

Construcción ecléctica de los saberes

Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes



Artes
EDICIONES
ENSAYO



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: Ramiro Noriega

Consejero de Investigación y Relaciones Internacionales: Raúl Vallejo

Vicerrectora Académica: María Paulina Soto

Director del ILIA: Pablo Cardoso

UArtes
EDICIONES

UARTES EDICIONES

Director: Fernando Montenegro

Concepción gráfica y diagramación: María Mercedes Salgado

Corrección de texto: Marelis Loreto Amoretti

ILIA, construcción ecléctica de los saberes

COLECCIÓN ENSAYO

ISBN-978-9942-977-07-6

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec

www.uartes.edu.ec/editorial



Construcción
ecléctica
de los saberes

Prólogo

Pablo Cardoso

Sobre la investigación en artes

Ramiro Noriega

Patricia Fumero

Ahtziri Molina

Debates

Norberto Bayo

Julián David Correa

Luis Pérez Valero

Paolo Vignola

Ketty Wong

Artes
EDICIONES
ENSAYO

Índice

Prólogo	
Pablo Cardoso	8
Sobre la investigación en artes	
ILIA: El sentido de la investigación en artes	
Entrevista a Ramiro Noriega, Rector Universida de las Artes	13
La investigación en arte en la Universidad de Costa Rica: el caso del II Arte	
Patricia Fumero	20
Investigación de las Artes desde el golfo de México	
Ahtziri Molina Roldán	26
Debates	
Sonologías de contexto: “Un hombre muerto a puntapiés” hecho teatro	
Norberto Bayo	44
Una mirada propia. Conferencia realizada como parte del debate “Arte, memoria y sociedad”	
Julián David Correa	55
Arte indexado/Arte indeseado: la legitimación en artes en el ámbito de las universidades	
Luis Pérez Valero	66
La memoria al poder en el capitalismo digital	
Breve nota cincuenta años después del Mayo del 68	
Paolo Vignola	84
Luis Humberto Salgado: Un Quijote de la música ecuatoriana	
Ketty Wong	97
Biografía de los autores	
	115

Prólogo - por ILIA

Las reflexiones relacionadas a la investigación y las artes han sido, sin duda, uno de los motores de la discusión en la Universidad de las Artes desde su creación. Fecundos e inagotables debates han emergido en recientes ediciones de la UArtes en torno a las particularidades, motivaciones y metodologías bajo las cuales el claustro universitario conceptualiza y ejerce las actividades de investigación. Destacaron en *Repensar el Arte* (Gómez Rendón, 2018) las reflexiones de Ramiro Noriega, que desarrollan una filosofía provocadora en relación a las múltiples facetas que adopta la investigación en/sobre/para las artes y la cultura, en especial en lo que concierne a la fusión entre procesos de investigación y de creación artística. Pensamiento que abre un campo vasto de discusión epistemológica, y que de alguna manera se ha constituido en un aporte conceptual con sello UArtes en distintos foros internacionales de debate sobre arte y cultura.

De igual manera -dentro de la misma publicación-, la reflexión de Mónica Lacarrieu es fundamental al aterrizar esta misma discusión en el plano institucional de la Universidad de las Artes. Su visión y lineamientos permitieron la estructuración de su sistema de investigación orgánico e innovador. Ambos textos trazan una hoja de ruta que no se restringe al ámbito institucional, sino que marcan un camino para la estructuración de una renovada agenda regional de investigación artística.

En esta tradición, y siguiendo -en parte- el legado de las memorias

Debates sobre la Investigación en Artes (ILIA, 2018), la presente obra, *Construcción ecléctica de los saberes*, se inspira en el acrónimo ILIA, que es doblemente alusivo. En primera instancia refiriéndose a la red de redes que ha operado como instancia aglutinadora de instituciones e investigadores en artes -principal, pero no exclusivamente- latinoamericanos, y que en sus encuentros anuales ha fomentado el debate regional sobre la investigación en artes, con el aporte de textos de investigadores y pensadores de Costa Rica, Ecuador y México. Algunas de ellas fruto de intervenciones destacadas de las III Jornadas Internacionales de Investigación en Artes (Guayaquil, junio 2018).

