

UCUENCA

ANALES

REVISTA DE DIVULGACIÓN

135

aniversario

ANALES
REVISTA DE DIVULGACIÓN

135
aniversario

UCUENCA

2025





Presentación

Un nuevo número de *Anales* es un acto de memoria y de resistencia. Se trata de una de nuestras revistas fundacionales, que nos recuerda de dónde venimos y cuál ha sido nuestro devenir, qué sentido y qué fuerza tiene ser una universidad pública; los pasos que damos y las luchas emprendidas por transformar y aportar a la sociedad de manera constructiva, desde el conocimiento y la cultura, que es el alma de esta región en la que nos situamos.

Una nueva edición de *Anales*, con todo el peso de su legado, implica también un compromiso con un futuro posible, siempre en construcción. El pensamiento creativo y crítico encontrará en estas páginas un espacio abierto al debate, a la reflexión y a la posibilidad de dejarnos atravesar por el espíritu de nuestro tiempo, por la fuerza del arte y su capacidad de convertir la realidad en materia diversa, en territorio habitable y en símbolo de libertad.

La Universidad de Cuenca reconoce que la educación, el arte, la investigación y la acción cultural son caminos que fortalecen la vida democrática y la conciencia social. En esta entrega de *Anales* se entretienen la historia, el pensamiento y las nuevas propuestas, destacando la obra de artistas emergentes y de voces intelectuales de nuestro entorno. Entendemos la importancia de escribir, ilustrar, fotografiar y componer no como hechos aislados, sino como procesos que configuran identidades y memoria colectiva, y que valoran las individualidades, la diferencia y las múltiples formas de sentir y de habitar el mundo, que nos enriquece a todos.

María Augusta Hermida
Rectora de la Universidad de Cuenca

Equipo editorial

Dirección:	Macarena Montes Sánchez
Consejo editorial:	María Augusta Hermida Palacios Fernando Ortiz Vizuite Reynel Alvarado Aluma Monserath Jerves Hermida Ángeles Martínez Donoso Alexandra Kennedy Troya Cecilia Suárez Moreno
Diseño y diagramación:	Galo Mosquera Mora
Producción editorial y revisión:	Ximena Moreno Ríos Marcela Orellana Calle Marcelo Villacís Barraqueta
Corrección de estilo:	Rosana Encalada Rojas
Preprensa:	Juan Pablo Tigre Amón
ISSN:	2737-6370
Sello Editorial e impresión:	Centro Editorial UCuenca Press
Tiraje:	200 ejemplares
Fotografías páginas 4-5, 202-203:	Fachada e interior de la antigua Facultad de Medicina, Universidad de Cuenca. Emmanuel Honorato Vázquez, 1916 ca. Colección privada.

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA



Detalle portada *Revista Anales*, Tomo XVIII, 1957.
Centro de Documentación Regional Juan Bautista Vázquez.

Editorial

Reflexionaba el filósofo francés Etienne Balibar que *Toda identidad es individual, pero la única identidad individual es la histórica, es decir, la que se construye dentro de un campo de valores sociales, de normas de comportamiento y de símbolos colectivos*. Con el nacimiento de la república del Ecuador, la nueva narrativa fundamentada en las ideas de unidad, desarrollo y progreso, en un intento de vincularse al mercado internacional, y las formas de representar a la nación en las diferentes ferias y exposiciones, creó un nuevo imaginario histórico, político y territorial. Y en este contexto, en un marco de un proyecto civilizatorio y en un intento de descentralización, con sus inclusiones y exclusiones, nace la Universidad de Cuenca en 1867. Más de ciento cincuenta años han transcurrido y muchos han sido los esfuerzos realizados en el mantenimiento, generación, conservación y difusión en torno al patrimonio de la institución.

Entre la ingente labor desarrollada por la institución, merece especial atención la que se destina a la adquisición de lámparas, mobiliario, libros y retratos y al funcionamiento de dos de las dependencias que toda institución de nivel superior requería en el siglo XIX para su correcto funcionamiento: la biblioteca y la imprenta.

Y en esta imprenta, hoy convertida en editorial, se hallan los antecedentes de la Revista *Anales*, concretamente en 1890, cuando se publica bajo el nombre de Revista Científica y Literaria de la Corporación Universitaria del Azuay. Ya en su creación se establece que cada número contará, al menos, con dieciséis páginas y que incluirá los actos y comunicaciones oficiales tanto de la Corporación Universitaria como de los Colegios Seminario y Nacional de esta ciudad. Los ensayos y artículos de esta publicación muestran la producción intelectual de la comunidad universitaria y las prácticas sociales de sus integrantes, además, de mostrar, si el rector lo requería, escritos de otras personalidades del país. A través de sus números, se puede repensar la historia de la institución por sus secciones de acuerdos, discursos, nóminas, reglamentos y los boletines o la crónica universitaria.

Su publicación fue interrumpida por amplios periodos, por ejemplo desde enero de 1893 hasta octubre de 1909. Modificó su nombre a lo largo de la historia de la institución hasta que se consolidó como *Anales* de la Universidad de Cuenca. Después de 2014, la revista más antigua de la institución pasa a formar parte de la Unidad de Cultura, pero no se publica durante un tiempo. Su publicación se retoma en el 2020 de forma digital y anualmente, tres años más tarde, vuelve a editarse pero como revista de investigación científica e indexada al catálogo Latindex, englobando las áreas de las humanidades, educación y arte. En diciembre de 2024 saldría su número 63.

Como dependencia encargada de la gestión y servicios culturales y conscientes de las transformaciones que enfrentan la sociedad y la cultura y, por lo tanto, las políticas y la gestión cultural, la Dirección de Cultura de la Universidad de Cuenca reconoce la necesidad de repensar las nuevas realidades marcadas por la violencia y el distanciamiento, las proximidades de la virtualidad, las desigualdades económicas, la sostenibilidad y la salvaguardia del patrimonio, los saberes y la vida como aspiración central de la existencia humana. Por lo tanto, en aras de reafirmar nuestro papel en el fomento y desarrollo de programas y proyectos como un espacio de encuentro, creación y transformación cultural esta revista, con su edición especial, iniciará una nueva transformación como

revista de divulgación, como en su origen, lo que supondrá un mayor alcance, fortalecer nuestra propia agenda cultural y una mayor trascendencia a nivel local y regional.

Buscamos, por tanto, un enfoque en temas actuales y sociales relevantes para estudiantes, docentes y público en general, además de conseguir una flexibilidad editorial y adaptada a las nuevas tendencias que incentiven la lectura con temas de interés para estudiantes, promover también su participación y dar apertura a que compartan sus experiencias más libremente, desde el pensamiento crítico, sin tener la presión de métricas de indexación que imposibilitan la expresión más diversa y abierta a los públicos.

Macarena Montes Sánchez
Directora de Cultura UCuenca

СТАВКА

TOMO XXVIII

ENERO—JUNIO DE 1972

Nros. 1-2

Índice

arte

16

¡Qué dato!

Obra de Oswaldo Moreno

Cecilia Suárez Moreno

22

Arte urbano

Jonnathan Mosquera Calle

literatura

34

**Bramidos de la ola viven
en la lengua que recorre la piel**

Olmedo Guerra Carvache

educación

46

**El museo universitario como
espacio de mediación expandida
y activación del patrimonio**

Ximena Moreno Ríos

música

54

**Ecuatoriales I & II: análisis
de un proceso creativo sonoro**

Jannet Alvarado Delgado

danza

66

Crítica cultural

Ecos de la libertad

Diego Vintimilla Jarrín

72

Crítica cultural

Ecos o el arte de lo real

Diego Jadán Heredia

80

Entrevista

Susana Reyes

y el Butoh de los Andes

Marcela Orellana Calle

experimentación

94

Manual de tintes naturales.

**Teñido natural para la artesanía
sostenible y sustentable**

Mónica Malo Piedra

cine

120

**Camilo Luzuriaga en el jardín
de los senderos que se bifurcan**

Galo Torres Palchisaca

126

¿Qué se dejó atrás cuando nació el cine moderno?

Ibrahim Rodríguez El Khori

memoria

134

La Huelga de la Sal

Paola Moreno Campoverde

142

Reseña

Revista Anales y la caracterización de la cultura Cañari en los textos de Federico González Suárez y Jesús Arriaga

Miguel Novillo Verdugo

diseño

150

Diseño gráfico: tipografía y sensibilidad en la Revista Anales

Daniel López Zamora

170

El Cartel y el Entorno

Numeral Estudio, en colaboración con Juan Pablo Dávila, Ana Marina Calle y Santiago Calle

género

182

Memorias del Orgullo en la Universidad de Cuenca: entre mi vida, la palabra y la calle

Iván Crespo Castro

interculturalidad

192

Bolívar Echeverría, pensamiento crítico y saber universitario

Lorena Escudero Durán

inserto

198

Fronroso

María Teresa Arteaga Auquilla



arte



Exposición *En mi cumpleaños 20*, de la artista Mayra Silva B.,
Museo Universitario, marzo 2025.

¡Qué dato!

Oswaldo Moreno Heredia “Collage y transposición gráfica”¹

Cecilia Suárez Moreno
Profesora Emérita de la Universidad de Cuenca

¹ Esta breve reseña de la trayectoria artística y el comentario de una de las obras de Oswaldo Moreno Heredia es una versión ampliada y mejorada de un video para el segmento audiovisual ¡Qué dato! de la Dirección de Cultura de la Universidad de Cuenca.

OSWALDO FUE TAMBIÉN UN GESTOR CULTURAL PIONERO. FUNDÓ EN 1962 LA PRIMERA GALERÍA DE ARTE QUE TUVO CUENCA, LA GALERÍA 88

Oswaldo Moreno Heredia (Cuenca 1929 - Quito 2011) se formó inicialmente en la Academia de Bellas Artes de la Universidad de Cuenca (1945-1949), luego en la Academia de Bellas Artes de Quito (1949-1955), gracias a una beca de la Municipalidad de Cuenca y el Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura.

Más tarde, Moreno viaja a Italia, gracias a otra beca del gobierno de ese país, para profundizar sus conocimientos en Bellas Artes (1958-1961) *en la Escuela de Arte de Roma, Diseño en la Academia de Bellas Artes de Florencia y Arte Musivo, Mosaicos, Diseños y Metalistería en Rávena. Durante su estadía en Florencia, realizó veintiuna muestras individuales. La obra que elaboró durante este viaje permanece en Italia* (Moreno Ortiz, 2025).

Moreno fue profesor en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cuenca, también dirigió el Centro de Diseño Artesanal, adscrito al Centro de Reconversión Económica del Azuay, Cañar y Morona Santiago, CREA. Posteriormente, ejerció la docencia en Quito, en la Facultad de Artes de la Universidad Central, en las cátedras de pintura y diseño, siendo incluso director de la Escuela de Artes Plásticas (1983).

Detalle *Collage y transposición gráfica*, Oswaldo Moreno, 1980.
Acrílico sobre madera. Museo Universitario.



Collage y transposición gráfica, Owaldo Moreno, 1980.
Acrílico sobre madera. Museo Universitario.

Oswaldo fue también un gestor cultural pionero. Fundó en 1962 la primera galería de arte que tuvo Cuenca, la Galería 88, ubicada en la calle Borrero, en el edificio que actualmente ocupa el Ministerio de Inclusión Económica y Social. Junto con Noralma Vera, fundó el Instituto Nacional de Danza, donde también fue profesor de arte.

Oswaldo Moreno Heredia es uno de los fundadores de la Bienal de Cuenca junto con otros artistas y ciudadanos. Entre 1986-87, fue el comisario de las obras latinoamericanas. En la tercera edición de la Bienal de Cuenca, fue vocal del directorio y nuevamente coordinador internacional. En 1998, fue asesor de esta misma institución (Moreno Ortiz, 2025).

La prolífica producción artística de Moreno se desplegó en los campos de la pintura, el dibujo, el grabado, la escultura, el diseño de objetos y el diseño de interiores, utilizando distintas técnicas: acuarela, fotografía, collage, acrílico, tintas, óleo, y metales como el cobre. Su obra ha sido expuesta en Alemania, Bulgaria, Ecuador, Estados Unidos, Francia, Hungría, Italia, Rumania y Perú. Oswaldo obtuvo varios premios, homenajes y reconocimientos. Destaquemos el primer premio en el Concurso Nacional de Diseño en Quito, 1966; el primer premio del Salón de Julio y el tercer premio en escultura, en el Salón de Octubre, ambos en 1967.

Junto a Tábara, Almeida, Villacís, Molinari, León Ricaurte, Cifuentes y Muriel, Oswaldo Moreno fundó el grupo VAN (Vanguardia Artística Nacional) en 1967, que transformó el arte ecuatoriano con una perspectiva crítica y un compromiso sostenido para la superación del indigenismo, como sostiene Lupe Álvarez (citada por Moreno Ortiz, 2025). Desde Quito, el grupo VAN promovió una anti bienal que reunió cincuenta obras de destacados artistas y organizó mesas redondas y debates sobre las perspectivas futuras del arte ecuatoriano (Moreno Ortiz, 2025).

La obra *Collage y transposición gráfica* fue donada por el artista a la Universidad de Cuenca en 1980. Mide 82 por 62 centímetros y constituye una composición basada en la línea y la transposición gráfica. Al centro, advertimos un cuadrado que, a su vez, se divide en dos secciones, donde encontramos fotografía, y, a su alrededor, una serie de líneas de pintura. Perteneció a la serie de collages producida por Moreno que combina fotografía –en el centro de la obra– con pintura alrededor del cuadrado.



Sala Museo Universitario y detalle del cuadro.

En esta obra se conjugan dos importantes dimensiones: lo político y lo estético, que el artista representa visualmente a través de fotografías de imágenes de violencia. De izquierda a derecha vemos las figuras de un conquistador europeo y de un militar de la época actual; en el centro, varios militares ejercen represión contra mujeres cuyas manos están atadas.

En una segunda dimensión de la obra apreciamos una experimentación formal sumamente interesante, mediante la cual el artista complementa fotografía y pintura a través del collage. Se advierte, además, una experimentación cromática con los colores magenta, azul, gris y blanco. En este diálogo con el espectador, el artista convoca dos dimensiones —la estética y la política— en un solo acto, sugiriendo que el arte no está alejado de la realidad ni la realidad es ajena al arte.

Esta característica está presente en el arte latinoamericano desde siempre, obviamente, con modificaciones históricas y transformaciones técnicas. Es, entonces, una obra sumamente importante y rica; condena la violencia del poder a lo largo de los tiempos, desde la conquista europea hasta el presente; sugiere que han cambiado las tecnologías de control y las formas de la violencia de los poderes, mas, la sociedad sigue sometida y dominada.

Por otro lado, la dimensión estética es rica y nos convoca a reflexionar sobre el arte como forma y experimentación formal; líneas, colores, composición, imágenes que se tornan pensamiento estético.

Santa Ana de los Ríos de Cuenca, septiembre de 2025

Referencias bibliográficas

Moreno Heredia, O. (s.f.). *Collage y transposición gráfica*. Museo Universitario. Universidad de Cuenca, Cuenca.

Moreno Ortiz, S. et al. *Oswaldo Moreno Heredia, diseñador de mundos*. Cuenca: Universidad del Azuay, 2025.

“Keep Cuenca Beautiful”: patrimonio, blanquitud y disputa por el espacio público¹

Jonnathan Mosquera Calle
Artista

El espacio público es un campo de tensiones simbólicas. El graffiti, el mural y otras formas de arte urbano son prácticas artísticas que reconfiguran la ciudad, producen narrativas alternas y, en algunas ocasiones, visibilizan sujetos históricamente marginados.

1 Este trabajo es una síntesis de un estudio más amplio elaborado por su autor en el marco de la cátedra Teorías Antropológicas del programa de Antropología Visual (2019 - 2021) en FLACSO, Ecuador.

La ciudad de Cuenca ha sido considerada durante las últimas décadas como un destino privilegiado para vivir y jubilarse. Diversos medios internacionales —*National Geographic*, *International Living*, *Lonely Planet*, *CNN Money*— la han destacado tanto por su valor patrimonial como por su calidad de vida. Desde la declaratoria de la UNESCO, en 1999, como Patrimonio Cultural de la Humanidad, la urbe se transformó en un polo de atracción para migrantes, especialmente jubilados norteamericanos, que encontraron en la ciudad un territorio idóneo para vivir.

En este contexto surge la organización *Keep Cuenca Beautiful*, integrada en su mayoría por jubilados estadounidenses que, bajo el lema de mantener a Cuenca linda, realizan acciones de *limpieza* de grafitis que a su criterio *dañan* el Centro Histórico de Cuenca. En algunas ocasiones, con apoyo logístico y económico de la municipalidad local, el colectivo ha intervenido paredes cubiertas de grafiti, también, en ese acto han eliminado obras de arte urbano de reconocidos artistas. Los medios locales celebraron estas iniciativas y, de la misma manera, algunos ciudadanos cuencanos las perciben como acciones positivas, como gestos ejemplares de ciudadanía que exaltan la figura del migrante extranjero que embellece el patrimonio urbano.

Sin embargo, detrás de estas acciones aparentemente altruistas se esconden tensiones políticas, estéticas y culturales. La pregunta que guía este análisis es: ¿Qué significa limpiar la ciudad?, ¿Qué sentidos de blanquitud y hegemonía se reactivan cuando se borran grafitis y otras expresiones artísticas del espacio público?

Patrimonio, hegemonía y blanquitud

El patrimonio cultural, tal como lo define la UNESCO, busca preservar la herencia material e inmaterial de los pueblos. Su reconocimiento genera beneficios turísticos y económicos, pero también implica ajustarse a criterios externos y homogéneos. Como sostiene Mignolo (2007), la construcción de América Latina se ha dado, en gran medida, como una extensión cultural de la tradición dominante occidental. Así podemos pensar que los procesos de patrimonialización responden a lógicas coloniales donde todos los Estados deben adaptarse a estándares occidentales de modernidad.



Fuente: Diario El Tiempo. Título: *Extranjeros limpian espacios públicos de Cuenca*, 2019.

En Cuenca, el Centro Histórico se convierte en un escenario regulado bajo normas supranacionales que dictan cómo debe conservarse la ciudad. Estas regulaciones producen una estética hegemónica: limpieza, orden, uniformidad. Gramsci —a través de la lectura de Portelli (1977)— sostiene que la hegemonía no solo es política y económica, sino cultural; se impone mediante consensos que transforman visiones de mundo particulares en *sentido común*. Así, la idea de que una ciudad limpia es una ciudad bella, se naturaliza como criterio universal, dejando por fuera todo lo que no se adapta a sus valores culturales.

Bolívar Echeverría (2007) denomina *blanquitud* a este dispositivo estético e ideológico de la modernidad. Se trata de un conjunto de valores civilizatorios asociados a limpieza, productividad, racionalidad y orden. Desde esta perspectiva, las acciones de la agrupación *Keep Cuenca Beautiful* no son neutras, refuerzan una visión occidental y neocolonial del espacio público, donde el grafiti y el arte callejero son reducidos a *suciedad* que debe ser eliminada.

Arte público y disputas del espacio urbano

El espacio público es un campo de tensiones simbólicas. El grafiti, el mural y otras formas de arte urbano son prácticas artísticas que reconfiguran la ciudad, producen narrativas alternas y, en algunas ocasiones, visibilizan sujetos históricamente marginados. Clifford Geertz (1973) sostiene que la cultura debe entenderse como un entramado de significados; las inscripciones en los muros son expresiones de memoria, protesta y subjetividad que constituyen narrativas que se han ido contruyendo desde diferentes sistemas de sentido.

Cuando *Keep Cuenca Beautiful* borra grafitis, no solo elimina pintura y blanquea las paredes, sino que borra narrativas diversas y disputas sociales. Estas intervenciones del colectivo norteamericano-cuencano responden a un canon estético que privilegia la postal turística sobre el uso simbólico del espacio. El Centro Histórico se convierte en vitrina patrimonial para visitantes, suprimiendo y tensionando, de esta manera, la posibilidad de convivencia y encuentro con los otros.

Frente a esta homogenización, colectivos locales han respondido con nuevas intervenciones artísticas. Grafitis posteriores a las acciones de limpieza ironizan sobre la presencia extranjera con frases como *Go Home*, dirigidas a los jubilados migrantes. Estas prácticas pueden leerse desde lo que Echeverría denomina *ethos barroco*: una forma de resistencia que, en lugar de destruir el sistema, lo subvierte desde dentro, generando expresiones que transgreden la modernidad capitalista.

Así, el arte urbano en Cuenca no solo decora muros, sino que se disputa por las narrativas que predominan y configuran la ciudad. Mientras la visión hegemónica de la UNESCO y la organización *Keep Cuenca Beautiful* busca uniformidad y orden, los graffiteros y artistas proponen el espacio público como un sitio de expresión plural, un espacio de conflicto y resistencia.

Cultura, globalización y homogenización

La globalización ha intensificado procesos de homogenización cultural. Como advierte García Canclini (1984), la noción de cultura es múltiple, pero en el contexto global se reduce a valores mercantiles y estéticos exportables. En las ciudades patrimoniales, la infraestructura y la belleza arquitectónica se vuelven



Fotografía de un grafiti encontrado en Cuenca en las calles Mariano Cueva y Juan Jaramillo, 2019. Autor grafiti: anónimo. Fuente: autor.



Autor de los carteles: Edison Zhiñín. Título: *Se fundean paredes para grafiteros*. Carteles encontrados en el puente del Vado, Cuenca 2021.

la principal forma de identidad, que, a menudo, va dejando en segundo plano expresiones barriales, artísticas o populares, etc.

En Cuenca, el énfasis en la infraestructura patrimonial refuerza la idea de que la ciudad pertenece al turismo y al extranjero, más que a sus habitantes. Este fenómeno reproduce lo que Mignolo llama *colonialidad del poder*: las decisiones sobre el espacio urbano se toman desde marcos que subordinan, incluso, la diversidad cultural local.

Las intervenciones de *Keep Cuenca Beautiful* son un ejemplo claro de cómo estas lógicas se materializan. Bajo la retórica de la *solidaridad ciudadana*, el colectivo extranjero impone un criterio estético que privilegia la blancura de los muros por sobre la diversidad de voces. En este proceso, el grafiti y una parte del arte urbano entra en el campo del estigma, bajo una discursiva que lo etiqueta de vandalismo o en su defecto, de suciedad.

Resistencias y relecturas del patrimonio

A pesar de la fuerza de la hegemonía cultural, el espacio público continúa siendo un lugar de disputa y resistencia. Los grafitis posteriores a las intervenciones de *Keep Cuenca Beautiful* constituyen respuestas simbólicas que denuncian la mirada de la blanquitud y reivindican la ciudad como espacio de conflicto y tensión.

El *ethos barroco* de Echeverría (2002) aparece como alternativa frente al *ethos moderno capitalista*: mientras este último se basa en la productividad y la pureza estética, el barroco abraza la mezcla, la contradicción y la pluralidad. Desde esta perspectiva, las prácticas artísticas callejeras en Cuenca encarnan un ethos que desestabiliza la hegemonía occidental.

El patrimonio, entonces, no debe entenderse solo como infraestructura que debe mantenerse *bella* para el turismo, sino como espacio de co-existencia donde caben la fiesta, la protesta, el arte y la resistencia. En Cuenca, el verdadero valor del patrimonio radica en su capacidad de ser escenario de encuentros, tensiones y expresiones diversas.

Así también, como otras ciudades latinoamericanas, enfrenta el desafío de repensar su patrimonio más allá de la postal turística, reconociendo que en sus muros y calles habitan múltiples culturas, memorias y resistencias. Solo así será posible construir una ciudad verdaderamente plural, donde el patrimonio no sea un instrumento de blanquitud, sino un escenario de diversidad y vida compartida.

Referencias bibliográficas

Echeverría, Bolívar. *Imágenes de la blanquitud*. En *Historia, ideología y cultura en la imagen*, de Diego Lizarazo et Al. México: Sociedades icónicas, 2007.

Echeverría, Bolívar. *La clave barroca de la América Latina*. Quito, 2002.

García, Canclini Néstor. *Cultura y sociedad: una introducción*. *Antropología Social Uno* (Dirección General de Educación Indígena de la SEP México), 1984.

Geertz, Clifford. *Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura*. En *Antropología lecturas*, de Paul Bahanna & Mark Glazer. Madrid : Monocomp S.A., 1993.

Mignolo, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.

Portelli, Hugues. *Gramsci y el bloque histórico*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1977.

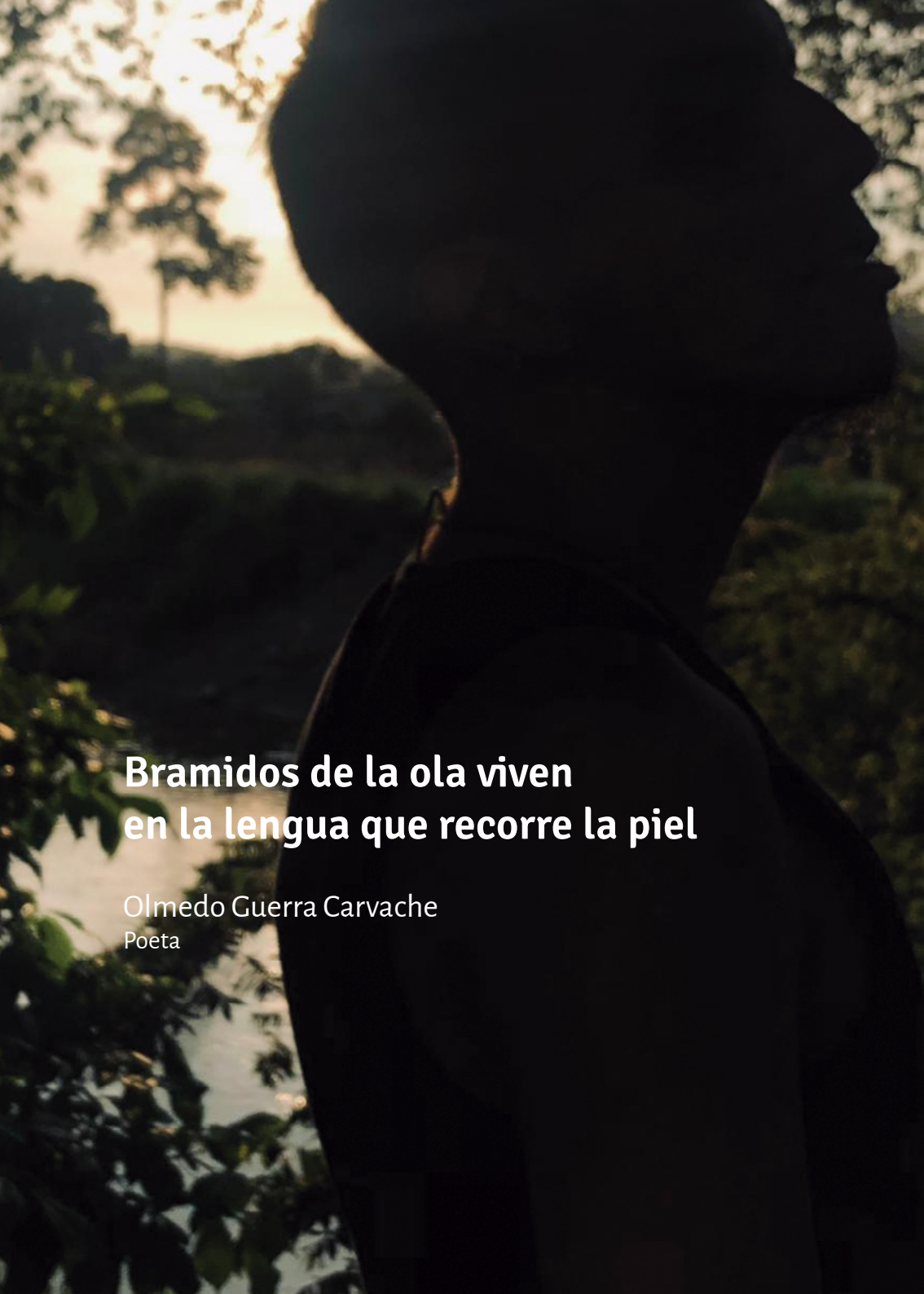


Intervención urbana, Cuenca 2025.



litera-
tura



A silhouette of a person's head and neck, facing right, set against a background of a sunset or sunrise. The sky is a warm, golden yellow, and the foreground is dark with some foliage visible on the left. The person's features are dark and indistinct, creating a strong contrast with the bright background.

**Bramidos de la ola viven
en la lengua que recorre la piel**

Olmedo Guerra Carvache
Poeta

1.

Candelo raspa las carachas con los dedos mientras grita incendio. Sus rodillas botan pus y comienza a entrar la fiebre, ese día se había caído de una loma en bicicleta y se bañó después en el río contaminado por la petrolera. Por ese mismo río pasó el fuego que arrasó con los pueblos de la rivera y recuerda que estaba en el vientre de su madre cuando comenzó el incendio. En la piel de quienes caminaron por el barrio se ve la herida del fuego, para quien estuvo protegido por la placenta y la suerte solo persiste el recuerdo del caos y el dolor arrasando tu tierra como primera memoria del cuerpo. Larga madrugada de desvaríos porque a Candelo se le pierde la niña y la encuentra en medio de un incendio, corriendo loma arriba para sobrevivir y mirar desde el monte quemarse a la ciudad que aún no ama ni odia. Se funda la enfermedad en el cuerpo como cicatriz de una ciudad que sobrevivió al fuego.

Ciudad cuerpo de mar, monte y río, reza, cuida y protege a estos cuerpos míos.

LITERATURA



2.

Envuelvo la memoria en una hoja de plátano como placenta de la herida cocinada al vapor y la sirvo en este poema. Oráculo predice a un hijo que se escapa de casa para entregarse a los portadores de carne. Un niño crece y su abuela lo abandona, no hay arurrú en los brazos de mujer vieja y sapiente que fue abandonada por los hombres. Niñx no deja de mirar al mar: posibilidad infinita de la huida hacia el mundo de los peces. La rima protege a los niños de la playa que encienden fogatas clandestinas para decretar su amistad. Aprender la piratería de los cuerpos es la primera lección. Aguacero desborda a la ría, nadar sobre los muertos es la segunda lección de las gentes rotas por su pueblo. Sombras y siluetas se aproximan para engañar al niño que crece y hacerle declarar fidelidad por su casa de mar. Amar a la familia es cultivar hematomas bajo la dermis que solo serán descubiertos por los amantes venideros. Partir de tu tierra sobre la gaviota que te enseñó la belleza. Confiesa lo que viviste cuando no querías o perderás tu historia.

Ciudad cuerpo de mar, monte y río, reza, cuida y protege a estos cuerpos míos.

3.

Lavaron mi sangre a orillas del río Teaone y hoy hago espejismo en otra ría para beber su agua. Me dijeron que era bueno para la memoria, volver a la ría de la infancia y acechar tu sangre. Las madres, fueron las madres, las que lavaron y las de los consejos. Yo solo finjo. El día en que diagnosticaron de olvido al hombre del hogar, Candelo rascó sus carachas hasta que le nació el pellejo. La otra fórmula es enamorarse: reaviva en ti una oscuridad que hace que embanderes los dolores a costa de toda violencia. Entretanto, acechamos cacheros en grupo que nos prometen carnicería y nos suben en motos para atravesar la ciudad en el funambulismo de la borrachera. Trayecto hasta los lupanares en las terrazas de las amigas donde se permite el amor entre hombres. Ya no estoy en casa de mar, los edificios ahora me acarician la cutis enseñándome la posibilidad de una ciudad. Aprendí a flotar en las olas antes de que delirara frente a espejos de hostales con el sonido de la misa saliendo de la TV. Sueño con fundar un lugar donde el bramido de la ola



no me persiga, y busco piel como papel de ese sueño. El de escribir; escribe, escribe, escribe, hasta que tu cuerpo sea la máquina de escritura que no tuvieron tus ancestros maricones, que te heredaron la ternura como saber antiguo de quienes siempre fueron perseguidos por investigar el arte del placer. Maricas costeras atesoran el lenguaje de los bramidos de la ola que viven en la lengua que recorre la piel.

Ciudad cuerpo de mar, monte y río, reza, cuida y protege a estos cuerpos míos.

4.

Vendo el alma al diablo por un poema.

¿Sabes lo que es desvelarse con temor a que un proyectil se aproxime a tu cuerpo mientras en la ciudad hay fuego? Agüito la boca por una bala de verde, me grita el niño—marejada; no quiero balas. Y me abrazo al cuerpo de madre.

N-a-d-i-e c-o-n s-u c-a-b-e-z-a c-u-e-r-d-a e-s-c-u-c-h-a-r-í-a e-s-t-e p-o-e-m-a

y saldría ileso, agregué a sus palabras que invento en mi cabeza.

Cuando confesé que estaba enamorado de un muchachito lindo pero doloroso como yo mi madre me dijo sidoso y me fui a llorar frente al mar.

Quiero vivir sin miedo,

dice Buika desde el parlantito que hice mi compañero y continúa

You will never step into promised land cause God's land do not want dirty sheeps like you girl

No I do not want to follow rules I play my way, that's why they say this girl is on fire.

De niña rezaba para que dios no me convirtiera en clavel y por esa promesa hoy le vendo mi alma al diablo por este poema que cabe en la canción de una cantora loca que ni el más hijueputa de los hombres se atreve a amar.

Me bautizaron como Candelo porque cuando bailo los demás adoran el fuego.

Ciudad, cuerpo de mar, monte y río, cuida y protege a estos cuerpos míos.

LITERATURA



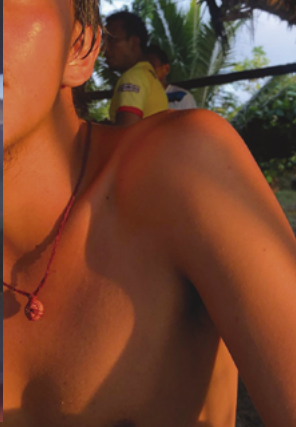
5.

Carbón, madera y palizada, encendemos la hoguera al lado de la playa. Melissa semilla canta el arrullo a Antonio y de los cuerpos brota la rima. ¿Cuál es la diferencia entre el fuego y una injusticia? La abuela corría loma arriba, en sus brazos protegía a la niña, del fuego de las alcantarillas, que terminó extinguiéndose en la orilla, y como cosa sencilla, hoy se ha olvidado a los cuerpos y sus quemaduras. Estaba en el vientre de mi madre cuando en 1998 se incendiaron las ciudadelas privilegiadas y los barrios de la rivera por motivo del incendio que provocó la petrolera. Cuando Nelson Estupiñán Bass, poeta esmeraldeño, escribió *La Canción del Niño Negro* y *el Incendio* ya nos hablaba de la segregación. Hoy me pregunto:

¿Quiénes son las personas que se niegan a abandonar su territorio en medio de un incendio o una inundación?

El fuego no es una metáfora para quienes albergan en su piel su recuerdo.

El mar brama
el fuego naturaleza reclama
los peces globos de mala suerte las orillas encallan.
Mismas orillas donde junto a cervezas, música y rima
imaginamos un futuro donde nuestro pueblo de mar signifique vida.





0-09

Conserjería

edu-
cación

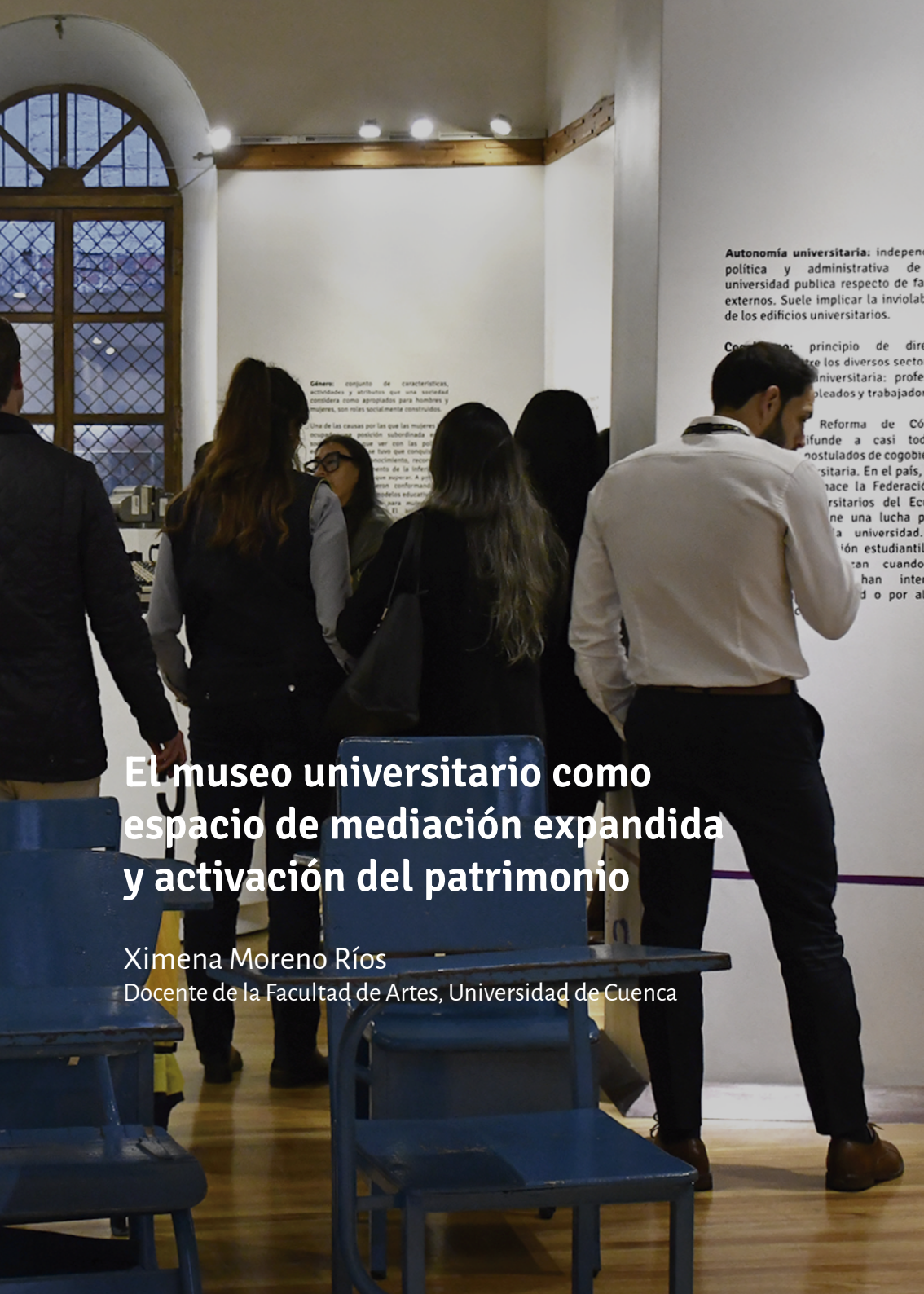


«La Huelga de la Sal». Autor: Marco Martínez Espinoza, 2000

Llega la fusilería
frente a los indios... No hay duda,
será la refriega ruda...
Atroz la carnicería...
El jefe, con voz sombría,
desvainando la espada,
dice, hendiendo la manada:
"retirarse o los rechazo"
Los indios no dicen nada
mas tampoco dan un paso...
Una voz ordena: fuego.
Tronó la pampa y el monte...
Humo cubrió el horizonte
el campo el desasosiego...
Mas, el humo se fue luego,
del eco cesó el ruido,
fogonazo y estampido,
todo desapareció...
¿Y los indios? Ellos, no;
ni uno solo se ha movido...

Alfonso Andrade Chiriboga
Espiguelo

Conversatorio Sal o sangre. A 100 años de la Huelga de la Sal,
Museo Universitario, 2025.



El museo universitario como espacio de mediación expandida y activación del patrimonio

Ximena Moreno Ríos
Docente de la Facultad de Artes, Universidad de Cuenca

Autonomía universitaria: independencia política y administrativa de la universidad pública respecto de facultades y recursos externos. Suele implicar la inviolabilidad de los edificios universitarios.

Cooperación: principio de dirección entre los diversos sectores de la universidad: profesorado, empleados y trabajadores.

Reforma de Córdoba: se introdujo en la universidad pública un sistema de gestión de los recursos humanos y materiales. En el país, se creó la Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador, que impulsó una lucha por la autonomía de la universidad. La Federación Estudiantil Universitaria (FEU) surgió cuando los estudiantes habían iniciado una huelga por la autonomía de la universidad.

Género: conjunto de características, actividades y atributos que una sociedad considera como apropiados para hombres y mujeres, son roles socialmente construidos.

Una de las causas por las que las mujeres ocupan una posición subordinada en la sociedad es que se les ha asignado roles que no son los propios de su sexo. Esto ha llevado a que las mujeres sean consideradas como inferiores a los hombres. En consecuencia, se les ha asignado roles que no son los propios de su sexo. Esto ha llevado a que las mujeres sean consideradas como inferiores a los hombres. En consecuencia, se les ha asignado roles que no son los propios de su sexo.

El Museo Universitario de la Universidad de Cuenca constituye hoy en día un referente que articula educación, gestión patrimonial y mediación cultural. Desde su rediseño en 2018, en el marco de los 150 años de fundación de la universidad, este espacio de encuentro ha trascendido el modelo habitual de museo como custodio de objetos, para consolidarse como una plataforma pedagógica activa que favorece un diálogo crítico con la memoria colectiva del Azuay.

El museo actualmente opera con un objetivo educativo expandido en el que el conocimiento se percibe a través de una experiencia estética que alienta al debate. La sala permanente, por ejemplo, no solo exhibe objetos significativos del pasado universitario, sino que estimula la reflexión sobre las tensiones ideológicas, políticas y culturales que han configurado la historia de los azuayos. En este sentido, el guion museográfico expone temas como la pugna entre catolicismo y laicismo, el rol de la universidad en la construcción simbólica de la nación, la escalonada participación de las mujeres en el contexto académico y la historia de la participación política estudiantil y los gremios de trabajadores. Estos núcleos cuestionan y resignifican conceptos fundamentales con miras a deconstruir la historia y resignificar el reconocimiento del ser y su memoria colectiva.

Mediación guiada al personal del Banco del Pichincha, dentro del programa *After Office*, Museo Universitario, abril 2025.



EL MUSEO ACTUALMENTE OPERA CON UN OBJETIVO EDUCATIVO EXPANDIDO EN EL QUE

La propuesta de una pedagogía crítica en el espacio museal se consolida como un trabajo sostenido en la intención colaborativa y horizontal de todo el equipo profesional que alberga el museo. El acercamiento a los públicos se concibe, por ejemplo, como una práctica educativa destinada a generar experiencias significativas, sensibles y participativas. Esta práctica va más allá de la mera transmisión de información, transformando la función del mediador: de un guía que instruye a un acompañante que fomenta el pensamiento divergente a través de la exploración colectiva y la reapropiación del patrimonio en diversos contextos.

En este marco, estrategias como: ejercicios de observación crítica, juegos de interpretación histórica, elaboración de fanzines, mediaciones guiadas por el *Colectivo Artístico de Teatro Barojo*, líneas de tiempo participativas o dinámicas de mediaciones focales como el *After Office* que recibe a empresas vecinas para una vinculación directa entre la comunidad y el museo, generan un espacio de encuentro que permite activar lo que la investigadora en educación artística María Acaso denomina *experiencias artísticas de aprendizaje* en las que el visitante se convierte en la misma experiencia estética y agente de sentido.

Este modelo de mediación responde a una comprensión expandida de la educación artística y patrimonial, en la que se reconoce que el conocimiento no



Actividades de mediación, Día de los museos, Museo Universitario, mayo 2025.

EL CONOCIMIENTO SE PERCIBE A TRAVÉS DE UNA EXPERIENCIA ESTÉTICA QUE ALIENTA AL DEBATE

se cimienta exclusivamente a partir del acopio de datos, sino mediante el despertar de la percepción, la emoción, la curiosidad y la reflexión. En palabras de Luis Camnitzer, *nos han enseñado a identificar la palabra arte con la producción de objetos, en lugar de percibirlo como un instrumento cognoscitivo y de transformación cultural*. En esa misma línea, podría afirmarse que el Museo Universitario no exhibe el patrimonio como un fin en sí mismo, sino como un medio para averiguar quiénes somos y de dónde venimos, lo que conmemoramos y lo que decidimos olvidar. En efecto, una de las funciones más potentes del Museo como espacio de encuentro es la de habilitar debates y conversatorios. Cada objeto, documento, imagen o intervención se concibe como una plataforma para el diálogo entre pasado y presente reconociendo el patrimonio universitario como el resultado de procesos históricos, sociales y simbólicos en constante construcción y deconstrucción. De aquí que, la noción de patrimonio supera su sentido limitado ligado a la monumentalidad, y se resignifica como una práctica cultural que implica elección, exclusión, interpretación y disputa. En palabras de Laurajane Smith, *el patrimonio no es una cosa, sino una práctica*, un espacio donde se negocian significados y se establecen identidades colectivas, asumiendo la responsabilidad de incorporar en sus narrativas temas históricamente marginados, como es el caso de la instalación artística *En nombre de la memoria* de María José Machado que visibiliza la ausencia de registros femeninos en los archivos institucionales, o el mural interactivo en el núcleo de cogo-



Actividades de mediación, Día de los museos, exposición *Sal o sangre. A 100 años de la Huelga de la Sal*, Museo Universitario, 2025.

bierno universitario, donde los visitantes pueden dejar sus propias reflexiones. Tomando estos ejemplos se puede evidenciar procesos de participación simbólica que trascienden la exhibición tradicional. A través de estos recursos, se actualiza el vínculo entre patrimonio y ciudadanía, invitando a pensar los espacios universitarios no como una institución estática, sino como un proyecto en transformación permanente. Asimismo, la articulación entre las reservas patrimoniales arqueológica, geológica y la gipsoteca, sumadas al relato institucional, da paso a una lectura múltiple de los procesos de formación universitaria. La colección de piezas prehispánicas adquiridas en 1982, los modelos de cristalización mineral del siglo XIX, las cromolitografías de Abraham Sarmiento y los vaciados escultóricos traídos desde París para la Escuela de Bellas Artes de 1892 constituyen huellas materiales del progresismo azuayo.

En síntesis, desde una perspectiva pedagógica, el Museo Universitario evidencia procesos de enseñanza-aprendizaje sostenidos en el cruce entre arte, historia, memoria y participación. La mediación cultural, entendida como pedagogía situada, abre la posibilidad de formar sujetos críticos capaces de leer su entorno con nuevos marcos interpretativos. Como lo ha señalado la UNESCO, *el patrimonio cultural no es solo el conjunto de monumentos históricos, sino la totalidad dinámica y viva de la creación del hombre* (1982). En esa vitalidad radica la potencia educativa del museo como espacio de encuentro. No se trata de repetir lo conocido, sino de activar la pregunta, el extrañamiento y la conexión con otros saberes. Así, el museo se consolida como una herramienta estratégica para repensar el rol educativo de la universidad en el siglo XXI, al integrar mediación, patrimonio y pensamiento crítico. Este espacio no solo resguarda la memoria institucional, sino que también propone nuevas formas de comprenderla, apropiársela y transformarla colectivamente. Su experiencia demuestra que es posible educar desde el disenso, aprender desde la sensibilidad y activar el pasado como motor para imaginar futuros más justos, inclusivos y conscientes de su historia.

Referencias bibliográficas

Smith, L. (2012). Discourses of heritage: implications for archaeological community practice. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.64148>

TABLERO. Archivo virtual sobre arte y educación. (2017). TABLERO – Luis Camnitzer [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mmwAgUYypCI>

UNESCO. (1982). Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (MONDIACULT), Ciudad de México, 26 de julio – 6 de agosto de 1982. París: UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505>



música



Concierto *Warmi Shunku, cantoras latinoamericanas*. Presentación de UCuenca Folk y Ensamble Vocal Arrtemisa, en el marco de la Conmemoración del Día de la Mujer, Museo Universitario, marzo 2025.

A photograph of a band performing on stage. In the foreground, a man on the left is playing a guitar. In the background, a man with glasses is playing a pan flute. There are several microphones on stands in front of them. The lighting is dim and focused on the performers.

Ecuatoriales I & II: análisis de un proceso creativo sonoro

Jannet Alvarado Delgado, PhD
Docente investigadora
Facultad de Artes
Universidad de Cuenca

Ecuatoriales I y II, es un ciclo de obras contemporáneas sonoras compuestas por Jannet Alvarado, cuyo título simboliza al Ecuador biodiverso, milenario y contemporáneo.

Introductoriamente, diremos que, para explicar y analizar el proceso creativo e interpretativo de estas obras hay que hacer algunas consideraciones sobre la complejidad de las experiencias sonoras por las que ha transitado el país. Por una parte están las memorias sonoras percibidas de los artefactos arqueológicos de la antigüedad prehispánica conservados en museos públicos y privados, el imaginario de los paisajes sonoros del pasado y presente, y, por otra parte está la música calificada como ecuatoriana, nacionalista o tradicional que se ha desarrollado en territorio luego de la conquista y colonia española. Asimismo es importante hacer algunas observaciones sobre la geografía ocupada por lo que es hoy el Ecuador, que ha sido heredero de una gran riqueza energética y climática a través del tiempo, justamente por su ubicación en el centro del mundo. Estas características, entre otras, han permitido que desde épocas milenarias hayan tenido lugar intercambios de productos entre regiones internas, así como con territorios lejanos, sobre todo, con los bañados por el océano Pacífico. Podemos aludir a la concha *spóndylus* como nativa y compartida a

Ecuatoriales. Sonidos contemporáneos y milenarios,
presentación de Jannet Alvarado y UCuenca Folk, junio 2025.

meso y Suramérica (Gruszczynska-Ziólkowasaka. 2014, p. 33), su uso era múltiple, ritual, ornamental y alimenticio. Qué decir de los caracoles marinos, como la concha *strombus*, conocida como quipa o pututo en los Andes, que se han utilizado como objetos sonoros; su propagación vibratoria fuerte al insuflar el aire en su interior ha tenido varios propósitos, hacer de medio de comunicación entre los miembros de un grupo, convocarlos a participar en las cosechas o en momentos festivos, rituales o de trabajo; los kañaris por ejemplo, le han dado esas Funciones (Ramírez, 1981). Los alfareros de la cultura Tuza (700 d.C. al 1500 d.C.) replicaron la estructura de esta concha en el interior de ocarinas de cerámica articuladas por el efecto del aire en su interior (Alvarado, 2025).

En la cultura Chorrera (1500 a.C. a 500 a. C.), en la Jama Coaque (500 a. C. a 500 d. C.) en la Bahía (500 a.C. a 500 d.C.) y Tolita (500 a.C. a 500 d.C.) se confeccionaron objetos cerámicos sonoros de gran proligidad acústica y de diseño, los hallazgos arqueológicos de estos periodos dan cuenta de estas cualidades y otras exclusivas de estos apartos y su territorio.

Citemos algunos objetos sonoros de estas épocas con algunas particularidades de su funcionamiento: las botellas silbato de la cultura Chorrera o Bahía producen resonancias insospechadas al introducir agua dentro de ellas o al soplarlas. Hay que tomar en cuenta que desde estos sectores ecuatoriales se expandieron hacia el norte y sur de las tierras americanas. Los silbatos y ocarinas de la cultura Bahía, así como las magníficas figurillas femeninas Jama Coaque que emiten texturas polifónicas (Alvarado, 2025), producen dos líneas melódicas diferentes que se oyen simultáneamente. Esto demuestra que no solo la música occidental posee este complejo producto textural, del cual sacaron partido Bach y otros compositores del barroco europeo mediante prolijas técnicas imitativas.

Otras figurillas femeninas emiten dos líneas sonoras superpuestas con una distancia de pocos hertzios entre ellas. Esta forma de construcción, muy cuidadosa dentro de las piezas cerámicas, genera el fenómeno acústico de la interferencia, produciendo sonidos pulsantes, como señala Arnaud (2007).

Investigación y creación

Mediante la investigación arqueoetnomusicológica se han analizado algunas piezas precolombinas ecuatorianas, y al sonorizarlas se ha descubierto mundos resonantes inexplorados de gran variedad, abundancia y riqueza patrimonial ancestral. Tanto la forma externa como los sistemas de distribución de sonidos de estos artefactos distan considerablemente de los sistemas sonoros de los instrumentos musicales prototipos occidentales, aunque también existen coincidencias o cercanías en la producción de algunos intervalos melódicos, así como en su principio de construcción. La práctica musical generalizada en la aldea global como denomina McLuhan (2015) al mundo homogenizado, ha priorizado el valor de instrumentos musicales que se han desarrollado en Europa con una visión evolucionista y univesalista que ha subalternizado instrumentos de otras morfologías y latitudes, considerados en el mejor de los casos exóticos para la etnomusicología. Sin embargo, estos artefactos son representantes de otras realidades, comportamientos, simbologías, formas de vida, roles de género y más elementos sociales. La tarea que nos compete como investigadores ha sido redescubrir estos instrumentos, analizarlos, ponerlos en valor e integrar sus características a la construcción y uso interpretativo de réplicas que permitan ofrecer nuevas explicaciones y visiones de la humanidad. Los instrumentos encontrados en territorios ecuatoriales son abundantes y de una factura admirable, cualidades que se han convertido en motivación para componer este ciclo.

No solo la búsqueda y estudio de objetos sonoros arqueológicos han sido tomados como referencia para componer *Ecuatoriales I & II*, sino, también ritmos, géneros y músicas ecuatorianas que se han ido posicionando como tales después de la conquista española, en periodos coloniales y republicanos, como consecuencia de fusiones e intercambios culturales inevitables entre conquistadores y conquistados, dando como resultado ritmos sencillos y difíciles cuya imitación se vuelve complicada de ejecutar desde la perspectiva de la música oficial; qué diremos de las melodías, armonías y texturas que se mezclaron libremente, algunas están dominadas por ritmos indígenas y otras por las dinámicas mestizas establecidas en el viejo continente. Danzante, sanjuanito, tonada y una enorme lista de géneros motivaron la composición de *Ecuatoriales I* que los toma como puntos de referencia de la obra, pero no como arreglos musicales de lo tradicional, ni réplica de lo ya existente, sino, como alternativas para desarrollar técnicas compositivas contemporáneas formales que propongan otras estéticas y multiversos.

Colonizados y descolonizados a través de la música

La aceptación inconsciente del término música para definir organizaciones sonoras impuestas como clásicas, populares, folklóricas, pop y más estilos, ha colonizado y estrechado la comprensión del mundo sonoro que es complejo porque conlleva vibraciones que producen secuelas físicas y psicosociales en oyentes, receptores y públicos. Igualmente la lógica comercial de la industria musical y los procedimientos institucionalizados de enseñanza y aprendizaje de la misma, colaboran a cerrar posibilidades de expansión estética, social, científica e interdisciplinar de otras artes sonoras, que por ventaja sí se practican, crean e interpretan en menor medida en medios experimentales y académicos. Las prácticas sonoras nativas que cumplen diferentes funciones en su núcleo social, las técnicas formales de la música contemporánea escrita o no, los productos de investigación, creación, entre otros procedimientos, más allá de la inteligencia artificial, que trabajan compositores, compositoras y artistas interdisciplinarios en diversos escenarios, constiruyen alternativas para difundir en vivo o de forma virtual trabajos excepcionales, que se ubican fuera de lo puramente *kitsch*, de la escucha fácil, que impide pensar y tener un sentido crítico de la existencia desde el arte sonoro.

Una manera de descolonizar el trabajo artístico canónico, sin perder los aportes de lo occidental, es incluir otras experiencias y expresiones sonoras inexploradas, no analizadas, no valoradas, como las de sectores indígenas, mestizos subestimados, minorías científicas y artísticas que ofrecen herramientas para desmontar los poderes musicales normalizados y dar paso a propuestas creativas con riqueza estructural, conceptual y crítica, para ser difundidas con la misión de deshomogenizar los gustos, de conocer otras culturas, de acceder a otros procesos cognitivos, científicos, interpretativos e interpersonales. En suma, incluir experiencias que permitan conocer al ser humano y sus realidades diversas a través de la creación sonora e interdisciplinaria, que no solo cumplan con la función de ofrecer el goce estético diletante.

Ecuatoriales I & II, el encuentro de lo milenario, tradicional y contemporáneo

Ecuatoriales I

Los antecedentes escritos nos van a permitir entender el proceso de investigación, creación e interpretación de las obras compuestas y puestas en escena el día 25 de julio de 2025 en el Museo Universitario de la Universidad de Cuenca como una oportunidad de recordar los Inti Raymis o fiestas de gratitud al sol como fuente de vida de culturas ancestrales y presentes del Ecuador. Los músicos que interpretaron las obras fueron los miembros del grupo UCUENCA Folk de la Dirección de Cultura de la Universidad da Cuenca, conformado por: Andrei Pacheco, Andrés Pineda, Galo Pacheco, Marco Yupangui, Emanuel Vásconez, más la colaboración de Jannet Alvarado en la composición, dirección y teclado.

En el plan compositivo de *Ecuatoriales I* convergen diversos instrumentos musicales, como el didgeridoo, rondadores, zampoñas graves o toyo, quenas, voz de tenor, guitarra acústica y percusión —bombo, tambores, tumbas y percusión menor—, así como teclado con diferentes timbres, como piano o marimba, entre otros, más la amplificación. La forma o estructura de la obra tiene cinco partes con interludios. El elemento temporal se define con compases de diferentes acentos, simples y compuestos que permiten una expansión de la idea de tiempo repetitivo en la música normalizada por parte de intérpretes y oyentes. Cuando se presentan los interludios entre las partes, alejan a la obra de todo contexto temporal regular, imponiendo acentos inesperados propios de la composición. Quizás lo más atrevido, en el contexto formal de esta obra, es el seguimiento melódico y armónico que sale de los límites de la tonalidad y fusiona acordes disonantes con microtonos e intervalos de pocos hertzios de diferencia, propios de los instrumentemntos construidos manualmente, entonces el efecto sonoro resulta de la unión de dos pensamientos de afinación, controlados desde la aleatoriedad medida y planificada. Pero lo que le da significantes ecuatoriales y cierta familiaridad, es la utilización de ritmos tradicionales del siglo XIX y XX del Ecuador, presentes en cada parte; el capishca, el yaraví, la tonada y el andarele, son utilizados de una manera muy suigeneris en *Ecuatoriales I*. Cada uno de ellos son propuestos por la compositora como células melódicas y rítmicas con variaciones y armonías extrañas programadas, para que los intérpretes las utilicen estrictamente y en otras ocasiones bajo su discreción, extendiéndose la sonoridad no solo a la participación de los



UCuenca Folk. Grupo de música de la Dirección del Cultura de la Universidad de Cuenca, acompañados por la compositora Jannet Alvarado.

músicos sino a su recreación abierta en coordinación con la directora orquestal. La recepción del público y de los músicos fue realmente gratificante. Pues, estando ante la puesta en escena de una obra contemporánea con estéticas distantes de lo convencional, los intérpretes se incluyeron en ella y recrearon fragmentos en momentos planificados.

Ecuadoriales II

La siguiente obra del ciclo, *Ecuadoriales II*, fue la más singular e inaudita para intérpretes y público, porque no tiene mayores herramientas sonoras oficiales para integrarse sin dificultad a su desarrollo y performatividad. Sin embargo, sorprendentemente, tanto intérpretes, con una práctica de varios meses, como público con un contacto inicial y espontáneo, se integraron con naturalidad a la composición, probablemente porque la memoria del pasado prehispánico y del presente colonizado se juntaron para acceder a una experiencia inédita desde una obra que exigió un proceso compositivo muy cuidado. Los objetos sonoros arqueológicos e instrumentos musicales seleccionados, partieron de una búsqueda de los mismos en el repositorio arqueológico del Museo Universitario. Silbatos, figurinas femeninas polifónicas, ocarinas de culturas anteriores milenarias, toyo, entre otros fueron seleccionados para que a partir de sus características tímbricas se compusiera una obra que se contacte con sonidos que no se ajustan al canon, pero que se desarrollan con la lógica de técnicas contemporáneas y pensamientos compositivos manejados por la creadora y los intérpretes. Silbatos de diferentes culturas y sus réplicas, ocarinas con diferentes afinaciones, flautas de sonidos pulsantes que producen interferencias, rondadores ancestrales de cerámica, tambores de piel, percusión menor, y más, formaron parte del reparto orquestal de la partitura. A partir de los sonidos no tonales de todos estos instrumentos, trabajó la compositora en una estructura de tres partes con técnica polifónica basada en imitaciones de motivos melódicos, muy utilizada en el barroco en fugas y cánones, para proponer un tejido de muchas voces independientes pero juntas; la coherencia de la duración de cada sonido unificó las ideas melódicas que devenían en diversas direcciones, directas, contrarias, opuestas y más movimientos que unían y hacían confluir cada voz en una sola obra polifónica. La voz de tenor era partícipe en la misma medida que los instrumentos de viento y de percusión, todos fueron tratados con igual condición, sin prioridades. En la primera y segunda parte se utilizó la misma técnica contrapuntística, excepto la tercera, que se sustentó en propuestas rítmicas de gran movimiento, temperamento y diná-

MÚSICA



UCuenca Folk. Grupo de música de la Dirección del Cultura de la Universidad de Cuenca, acompañados por la compositora Jannet Alvarado.

mica interpretadas por cada uno de los integrantes y en conjunto. El público también tuvo la posibilidad de integrarse a la obra, imitando motivos rítmicos dirigidos por la conductora. Como resultado se obtuvo una incorporación de todos a la obra que fluyó sin necesidad de estar conformada por las conocidas do, re, mi, fa, sol, la, si, do.

La época contemporánea permite actualizar conceptos, técnicas y pensamientos compositivos a favor de una música orgánica y nueva, que vaya más allá de la música repetitiva y homogenizante como es la que nos imponen las industrias culturales y musicales. El objetivo de *Ecuatoriales I & II* ha sido presentar una dinámica compositiva prolija llena de experiencias occidentales y milenarias, para ser puestas en escena en vivo y poner en valor otros imaginarios de música ecuatoriana formal.

Referencias bibliográficas

Alvarado, J. (2025). Tres objetos sonoros arqueológicos ecuatorianos. Simbologías y tránsitos territoriales. *Revista Islas* No. 67. <https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1577>

McLuhan, M. y Powers, B. R. (2015) *La aldea Global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI. La globalización del entorno. Último trabajo de Marshall McLuhan*. Gedesia.

Ramírez, C. (1981). Informe de investigación. *Revista de Antropología* No 7. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Cuenca.

Arnaud, G. (2007). Sonidos pulsantes: Silbatos dobles prehispánicos ¿Una estética ancestral reiterativa? *Revista biliviana de Física*, 13, 18-22.

A dark stage with two spotlights from above illuminating a person who is partially visible behind a metal frame structure. The person appears to be in a crouched or seated position. The overall atmosphere is dramatic and minimalist.

danza



Mixturas: re_creaciones, presentación de la Compañía de Danza UCuenca junto a la Orquesta Sinfónica UCuenca, Teatro Carlos Cueva Tamariz, mayo 2025.



Crítica cultural

Ecos de la libertad

Diego Vintimilla Jarrín
Miembro colectivo MUNDANA

En la mitología griega se cuenta que la ninfa Êkhó, hábil bailarina y dueña de una voz prodigiosa, fue condenada por la envidia de Hera a repetir la última palabra de cualquier persona con la que hablara. De ahí que la palabra *eco*, que usamos hoy en día, se refiera al sonido producido por una onda sonora al chocar contra un obstáculo.

Así, el eco siempre supone una respuesta, una consecuencia que sigue a una acción. El eco nos regresa como un resultado inesperado o, al menos, no conocido hasta cuando logramos escuchar esa reacción sonora. El eco es a lo auditivo lo que el reflejo supone a lo visual: un retorno del objeto ante el que se interpone un obstáculo.

Sin embargo, el reflejo y el eco son sensibles en tanto el objeto proyectado sea consciente de ese resultado. Y es ahí donde intervienen, necesariamente, las nociones de sujeto y consciencia. A diferencia de un árbol, incapaz de percibir su reflejo en las aguas del río; o la roca imposibilitada de escuchar el eco que produce el impacto de su caída en un acantilado; los sujetos humanos somos capaces de percibir sensorial y racionalmente las respuestas materiales que el mundo emite de nuestros movimientos.

Ecos, presentación en el Centro Cultural Mora Reyes,
Festival Internacional de las Artes Vivas, Loja, 2024.

En ese estado de cosas, la obra *Ecos*, del coreógrafo Sebastian Brown, dirigida por Carolina Napoleoni e interpretada por la Compañía de Danza de la Universidad de Cuenca se presenta como una búsqueda del eco eu-tópico, como la representación del ser, arrojado al silencio y condenado a producir ecos con cada una de sus inter-acciones.

Nos referimos a eco eu-tópico en medida de que la representación introduce al espectador en un juego entre el silencio y la palabra; entre el movimiento y el reposo; entre la potencia y el acto. Y, en todos los vórtices de esas tensiones conceptuales los y las intérpretes buscan incesantemente aquel *buen lugar* desde el cual ser capaces de producir un eco creador. La pretensión de *Ecos*, desde esta perspectiva, asume el eco de la existencia como la posibilidad de dialogar desde las sonoridades que van más allá de las voces; que requieren de estas, pero se vehiculizan en la corporalidad y su propio lenguaje.

En *Ecos*, es posible apreciar aquello que Nietzsche señalaba respecto a que *el hombre en su totalidad es un fenómeno de la música*¹ que, no obstante, en la obra, no se totaliza en la producción sonora del instrumento externo, sino que incluye y fabrica un cuerpo sonoro; instrumentaliza al cuerpo como objeto creador de sonidos en función de su existencia ante el otro y su contexto material. *Ecos* es una llamada a producir ecos, asumiendo al otro como *obstáculo* indispensable e indisoluble de la existencia. El otro como *obstáculo*-instrumento; como materialidad capaz de responder a la sonoridad de nuestros cuerpos; el otro como *obstáculo* capaz de sentir y resentir; capaz de reaccionar tanto como objeto para el rebote del sonido y también como generador de los sonidos que buscarán convertirse en ecos al encontrarse con nuestros cuerpos.

El eco como representación de una relación sensible entre el ser y el otro; entre el ser y su contexto; entre el ser y la cultura que lo envuelve como el eco del mandato y ante el cual el sujeto está obligado a actuar. Sentir el eco de la sociedad y hacerse cargo del significado que cada uno asigna al mismo. Y, en ese punto es donde, el eco eu-tópico es la búsqueda del buen lugar desde el cual sentirlo y, también, buscar el buen lugar para enunciarnos sonoramente para lograr un eco consecuente con nuestra sonoridad y nuestras ilusiones.

1 Nietzsche, Friedrich. *Estética y filosofía de las artes*, ed. Agustín Izquierdo. Madrid: Tecnos, 1999



Ecos, presentación en el Centro Cultural Mora Reyes,
Festival Internacional de las Artes Vivas, Loja 2024.

A diferencia de lo utópico, como aquel lugar irrealizable, propio de las interpretaciones de *Utopía* de Tomás Moro, en *Ecos* se aprecia la búsqueda realista y pragmática del buen lugar; una búsqueda que no se plantea como el esfuerzo estéril de imaginar sin poner a prueba aquello que imaginamos en los límites de los cuerpos. En la obra de Brown, el cuerpo se presenta como medida de todas las cosas y como el instrumento para establecer los límites de lo posible; para exigir al cuerpo no aquello que se supone imposible, sino aquello que se sabe necesario. El cuerpo como, ya y en sí mismo, un buen lugar que, sin embargo, no se contenta con su rol de obstáculo accesorio; sino que se exige y exige a la voluntad del sujeto poseedor de ese cuerpo llevarlo a un mejor *buen-lugar*.

En *Ecos*, la libertad no se establece como un ideal abstraído en el concepto; sino se la pone a prueba, enmarcada —¿acaso, no limitada?— por las posibilidades materiales del sujeto-cuerpo y también de aquel cuerpo-social que supone el grupo/colectivo del que somos parte. Las y los intérpretes se exponen y evidencian en las posibilidades de su libertad y, desde ahí, se proyectan para crear los ecos de aquello que, por aún no concebido, llamamos futuro. Un futuro que reconoce al eco como la necesaria conciencia de lo ya acontecido, aquello que dota de novedad al pasado.

Por su parte, en la libertad de ser en medio de lo que nos han permitido ser, la obra juega, también, con la posibilidad de trenzar la sonoridad del cuerpo con la intención del movimiento. La interpretación no pretende quedarse la autorreferencia ni en la introspección existencial del artista y su obra, sino que se demuestra generosa —no caritativa— con el público al cual lo invita a ser parte del *eco* y al que provoca y estimula con referencias de lo burgués y lo popular, un público que se ve interpelado por un vaivén sonoro, propio del habitar el mundo en esta parte del mundo, y que no puede evitar sumarse al canto de *es la historia de una amor como no hay otro igual* de la misma forma que se impacta y se obliga al silencio cuando la música lleva a las y los bailarines a momentos extáticos.

Ecos, como un llamado al acto de permitirnos espectar, de ser capaces de hacer del silencio la condición para encontrar al otro; de hacer del eco el instrumento, que como los murciélagos, nos hace conscientes de donde habitamos, desde donde y hacia donde podemos movernos; con la diferencia de que en la obra los ecos se escuchan con los ojos abiertos; los cuerpos nos hablan y nos dejan la tarea de seguir buscando el buen-lugar para que los cuerpos sonoros humanos puedan ser libres sin necesidad de avasallar a quien comparte nuestra existencia histórica, aquello que podríamos llamar permitirnos escuchar los ecos de la libertad.



Ecos, presentación en el Centro Cultural Mora Reyes,
Festival Internacional de las Artes Vivas, Loja, 2024.



Ecós o el arte de lo real

Diego Jadán Heredia

Profesor de la Universidad de Azuay
y miembro del Colectivo Mundana

La danza, a lo largo de la historia, ha sido especialmente importante para la condición humana, en un doble sentido: trascendente e inmanente. En la ontología primitiva, *premoderna*, la realidad se alcanza por medio de la imitación y la repetición de un arquetipo. Hoy es difícil comprender que no siempre *ser uno mismo* fue más importante que *fingir ser otro*. La idea del *yo* se diluye para ser más real; como un río que no escoge su cauce cada día, sino que sigue el mismo que fue marcado desde su origen, pues solo así puede conservar su nombre. El humano premoderno, no se reconoce como real sino cuando *actúa* como el arquetipo. En un mundo así no existen actividades profanas, toda actividad con *un sentido* participa de lo sagrado, constituyéndose, de esa forma, en rituales. La danza, en tanto ritual, fue sagrada desde su origen; con distintos propósitos toda danza tiene su modelo extrahumano, fuera de la vida profana, y permite interrumpir el tiempo ordinario y homogéneo para acceder al *origen*. La danza, sin embargo, también ha sido un medio curativo. En su sentido inmanente, la danza ha sido la cura del cuerpo y del espíritu; su valor terapéutico se expresa en la vitalidad y energía del danzante.

La obra *Ecós* de la Compañía de Danza de la Universidad de Cuenca, bajo la dirección de Carolina Napoleoni y la coreografía de Sebastián Brown, refleja con

Ecós, coreografía de Sebastian Brown. Compañía de Danza UCuenca, Teatro Carlos Cueva Tamariz, febrero 2024.

DANZA

Crítica cultural



Ecos, Teatro Carlos Cueva Tamariz, febrero, 2024.





intensidad el carácter sagrado y medicinal que puede mostrar la danza contemporánea. Quizá un concepto clave, a partir del cual interpretarla, sea el de libertad. Y lo es en dos dimensiones, la primera, porque en distintos momentos inflexivos de la obra, la figura central –interpretada por la propia Napoleoni– muestra con significativos movimientos, la fragilidad y permeabilidad humana ante una sociedad que, en su indiferencia e individualidad –mostrada por los otros cinco intérpretes–, no deja de absorber, asimilar, a quien siente diferente o no logra todavía identificar qué siente y qué quiere. El espectador no puede dejar de sentir intensa violencia en estos pasajes de la obra que son magistralmente marcados por los *golpes* que brinda la música –que echa mano especialmente de Vivaldi y sus *Cuatro estaciones*–.

La segunda dimensión en la que la libertad es una clave de comprensión de *Ecós* rebasa lo que quieren contar los seis miembros de la Compañía de Danza sobre el escenario, pues se relaciona con lo que sus *cuerpos-en-danza* logran transmitir al espectador. Los ritmos coreográficos son el camino para que no aparezcan individuos, hombres y mujeres, danzando, sino un solo cuerpo que es resultado del sentido trascendental que permite este arte. Un intérprete es reflejo de otro que a su vez lo es de otro y solo de esa forma adquieren valor; la realidad que los trasciende permite que lleguen a ser reales. Esto quiere decir, también, que un cuerpo depende de otro cuerpo, solo en el *otro, uno* adquiere el sentido. Lo demás es caos, sustancia informe. Por eso no es extraña la sensación que se tiene como espectador de querer participar de esa realidad, de no quedarse fuera. Cuerpos libres que lo son porque se unen a otros cuerpos. Parece entonces que no solo la mirada del otro me conforma, Sartre *dixit*, no somos solo mirada, somos cuerpos que miran, tocan, huelen, sienten, hablan, escuchan y todo es nada más que *potentia* si no existe un encuentro. Ahora, ese encuentro, ese *hacerse-uno* es producto de una tensión violenta, tal como se ve en el escenario, por eso cuando el espectador empieza a reír y disfrutar con la obra, llega el momento inflexivo/reflexivo, que conduce al miedo, la indignación –que es rabia más conciencia–.

En un momento importante de la obra suena de fondo *Bésame mucho*, automáticamente se forman tres parejas que, por un instante, se olvidan del mundo, dejan la *historia* para ser *naturaleza*. Solo existen para el otro; de nuevo, son uno con el otro. Para quien escribe estos apuntes, acudir al bolero tiene un significado, si se puede decir, toponímico además del artístico. Mientras Vivaldi es el



hilo conductor musical durante la mayor parte de la obra, ahora lo es el género hispanoamericano por antonomasia: el bolero. El alma de bolero que nos caracteriza es el lado íntimo, pasional, erótico del ser hispanoamericano. Lo apolíneo de la obra no olvida, no puede hacerlo, lo dionisiaco. Este momento de *Ecós* rompe con lo universal de la idea para ubicarse en un lugar determinado. Y ese *ubicarse-en-un-espacio* pone sobre la mesa más ideas con las que lidiar. El bolero romántico —*Bésame mucho* lo es— esconde bajo el velo de las palabras amorosas, el deseo de dominar al otro, de ser su dueño y casi siempre es el dominio del varón sobre la mujer.

Esa tensión que surge entre los cuerpos, la tensión de un cuerpo exigiendo reconocimiento por el otro, también tiene un género —y ya no me refiero al musical— sino a ese elemento constitutivo de las relaciones sociales que se transforma en relaciones de poder. Lo que muestra formidablemente la Compañía de Danza en esta obra es que ciertas acciones artísticas rebasan lo artístico para proponer una acción política y social y lo hace *a través*, en el sentido de que nos atraviesa, del bolero. De cierta forma se logra interpelar al espectador al subrayar que nada es inocente, que los elementos simbólicos de la cultura también envuelven, aprietan —como lo hace el bolero a quien lo baila— y condicionan, el camino de la libertad.

Cuando termina la obra es ineludible la sensación de incertidumbre para el espectador. Junto a la experiencia estética —que es intensa, viva, emotiva— aparece, como un bulto que no se quiere cargar, una reflexión ética que necesita ser descifrada. Pamela Jijón, filósofa ecuatoriana, ha apuntado con claridad que la condición de temporalidad de las artes escénicas provoca que lo que ha sucedido en el escenario no pueda volver a suceder de la misma forma, aunque la obra se presente una y otra vez; se compartió una temporalidad, un momento de cohabitación que termina. * Sin embargo, el título de la obra sugiere, precisamente, que, pese a que el espectador deja la sala, quedan resonando los ecos, no solamente de palabras e ideas, sino también de cuerpos que siguen moviéndose en la conciencia. Así, el sentido terapéutico de la danza puede funcionar también para los espectadores, que ahora sabemos que la *realidad* a la que aspiraron los danzantes es necesaria para nosotros.

Pamela Jijón (2024). *El gesto realmente transformador del arte es afirmar la posibilidad de la creación permanente*. *Mundana Revista de Filosofía*, Nro. 2, pp. 62-67. <https://revistamundana.ec>

Ecós, presentación en el Teatro Carlos Cueva Tamariz, 2023.

Entrevista



Susana Reyes y el Butoh de los Andes

Por: Marcela Orellana Calle

Con una brillante trayectoria de más de cinco décadas, nuestra invitada es reconocida como una de las artistas más admiradas y emblemáticas del arte ecuatoriano, y como una legítima embajadora del país en el mundo. Pionera de la danza butoh en el Ecuador, ha construido un lenguaje propio que ella denomina Danza butoh de los Andes, donde confluyen la memoria ancestral y la exploración contemporánea.

Su recorrido artístico se ha nutrido de una estrecha colaboración, desde 1985, con el músico y compositor Moti Deren, con quien ha plasmado obras de gran envergadura y trascendencia, presentándose en escenarios

que van desde los más importantes teatros del mundo hasta plazas, comunidades, escuelas y espacios alternativos.

En 1992 fundó la Casa de la Danza, un espacio dedicado a la formación, creación y difusión, y ha impulsado proyectos socio-culturales como *Desde la danza para la vida*, que conjuga arte, saber ancestral y crecimiento humano, con énfasis en mujeres y grupos vulnerables.

Hoy lidera el colectivo Cuenca Butoh Danza, un espacio de investigación, creación y formación, desde donde continúa aportando al arte, a la sociedad y al diálogo intercultural.

Foto: archivo de la artista.

Susana, en tu recorrido artístico has transitado por el ballet, la danza contemporánea y desde los años 90 el butoh. ¿Cuéntanos cómo recuerdas ese camino y qué te llevó a elegir la danza como tu lenguaje de vida?

Bueno, en verdad me haces pensar cinco décadas de mi vida en la danza, es un camino largo, largo y profundo. Como yo digo, mi vida en la danza ha sido como un río largo, profundo, que no se ha detenido en escarbar la tierra. Así ha sido mi vida en la danza y realmente yo inicié muy jovencita, en un taller de danza folclórica en el Colegio 24 de Mayo de Quito y extrañamente fue ahí donde tuve mi momento pregnante, ese momento que creo que de manera intuitiva, porque yo desde niña me crié en un barrio donde nos poníamos trajes y bailábamos las danzas folclóricas, la fiesta del barrio, la fiesta de la virgen, todo lo que es el mundo popular nuestro.

Entré a un taller de danza porque no logré inscribirme en el de teatro, ahí estaba el maestro, mi primer maestro, Robin Gallardo. El dijo: *vamos a calentar el cuerpo*, y yo nunca había escuchado algo así antes de comenzar una danza. Nos pidió respirar: inhalar levantando los brazos como si fuéramos un árbol y luego bajarlos al exhalar. Ese instante fue para mí una sincronía cósmica tan grande, tan profunda, que me marcó para siempre.

Yo tuve esa vivencia de ser, de no representar, que es hacia donde realmente ha ido toda mi búsqueda. Claro, fue muy intuitivo y es lo que he perseguido desde ese instante, más aún porque no he conocido otro camino.

Luego ingresé al Instituto Nacional de Danza, donde tuve mi primera gran formación. Además, yo fui hija del instituto en sus primeros años. Entonces, ahí veo otras corrientes de la danza contemporánea, el teatro, la pintura... o sea, bellísimo. Pero yo seguía, seguía, Marce, con ese cosito en el corazón, ¿no? Yo tenía que encontrar lo que viví en ese taller con el maestro de mi infancia. Entonces iba buscando, y en un momento comprendí que eso no era algo que el maestro me iba a dar por sí mismo. O sea, yo tenía que poner de tal manera mi ser para poder entrar en ese estado en el que me encontró la danza por primera vez.

He hecho un camino largo, como tú dices, y he conocido tantas y tantas corrientes: desde el ballet, la danza contemporánea, el teatro, el teatro de la memoria, etcétera. Hay líneas que me marcaron más, sí, y otras que fueron muy importantes en su momento. Después tuve que alejarme de ellas, y fue un momento muy, muy importante en mi vida, antes del encuentro con el butoh.



Foto: archivo de la artista.

Hubo un tiempo mío en Nueva York donde conozco líneas como Muller; líneas paralelas a las técnicas dancísticas, como el Feldenkrais y Alexander, técnicas que más bien te llevaban a otra forma de entender el movimiento. Y, en paralelo a esto, había algo que yo tenía que buscar, algo que me perteneciera, que me decía que no solamente podía ser la clase de danza contemporánea... Tenía que haber algo que me ayude a irme más allá de esta búsqueda del virtuosismo, algo que me haga encontrar mi ser.

¿Qué es la danza butoh y qué sentiste al encontrarte con esta forma de expresión que llegó a resonar tan profundamente en ti?

La danza butoh es una corriente dancística que surge del Japón de la posguerra. En un momento de tanto quebranto humano y dolor, a Japón le había tocado vivir uno de los horrores de la barbarie humana, como fue Hiroshima y Nagasaki. Ahí surge, ante esa realidad, el ser artístico, el creador, que siente una necesidad de responder a esas situaciones, al entorno.

Teniendo como precursores a dos grandes maestros de la danza, Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata, son ellos quienes empiezan esta búsqueda

de una danza que quería romper con toda influencia occidental. Veían a su pueblo tan desgarrado emocionalmente y físicamente, viviendo las consecuencias de la radiación de la bomba. Entonces, de esta experiencia surge una danza que hable de esa realidad, que se desconecte de toda influencia externa. Comienzan buscando una danza de impulso, sin querer volver, sin saber por dónde, y sin imaginar que estaban abriendo una nueva corriente para el mundo. Surge, obviamente, del desgarre humano; es una danza que trataba de reflejar de alguna manera, no descriptivamente, sino profundamente, lo que pasaba.

Entonces aparecen estos cuerpos desgarrados, hablando desde la muerte, desde la sombra, desde la oscuridad. Claro, hay muchos matices alrededor de la danza butoh, que en el pensamiento occidental no son lo mismo que en el pensamiento oriental. Esta danza, que muchas veces se le llama la danza de la sombra o de la oscuridad, surge de la barbarie. Pero, como te decía, ellos no tenían idea de lo que estaban destinados con esta danza. O sea, ¿cómo, de este dolor, ellos iban a entregar una flor al mundo?

El butoh empieza a encontrar como ciertas directrices: esto de buscar este cuerpo primigenio, de buscar

este movimiento desestructurado, de hablar del quebranto del ser humano. Ellos no empiezan buscando una técnica, sino buscando una expresión, una forma de expresar. Empiezan a escarbar, a indagar en el alma, en el interior. No les interesaba construir una forma, una técnica sintáctica, nada. Es una danza que en principio no fue aceptada, fue muy vetada. Además de esto, empezaban a bailar desnudos, pintados de blanco, reflejando esa despigmentación que vivían los cuerpos producto de la radiación. Movilizaban masas de gente que no eran bailarines, pero que eran impulsadas por ese hecho profundo de que el ser humano tiene que mover su alma y manifestarlo en el cuerpo. Fue un movimiento impresionante, donde se unieron fotógrafos, cineastas, pintores, poetas. Es una filosofía que plantea que el butoh no puede estancarse, que tiene que morir a sí mismo cada día, que tiene que vaciarse el ser humano para poder ser algo. Tenemos que vaciarnos cada día para que emerja algo o para poder ser receptores de algo más grande.

Entonces, esto se fue expandiendo, a fusionarse y tener nuevas características, en donde va sentándose para aparecer un butoh con características más alemanas o europeas. Luego llega a los Estados Unidos y llega a otros lares. En Latinoamérica, el butoh en-

cuentra una tierra fértil; esa memoria de dolor, una historia que viene mostrándose, no de conquistas, sino de masacre. Hay una tierra fértil para el butoh en ese sentido, de una identificación con el sentimiento original del butoh, con una historia latinoamericana.

El butoh llegó a tu vida casi de manera inesperada; ¿cómo describirías el impacto que tuvo en tu manera de crear y en la construcción de tu danza personal?

Yo me encuentro con Adam Sabuto, un momento en que ya tenía como una base de mi trabajo creativo. Yo no lo busqué, como dicen, el butoh te llega nomás. Fue un festival, donde yo lo vi por primera vez, y en ese mismo festival la gente me preguntaba si yo había hecho butoh; yo no sabía lo que era.

Tengo distintos periodos, pero encontré viejos sabios que fueron maestros en toda la extensión de la palabra. Porque el maestro no es el que te da una cantidad de cosas, sino el que transmite una verdad. Creo que eso fueron para mí estos tres maestros: Yukio Waguri, Natsu Nakajima y Yoshito Ohno. Tres leyendas que, solo con estar junto a ellos, con sus arrugas, con su historia, me enseñaron tanto.

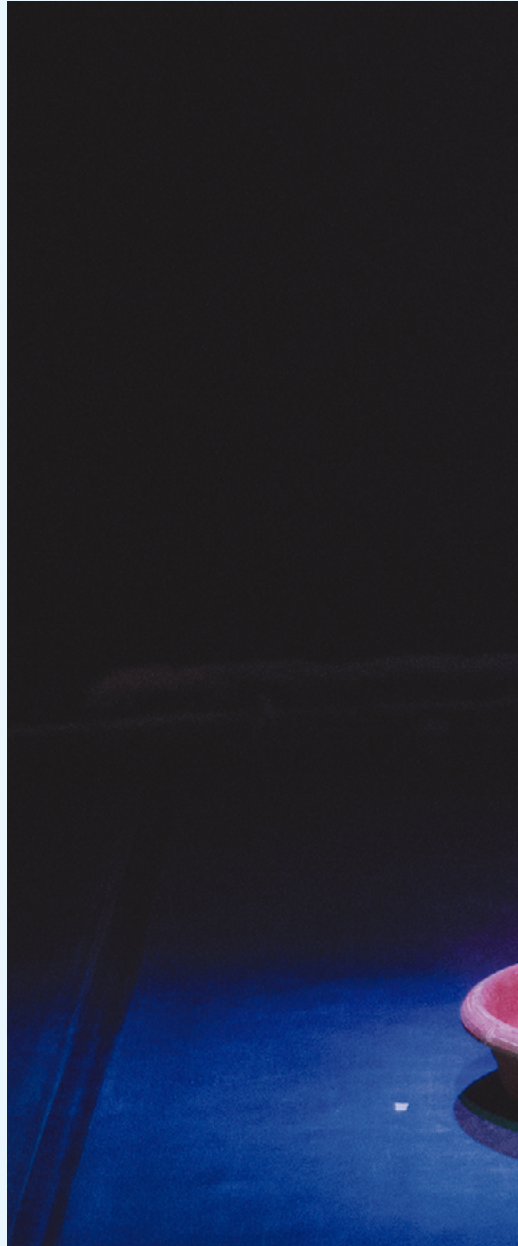


Foto: archivo de la artista.



Cada palabra, cada gesto, cada imagen y cada exploración que compartieron conmigo me hicieron amar cada vez más esta ruta. Así inició mi encuentro. Para mí ha sido no una puerta, sino un portón que me ayudó a definir mis intuiciones y a adquirir las herramientas necesarias para afirmar una danza propia. El butoh es permitir que el creador, que el bailarín, que el danzante, llegue a su verdad interior.

Cuando bailas desde tu propio ser, con lo que tienes, con lo que no tienes, con tus anhelos, con tus heridas: una verdad. Es decir, el butoh tiene que ser la transmisión de tu alma a tu cuerpo, así, sin máscaras.

Entonces yo siento que, a pesar de que en la memoria latinoamericana existe una historia sagrada, una cosmogonía en la que el ser humano es una unidad con la tierra, con el universo, con Dios, con todo,

En la cultura andina existen conceptos maravillosos, como el del renacimiento, el maíz, la semilla... Todos los símbolos de la cultura andina conforman un universo profundo; son herramientas que te permiten entrar en tu propia memoria, herramientas que te permiten de-construirte totalmente.

Entonces yo empiezo a hablar de un butoh que te descolonice. Sí, por ahí

empieza a emerger este butoh de los Andes. Me está dando herramientas para no quedarme a mitad del camino, sino para romper estas puertas que, aunque me cueste, debo atravesar, porque no sé qué hay más allá; es desconocido, y tengo como estas directrices.

Soy hija de una cultura que, si bien es una cultura donde confluyen varias corrientes y venas, hay una parte de mi ser que yo llamo *ser andino*. Solo una parte, porque yo soy mestiza. A mí me conforman varias corrientes, varias venas; tengo de todo, o sea, tengo mi sangre, tengo una sangre sagradamente mixta.

Y encuentro que hay una parte mía, que es la parte andina, donde está esta historia, que es la memoria mestiza. Ahí digo: *Ahí voy a poner mi honra, ahí me voy a quedar*.

Entonces esta cultura está ligada a un mundo que va más allá de lo inmediato. Esa es la cultura indígena: tienes que ser valiente, y eso también te da el gusto. Tienes que ser valiente para decir: *¿sabes qué? Esto es lo que me mueve, a esto voy. Me cuesta lo que me cueste*. Aunque no esté de moda, aunque no corresponda a los cánones establecidos, aunque me represente una soledad absoluta, lo sostengo. Porque sé que, si mi danza es una danza del corazón, será un butoh para el corazón.



Foto: archivo de la artista.

¿Qué papel han tenido tus maestros y la cosmovisión andina en este camino con el butoh?

Es un caminar interminable, los momentos más altos de mi carrera han sido mi encuentro con los maestros japoneses. Primero me conecté con el butoh norteamericano, maravilloso, al que tengo mucha gratitud, pero el momento definitivo, el que me llevó a decir: *sí, voy a hablar de un butoh de los Andes*, fue cuando conocí a los maestros japoneses.

Al inicio no sabía en lo que me estaba metiendo. Era fácil decir *el butoh de los Andes*, aunque yo no soy completamente andina. Pero lo hice sin saber el gran desafío que implicaba, una ruta inabarcable, donde el mismo butoh te va develando cosas. Porque el butoh no es estático, igual que la cosmovisión andina: tiene una directriz, pero siempre está en movimiento, en transformación.

Yo pensaba que se trataba de llegar

a ciertas partes de mi alma, a las estrellas, al infinito. Pero el butoh mismo me mostró que también hay una memoria familiar, una memoria cósmica, una memoria que trasciende todas las demás. Y ahí, en ese filo, me pregunto: ¿dónde me está llevando este butoh? Me pone al borde del abismo. Y digo: *¿será que me habla de esta manera?* Nunca lo he preguntado, pero siento que el butoh me va revelando.

Lo que me ha permitido, finalmente, es entrar en un camino de evolución integral entre lo artístico y lo humano. Eso ha hecho el butoh en mí: permitirme entrar en una ruta de evolución, de ir comprendiendo el gran misterio de la vida, de cómo venimos los seres humanos a recorrer un camino de retorno a uno mismo. La búsqueda del *uno mismo*: quién es ese uno y a qué está ligado, qué es lo que lo sostiene.

Creo que ahí es donde estoy ahora, en mi butoh.



Foto: archivo de la artista.

A black and white photograph showing a close-up of a person's hands. The hands are holding a small, dark, round object, possibly a seed or a piece of fruit, over a pile of dried plant matter (possibly roots or stems) on a rough, textured stone surface. The person is wearing a light-colored, short-sleeved shirt. The background is slightly out of focus, showing more of the stone surface and some more plant matter. The overall scene suggests a process of experimentation or a traditional craft.

experi-
men-
tación



Taller *Recuperación de la memoria a través de tintes naturales* con Mónica Malo,
Miércoles en el Museo, Museo Universitario, 2025.



Manual de tintes naturales

**Teñido natural para la artesanía
sostenible y sustentable**

Mónica Malo Piedra

No podemos concebir un mundo sin colores. Desde que el ser humano estampó hace 18.000 A.C. figuras de animales y acciones de cacería –Cueva Altamira (España)– se tiene conocimiento de la utilización del color. Para los diferentes pueblos y culturas, el color manifiesta y simboliza sus creencias y maneras de interpretar el mundo y, con ellos, establece un ordenamiento social y estético; por tanto, es un elemento intrínseco en la cultura, símbolo de poderío, lujo, religiosidad y magia desde la antigüedad hasta nuestros días.

Todas las civilizaciones y culturas alrededor del mundo desarrollaron el oficio y el arte de la tintorería na-

tural. Utilizaban aquellos elementos que había en su entorno gracias al conocimiento que tenían de la naturaleza, de la luna y sus diferentes fases, y de su capacidad para percibir la energía de la gente en tiempos de recolección de los materiales tintores y durante el proceso de elaboración de los productos.

Gracias a esto sabemos cómo ciertas plantas son sensibles ante ciertas personas con energía negativa... En el momento de teñir se pueden lograr o simplemente no coger color; por este motivo, se debe teñir siempre con buenas energías y en un medio ambiente de armonía para que los colores salgan fuertes y vibrantes,

EXPERIMENTACIÓN

para que con el pasar del tiempo se mantenga firmeza en el color.

Utilizamos los colores extraídos de las plantas que crecen en el entorno donde habitamos, respetando los tiempos de la naturaleza para cosecharlas porque no podemos olvidar la importancia de obtenerlas en forma equilibrada, amigable, sostenible y sustentable con el medio ambiente.

La utilización del color, extraído de las plantas, moluscos, insectos y de la tierra hacen parte de la historia de la humanidad.

En la América precolombina las diferentes culturas emplearon en los textiles los tintes extraídos de la cochinilla, índigo, achiote, palo campeche, palo de Brasil que, posteriormente, fueron comercializados en Europa por los españoles. Se sabe que la cochinilla era tan costosa y apreciada como el oro porque era utilizada para teñir la ropa de la realeza y de los pontífices.

Una mirada del color desde nuestras raíces ancestrales y el sentido del mundo que nos rodea en tiempos contemporáneos, no puede ser visto si dejamos de lado la mágica relación

de los colores tanto en el mundo espiritual como en nuestra cotidianidad.

En la zona del Cañar tenemos una amplia diversidad de especies florísticas utilizadas en la tintorería natural. Cabe señalar que las plantas empleadas normalmente son también medicinales, depende tan solo del tipo de preparación que utilicemos lo que hace la diferencia.

En el caso de la tintorería natural, en el momento de la cocción de las plantas también nos beneficiamos con la emanación de sus fragancias, fortaleciendo nuestra salud. Lo mismo sucede con las fibras teñidas (lana, algodón, etc.), que cubrirán nuestros cuerpos y nuestra piel, vibrando de esta manera en una frecuencia de salud y armonía. Las fibras naturales y los tintes resuenan en la misma frecuencia de nuestro cuerpo.

Podemos decir que los colores, en el lenguaje simbólico andino, son una forma de escritura paralela al lenguaje oral; su sentido y significado viene desde épocas muy tempranas y sigue recreándose hasta nuestros días a través de la forma y su uso en los elementos culturales tradicionales.



Taller *Recuperación de la memoria a través de tintes naturales* con Mónica Malo, Museo Universitario, 2025.

EXPERIMENTACIÓN

Significado de los colores para los incas

Español	Quichua	Significado
Amarillo	Qellu	Oro
Blanco	Yuraq	Plata
Rojo	Puka	Guerrero
Negro	Yana	Tiempo
Morado	K'ulli o llaulli	Curaca
Pardo	Oqe	Gobierno
Amarillo pajizo	Paqo	Especie de feudo
Verde	Qomer	Conquista
Carmesí o magenta	Ayrampo	Inca
Azul	Ancas	Ir a la grandeza

Los colores en la etnografía inca

Color	Quichua	Aymara	Significado
Rojo	Puka	Chupika	Sangre/persona
Azul	Anqas	Larama	Grande /inmensidad. Este significado toma del aire y el agua en grandes cantidades.
Verde	Qomer	Choqña	Fertilidad/ reproducción. Cuando cae la lluvia la naturaleza se pone verde.
Amarillo	Qellu	qellu	Suerte/riqueza en la producción. Brotan las flores amarillas, en los matrimonios se echa mixtura amarilla, año nuevo truzas amarillas.

Negro	Yana	Chiara	Respetado/sagrado. Diccionario quechua Holguin).
Blanco	Yuraq	Hango	Ganado /pecuario. Considerado sistema desde épocas tem- pranas.

El hanqo es una prenda de vestir todavía usada en la actualidad en Puno, Perú. Listado en colores cafés y blancos, y a veces con diseños, se puede ver en las chuspas o bolsos, así como en los ponchos.

Sistemas cromáticos andinos

El estudio de este tema ha demostrado que existen dos clases de sistemas, uno antiguo que data desde la época preinca que toma como base los colores naturales de la lana, por tanto, está ligado a la ganadería. En aymara se lo denomina sistema hanqo, que significa blanco o colores naturales de los mismos animales.

Relación de los colores y lo sagrado, según el inca Garcilaso de la Vega

El cronista indígena Garcilaso de la Vega, en relación a la asociación de los colores con lo sagrado, nos dice que la gama de los rojos intensos o purpúreos era usada en la vesti-

menta de la nobleza inca. Así como el amarillo representa el oro en los quipus, el blanco la plata y por asimilación queda asociada a la luna y a las estrellas. En cambio, el negro incaico es color de pureza y deidad, usado solo por el inca.

En fin, el conjunto de colores del arcoiris, como fenómeno celestial que es, no podía faltar y explica Garcilaso:

El mismo acontecimiento hicieron al arco del cielo por la hermosura de sus colores, y porque alcanzaron que procedía del sol, y los reyes incas lo pusieron en sus armas y divisa. (...) De la misma forma sobre una pared del templo del sol en Cuzco tenían pintado muy al natural el arco del cielo, tan grande que tomaba de una pared a otra, con todos sus colores al vivo (Comentarios Reales I/3, XXI).

Pigmentos usados en la cultura Inca, colores característicos

Los principales colores usados en los

EXPERIMENTACIÓN

tejidos incaicos procedían de tintes naturales que extraían de plantas, minerales, insectos y moluscos:

Verde
Amarillo
Blanco
Rojo
Naranja
Negro

Significado religioso

Los dioses más importantes de los incas fueron Apu Kon Teqse Wiracocha, el Dios supremo creador y padre de los demás dioses incas:

- Inti - Sol
- Mama Killa - Luna
- Pacha Mama - Energía femenina creadora
- Pachacamac - Energía masculina creadora
- Allpa mama - Madre tierra
- Mama cocha - Mar

Rojo es el planeta tierra, la expresión del hombre andino.

Naranja es la sociedad y la cultura, la preservación y procreación de la especie humana.

Amarillo es la energía y fuerza, expresión de los principios morales.

Violeta es el orden político e ideológico de la propia cultura.

Blanco es el tiempo.

Negro es la ritualidad, el culto, la ceremonia.

Pigmentos usados en la cultura Tiahuanaco

Los colores que empleaban principalmente en la cerámica y en los textiles eran:

Negro
Rojo
Amarillo
Plateado
Azul
Blanco
Naranja
Dorado
Gris
Verde

Significado religioso

El color negro representa el mundo de los muertos, mientras que el rojo representa el fuego y el amarillo, el sol.

El sol se asociaba con el color amarillo dorado, el metal, el fuego, el día,

el este y el verano.

La luna se asociaba con el color plateado, el metal. El agua, la noche, el oeste y el invierno.

Las estrellas se asociaban con el color blanco, el metal, el aire, el cielo y el norte.

El agua se asociaba con el color azul, el metal, el agua, el lago, y el sur.

El jaguar se asociaba con el color rojo, el metal, el fuego, la selva y el este.

Entre los elementos más representados se encuentran el sol, la luna, las estrellas, el agua, la tierra, el fuego, el aire, el jaguar, el cóndor, la serpiente, el pez, el hombre, la mujer, el sacerdote, el guerrero, el gobernante, el Dios, el ancestro o el héroe.

Pigmentos usados en la cultura Mochica, colores característicos

Usaron pigmentos inorgánicos provenientes de los minerales y esos eran los colores naturales del algodón que se caracterizaban por tener varias gamas; entre los colores que más usaron fueron:

Rojo
Ocre
Blanco
Crema

Negro
Gris

Significado religioso

Los mochicas rendían culto al Dios Ai Apaec, representado como un hombre con grandes colmillos.

Pigmentos usados en la cultura Nazca, colores característicos

Los pigmentos procedían de los minerales del desierto:

Negro
Rojo
Marrón
Crema
Naranja
Amarillo
Gris, violeta
Rosa

Significado religioso

La cerámica nazca guarda relación con la muerte y con los rituales fúnebres. Creían en los espíritus de la naturaleza que tenían el poder del controlar su destino.

EXPERIMENTACIÓN

Significado de los colores por el cronista fray Juan Antonio de Calancha

Blanco, plata: color que representa la luna.

Amarillo, oro: color que representa al sol.

Carmín o rojo intenso: color de la realeza.

Negro: el tiempo.

Pajizo o beige: no tener gobierno, hombre antiguo sin cultura.

Pardo o gris oscuro: conquista, expansión, orden, política.

Verde: soldados del ejército contrario, enemigo.

Morado: gobierno, leyes.

Los colores preinca

Para obtener el rojo y sus variantes usaban las raíces del chapi.

El azul y sus gamas obtenían del índigo, aunque se sabe que era muy difícil conseguir los tonos de azul.

Los frutos del molle eran usados para obtener el color amarillo y verde.

Del árbol de tara se conseguían los

colores beige y gris.

De los granos de achiote podían lograr el color naranja en diversos tonos.

El lloque la tauca fueron los orígenes del negro.

De la mazorca del maíz morado lograban tonalidades de este color.

Entre algunas de las plantas que se usaban estaban: el índigo, ataco, chilca, molle, mulluca, rubiáceas del género Rubia, Relbunium y Galium, y tara, como fuentes de taninos y ácido gálico. De origen animal estaba la cochinilla.

Proceso de tintorería

Utensilios necesarios:

- olla grande.
- una tela camiseta vieja para colar.
- un cuchillo.
- palos redondos lisos.
- valdes y tinas.
- guantes de caucho.
- guantes de algodón.
- balanza gramera.
- cucharas.
- hilo de algodón para hacer los cruces.
- piedra para golpear o chancar.
- usar una cocina industrial o fogón de leña.

Mordientes:

- piedra alumbre.
- sulfato de cobre.
- sulfato ferroso.
- vinagre.
- sal.

Preparacion de la fibra de alpaca

El proceso para esquila las alpacas consiste en cortar la lana con tijeras bien afiladas de manera muy suave.

Pasos de la esquila:

1. Con una rasqueta cepillar al animal para sacar el exceso de suciedad, (para eliminar fibra muerta, guano, paja).
2. Colocar la alpaca sobre un plástico lo suficientemente grande de manera que quepa toda la alpaca.
3. Amarrar las patas y estirarlas de manera que facilite la esquila.
4. Una persona que sujete la cabeza para mantenerla tranquila.
5. Esquila toda la alpaca del un lado para posteriormente darle la vuelta y esquilarla del otro lado (el vellón debe salir entero).
6. Soltar al animal.

7. Se realiza un tipo de envoltura llamado tambor para que la fibra pueda ser transportada o llevada al lugar donde se procederá con los siguientes pasos.

La esquila se debe realizar una vez al año, la frecuencia dependerá de factores como el clima, la alimentación, esto determinará la calidad de la lana.

El largo del vellón de alpaca debe ser de entre 8 y 11 cm aproximadamente, para que sea de buena calidad. En caso de ser más pequeño, el vellón deberá dejarse crecer por más tiempo antes de ser esquilado, lo que podría significar pasar más de un año.

Proceso de limpieza del vellón:

1. Colocar un plástico lo suficientemente grande de manera que quepa todo el vellón al momento de ser estirado.
2. Clasificar la fibra de 1.^a hasta 4.^a o 5.^a; estas últimas corresponden a las partes de las patas y pezuñas. Recordemos que la 1.^a, royal o baby alpaca, es la del lomo exclusivamente.
3. Cortar las puntas que estén muy pegadas o sucias y sacar la mayor parte de suciedad posible, escarmenando para que salga toda la basura.

EXPERIMENTACIÓN

Lavado de la fibra

1. Colocar en una olla lo suficientemente grande con abundante agua de manera que la fibra entre holgadamente, colocar 6 % como mínimo hasta 10 % de jabón de origen vegetal (Perla), este debe estar previamente cortado en láminas finitas o en líquido.

2. Colocar sobre el fogón hasta que llegue a una temperatura tibia aproximadamente de 40 grados centígrados, esto es el agua ligeramente tibia.

3. Retirar del fuego y sumergir la fibra por aproximadamente 30 minutos.

4. Pasar a un recipiente con agua abundante, manteniendo la misma temperatura. Este procedimiento se debe realizar varias veces hasta que

salga todo el jabón. Es muy importante mantener siempre la misma temperatura; de lo contrario, la fibra se apelmazará, dificultando el cardado o escarmenado.

5. Otra opción al momento de lavar es dejar que se enfríe la fibra sacándola del agua. Una vez fría lavar en agua fría (siempre manteniendo la misma temperatura).

6. Poner a secar la fibra.

Una vez seca la fibra se procede a cardar y posteriormente a hilar colocando en un guango.

El grosor del hilo será de acuerdo a lo que se vaya a tejer.

Finalmente se preparan las madejas para ser teñidas o realizar madejas y mantener su color natural.

Selección del material tintóreo y preparación de mordientes

a) Recolección del material tintóreo.	b) Picado, machacado y maceración.	c) Cocción del material tintóreo.
---------------------------------------	------------------------------------	-----------------------------------

Tintorería

a) Se remoja la fibra.	b) Se cierne el material tintóreo.	c) Se sumerge las fibras a ser teñidas en el tinte.
------------------------	------------------------------------	---

Mordentado y fijación

a) Se sumerge en el tinte la fibra por 15 minutos.	b) Se sumerge en el mordiente la fibra por 10 minutos.	c) Se lava la fibra hasta que el agua esté clara.
--	--	---

Material tintóreo

Recolección de material tintóreo

Hojas: Corte las hojas de la planta con un cuchillo, seleccionar las tiernas o desarrolladas. No hojas secas.

Frutos y semillas: Pueden ser maduros o verdes.

Flores: Recolectadas en época de floración de las plantas se escogen las más tiernas y en botón, dan mejor tinte.

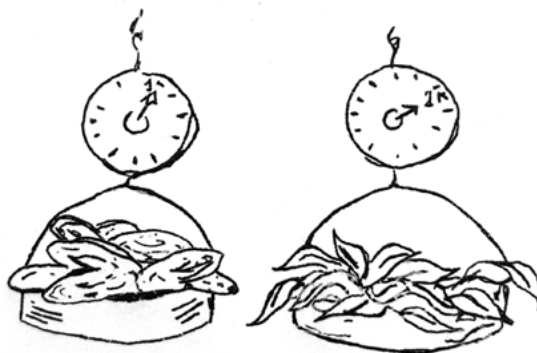
Líquenes y musgos: Son hongos o

plantas parásitas, se encuentran sobre las piedras o troncos de los árboles; se debe seleccionar de la misma especie en épocas de invierno o lluvia.

Corteza: Se debe cortar la corteza a lo largo del tronco del árbol con un cuchillo o machete.

Aserrín: virutas desprendidas de la madera a la hora de trabajarla.

La preparación del material tintóreo que se requiere para teñir es el doble con relación al peso del hilo o la fibra a ser teñida.



EXPERIMENTACIÓN

Los mordientes

La tintorería requiere de sustancias químicas, sintéticas o naturales llamadas mordientes que enlazan la fibra con el tinte haciendo que el color sea permanente, intenso y variado.

Alumbre o piedra alumbre

Tiene dos presentaciones: en polvo blanco o cristales. Acentúa los tonos amarillos y claros.

Sulfato de cobre

Se presenta en cristales de color azul turquesa. Es venenoso, tiende a los tonos amarillos o verdes y acentúa los tonos verdes.

Sulfato ferroso

Son cristales en polvo de color verde claro. Con este mordiente se obtienen las tonalidades oscuras, cafés, grises.

Existen otros mordientes que tam-

bién se pueden utilizar como el Bicromato Potásico y el color oscuro de estaño, pero requieren de mucho cuidado en su empleo.

Medios ácidos

Puede ser ácido acético, ácido cítrico; estos tienen la propiedad de aclarar los tonos, puede acentuar los rojos o el salmón de la cochinilla.

El vinagre es un ácido acético.

El limón es un ácido cítrico.

Se utilizan colocando un vaso grande y suficiente agua que cubra el material.

Mordientes naturales

Algunas plantas tienen en sus hojas, semillas o raíces la sustancia (mordientes) que permiten el enlace color-fibra, como la lengua de vaca, la pepa del aguacate, el nogal, los líquenes y musgos y el legía.



Piedra alumbre



Sulfato de cobre



Sulfato de hierro

La proporción de mordientes para las fibras

Lana de alpaca u oveja	Piedra alumbre 5 %	Sulfato de cobre 5 %	Sulfato de hierro 3 %
100 gramos	5 gramos	5 gramos	3 gramos
200 gramos	10 gramos	10 gramos	6 gramos
300 gramos	15 gramos	15 gramos	9 gramos
400 gramos	20 gramos	20 gramos	12 gramos
500 gramos	25 gramos	25 gramos	15 gramos
600 gramos	30 gramos	30 gramos	18 gramos
700 gramos	35 gramos	35 gramos	21 gramos
800 gramos	40 gramos	40 gramos	24 gramos
900 gramos	45 gramos	45 gramos	27 gramos
1000 gramos	50 gramos	50 gramos.	30 gramos
1500 gramos	75 gramos	75 gramos	45 gramos

Observación: Un exceso o abuso de cualquier mordiente, en el proceso de mordentado, afecta la fibra dejándola opaca, dura, rígida o con pelusa.

El agua: Es mejor el agua natural como el agua lluvia o de río.

Nota: En caso de hacer al ojo se colocan 2 cucharas llenas de mordientes para 10 a 12 litros de agua.

El material tintóreo no siempre da los mismos resultados, el mismo tono o color y puede variar y ser influenciado por:

- La calidad del suelo.
- La época de cosecha o floración de la planta.
- La estación del año (primavera, verano, otoño, invierno).

- Estado de maduración de las hojas o frutos.
- Cantidad de material tintóreo utilizado.
- Cantidad de agua.
- Las fases de la luna.
- El clima.

Preparación de la fibra

Esto nos va a permitir un mejor manejo de las madejas. Se realizan madejas no muy grandes. Se junta la punta de inicio con la del final con un nudito. Se realiza el cruce en un sistema de ocho en cuatro partes de la madeja (evitar que se enrede el hilo), este cruce se debe hacer con un hilo diferente puede ser de algodón o un hilo sintético.

EXPERIMENTACIÓN

Pesar en seco para calcular los porcentajes. Antes de tinturar las madejas, tejidos o fibras se deben colocar en un recipiente con agua cubriendo el material de manera que la fibra se hidrate y el tinte penetre uniformemente; preferiblemente dejar en remojo desde la noche anterior.

Desgome de la fibra

Se pone a hervir agua en cantidad suficiente para cubrir la fibra y que esta quede bien holgada. Se añade 6 % de bicarbonato de sodio y 6 % de jabón (rallado o cortado en tiras finitas para que se disuelva fácilmente). Se incorporan estos dos ingredientes al agua y se revuelven. Cuando el jabón se ha disuelto totalmente, se introduce la fibra, hundiéndola bien con un palo de madera liso, sin agitar demasiado. Se deja cocinar durante 30 a 45 minutos.

Nota: una vez que ha hervido el agua se baja la temperatura y se introducen las madejas, manteniendo el fuego bajito hasta que acabe la cocción.

Una vez que se saca los hilos o fibras de la olla se les enfría un ratito y se lava para sacar el exceso de jabón.

Luego se abre la tensión con las manos para que se estire la madeja.

Este proceso permite que se separe la grasa natural del animal y la fibra.

Preparación del material tintóreo

Se recoge o selecciona el material con el que se va a teñir, se calcula el peso de la lana o fibra en seco para calcular el porcentaje de material tintóreo a poner.

Proporciones

En el caso de la alpaca se calcula el doble de material tintóreo que cuando se utiliza para el hilo de oveja.

Semillas: 1 de semilla por 1 de hilo o fibra; es decir, estas pueden ser: la tuza del maíz morado, pepa de aguacate, café nogal, guarango o tara, algarrobo.

Estas se rallan y se dejan macerar por 3 días.

Frutos: 2 de fruto por 1 de hilo o fibra, pueden ser: mora, uva, mango, capulí, mortiño, café (pulpa), garao, agras, morera, pañan, llarcau o llar Cápac, etc.

Se aplastan y se dejan macerar por 3 días.

Corteza o aserrín: 1 de corteza o aserrín por 1 de fibra o hilo, tenemos, por

ejemplo: aliso, nogal, roble, sangre de drago.

Se deja macerar por 8 días.

Líquenes: Siempre deben ser de la misma especie, 1 de líquenes por 1 de fibra.

Se deja macerar 8 a 15 días.

Al utilizar las hojas, flores, frutos, cortezas o aserrín, líquenes, se las corta con un cuchillo, o se las chanca o machaca con una piedra para triturar.

Colocar el material tintóreo (hojas, frutos, flores, etc.) en una tina o recipiente de plástico y cubrirlas con agua según el tiempo descrito anteriormente.

Luego, se debe cocinar por 1 hora. Se toma el tiempo una vez que el agua hierve y se baja la llama hasta completar la hora (solo se cocina el material tintóreo).



También se puede dejar el material tintóreo de un día para otro, o, si se tiene urgencia para teñir, cocinarlo por dos horas con suficiente agua.

Observaciones: El color del tinte será más intenso u oscuro si se deja en maceración por varios días.

Picar, machacar o licuar el material tintóreo permite una mayor extracción del tinte o color y se lo puede aprovechar al máximo.



Una vez cocinado se cierne o cuele en un trapo o tela camiseta vieja.

Luego se sumergen los hilos o fibras, previamente preparados y remojados, por 15 a 20 minutos.

EXPERIMENTACIÓN

En una tina aparte, se debe preparar la mordiente a ser utilizada en las proporciones que se ha mencionado anteriormente o en caso de ser al ojo se pone 2 cucharas, excepto el sulfato ferroso que será 1.5 cucharas en 12 litros de agua; es importante colocar primero el agua y luego el mordiente, remover hasta que esté bien disuelto con un palo.

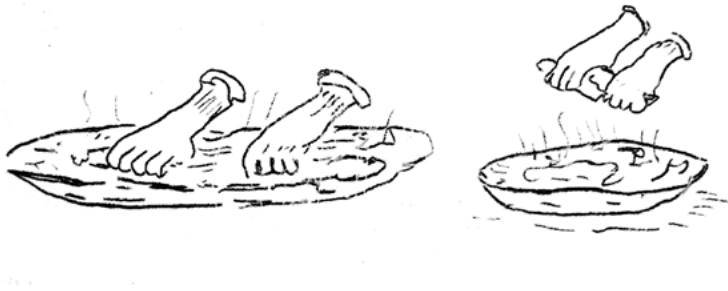
Los palos y cucharas a ser usadas deben tener un número o el nombre del mordiente correspondiente para no mezclar o equivocarse ya que se puede

contaminar el material a ser teñido.

Pasar la fibra o los hilos bien escurridos a la tina con el mordiente y dejarlos durante 10 a 15 minutos.

Lavar hasta que el agua quede clarita; repetir este proceso por 3 veces. Secar a la sombra.

Es importante que el material a teñir quede bien sumergido, de manera que no haga reservas y que el material tintóreo penetre de forma uniforme.



El momento de colocar las fibras o hilos tanto en el líquido con el material tintóreo como con las mordientes, se debe agitar suavemente abriendo un

poco las madejas para que penetre el color de una manera uniforme

Entonces tenemos:

Tinte	Mordiente	Lavado
-------	-----------	--------

Repetir este proceso por 3 veces.

Nota: Otra fórmula para obtener buenos resultados es la siguiente:

Sumergir las madejas previamente lavadas con jabón de origen vegetal y bicarbonato de sodio a fuego lento por 20 a 45 minutos, lavar.

Madejas remoçadas

Dejar las madejas durante una noche en el tinte. Al otro día, sacar las madejas escurrirlas bien y sumergirlas en el mordiente por 5 minutos. Sacar las madejas del mordiente y lavar en abundante agua.

Nota: No mezclar los mordientes porque se manchará. No devolver las madejas del mordiente al tinte sin haber lavado con abundante agua ya

que contaminará el baño de tintura y dañará el tinte.

El procedimiento de tintorería natural al frío descrito en este manual ofrece ventajas para la labor artesanal, además de ser sustentable y respetuoso con el medio ambiente. También es muy beneficioso para la salud, porque al hervir solo las plantas podemos respirar los elementos que nos ayudan, a diferencia de cuando se cocinan las plantas con los mordientes, que emanan gases nocivos para la salud.

Plantas para la tintorería natural

Ejemplos de algunas plantas tintóreas y las partes que se puede utilizar para obtener colores.

Nombre	Hojas	Frutos	Flores	Corteza	Cáscara	Semilla
Achiote	X					X
Aguacate	X					X
Ajenjo	X					
Altamisa	X					
Añil	X					
Aliso	X					
Arrayán	X			X		
Ataco	X		X			
Algarrobo	X					
Café	X				X	X
Capulí	X	X				
Caumal	X		X			

EXPERIMENTACIÓN

Cebolla colorada					X	
Cedro	X			X		
Coca	X					X
Colmorada	X					
Chilca	X		X			
Cúrcuma	Raíz o en polvo					
Durazno	X					
Espinaca	X					
Eucalipto	X					
Eugenia		X				
Guadua	X					
Gulag o Lengua de vaca	X					
Guarango o Tara	X	X				X
Guayaba	X					
Guayacán	X			X		
Helecho	X					
Higuerilla	X					
Huito		X				X
LLinllín	X		X			
Lloque	X					

Nombre	Hojas	Frutos	Flores	Corteza	Cáscara	Semilla
Maíz morado	Pelos					
Mora		X				
Morera	X	X				
Mortíño	X	X				
Mullaca			X			
Molle	X					

Nogal	X	X				
Niga o Noga	X		X			
Ñachac	X		X			
Pai-pai		X				X
Quisquis	X		X			
Quishuar	X		x			
Remolacha		X				
Retama	X		X			
Sauco	X	X	X			
Sauce	X					
Tilo	X					
Zanahoria	X					

Tenemos también los líquenes o musgos que son hongos de las piedras o de los árboles, así como la cochinilla que es de origen animal; la cochinilla es un insecto que se da en las hojas de tuna o nopal.

Cabe indicar que los colores de una misma planta varían según el mordiente que se use.

Es recomendable realizar una carta de color, cada vez que se realice el teñido de las fibras o hilos; una vez secos los mismos sacar unas pequeñas muestras para pegarlas en un cuaderno donde se pueda anotar para especificar lo siguiente:

- Nombre de la planta
- Tintorería con hojas, frutas, semi-

llas, cáscaras, etc.

- Estado de material tintóreo (hojas verdes, maduras, frutos maduros o secos, etc.
- Cantidad del material tintóreo con respecto al peso de la fibra o hilos.
- Tiempo de maceración.
- Clase de agua que utilizó en la tintorería.
- Mordiente que utilizó.

Este muestrario será de gran utilidad porque enriquecerá su conocimiento y experiencia y mejorará la calidad del trabajo.

EXPERIMENTACIÓN

Propiedades medicinales de algunas de las plantas

Aliso

Es nitrogenito de suelos y protege las orillas de los ríos y los canales de riego. Es tónico y astringente, sirve para los dolores de garganta, actúa contra la fiebre, hemorragias, gripe y reumatismo.

Altamisa

Elimina toxinas, es purificador de la sangre, es antidepresivo, es expectorante, ayuda a combatir las enfermedades de vías respiratorias, tonificante, desintoxica el organismo gracias a sus propiedades depurativas, también es diurético por lo que ayuda al buen funcionamiento de los riñones.

Tiene vitamina C. Alivia los cólicos y regula el periodo menstrual. Favorece el funcionamiento de los órganos reproductivos y mejora la circulación sanguínea. También ayuda a eliminar parásitos externos como piojos, garrapatas, pulgas y repele a los mosquitos; también alivia las picaduras por su contenido analgésico.

Ayuda a aliviar los dolores de articulaciones, mejora el sistema inmunológico. También sirve para hacer limpias energéticas.

Eucalipto

Esta planta que no es nuestra y que es originaria de Australia donde exis-

ten 250 formas de preparación para combatir diversas enfermedades. En Ecuador es ya una planta asimilada.

Tiene propiedades antisépticas, inmunoestimulantes, antiinflamatorias, cicatrizantes; sirve muy bien para todas las enfermedades respiratorias, también controla la diabetes, cistitis.

Ñachag

Sirve para tratar afecciones hepáticas, reumatismo, hemorragias internas, baja la fiebre y alivia el dolor de cabeza.

Cáscara de cebolla

Aparte de usarse en la gastronomía, sirve también para quemaduras y resfriado.

Molle

De los frutos se elaboraba una chicha fermentada muy consumida y apreciada en las épocas precolombinas, medicinalmente se lo usa para sacar el frío y su resina para tratar los dolores de muelas.

Aliso

Posee propiedades medicinales, actúa contra la fiebre, hemorragias, gripe, como cicatrizante y antirreumático.

Se sabe que como mordientes se usaba sulfato de aluminio (piedra alumbre) natural, denominado qollpa;

sales de hierro, como la alcaparrosa; y orina, como fuente de amoníaco.

Glosario

Baño de tintura: el agua con el tinte es el resultante de la cocción del material tintóreo colado.

Material tintóreo: parte de la planta de la cual se le extrae el tinte para obtener color.

Mordiente: Sustancias químicas, naturales o sintéticas, que enlazan el tinte con la fibra para fijar el color.

Mordentar: ligar la fibra con el mordiente disuelto en agua.

Macerar: ablandar el material tintóreo en agua, para extraer el tinte.

Machacar: golpear con una piedra el material tintóreo.

Auditorio Balzay

- 400 Butacas
- Escenario
- Zona de descarga
- Lobby
- Baterías sanitarias
- Accesos para personas en condición de discapacidad y adultos mayores








cine



Taller de cine con Camilo Luzuriaga, Museo Universitario, mayo 2025.



**Camilo Luzuriaga
en el jardín de los
senderos que se bifurcan**

Galo Torres Palchisaca
Docente de la Facultad de Filosofía, Letras
y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca

Tres películas de ficción bastan para prestigiar a su director, Camilo Luzuriaga: *La Tigra* (1990), buen ejemplo de lo que podría ser un cine telúrico; *Entre Marx y una mujer desnuda* (1996), neobarroca adaptación de la novela homónima de Jorge Enrique Adoum; *1809-1810. Mientras llega el día*, también adaptación y primer largometraje nacional del género histórico. El hecho de que este realizador lojano (quiteño por adopción), el más reputado director del cine ecuatoriano, pero además productor, actor y docente universitario, se haya adentrado en la escritura crítica, no es asunto menor. Es un gesto que, como todos los gestos en el orden de la imaginación creativa, tiene sus resonancias. Y entre muchos aspectos que se podrían subrayar, destacamos el hecho de que la bibliografía de la crítica y teoría cinematográficas nacionales recibe, con *Del documental a la ficción. Revisión autocrítica del campo cinematográfico ecuatoriano* (2024), un aporte invaluable; pues quien ha vivido y practicado el hecho cinematográfico desde sus entrañas, que conoció el estómago de la ballena, posee un envidiable mirador, una perspectiva privilegiada para analizar, interpretar y reflexionar sobre ese sistema que, digamos, fue su primera lengua, su lengua materna.

Otro aspecto a señalar es que si bien todos los fieles del cine nacional tenemos una idea general o aproximada de lo que ocurre en el campo de la producción de películas y los problemas que enfrenta en un país como Ecuador, al contrario, es muy poco lo que se sabe acerca de la reflexión sobre esas películas. Quizá, si hacemos una simple extrapolación de lo que acontece en el campo de la producción de películas hacia el de la reflexión sobre ellas, resultará obvio colegir que la producción textual y bibliografía sobre las películas ecuatorianas también se debate en un estado de emergencia permanente. Lo dicho hasta aquí explica nuestro entusiasmo ante este libro, *Del documental a la ficción. Revisión autocrítica del campo cinematográfico ecuatoriano* (2024), que viene a alimentar la flaca bibliografía crítica firmada por ecuatorianos. Digamos rápidamente que el adjetivo *autocrítica* no es gratuito: es la manera en que Luzuriaga cineasta cuestiona a Luzuriaga cineasta. Por todo ello y más, este libro hay que celebrarlo como un enorme logro del sistema cinematográfico nacional.

Sería absurdo siquiera aventurar una comparación entre la tradición teórica escrita sobre las películas con aquella escritura interpretativa sobre la literatura, la música, el teatro o las artes plásticas. Porque, así como el cine es una actividad creativa relativamente bisoña, también lo es su contraparte teórica. Pero existe. Y allí están los textos de Eisenstein, Dziga Vertov, Jean Epstein, Truffaut o Mamet. Pero el libro que comentamos se inserta muy específicamente en el árbol genealógico latinoamericano. Recordemos que varios integrantes del nuevo cine de los sesenta también fueron teóricos, o llevaron una suerte de doble vida: Glauber Rocha, Julio García Espinoza, Tomás Gutiérrez Alea o Jorge Sanjinés teorizaron a la vez que filmaron; fueron cineastas, dirigían y ensayaban sobre las películas. Pero hay un detalle más, ya que, a diferencia de, por ejemplo, los jóvenes críticos de los *Cahiers du cinéma*, que pasaron de la escritura a la realización, Luzuriaga ha hecho el gesto contrario, ha pasado de la realización a la escritura. Gesto clave y significativo, sobre el que todavía queda mucho por reflexionar y conversar.

Sucintamente, el libro está armado manieristamente como una serie, de cuatro temporadas con sus capítulos, más un Episodio piloto, de apertura, y una coda final, titulada *Tras cámaras*. Otro gesto del cineasta que adapta, digamos, la dramaturgia audiovisual a la macroestructura de su libro. Las columnas centrales que guían la reflexión sobre el cine ecuatoriano son las ficciones y documentales producidos en el país, desde 1999. El minucioso recorrido por las películas ecuatorianas ha sido realizado con ese rigor que exige la confrontación entre los conceptos y las imágenes, o, de los contenidos diegéticos y extradie-



Conferencia de Camilo Luzuriaga junto a Galo Torres, Museo Universitario, mayo 2025.

géticos con las definiciones que los teóricos han dado al conjunto de términos que forman el marco teórico y metodológico de los estudios cinematográficos, y que el autor ha elegido como mirador. Y en este punto volvemos al tema de la crítica cinematográfica nacional, porque, aquí nuevamente Luzuriaga hace un nuevo gesto. Si, para analizar y reflexionar sobre las películas, echa mano de teóricos foráneos, se ha dado a la admirable tarea de entablar un productivo diálogo con los críticos nacionales. Gesto nacionalista con el que, de paso, nos dice que debemos aprender más entre nosotros. Este diálogo con la literatura cinematográfica nacional nos debe hacer recordar que casi toda la obra cinematográfica de Luzuriaga fue el resultado de un raro y excepcional diálogo con la literatura ecuatoriana. Gesto de una poética que, curiosamente, no se ha repetido. ¿Será que los cineastas no leen?

Permítannos cerrar esta brevísima nota sobre el libro de Luzuriaga, retomando algo que hemos destacado antes: su marca nacionalista. Era de suponer que un texto sobre el cine ecuatoriano iba a destilar nacionalismo por todas partes. Y lo hace. Pero el de este libro es asombroso y singular, porque en varios pasajes del libro aparecen apuntes y reflexiones sobre el ser nacional, lo ecuatoriano, el país, su gente, su cine, cuya cima es que el autor, hacia el final de libro, Cuarta temporada, Episodio 4, plantea la existencia de varios *géneros ecuatorianos*, géneros que el hacer de los cineastas nacionales habría ido decantando y codificando, y que por derecho propio serían *ecuatorianos*. Por supuesto, es una provocación, productiva ciertamente, porque quizá, el gesto mayor, el más importante de este libro es la *provocación*; pero no en sentido negativo, sino en el sentido plantear temas controversiales, que son discutibles y que están puestos allí para debatir y conversar. Luzuriaga tiene muy claro que ese es uno de los roles de la crítica y la teoría sobre el cine: organizar una conversación argumentada sobre las películas para espantar al babelismo pernicioso, sin clausurar la discusión. Estas son algunas de las varias lecciones que el lector interesado podrá hallar en un libro minucioso, generoso y convocador, o sea, el libro de un ecuatorianista, de un maestro.



Conferencia de Camilo Luzuriaga, Museo Universitario, mayo 2025.

KANE

A black and white composite image. The background is a large, close-up portrait of a man with a mustache wearing a dark hat. Overlaid on this is a smaller, semi-transparent image of a man in a suit speaking at a podium. In the lower right corner, there is a faint, smaller image of a group of people, possibly an audience or a panel of judges.

¿Qué se dejó atrás cuando nació el cine moderno?

Ibrahim Rodríguez El Khori
Periodista cultural, musical, locutor,
presentador y docente universitario

Muchos nostálgicos repiten a menudo que consumir cine ha pasado de ser una experiencia de culto a un mero reflejo causado por una pulsión del aburrimiento. ¿Tiene esto algo de malo?, para nada. Todo lo contrario: el cine tiene, por naturaleza, la función de entretener, ya sea a través de estruendosas producciones de Hollywood o de intrincadas narrativas experimentales. El cine, como una de las tantas formas de ocio, no es un espejo de una sociedad decadente ni vaciada, como nos quieren hacer creer.

Siempre es bueno recordar que, en aquellos maravillosos años 40 y 50, su propósito era el mismo que el de hoy.

Desde su origen mudo hasta la llegada del sonido y su edad de oro, el cine siempre se ha enmarcado en un propósito: el consumo desde el acto de distraer. En la actualidad, esa acción puede entenderse desde diversas perspectivas. De hecho, estamos acostumbrados a concebir los momentos de dispersión como experiencias aisladas, no correlacionales y, ante todo, desconectadas entre sí. No es lo mismo ver una película que leer un libro. No es lo mismo ver una serie de televisión que un video en YouTube, y así sucesivamente.

Lo que aísla —y, por tanto, no generaliza— a estas experiencias es, sin duda, el punto de inflexión donde se decide cuál es el enfoque de su consumo.

Orson Welles, *El Ciudadano Kane*, 1941.

Mi primer acercamiento con el mal bautizado *cine clásico* fue superficial. Me fijé en los detalles estéticos que, para alguien formado en el cine moderno, resultaban llamativos: el humo del cigarrillo en casi cada escena, la cuantiosa suma de bourbon y ginebra que bebían sus protagonistas, el acento transatlántico y la elegancia al vestir de sus personajes. A nivel narrativo, lo encontré tedioso, con ritmos pausados, excesivamente descriptivo y predecible en demasía.

Hice todo lo que la pretensión de mi ego me exigía para ser considerado un verdadero amante del cine. Vi *Casablanca* (1942), *El ciudadano Kane* (1941), *El halcón maltés* (1941), *Lo que el viento se llevó* (1939), etc. Eran filmes de culto, obras plasmadas como grandes influencias para lo contemporáneo y cimas creativas de directores y guionistas que marcaron un antes y un después. Sin embargo, seguía sin entender por qué había tantos enamorados de ese espacio temporal creativo.



Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, *Casablanca*, 1942.

El ojo humano, al igual que la mente, vive de experiencias individuales. Afortunadamente, al no existir un cerebro colectivo, es imposible homogeneizar el consumo del entretenimiento. Esto no quiere decir que la interpretación sensorial varíe; siguiendo las leyes de la lógica de

Aristóteles, mediante el Principio de Identidad, se afirma que $A=A$.

En el cine, esto se traduce en que muchas veces las películas pueden —y, a veces, deben— ser tratadas con una superficialidad casi infantil. En otras palabras, una buena película, mu-

chas veces, antes de ser analizada y criticada, debe disfrutarse.

Por eso, las películas antes mencionadas no supe comprenderlas. Desde el ego cinematográfico, quise leer su lenguaje simbólico y me olvidé de captar su esencia.

Hay quienes disfrutan del rock progresivo, un género de estética romántica y naturaleza épica, con grandes suites de veinte minutos llenas de instrumentos novedosos, ritmos complejos, armonías virtuosas y letras fantásticas. Otros prefieren el rock and roll: tres acordes influenciados por el blues, con letras que hablan de bares, autos, soledad y amor.

¿Qué hace que, a pesar de su gran contraste, ambos géneros musicales sean igual de valiosos? Mi respuesta corta es: su *fondo*.

No busco entrar en el debate de la forma y el fondo, pero sí procurar entender que la esencia mencionada solo puede captarse desde el fondo de las cosas. Pondré como ejemplo *La comezón del séptimo año*, una comedia encasillada por la crítica como *tonta*. Fue estrenada en 1955 bajo la dirección de Billy Wilder y protagonizada por Tom Ewell y Marilyn Monroe, basada en la obra teatral homónima de 1952 de George Axelrod. Narra la historia de Richard Sherman, que se queda en la ciudad trabajando mien-

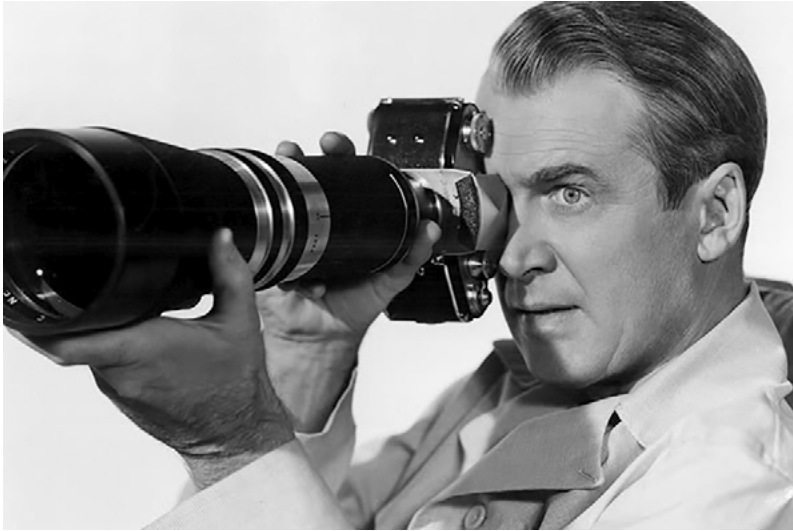
tras su esposa y su hijo salen de vacaciones. El protagonista debe luchar contra sus instintos más viscerales al verse hechizado por la belleza de su nueva vecina (Monroe).



Marilyn Monroe y Tom Ewell, *La Comezón del Séptimo Año*, 1955.

La película, en su forma, resulta ridícula, lenta y denigrante hacia la figura de Monroe. Podría decirse que carece de propósito; sin embargo, su fondo posee una riqueza narrativa digna de admirar, donde se utilizan la ficticia situación matrimonial y los monólogos de Sherman con su *super yó* para explorar los límites de la monogamia, desafiados por la rutina y los celos.

Como este, hay un sinnúmero de casos clásicos, contemporáneos y actuales. Si el cine se juzgara solo desde la forma, entenderíamos a *Laura* (1944) como la historia de un detective necrofílico; *Casablanca* (1942) como la de un alcohólico enamorado de la mujer de un judío en Marruecos en plena Segunda Guerra Mundial; *Barbie* (2023) como una película de muñecas; *Perdidos en Tokio* (2003) como la de una



James Stewart, *Ventana Indiscreta*, 1954.

mujer sin figura paterna y un actor olvidado por la industria siendo infieles; *El ciudadano Kane* (1941) como la de un huérfano delirante de poder; *El mago de Oz* (1939) como el cuento de una niña torpe y trastornada; y *El manantial* (1949) como las alucinaciones narcisistas de un arquitecto pirómano.

¿Existen películas vacías? Sí. ¿Tiene algo de malo verlas y disfrutarlas? No. ¿La mayoría del cine carece de fondo? Lamento decir que no. Nosotros somos quienes carecemos de gozo.

Vivimos en una etapa de la humanidad donde se nos ha enseñado que el verdadero intelectual, el crítico, el académico, el artista, el escritor y el periodista solo existen si tienen algo negativo que decir. Esto nos coloca a quienes ejercemos estos oficios en una posición de absoluta comodidad. No hay nada más sencillo que hablar mal del trabajo de quienes sí se atreven. La credibilidad de un crítico no se fundamenta en lo destructivo, violento o cruel que pueda ser, sino en cuánto puede aportar al diálogo y rescatar del arte.

¿Qué se dejó atrás cuando nació el cine moderno?

Quizás se perdieron un par de cosas que sí extraño: los extensos monólogos y diálogos que tan bien interpretaron Ingrid Bergman, Humphrey Bogart, Gary Cooper, Cary Grant y Gene Tierney. Los escenarios contruidos con la intención de no omitir ni un solo detalle de la cotidianidad, como en *La ventana indiscreta* (1954), *El apartamento* (1960), *La comezón del séptimo año* (1955), *¿Qué pasó con Baby Jane?* (1962) o *Manhattan* (1979). Extraño rostros y voces memorables como los de Greta Garbo, Vincent Price, Jack Lemmon, James Stewart y Audrey Hepburn.



Jack Lemmon, *El Apartamento*, 1960.

Pero ni mi nostalgia ni mi racionalidad me impiden disfrutar de los placeres cinematográficos de mi tiempo. *El faro* (2019), *Parásitos* (2019), *WALL-E* (2008), *Up* (2009), *Toy Story*

(1995), *Batman* (2008), *El señor de los anillos* (2003), *Interstellar* (2014), *Shrek* (2001), etc. Todas estas, y muchas más, han sido obras cinematográficas que han logrado transmitirme lo mismo que aquellas que datan del período *clásico* del cine.



Willem Dafoe y Robert Pattinson, *El Faro*, 2019.

¿Por qué resulta incómodo para muchos amantes del cine asumir esto? Porque estamos acostumbrados a vivir en negativo hacia nuestro tiempo: a rechazar aquello que aparenta ser más simple, buscando más allá del significado y olvidándonos del signifiante. Y así, en la crítica, perdemos la verdadera magia del cine: sentir.

A título personal, espero que tengamos la oportunidad de volver a disfrutar, de ver el vaso medio lleno y no medio vacío, de entender que la cultura no se fomenta a través de la ruina, sino desde la edificación, tal como lo ha hecho *Anales* durante sus 135 años de fundación.

RESERVA ARQUEOLÓGICA

Esta colección de arqueología fue adquirida por la Universidad de Cuenca en el año de 1982 para fortalecer la investigación y el estudio de la historia del periodo precolombino del Ecuador.

Cuenta con 4718 bienes arq

memo-
ria



Steel del segmento ¡Qué dato!, con el arqueólogo Miguel Novillo.

Sal o sangre





a 100 años de la Huelga de la Sal

*Indígenas de la Comunidad de Sigsig, 1915-1925. Serrano, Manuel Jesús, Cód. 12794.
Fondo: Colección Manuel Jesús Serrano. Repositorio digital: INPC.*



La Huelga de la Sal

Paola Moreno Campoverde
 Historiadora Regional – INPC Z6

Durante el mes de marzo de 1925 tuvo lugar en Cuenca uno de los acontecimientos históricos de mayor relevancia en la historia local y regional, conocido como la Huelga de la Sal.

La construcción de la memoria social se ha centrado en difundir al siglo XX como una época de bonanza económica en la que se edifica la ciudad y también se construye su pensamiento. Es así que Cuenca se consolida como *La cité cuencana*, denominación que hace referencia al afrancesamiento de la arquitectura local, y se resaltan una especie de *hitos* históricos que muestran esta aparente bonanza y adelanto de la ciudad. Entre ellos se destacan la llegada



Exposición *Sal o sangre. A 100 años de la Huelga de la Sal*, Museo Universitario, 2025.

del primer automóvil en 1913¹, la primera planta eléctrica en 1914², la llegada del primer aeroplano³ y la instalación del servicio telefónico en 1920⁴.

En cuanto a la arquitectura afrancesada, son ejemplos emblemáticos el Banco del Azuay, el colegio Benigno Malo y la Corte de Justicia del Azuay. Las viviendas de las familias pudientes se construyen o remodelan siguiendo las tendencias

1 En 1913 llega el primer automóvil, encargado por Federico Malo y traído por los denominados guandos.

2 El 10 de agosto de 1914 se inauguró la primera planta eléctrica de Cuenca, de propiedad de Roberto Crespo; este servicio estaba restringido a las viviendas de las familias más adineradas que se ubicaban alrededor de la Plaza Central.

3 El 4 de noviembre de 1920 sobrevuela los cielos de Cuenca el piloto Elia Liut como parte de las actividades planificadas para celebrar el centenario.

4 En 1920 se ofrece el servicio de telefonía, con una empresa de propiedad de Carlos Vega.

de la época; tanto las fachadas como el interior buscan mostrar el capital que poseen, convirtiéndose en capital simbólico. La ciudad también experimenta transformaciones con obras de infraestructura sanitaria y repavimentación. A primera vista, se observa una ciudad moderna que avanza con paso firme en el siglo XX. Sin embargo, un análisis más profundo revela que la riqueza de la región estaba concentrada en pocas familias y que los grupos económicos eran bastante reducidos, mientras la mayoría de la población sufría padecimientos económicos sostenidos que no lograba superar.

Aunque la Huelga de la Sal se refiere al levantamiento campesino ocurrido entre marzo y abril de 1925, debe entenderse como un proceso de descontento social sostenido durante un periodo considerable, cuyos antecedentes podrían establecerse en 1920 con el reclamo de los campesinos por el cobro de impuestos y los trabajos obligados para la celebración del Centenario de la Independencia de Cuenca. Se habla de aproximadamente tres o cuatro mil indígenas y campesinos levantados en lugares aledaños a la urbe cuencana. Entre ellos se mencionan Sidcay, Sinincay, San Juan, Jadán, Santa Ana, Santa Rosa, Turi y Baños como focos de protesta. El levantamiento se aplaca rápidamente con la derogatoria de la Contribución Territorial; aunque, según han mostrado las investigaciones históricas, pequeños levantamientos continuaron durante más de un año.



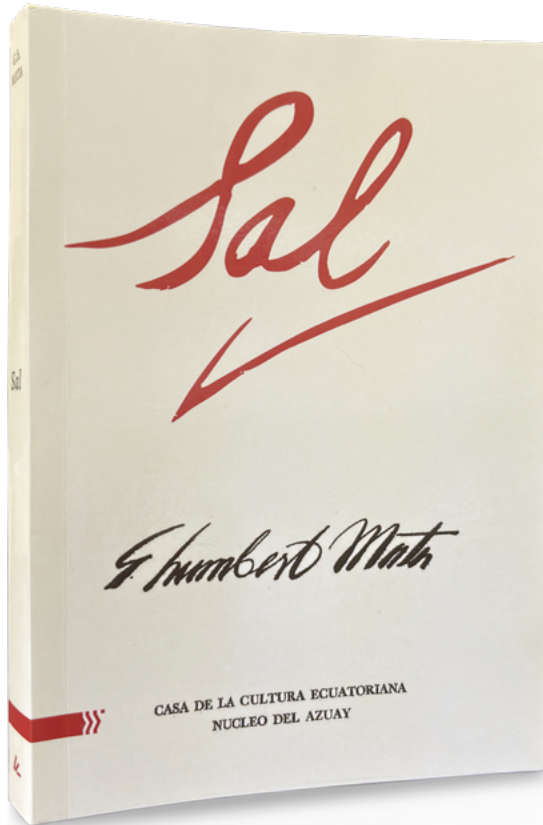
La Huelga de la Sal. Manuel Jesús Serrano. Cód: AHF5221. Fondo histórico fotográfico de la biblioteca Víctor Manuel Albornoz. Repositorio digital: INPC.

Para 1925 el descontento de las masas crecía paulatinamente por la falta de atención a las necesidades de las zonas rurales, aunque será la escasez de sal la que desencadene el descontento popular generalizado. Según documentan las investigaciones históricas, la familia Ordóñez —grupo económico importante de la época que controlaba gran parte del comercio en la región— inició un proceso de acaparamiento y especulación de la sal. Es necesario tener en cuenta su importancia en la época: además de ser un producto alimenticio básico, era indispensable para la conservación de alimentos antes de la refrigeración eléctrica y fundamental para alimentar a los animales de carga, vitales en la economía local. La especulación y el encarecimiento del producto generaron el descontento de las mujeres comerciantes del mercado, quienes encabezaron un tumulto en la plaza San Francisco y, junto con campesinos e indígenas, se dirigieron a la Gobernación para exigir soluciones ante el desabastecimiento de este producto vital.

Como aparente solución, las autoridades dispusieron la venta de boletos que permitían acceder a la sal, lo que derivó en una nueva especulación y acrecentó aún más el descontento.



Exposición *Sal o sangre. A 100 años de la Huelga de la Sal*, Museo Universitario, 2025.



Sal, G. Humberto Mata, edición facsímil 2025 (1963), Cuenca, Universidad de Cuenca.

Luego de varios días de intensas y continuas protestas —registradas en las fotografías de la época—, el 19 de abril de 1925 la huelga culminó con una fuerte represión enviada por las autoridades contra los manifestantes. Los medios de comunicación de la época no registran víctimas mortales, aunque las fuentes literarias narran la brutal represión física ejercida por las tropas contra los huelguistas, mientras que en el caso de las mujeres se documentan agresiones sexuales.

Al cumplirse un centenario de la Huelga de la Sal, es necesario entender este proceso como un acto colectivo de descontento popular, causado por la distribución inequitativa de los recursos y por el abuso de las élites sobre las clases populares. Poner en valor este hecho histórico es indispensable para reivindicarlo como parte de la memoria social colectiva de la región y como un proceso de lucha social.

Las identidades colectivas se construyen de manera permanente, por ello, en este 2025, la Dirección de Cultura y la Carrera de Pedagogía de la Historia y las Ciencias Sociales de la Universidad de Cuenca, junto con el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, conmemoramos su centenario con diversas actividades. A través de conversatorios, exposiciones, puestas en escena y la reimpresión de la novela Sal del escritor G.H. Mata, revitalizamos la memoria para invitar a la ciudadanía en general a reflexionar sobre los hechos históricos, no como acontecimientos lejanos, sino como una propuesta crítica que permite traerlos al presente y reflexionar sobre las luchas populares, sus necesidades, su dignidad y su derecho a una vida justa, tanto en el pasado como en el presente.

LA ACADEMIA Y LAS INSTITUCIONES CULTURALES SON CORRESPONSABLES DE ESTA CONSTRUCCIÓN PERMANENTE DE LA HISTORIA Y LA MEMORIA. EN ESTE CASO ESPECÍFICO, REALIZARON UN APORTE CONCRETO Y SIGNIFICATIVO EN LA SALVAGUARDA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL Y LA MEMORIA COLECTIVA, MEDIANTE LA RESIGNIFICACIÓN DE ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS LOCALES QUE HAN SIDO DE GRAN TRASCENDENCIA EN LA REGIÓN.

Reseña



Piedra!

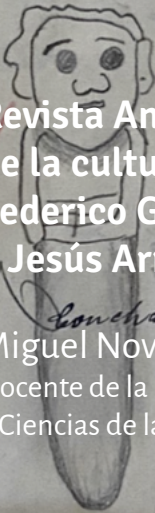


concha
(expandilo)

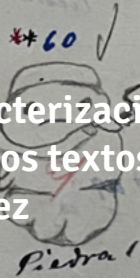


Concha

**59 ✓



Concha!



Piedra!

**60 ✓



conchar

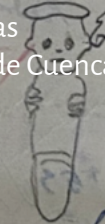
*61 ✓

Revista Anales y la caracterización de la cultura Cañari en los textos de Federico González Suárez y Jesús Arriaga

Miguel Novillo Verdugo

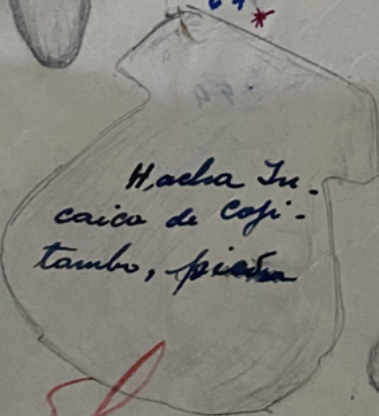
Docente de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca

+*65 ✓



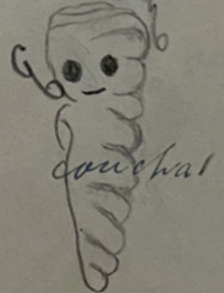
conchar

*64 *



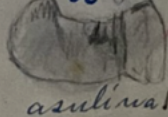
Hacha Incaico de Copi-tambo, piedra

**67 ✓



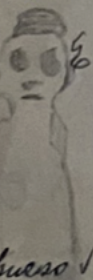
conchar

66 ✓ +



asulinas

+*69 ✓



hueso ✓

Norio Cañari

La Revista *Anales*, en su fundación llamada Revista Científica y Literaria de la Corporación Universitaria del Azuay tuvo como propósito, en palabras de Alberto Muñoz Vernaza, *procurar el adelanto de las letras patrias. Ajeno a las luchas candentes de la política militante, puede este periódico servir, a la vez que de modesto repertorio de nuestra incipiente cultura, de abierto campo a todas las inteligencias...* (Montes 2019, 82). De esta manera, el objetivo de la revista fue constituir un medio donde se represente y construya un sentido identitario, sea nacional o local, que se reflejó en sus distintas publicaciones. En este caso, se reseñan dos publicaciones que corresponden al N° 3 (Tomo XXI, julio-septiembre) y N° 4 (Tomo XXI, octubre-diciembre) de 1965, en las que se reprodujeron textos clásicos para la comprensión de la cultura cañari: *Apuntes de Arqueología Cañar de Jesús Arriaga* (1922) y *El Estudio Histórico sobre los Cañaris, pobladores de la antigua provincia del Azuay de Federico González Suárez* (1878). Con una diferencia de, aproximadamente 40 años entre uno y otro, estos textos fueron los primeros intentos por sistematizar información sobre el pasado regional en el actual sur ecuatoriano.

El texto de Federico González Suárez, basado en crónicas coloniales, documentos eclesiásticos y tradiciones locales, buscó explicar el origen, la organización

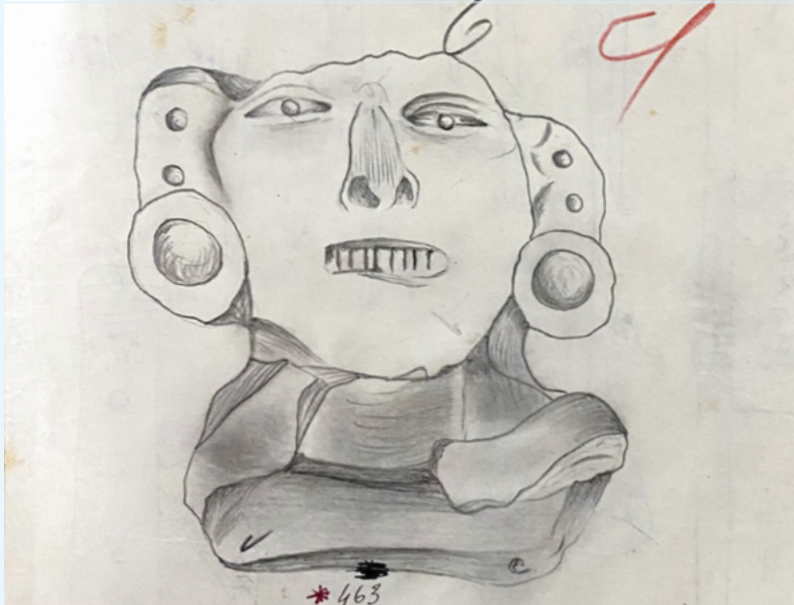
social y política, las costumbres y las creencias de los cañaris, antes y durante la conquista incaica, así como su rol en la resistencia frente a la dominación. Una parte de la obra está dedicada a describir la incorporación de los cañaris al Tahuantinsuyo, las alianzas y enfrentamientos que mantuvieron, y la posterior llegada de los españoles a sus territorios. Si bien el texto tiene un gran valor pionero al sistematizar fuentes y ofrecer una primera narrativa histórica sobre los cañaris, refleja también los prejuicios y enfoques de la época: se apoya en relatos coloniales que tienden a idealizar o degradar a los pueblos indígenas, carece de contrastes arqueológicos y reproduce interpretaciones eurocéntricas. No obstante, su importancia radica en haber situado a los cañaris como protagonistas de la historia regional, contribuyendo a consolidar un interés académico y patrimonial por el pasado prehispánico del Azuay. En la actualidad, la obra es leída bajo dos entradas: como fuente documental y como testimonio de la manera en que la historiografía ecuatoriana del siglo XIX concebía a los pueblos originarios.

En cambio, la obra de Jesús Arriaga, *Apuntes de Arqueología Cañar*, tiene las siguientes particularidades: reúne descripciones de sitios arqueológicos como por ejemplo Cañaribamba y Tumipampa; analiza topónimos y tradiciones orales; referencia episodios históricos ligados a la presencia inca en la región. Entre sus aportes destaca la mención al sistema de contabilización cañari (taptana), matizado como un mecanismo de cálculo prehistórico. Por otro lado, presenta un registro de nombres y relatos que aún conservaban memoria entre los pobladores a inicios del siglo XX. En este sentido, se trata de una obra de gran importancia para la historia austral, aunque está marcada por las limitaciones de su época: carece de datos arqueológicos como excavaciones sistemáticas, análisis estratigráfico o dataciones, y se apoya de manera excesiva en etimologías y tradiciones orales sin una criticidad que medie los datos. Sus interpretaciones, como la identificación de fortificaciones incas o vincular ciertos sitios directamente con palacios o batallas, deben leerse como hipótesis preliminares más que certezas históricas. A pesar de estas debilidades, el texto sigue siendo una fuente documental valiosa para entender cómo se concebía el hoy patrimonio arqueológico cañari en las primeras décadas del siglo XX y ofrece pistas iniciales que la investigación moderna ha revisado, contrastado y, en muchos casos, enriquecido.

El análisis de las publicaciones de la Revista *Anales* pone en evidencia el papel primordial que tuvo este medio en la difusión de conocimientos y en la construcción de una identidad cultural ligada tanto al ámbito nacional como regio-



Libro de dibujos de bienes arqueológicos.
Fondo Ezequiel Clavijo. Museo Colegio Benigno Malo.



Libro de dibujos de bienes arqueológicos.
Fondo Ezequiel Clavijo. Museo Colegio Benigno Malo.

nal. En particular, la reproducción de los textos de Federico González Suárez (1878) y Jesús Arriaga (1922) constituye un esfuerzo por rescatar y dar continuidad a las primeras aproximaciones sobre la historia y arqueología de los cañaris, situándolos en el centro del debate académico y patrimonial del sur del Ecuador. Ambos textos se ubican como hitos fundacionales de la historiografía y arqueología regional, aunque reflejan las limitaciones metodológicas y epistemológicas propias de su tiempo. En conjunto, la reproducción de estos textos en *Anales* no solo cumplió una función académica, sino también simbólica: sirvió para legitimar un patrimonio intelectual y cultural que, aun con sesgos y carencias, constituye la base sobre la cual se han desarrollado las investigaciones posteriores.

Referencias bibliográficas

Anales de la Universidad de Cuenca. (1965). Publicación Trimestral. Tomo XXI, N°3. Julio-septiembre. Cuenca: Universidad de Cuenca.

Anales de la Universidad de Cuenca. (1965). Publicación Trimestral. Tomo XXI, N°4. octubre-diciembre. Cuenca: Universidad de Cuenca.

Montes, Macarena. (2019). *Catálogo de Bienes Patrimoniales*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

LA PAZ NO ES TODO
PERO SIN ELLA
TODO ES NADA



II FESTIVAL DE LA JUVENTUD
POR LA PAZ Y LA AMISTAD
MUSICA DANZA TEATRO
9:00 A 18:00 hrs. (continuas)
PLAZOLETA DE STO. DOMINGO
Cuenca, 4 y 5 de Noviembre de 1988

12 de OCTUBRE
500 años de RESISTENCIA INDIA




Federación Indígena y Campesina de Interojara
INRUJTA - FICI

o. CONGRESO
FE ERACION NACIONALIDADES
IGENAS

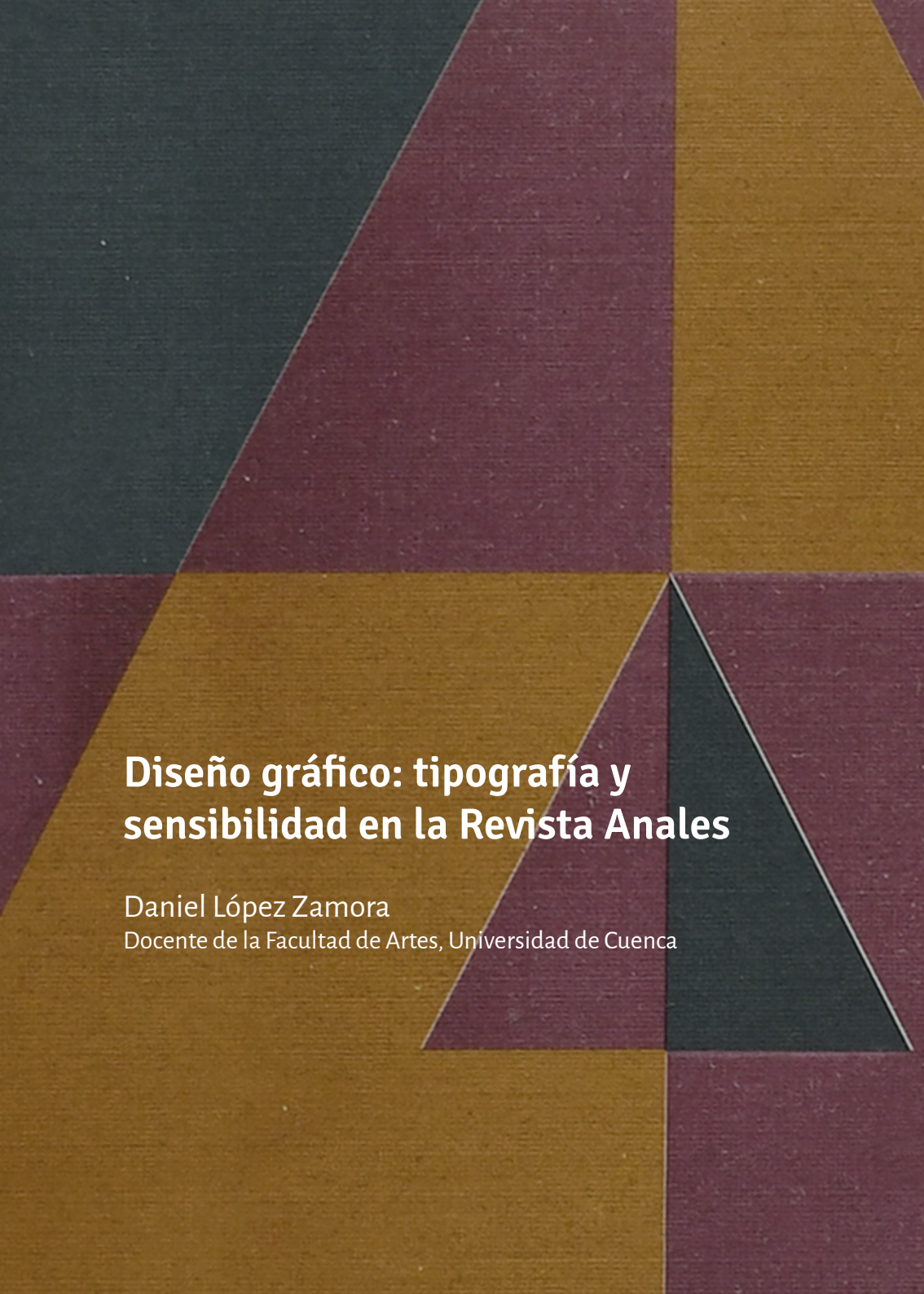


"HUARANCA, HUARANCA,
YUCUNCAPAC TICRAMUSHAMI"



SHISA SAKAPATA HUANCUNOYWA CONSUMIDORAS
INDIGENA JATUN SAKAPAKEN
CONSEJO DE LA COMUNIDAD
INDIGENA YUCUNCAPAC TICRAMUSHAMI

Cartel político, exposición del Archivo Hernán Tenorio, Museo Universitario, julio 2023.



Diseño gráfico: tipografía y sensibilidad en la Revista Anales

Daniel López Zamora

Docente de la Facultad de Artes, Universidad de Cuenca

La emblemática Revista *Anales* de la Universidad de Cuenca ha evolucionado con los avances técnicos y de diseño, desde sus inicios con prensa y tipos móviles hasta su formato actual en OJS. El primer tomo bajo el título *Anales de la Universidad de Cuenca* (1940) recoge la memoria académica de manera más sistemática que los boletines de época en un formato revista. No es hasta la década de 1970 que se empieza a utilizar la abreviatura *Anales*. Se resalta la palabra separada del subtítulo en las tapas y se enfatiza cómo se hace referencia a ella. Estas decisiones editoriales y de diseño responden a criterios de la época: resumen la identidad de la revista como una marca-palabra, resaltan la historia como parte de su esencia y la conectan con lo contemporáneo.

La revista es el medio por excelencia para difundir el pensamiento de hombres y mujeres a manera de instantánea de los tiempos. Hoy, las sociedades digitales subestiman, a veces, el potencial y la agencia que una revista tenía en la cultura hace cien años, tanto en Cuenca como a nivel global. La revista que está ligada siempre al diseño editorial, a la imprenta y sus lectores, es un espacio de reflexión con la historia del diseño y la tipografía, ya que el pensamiento coral y diverso que carga cada número también puede entenderse con las maneras en que visual y físicamente se los presenta.

Detalle portada Revista *Anales*, tomo 2, marzo 2001.

Prensa y tradición

En las revistas previas a la Revista *Anales*, los tipos móviles y prensas se usaron a su máxima capacidad expresiva y técnica. Ya en los números de 1924 (a) y 1926 (c), las tapas presentan una combinación de técnicas de prensa. En la tapa de 1924, la tipografía es xilografado en gótica minúscula, sobre un fondo fotografado con un motivo de luz y sabiduría, que vemos replicado en la tapa de 1926, esta vez con una composición tipográfica modernista donde incluso se incorporan góticas.

En el interior, la tipografía de los encabezados suele variar, lo que demuestra la diversidad del catálogo que se poseía; sin embargo, la tipografía de texto corrido es el elemento verdaderamente más destacado (b). Con variantes de altura para números, versalitas, diferentes tipos de guiones, itálica, corchetes, llaves y todos los recursos ortotipográficos de composición en extenso, ofrece el deleite de un cajista y editor, como las separaciones en blanco en armonía con las distancias y proporciones de las letras.

Esta tipografía *serif*, entre estilo antiguo y de transición con guiños modernos, se utilizó por décadas para interiores, no solo en *Anales*, sino también en obras literarias, científicas y culturales. Los ajustes tipográficos de los interiores se mantuvieron iguales hasta el cese de 1935, año en que aparecen los últimos números (d) con tapas prensadas con sellos metálicos fotografados. Sin embargo, ya no se trataba solo de sellos importados: el cuadro al óleo de la Universidad de Cuenca, que se encuentra en el Rectorado, se reproduce en estas tapas en la esquina superior izquierda. Debajo, se coloca un separador para líneas o esquinas (similar al que se podría usar en diplomas) y cierra con una fotografía de un personaje ilustre, también en placa fotografada.

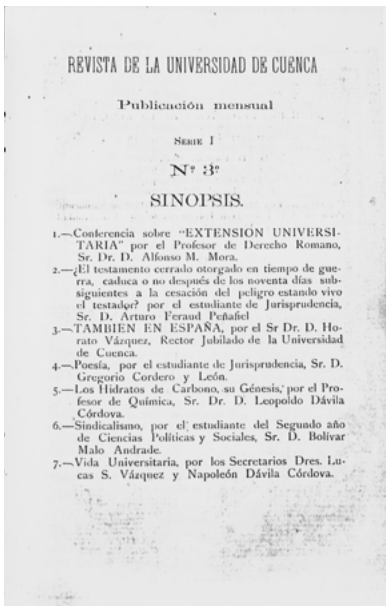
La segunda columna, separada por líneas dentro de la caja, utiliza tipografía titular *serif* moderna, conviviendo con ajustes de diagramación hechos diez años atrás. Es de notar los créditos de la tapa: *Tip. de la Universidad*, que hacen alusión a la prensa tipográfica y, a su vez, a la tipografía de la universidad.



a.



c.



b.



d.

El advenimiento de formatos como esta revista impulsa la adquisición de más juegos tipográficos para titulares, útiles también en boletines, periódicos, volantes, etc. Si bien la Revista *Anales* de la Universidad de Cuenca inaugura la década de 1940, no aparece sola, sino que continúa el legado de la Revista de la Universidad de Cuenca, condensando el pensamiento universitario en tomos con un enfoque editorial más sistemático. Este giro de timón se refleja en la tipografía y en los ajustes editoriales de diseño, durante una etapa de aparente reorganización del taller gráfico.

Entre 1935 —año en que cesa la producción de la Revista de la Universidad de Cuenca— y la aparición de la Revista *Anales* de la Universidad de Cuenca, los acabados de encuadernación, guillotina, diseño, tipografía y prensa se sofisticaron notablemente. Los ejemplares del archivo correspondientes a 1957 son claves para reconocer el respeto hacia la historia del diseño editorial, incorporando elementos nuevos y contemporáneos.

Linotipo y fotocomposición

Las líneas de prensa que se usaban de manera decorativa en las publicaciones de la década de los 30 se hacen presentes con intención de retícula, jerarquía y orden (figuras e, f, g). En las portadas internas (e) se trabaja un sistema modular producto de la tecnología de la prensa tipográfica y el oficio de cajista, estandariza la diagramación para solo cambiar números respetando los espacios y fuentes, se utiliza un sello de gran cobertura y se podía trabajar con cambios de color de tinta.

Para el interior, se implementó el cambio tecnológico más importante de la época: la linotipo, que redefinió la concepción editorial del trabajo en el taller gráfico y con ella una nueva tipografía para el texto de párrafo que entre sus novedades aparecen negritas (f) y mayúsculas que no afectan mayormente el interlineado (g), guión automático para el corte de palabras por línea, mejor distribución de presión y por ende más regularidad de la mancha de texto, etc. Esta fuente serif humanista es el juego más completo que se usó en los talleres gráficos. El uso de esta fuente se extendió de temas editoriales como libros y revistas a boletines, hojas sueltas, especies, talonarios e incluso marca, cuando se tiene aplicaciones institucionales donde esta tipografía se convertía en principal o secundaria acompañando la marca de la Universidad, facultades y carreras, sobre todo en colofones y encabezados. Sin duda esta es la tipografía

ANALES
DE LA
UNIVERSIDAD DE CUENCA



Tomo XIII

No. 1

ENERO - MARZO DE 1957

CUENCA — ECUADOR



ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA

Publicación Trimestral

TOMO XIII

ABRIL - SEPTIEMBRE DE 1957

Nos. 2 - 3

SUMARIO:

	Págs.
Nota Editorial: Dos Altas Manifestaciones de Cultura.	297
CONFERENCIA UNIVERSITARIA NACIONAL:	
Reglamento de la Conferencia	303
Nómina de Delegados	311
Dr. Luis Monsalve Pozo: Discurso en la sesión inaugural	317
Dr. Alfredo Pérez Guerrero: Discurso en la sesión inaugural	331
Lcdo. Benigno Malo Vega: Discurso en la sesión inaugural	339
Resoluciones	345
Dr. José Miguel Varas Samaniego: Discurso en la sesión de clausura	371
Rvdo. Padre Aurelio Espinosa Pólit: Discurso en la sesión de clausura	375
PRIMER CONGRESO DE SOCIOLOGIA ECUATORIANA:	
Comisión Organizadora	389
Reglamento	391
Delegaciones, Dignatarios, Comisiones Técnicas	399
Dr. Luis Monsalve Pozo: Discurso en la sesión inaugural	407
Dr. Luis Bossano: Discurso en la sesión inaugural ..	417

f.

múltiples problemas que afectan a la sociedad ecuatoriana, en armonía con su Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales, convocó y realizó el PRIMER CONGRESO DE SOCIOLOGIA ECUATORIANA, para el cual fueron acreditados valiosos elementos representativos de varias instituciones científicas y culturales del País.

Puede decirse que el PRIMER CONGRESO DE SOCIOLOGIA ECUATORIANA fue una revelación; tuvo la virtud de desvelar la riqueza y la vitalidad del pensamiento científico —expresado en los valiosos trabajos presentados por las distintas Delegaciones— en el intento de captar la compleja realidad psico-sociológica del País, en armonía con todos los conocimientos de la ciencia del hombre y de la sociedad y con una comprensión cabal de todas las disciplinas sociales, económicas, geográficas, históricas, biológicas y psicológicas, que forman la base de la Sociología.

Y debemos también hacer resaltar que este PRIMER CONGRESO NACIONAL DE SOCIOLOGIA ha significado el acercamiento y la vinculación de distinguidos sociólogos del País, muchos de los cuales, hasta ahora, sólo se conocían a la distancia, dentro de la accidentada geografía de la Patria, por el valor de sus trabajos, por la originalidad de sus ideas o por la profundidad de sus conocimientos científicos, pero que, en adelante, serán a su vez, en virtud del intercambio personal y de sus simpatías y de sus afectos, agentes vivos de solidaridad y de comprensión. Y hemos de destacar, así mismo, que hubo en él comunión de aspiraciones y de esfuerzos, que sólo se obtienen cuando el desinterés más absoluto —el desinterés de la ciencia— es el que rige el pensamiento y el sentimiento entre los hombres.

Si la Universidad de Cuenca alentó con entusiasmo la realización de estos dos CONGRESOS, como altas manifestaciones de su espíritu, es con orgullo que contempla ahora sus obras realizadas dentro de un mundo cada vez más interdependiente y solidario y en el que la cultura es una necesidad cada día más general.

más utilizada para difundir el pensamiento universitario en las publicaciones del siglo XX. Incluso se tiene registro de sellos tipográficos contruidos con estas matrices, siendo común encontrar en el taller bloques semiarmados con motivos recurrentes. Las matrices no solo se utilizaron en las antiguas prensas, sino que, posteriormente, se adaptaron a la fotocomposición. Con la llegada de otras tecnologías, contamos con ejemplares de esta fuente que migró también a *offset*, duplicadoras y linotipo.

En esta consolidación de diagramación y tipografía, las portadas se mantuvieron sobrias. En prensa con linotipo y tipos móviles se imprimía incluso a tres colores (h), la retícula que años atrás se marcaba con separadores de prensa ya son líneas. La influencia de la arquitectura en el arte y diseño se hace presente, en el tomo XXX, n° 1 -2, se usa de cierre una tipografía *freestyle* de la usanza del dibujo arquitectónico, característica que se refleja en la tipografía del nombre. Barras y brazos decorativamente exagerados, anchos y altos libres, de igual manera decorativos, grosor uniforme y trazo manual. Esta serie bien podría ser usada en láminas de dibujo arquitectónico junto a las acuarelas en vez de renders en 3d. Por sobre todo, estos números resultan interesantes porque, al explorar visualmente —desde lo editorial y lo gráfico—, el nombre finalmente se independiza como logotipo, en su definición más ortodoxa de imprenta: letras fundidas que funcionan como símbolo gráfico.

Estos números suponen un avance en el diseño al combinar la *serif* de transición presente en las revistas de los años cuarenta con la humanista de los sesenta para la composición de párrafos. Así, finalmente, se alcanza una madurez en el uso editorial y expresivo de la tecnología. Comienza el empleo extendido de jerarquías tipográficas por pares: en el texto de corrido se utiliza una *serif* y una *semi-sans*; en viñetas (i), títulos, subtítulos, voces, notas de editor, entre otros.

El linotipo se utilizó hasta inicios de los años ochenta (j, 1980). A mediados de esa década, la fotocomposición y el *offset* ya convivían con el linotipo y los tipos móviles. En la tapa de 1986 (j) observamos juegos negativos y positivos a dos colores: se da fondo a la página y se mezclan tipografías de xilografía, linotipo y prensa para generar placas. El interior se mantiene en linotipo y el encuadrado es cosido.

ANALES

TOMO XXX

ENERO-JUNIO

Nos. 1-2

h. UNIVERSIDAD DE CUENCA-ECUADOR

G. R. GALIANA

LETRAS DE AMERICA

En capítulos publicados en el número anterior de esta revista ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA, hemos estudiado el idioma español hispanoamericano y la literatura de este Continente, en sus relaciones con la peninsular española.

En la presente entrega, también con el patrocinio del Sr. Dr. AGUSTIN CUEVA TAMARIZ, director de Publicaciones de la Universidad, el contenido se cifra más aún al trabajo de elaboración de cátedra, de acuerdo con los PROGRAMAS VIGENTES sobre Literatura hispanoamericana, a saber:

- Características de esta literatura,
- Clasicismo y Romanticismo,
- Andrés Bello,
- Del Modernismo a la Nueva Poesía,
- La Novela en los últimos tiempos.

VI

Caracteres de la Literatura hispanoamericana

Haremos un esquema de los caracteres y tendencias principales de la Literatura a partir de la Independencia.

Por lo pronto, una distinción fundamental:

—La literatura colonial —mejor: virreinal, porque las "colonias" no producen una cultura— es de espíritu católico y de expresión barroca.

—La literatura hispanoamericana a partir de la Inde-

ANALES

DE LA
UNIVERSIDAD DE CUENCA



Rvdo. Padre
Miguel Franco S. J.

Tercer Rector de la Universidad
de Cuenca

Octubre de 1869 - Marzo de 1876

TOMO XXXVIII—DICIEMBRE—1986

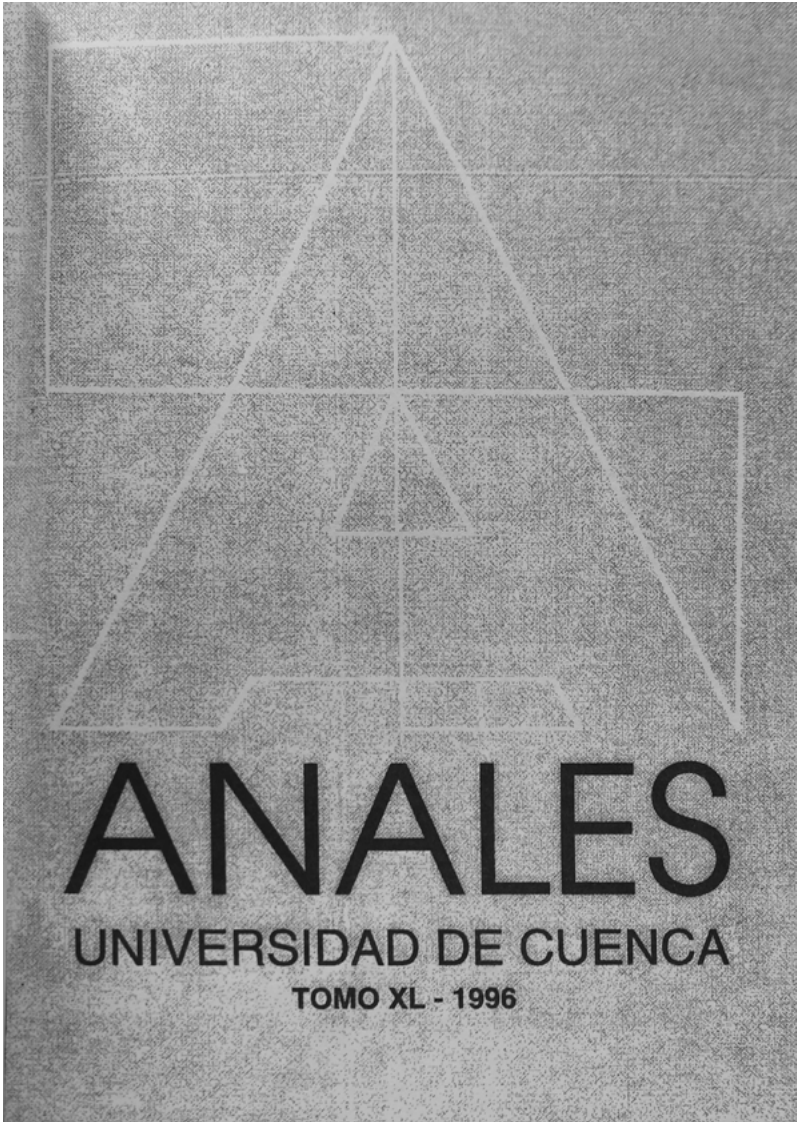
j.

Edición, diseño y lectura por *software*

Para el tomo XL de 1996 (k), que es como un relanzamiento, ya en su introducción nos remiten al año 2000 y los cambios que se avecinan. Es de notar que cada época de silencio en las publicaciones ha ido de la mano de cambios técnicos y humanos, y esta vez no es la excepción. La llegada del *software*, que permite el uso libre de cientos de tipografías y retículas por página, se enfrenta a la tradición de trabajar con límites y sobriedad (linotipo, prensa, etc.). Desde un inicio se incorporan *sans serif* neogrotescas en las tapas y *sans serif* geométricas para el texto interior y de corrido, a pesar de lo que indiquen los manuales de tipografía editorial —incluso los menos ortodoxos— respecto al uso de estas fuentes para párrafos y proyectos editoriales. Se empieza a usar transparencia y ya se habla de vectores y mapas de bits. Una manera de explotar los recursos visuales es el uso extendido de arte muchas veces hechos para el número, como esta serie de dibujos e intervenciones en papel de Julio Mosquera (m). A nivel de diseño se empieza a abstraer aún más el nombre y queda solo la letra A, que se usa en fondos, encabezados, etc.

De aquí en adelante los elementos editoriales fuertes en tipografía y diseño editorial se vuelven intercambiables, ejemplares del 2001 (n, o) contienen recursos gráficos similares a los de la década pasada pero su tipografía y diagramación completamente diferente. Este impulso por transformar todo, potenciado las posibilidades tecnológicas y una visión de vanguardia, llevó a una *Anales* que, en la primera década de los dos mil, experimentó una ruptura radical con la tradición. El tomo 55 de 2010 (p) cambió el logo, formato, fuente, se volvió incluso más digerible visualmente en modo revista comercial antes que académica, para volver luego de una pausa en 2014 a reformularse más sobria (r), de vuelta a elementos que podemos rastrear en los 90's como las marcas de agua de encabezados, cuidado tipográfico y ortotipográfico, legibilidad y exploración de retícula formato A4 (s) diseño que se mantiene hasta el 2015. Con una pausa, a su retorno en 2020, se observan variaciones y refinamientos de estos años. Cabe destacar que, si bien desde finales de los años 90 ya se consideraba una versión digital simultánea, fue con el retorno post-pandemia que el interés y la proyección se volcaron, por primera vez, hacia lo digital.

Un signo de nuestra época en que lo académico requiere ser difundido con otros códigos, la tipografía de estos números es legible y cómoda en pantalla y papel, quizás esto hace que se vuelva a lo sobrio y simple, contrapuesto a los primeros años de *software* donde se arriesgaba, ahora el lenguaje de *paper*



k.

Contenidos

Anales, nueva época: memoria renovada para la Universidad de Cuenca..... 5

- **CIENCIAS SOCIALES**

Algunos elementos para reflexionar sobre "Educar en valores".
Piedad Vázquez Andrade..... 11 ✓

La muerte sagrada: Pucara o shitanacuy. Los juegos de sangre en las provincias ecuatorianas de Azuay y Cañar.
Juan Martínez..... 29 ✓

Entrevista con el Padre Antonio Alonso, sacerdote escolapio.
Revista Anales..... 51 ✓

- **CIENCIAS NATURALES**

Las orquídeas y su relación con la naturaleza.
Eduardo Sánchez Sánchez..... 69

- **MEDICINA**

Perspectivas de la salud pública para el siglo XXI.
Edmundo Granda..... 75

l.



m.



n.



o.



P.

Q

la danza en la que creo

Como coreógrafo, maestro e intérprete, los 18 años de corea, empezó a entender que cualquier verdad inamovible es innecesaria. Creo, sin embargo que hoy luces y sombras en el cambio, que orientan mi ritmo creativo y mi búsqueda estética. Estas creencias son las que dirigen mi búsqueda.

Creo en una danza activa, viva y móvil. Una danza que reconfigura, renuncia y/o reestructura las construcciones y los juegos estéticos que conforman nuestro imaginario colectivo.

Creo en una danza auténtica, en el sentido de honestidad creativa. Entendida como producto de un proceso según el cual el origen y ordenamiento de sus componentes para conformar un discurso estético particular se efectúan sobre la base del trabajo, la reflexión y la toma de decisiones culturales con la propuesta original, el momento creativo del autor y las realidades de sus intérpretes.

Creo en una danza efectuada por bailarines y cuerpos humanos, activos, vivos y presentes. No creo en una danza hecha por cuerpos únicamente efectivos, saludables y productivos, todos conceptos de la modernidad y de un sistema industrial y productivo, que no me corresponde ni histórica, ni culturalmente. Creo en una danza hecha por cuerpos propios y asumidos.

Creo en una danza de discurso polémico, una danza que, correspondiente con la contemporaneidad, permite leerla desde el espectador, desde su propio lente y que asume esa diversidad de interpretación como un proceso de retroalimentación y empoderamiento. No creo en una danza que defina y resuelva las interrogantes que el discurso genera, de manera absoluta y dogmática, sino que abra las posibilidades para una reinterpretación constante y un análisis que va más allá de lo evidente y lo meramente intencional.

After an 18-year career as a choreographer, teacher and performer, I began to understand that any immovable truth is unnecessary. I believe that there are lights and shadows that guide my pace and my creative aesthetic quests. These beliefs are what lead my search.

I believe in an active dance, alive and moving. A dance that re-structures means and / or restructures constructions and aesthetic games that make up our collective imagination.

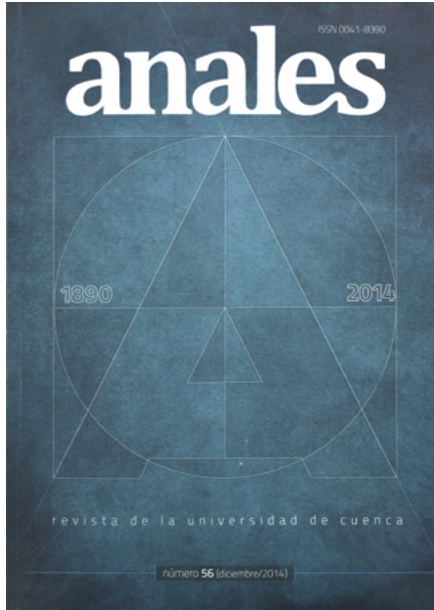
I believe in a real dance authentic in the sense of creative integrity. Understood as a product of a process whereby the origin and ordering of its components form a particular aesthetic discourse. The final piece is a reflection that is made consistent with the original proposal that intertwines the creative moment of the author and the realities of the interpreters.

I believe in a dance performed by dancers and human bodies, active, alive and present. I do not believe in a dance made only by effective bodies, healthy and productive; all concepts of modernity and industrial systems, which historically or culturally, do not pertain to me. I believe in a dance made by bodies that are assumed in them.

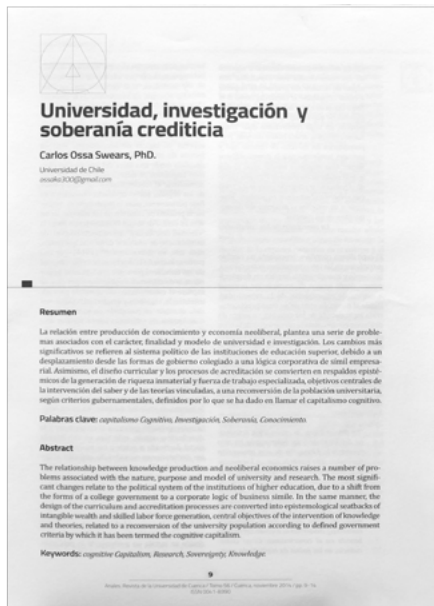
I believe in a dance of a polygenic discourse. A dance that corresponds with the contemporary allows reading from the viewer from its own lens and it assumes that diversity of interpretation as a process of feedback and enhancement. I do not believe in a dance that defines and resolves the questions that speech generates. I believe in the possibilities that are open to constant reinterpretation and analysis that go beyond the merely obvious and intentional.

96

Q.



r.



s.

y *journal* se permea al diseño haciéndolo más plano e internacional (t). También este giro hacia lo indexado hace que la revista ya no pueda cubrir todas las áreas del conocimiento, el corte editorial del contenido se encierra al nicho de educación, cultura y artes. Lo indexado también acabó con el espíritu de su nombre, ya que en principio en esta revista se escribían los anales de la academia, historia y pensamiento de la universidad, ahora por el sistema de revistas académicas, es al contrario, se valora positivamente que menos autores de la propia institución escriban, ya que se busca evitar la endogamia.

Así, esta revista nos enseña que la historia del diseño se caracteriza por su constante adaptación y por saber cuándo hacer pausas. Esperamos con emoción ver a dónde nos lleva, ya que su recorrido es también una mirada a nuestra cultura visual. Un punto crucial es el trabajo interdisciplinario que implica esta publicación: una mezcla de saberes en diseño, edición, tipografía e impresión que no solo registran el pensamiento de los autores, sino también signos culturales que hablan por sí mismos. Y aunque la tendencia priorice lo indexado y digital, nuestra convivencia con artefactos del pasado y del futuro es parte del día a día, una clave para redescubrir la sensibilidad en el manejo del papel, el espacio en blanco, la fuente y otros saberes clave que heredamos, así como las herramientas, gracias al entorno que nos brinda uno de los talleres gráficos más antiguos e importantes de la región.

Nota de autor: Esta investigación es posible gracias a los documentos registrados en físico y digital por el CDJBV, a colofones y notas de estos archivos. Es de resaltar las notas complementarias que se encuentran en el sistema DSPACE. De primera mano los artefactos de impresión como prensas, sellos, cajas tipográficas y pruebas de imprenta han servido para corroborar proveniencia, décadas y materiales.



Simmel y Murakami: la muerte como hilo conductor en la novela *Tokio Blues*

Simmel and Murakami: death as a central thread running through the novel *Tokio Blues*

Miranda García Spriegel

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

mgarciaspiegel@sociales.uba.ar

Fecha de recepción: 10/07/2023

Fecha de aprobación: 12/10/2023

Resumen:

Este artículo busca pensar la novela *Tokio Blues* (*Norwegian Wood*) de Haruki Murakami con los aportes de Georg Simmel y de Macedonio Fernández, particularmente el tema de la muerte –como principio configurador de la vida– y el arte, específicamente la música. El abordaje propuesto es considerar a la primera como ligada a la vida, no como su contraposición, dejando de lado interpretaciones que consideran una línea cronológica entre el nacimiento y la muerte. Además, el arte (pensando en las múltiples canciones que se mencionan en la novela) es encarado como posibilitador de la vida, una huida consciente que busca evitar la muerte. Entendido como contenido significativo atemporal, el arte permite a la vida alzarse auténticamente y por encima de sí, y al “Yo”, estar más allá de las experiencias vivenciales. A su vez, alivia la existencia para no fenecer frente a la vida.

Palabras claves: Tokio Blues, Murakami, muerte, arte, Simmel, música.

Los países más ricos en minerales preciosos siguen entre los más pobres del mundo: Congo, Sierra Leona y Zimbabue.
Los recursos naturales no garantizan la riqueza para su gente.

Kimsakocha NO SE TOCA



El Cartel y el Entorno

Numeral Estudio, en colaboración con
Juan Pablo Dávila, Ana Marina Calle
y Santiago Calle

Impreso en Cuernavaca, Ecuador, el 10 de septiembre de 2020.
Kimsakocha no se toca.

En el paisaje urbano de Cuenca, un medio de comunicación parece haber sido relegado: el cartel. Aunque la ciudad cuenta con espacios destinados a la cartelera, sus muros están cubiertos casi exclusivamente por impresiones de pequeño formato, en su mayoría en blanco y negro, que anuncian servicios como *HACEMOS TESIS* o *SE BORRAN ANTECEDENTES JUDICIALES*. Esta proliferación de anuncios de bajo perfil contrasta con la ausencia de carteles de gran formato, aquellos que en otro tiempo dieron voz a causas políticas, sociales o culturales.

Es fácil especular que el auge de la comunicación digital —desde redes sociales hasta pantallas en el espacio público— relegó al cartel a un papel secundario. Producir un cartel físico implica inversión de tiempo y dinero, un esfuerzo que muchos consideran innecesario en una era dominada por la inmediatez. Sin embargo, esta percepción está lejos de ser absoluta.

El 16 de septiembre, Cuenca vivió un evento que lo confirmó. Cerca de cien mil personas, más del 20 % de la población urbana, según la alcaldía, salieron a las calles en la marcha más grande de su historia y una de las más significativas de América Latina, en temas ambientales. A pesar del estado de excepción y de la

Foto: archivo de Numeral Estudio.

obligación de asistencia escolar y laboral, la ciudadanía se congregó bajo un mensaje contundente: *No a la minería* y #KimsakochaNoSeToca. Frente a una causa de tal magnitud, las pantallas resultaban insuficientes; el cartelismo se manifestó.

Ante esta necesidad de una voz física, el espacio expositivo CARTEL y el estudio de diseño Numeral convocaron a ocho diseñadores e ilustradores — Cristina Merchán (1), Claudia Fuentes (2), Belén Mena (3), Pablo Iturralde (4), Juan Pablo Dávila (5), Diego Lara (6), Santiago Calle (7) y Pablo Ramos (8) — para crear una serie de afiches. Con un enfoque netamente ciudadano y ajeno a intereses políticos, el objetivo era simple pero ambicioso: empapelar la ciudad y devolverle al cartel un lugar relevante en la memoria colectiva.

El cartel como herramienta de resistencia

En sus orígenes, el cartel estuvo ligado a corrientes artísticas de finales del siglo XIX. Jules Chéret y Henri de Toulouse-Lautrec lo consolidaron como un cruce entre arte y comunicación, trasladando a las calles un lenguaje visual estético y popular. Durante el siglo XX, con la profesionalización del diseño gráfico, el cartel se estableció como pieza clave en la comunicación visual.

En América Latina, su vigencia se ha sostenido principalmente en espacios expositivos como la Bienal de Bolivia o la de México. Sin embargo, este circuito suele hablar más al gremio del diseño que al ciudadano común, perdiendo así parte de su fuerza callejera. Como señalan Carlos Riaño, Juan de la Rosa y Diego Bermúdez en *Metodologías para el Diseño de Cartel social desde América Latina*: “El cartel en ese proceso de acción social se convierte en una acción de transformación física del paisaje urbano, ya que señala particularidades propias de un entorno social muy determinado debido a que contextualiza, representa, pero ante todo interpreta la vida de un colectivo humano.”

Pensar el cartel desde esta perspectiva permite situarlo no solo como un objeto estético, sino como un dispositivo urbano capaz de reconfigurar la ciudad y dar voz a la comunidad. Crear y pegar afiches se convierte, entonces, en un acto de reapropiación del espacio público, un gesto que devuelve al cartel su vigencia como herramienta de resistencia y comunicación.

Un proceso con propósito

El proceso de producción del proyecto fue en sí mismo un desafío. La primera pregunta que surgió fue inevitable: ¿qué valor tiene hoy lo impreso?. Para las nuevas generaciones, los carteles que antes registraban conciertos, fiestas o exposiciones han sido reemplazados por la inmediatez de lo digital y la voz de los influencers. Esta transición debilitó su función como objeto de identidad. Sin embargo, su presencia física, repetida y cotidiana en la calle, conserva una fuerza difícil de sustituir.

En el caso de Kimsakocha, esa fuerza se alimentó de lo local. Los carteles incorporaron paisajes del páramo andino, lagunas de altura, vestimentas y animales propios de la región. Elementos que no solo decoran, sino que refuerzan un sentido de pertenencia y comunidad en defensa de la vida y del agua.

El marco de producción fue uniforme: formato A1, impresión a full color más un Pantone directo —un azul #285C— que otorgó saturación e iluminación imposibles de lograr en CMYK. Los tiempos fueron ajustados: apenas siete días entre pruebas de color y entrega, lo que llevó a optar por papel couché, de secado rápido y mejor contraste que el bond. A estas decisiones se sumaron frases que sintetizaban el ideario anti-extractivista de la Asamblea por el Agua.

El resultado fueron más de 2,500 afiches de circulación gratuitamente, distribuidos en negocios, casas, museos, espacios públicos y, por supuesto, en la marcha. Lo más interesante fue la circulación digital: aunque el cartel se pensó como imagen impresa, el archivo PDF permitió que muchas personas imprimieran sus propias versiones, en A4, en lona o incluso modificadas en clave de meme. Esta apropiación popular, cargada de humor y creatividad, amplificó el alcance del proyecto y convirtió los carteles en íconos de la protesta, incluso mediante la deconstrucción de símbolos reconocibles, como la figura de Álvaro Noboa.



Foto: archivo de Numeral Estudio.



Foto: archivo de Numeral Estudio.



Foto: archivo de Numeral Estudio.

El cartel como encuentro físico y democrático

Es indispensable que el cartel retome su lugar en la ciudad, que se abra paso en las paredes y calles, volviendo a ser un articulador directo entre la vida urbana y sus habitantes. En una era dominada por pantallas y algoritmos, el cartel ofrece algo que lo digital no puede: una experiencia de encuentro físico y democrático.

A diferencia de un feed de redes sociales que segmenta la información, un cartel en la calle es un mensaje para todos. No requiere dispositivo ni conexión a internet; simplemente existe, esperando ser descubierto por un peatón. En ese sentido, se convierte en un medio inesperado, capaz de conectar a la gente con lo que sucede en la ciudad, el país y el mundo, no a través de una pantalla, sino mediante un simple encuentro en un muro.

La experiencia de Kimsakocha demuestra que el cartel, lejos de ser un medio obsoleto, sigue siendo una herramienta poderosa para comunicar luchas y articular comunidad. Una marcha y un cartel impreso son dos elementos físicos que se complementan: la protesta otorga contexto y visibilidad, mientras que el cartel construye la voz de la manifestación, transformando el mensaje en un soporte tangible y duradero.

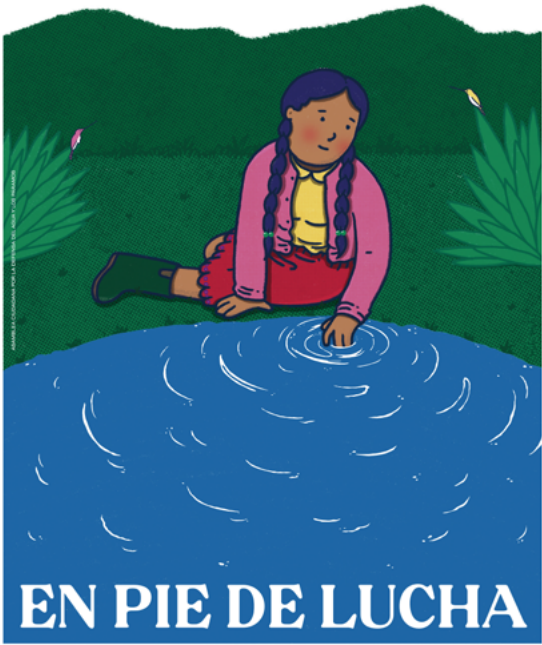
Kimsakocha nos recuerda que el cartel sigue siendo un acto de resistencia, un gesto gráfico capaz de sostener luchas y dar forma a identidades. Su fuerza reside en lo tangible, en la capacidad de transformar la calle en un espacio de encuentro, visibilización y participación. En un mundo saturado de pantallas, el cartel recupera su poder como medio inclusivo y democrático, reafirmando que la comunicación física sigue siendo indispensable para conectar, movilizar y preservar la historia compartida de nuestras urbes.

Referencias bibliográficas

Riaño, C., De la Rosa, J., & Bermúdez, D. (2010). *Metodologías para el diseño de cartel social desde América Latina*. Universidad Nacional de Colombia.

Carteles de: Cristina Merchán (1), Claudia Fuentes (2), Belén Mena (3), Pablo Iturralde (4), Juan Pablo Dávila (5), Diego Lara (6), Santiago Calle (7) y Pablo Ramos (8).

KIMSAKOCHA



EN PIE DE LUCHA

Impreso en Cuenca, Ecuador, el 16 de septiembre de 2025.
Kimsakocha no se toca.

KIMSAKOCHA NO SE TOCA



Impreso en Cuenca, Ecuador, el 16 de septiembre de 2025.
Kimsakocha no se toca.

Los países más ricos en minerales preciosos siguen entre los más pobres del mundo: Congo, Sierra Leona y Zimbabue.
Los recursos naturales no garantizan la riqueza para su gente.

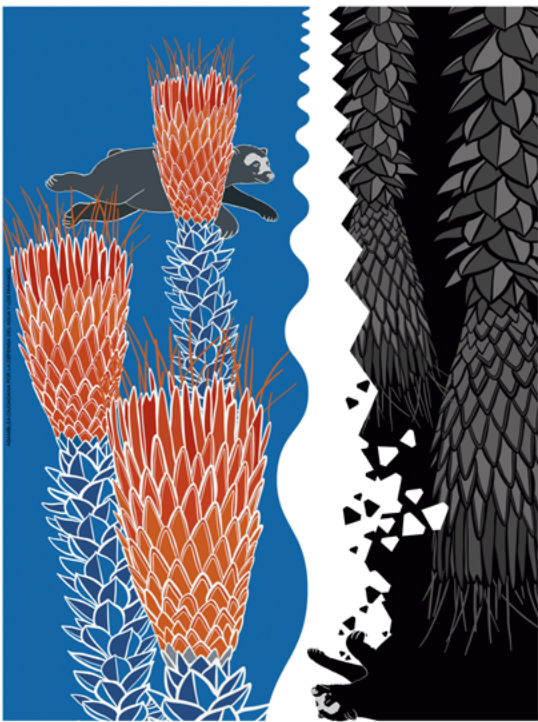
Kimsakocha NO SE TOCA



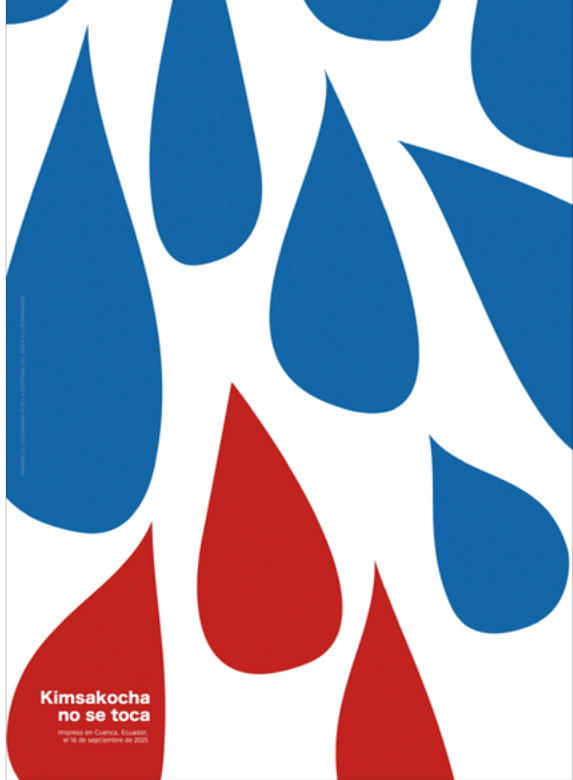
Impreso en Cuenca, Ecuador, el 16 de septiembre de 2025.
Kimsakocha no se toca.



Impreso en Cuenca, Ecuador, el 16 de septiembre de 2025.
Kimsakocha no se toca.



Impreso en Cuenca, Ecuador, el 16 de septiembre de 2025.
Kimsakocha no se toca.



**Kimsakocha
no se toca**
Impreso en Cuenca, Ecuador,
el 16 de septiembre de 2025.

**KIMSA
KOCHA
NO SE
TOCA**



Impreso en Cuenca, Ecuador, el 16 de septiembre de 2025.
Kimsakocha no se toca.



Impreso en Cuenca, Ecuador, el 16 de septiembre de 2025.
Kimsakocha no se toca.




El equipo
publicitar
manera
advertising
comparar
pensas a
Heidelberg
implement
anticuado
Tienes un
cuatro e
tresciento
sucres. Co
maquinar
actividad
en mucho

género



Universidrag.: orgullo y resistencia 2.0. Museo Universitario, julio 2025.

A woman with white face paint and dark eye makeup, wearing a dark fur coat, looking at a smartphone. The background is dark and indistinct.

Memorias del Orgullo en la Universidad de Cuenca: entre mi vida, la palabra y la calle

Iván Castro Crespo
Estudiante de la Carrera de Género y Desarrollo

Este artículo recoge las memorias del Orgullo 2025 en la Universidad de Cuenca, desde una experiencia que enlaza vida personal, militancia estudiantil y acción universitaria. A través de actividades como *Universidrag*, el concurso de oratoria, la Foto Internacional, la Feria de Emprendimientos y la participación en la Marcha LGBTQ+, se reflexiona sobre el valor político y comunitario de estas prácticas. El texto sostiene que la universidad, en su papel crítico y cultural, es también territorio de memoria y resistencia.

Introducción

Nací en Machala, hijo de dos padres zarumeños, y crecí en Balsas, uno de los cantones más pequeños del Ecuador. Ser queer en un lugar reducido, donde todos se conocen, significó convivir con silencios y miradas inquisitivas. Esa experiencia temprana me obligó a resistir en soledad, pero también me enseñó a encontrar en los gestos más mínimos una forma de libertad.

Foto: archivo *Universidrag: orgullo y resistencia* 2.0.

GÉNERO

Al llegar a Cuenca como estudiante foráneo, encontré lo que tanto había buscado: comunidad, palabras para nombrar lo que sentía y la certeza de que mi voz podía ser parte de una lucha colectiva. La carrera de Género y Desarrollo se convirtió en refugio y trinchera. La Universidad dejó de ser únicamente un espacio académico y se volvió escenario donde la memoria y el activismo se entrelazan.

En ese marco, el Orgullo 2025 no fue una fiesta vacía, fue un tejido de prácticas diversas que articularon lo académico, lo artístico, lo comunitario y lo callejero, dejando huella en la memoria institucional y en la ciudad.

Universidrag: performatividad y resistencia

El primer gran hito fue Universidrag: Orgullo y Resistencia 2.0, que transformó el campus en escenario de reivindicación. El drag no se redujo al brillo ni al espectáculo; fue un acto político de irreverencia y crítica. Cada performance mostró que la estética también es un campo de disputa, donde el cuerpo se convierte en manifiesto de libertad.



Presentación de Universidrag: Orgullo y Resistencia 2.0 en el campus universitario (Archivo personal, 2025).

La palabra como trinchera

Otro momento clave fue la Segunda edición del concurso de oratoria *Mi Palabra como Trinchera*. Estudiantes de distintas carreras tomaron el micrófono para hablar de feminicidios, racismo, precariedad laboral y transfobia. Cada intervención fue un acto de resistencia que demostró que la juventud universitaria no es indiferente.

La palabra, en este espacio, fue herramienta de denuncia y memoria. Allí entendí que lo que en Balsas me enseñaron a callar, en Cuenca podía transformarse en un grito colectivo.



Estudiantes en la Segunda edición del concurso de oratoria *Mi Palabra como Trinchera* (Archivo personal, 2025).

Academia y militancia

El Orgullo universitario también tuvo un componente académico con la Foto Internacional: Estudios Queer y Decolonialidad. Presenté la ponencia *De Stonewall a las periferias: transfobia dentro del colectivo y la trampa de la cis-heteroaceptación*.

GÉNERO

No basta con celebrar Stonewall como mito fundante; es necesario reconocer las exclusiones que persisten en nuestros propios movimientos. En ese espacio, la academia se convirtió en puente entre teoría y militancia, demostrando que pensar críticamente también es resistir.



Participación en la Foro Internacional: Estudios Queer y Decolonialidad (Archivo personal, 2025).

Comunidad y sustento

La Feria de Emprendimientos con enfoque diverso mostró otra faceta del Orgullo: la capacidad de construir comunidad desde la economía solidaria. Más que un mercado, fue un espacio de encuentro y creatividad, donde compañerxs ofrecieron productos y compartieron saberes.

El campus se transformó en un espacio de solidaridad, recordándonos que la diversidad también produce sustento y futuro.



Feria de Emprendimientos con enfoque diverso en la Universidad de Cuenca (Archivo personal, 2025).

La marcha y el Bloque Negro

Finalmente, el Orgullo desbordó las aulas y llegó a las calles en la Marcha LGBTQ+ de Cuenca. Allí participé en el Bloque Negro, un espacio político que intervino con tambores, cantos y cuerpos pintados de rojo.

Nuestra presencia generó incomodidad en algunos, entusiasmo en otros. Ese es el sentido del Bloque Negro: devolver la incomodidad a la sociedad, mostrar que ser queer no es un adorno turístico, sino un grito político que exige memoria, duelo y dignidad.



Estudiantes y asistentes en la Segunda edición del concurso de oratoria *Mi Palabra como Trinchera* (Archivo personal, 2025).

Reflexión final

Al mirar en retrospectiva, cada acción del Orgullo 2025 en la Universidad de Cuenca fue un capítulo de una misma narrativa: la construcción de memoria desde los márgenes. *Universidrag*, la oratoria, la feria, la academia y la marcha no fueron actividades aisladas, sino hilos de un mismo tejido político y comunitario.

Estas memorias buscan también inscribirse en la tradición crítica de la Revista *Anales* de la Universidad de Cuenca, que desde 1890 ha sido testigo de los cambios académicos y culturales. El desafío es que el Orgullo no pierda nunca su dimensión política y que la universidad siga siendo espacio de resistencia, de incomodidad y de transformación.

Nota biográfica

Iván Valentino Castro Crespo es estudiante de la Licenciatura en Género y Desarrollo en la Universidad de Cuenca, presidente de su carrera e investigador en temas de memoria, género y disidencias sexuales.



inter-
cultural-
lidad



Boletín *Elegía de las mitas*. Presentación de la Orquesta Sinfónica y Coro Polifónico UCuenca, junto al Coro de mujeres rurales, Nabón 2022.

A portrait of Bolívar Echeverría, a man with curly grey hair, a mustache, and glasses, wearing a dark suit jacket over a striped shirt and tie. He is looking slightly to the right of the camera against a warm, orange-brown background.

Bolívar Echeverría, pensamiento crítico y saber universitario

Lorena Escudero Durán¹

Coordinadora de la Cátedra de pensamiento crítico Bolívar Echeverría
Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca

¹ Palabras de apertura en el evento de nominación de la Sala Bolívar Echeverría, 02 de julio de 2025.

La crítica es la forma teórica de la resistencia. No hay crítica que no sea un gesto de disidencia, una interrupción de la normalidad del mundo

Conferencia inédita, Archivo Bolívar Echeverría, UNAM

Bolívar Echeverría, filósofo ecuatoriano-mexicano, es reconocido internacionalmente como uno de los pensadores más originales de la época contemporánea. Su crítica profunda a la modernidad capitalista, desde una vertiente marxista no ortodoxa, así como sus propuestas de resistencia y transformación del sistema considerando la historia cultural de América Latina; su particular concepción sobre la crisis civilizatoria, y la noción de blanquitud como marca ético-civilizatoria, son cada vez más debatidos y enriquecidos en varios escenarios académicos del mundo.

Sus planteamientos filosóficos obedecen a un proyecto teórico y político de crítica radical a la modernidad *realmente existente*, que desemboca en su original propuesta del *ethos barroco*, el cual, según sus palabras, nace *a partir de una preocupación por la crisis civilizatoria contemporánea, y obedece al deseo aleccionado ya por la experiencia, de pensar en una modernidad postcapitalista como una utopía alcanzable* (Echeverría, 1998, p. 35).

Fuente: <https://www.uv.mx/cienciauv/files/2014/11/JarochoCuantico45.pdf>

Sala Bolívar

"La crítica es la forma teórica de la resistencia,
un gesto de disidencia, una interrupción"

— Conferencia inédita, Archivo Bolívar Echeverría

La Universidad de Cuenca, en reconocimiento al aporte y trayectoria de este gran filósofo latinoamericano, por decisión unánime de su Consejo Universitario, creó la sala **Bolívar Echeverría** en la biblioteca de su campus central, justamente en el espacio destinado para la Filosofía y las Ciencias Sociales. Con este acto, junto a iniciativas que ponen en valor el pensamiento ecuatoriano y latinoamericano, nuestra casa de estudios realiza un gesto fundamental: *lanza un bote salvavidas* a las humanidades y al pensamiento crítico, frente a la deriva tecnocrática de la academia en el mundo actual. El argumento central para esta decisión es el convencimiento de que el **pensamiento crítico** es la razón de ser del **saber universitario** y este, debe plantearse, de manera consciente, la necesidad de desmontar el discurso hegemónico y su pretensión de menoscabar la capacidad reflexiva para comprender y transformar el mundo.

Desde el mirador particular e irreverente de Bolívar Echeverría, el discurso crítico surge cuando el propio pensamiento filosófico se vuelve mundo y se resiste a la enajenación del sistema injusto en el que vivimos. Es el saber que cobra sentido cuando se propone hacer *más vivible lo invivable de este mundo* para transformarlo desde dentro, cuando se niega a dejarse llevar por el valor de

Echeverría

insistencia. No hay crítica que no sea
ción de la normalidad del mundo."

a, UNAM

Sala Bolívar Echeverría, Centro de Documentación Regional Juan Bautista Vázquez, octubre 2025.

cambio que lo mercantiliza todo, y reivindica el valor de uso, es decir, la forma natural de los mundos de la vida.

Este pensamiento debe ser el fundamento del saber universitario que, centrado en la relación de las ciencias con las humanidades, debe persistir, *no como una insistencia infundada en un remanente obsoleto del pasado, sino como una reafirmación de algo que es condición indispensable del saber humano y que debe seguir siéndolo si este quiere en ser en el futuro un saber verdaderamente creativo y comprometido con la sociedad que lo hace posible* (Echeverría, 2009). Ese pensamiento que hoy parece inviable, que es cada vez más escaso, pero ciertamente irrenunciable, cuando la propia humanidad se encuentra amenazada.

A partir de ahora, el nombre de Bolívar Echeverría resonará más fuerte en nuestra Universidad, ligado a la necesidad de la crítica, a la reivindicación del pensamiento ecuatoriano, latinoamericano, su importancia y aportes a los debates contemporáneos con sentido, más allá de los algoritmos manejados desde los centros de poder.

INTERCULTURALIDAD



Donación de libros por parte de integrantes nacionales de la Cátedra de Pensamiento Crítico Bolívar Echeverría.



Palabras de apertura por parte de la coordinadora de Cátedra de Pensamiento Crítico Bolívar Echeverría, Universidad de Cuenca.

Desde la cátedra de pensamiento crítico, que también lleva su nombre, al impulsar este reconocimiento, cumplimos con una pequeña parte de una gran deuda: la de honrar a los maestros, a más de Bolívar Echeverría, a Enrique Dus-sel, Manfred Max Neef, Aníbal Quijano, Alberto Acosta, José María Tortosa, todos ellos han pasado por esta Casa de estudios dejando una huella imborrable en el espíritu crítico de nuestra comunidad.

Y por supuesto, honrar también a nuestras y nuestros estudiantes, por ellos y para ellos, todo lo que hacemos.

Cuenca, 02 julio de 2025.

Referencias bibliográficas

Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. ERA.

Echeverría, B. (2009, 15 de junio). Discurso en la ceremonia de reconocimiento al mérito universitario. *Bolívar Echeverría: Discurso crítico y filosofía de la cultura*. <http://www.bolivare.unam.mx>

Fronoso

Eres bosque de rizos negros
Envuelto en respiraciones verdosas y meditadas.
Yo soy agua lúbrica que va surcando trazos
En las raíces buscadas.

Eres sombra verdosa de tus ojos
En sincrónico movimiento pendular de tu cadera.
Yo soy una pregunta sobre tus sueños,
Que se queda atorada en la garganta.

Eres tierra trazada con cicatrices elegidas y, otras, vividas,
Palabra bífida que hidrata violentamente los senderos,
Yo soy un ave posada en tus ramas,
Que derribar intentan los vientos.

Eres bosque,
Yo, un colibrí.
Eres bosque,
Yo, un girasol.

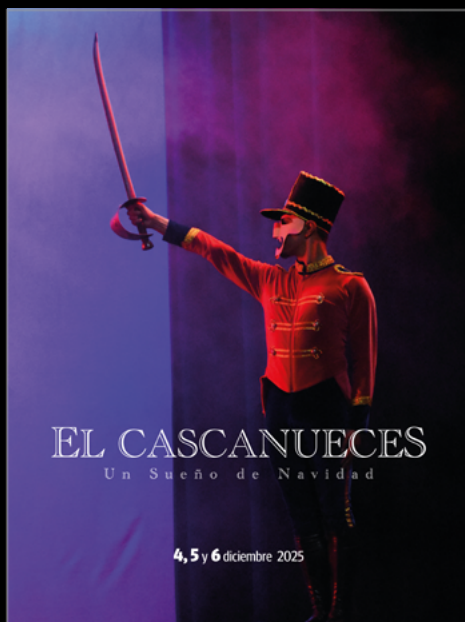
Eres bosque que se mira a sí mismo,
Y, en muchas ocasiones, desconoce aquel mito.
Yo soy un intenso camino,
Que se recorre desde amor.

Eres bosque que se edifica
Desde la sal que se pone a las heridas.
Yo soy planicie en donde
Crecen las palabras.

Eres bosque frondoso,
Que al levantarse se dibujan luces y sombras.
Yo soy arroyo sinuoso,
Que serpentea y murmulla luces y sombras.

Eres bosque,
Yo, fuego.
Eres bosque,
Yo, tierra.

Próximos eventos



La **cultura** está aquí









UCUENCA