Efectivamente, el *Encuentro Internacional de Investigación en Artes* está concebido como un espacio de diálogo y puesta en acción, desde el pensamiento crítico y el quehacer artístico, de las diferentes formas de investigación en artes. El *Encuentro* pretende incidir en las políticas públicas de investigación, en la transformación de la educación a nivel nacional vinculando los procesos creativos como procesos de investigación y formas de generar nuevos conocimientos. El objetivo del encuentro es propiciar el intercambio de experiencias relativas al estudio y práctica de la investigación en/para/sobre/a través de las artes, y posicionar al Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes (ILIA) como un espacio abierto para potenciar la investigación en artes de la región. A partir de diálogos entre académicos y de performances, investigadores, artistas, miembros de organizaciones nacionales e internacionales y estudiantes, se ha contribuido de forma determinante a la transformación académica, cultural y social de la escena de la investigación en artes latinoamericana.

En una segunda parte, el manuscrito presenta artículos producto de procesos de investigación universitarios en distintas líneas de investigación de/sobre/para las artes. Estos elementos constituyen el resultado del esfuerzo intelectual de los investigadores (tres de ellos de la Universidad de las Artes) dentro de un sistema de investigación universitario, cuyo rol debe ser el de afianzar y facilitar las actividades de investigación, escritura y creación del cuerpo docente-investigador-artista. Y esto constituye precisamente la segunda alusión conceptual del acrónimo ILIA, como el Instituto de investigación de la Universidad de las Artes.

Los desafíos que se le plantean al ILIA, entendida finalmente como una estructura de investigación universitaria, se constituye en torno a esta complementariedad. Por un lado, consolidando su espacio como foro de discusión regional y fortaleciendo su acción movilizadora

del pensamiento contemporáneo latinoamericano. Y por otro, estructurándose definitivamente como un centro de investigación que movilice y facilite el caudal de pensamiento y creación artística de la Universidad de las Artes a partir de la identificación de los incentivos y herramientas adecuadas, permitiendo poner el centro de atención en el sujeto artista-investigador, dotándole de la libertad necesaria para el desarrollo de sus procesos ‘excepcionales’ de investigación-creación.

Efectivamente -y volviendo a Noriega y Lacarrieu-, una de las principales batallas que el ejercicio del arte ha conocido tradicionalmente, en el marco de la dictadura académica disciplinar neoliberal, es lograr el reconocimiento de las particularidades de sus procesos de investigación y, sobre todo, el entendimiento colectivo de que el mismo acto de creación artística es el fruto de procesos complejos de investigación.

La Universidad de las Artes, desde su creación en el año 2014 en el marco de una reforma del Sistema de Educación Superior ecuatoriano, aparece como un actor decisivo a la hora de posicionar y defender las posturas relacionadas a la investigación en artes. Y los resultados no han sido nulos, esto a propósito de las recientes reformas a la normativa ecuatoriana de educación superior que reconocen a la cultura y las artes como productoras de conocimientos y constructoras de nuevas memorias. Estas conquistas deben seguir produciéndose paralelamente en el marco de discusión internacional de pares, y auto-legitimándose a partir de una próspera, diversa y fecunda investigación creadora.



Sobre la investigación en artes



Sobre la investigación en artes

ILIA: El sentido de la investigación en artes

Entrevista a Ramiro Noriega
Rector Universidad de las Artes.

Ramiro Noriega es el rector de la Universidad de las Artes desde 2015. Fundó ILIA (Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes) en 2016 como respuesta a una necesidad histórica de la educación superior en general y la educación en artes en particular. En 2018, ILIA impulsó la Red Latinoamericana de Investigación en Artes, la cual busca institucionalizar regionalmente los principios y postulados debatidos desde la fundación de la UArtes.

Las claves para comprender el sentido de ILIA se encuentran, precisamente, en la fundación de la Universidad de las Artes y en su establecimiento como un actor clave para la política pública sobre educación en el Ecuador. La Universidad avanzó un propuesta que se insertó en la Ley Orgánica de Educación Superior donde se establece que “las artes producen conocimiento”. A partir de allí la ecuación sobre el rol de las artes en la sociedad se transforma para siempre.

Para esta edición de *ILIA: Debates sobre investigación en Artes*, UArtes Ediciones le ha realizado una entrevista a Ramiro Noriega con la finalidad de examinar el sentido del Instituto como un espacio ineludible para la reflexión crítica realcionada con la investigación, las artes y la educación.

¿Cuál ha sido la propuesta en términos de investigación de la Universidad de las Artes considerando que las universidades, según la ley de Educación Superior, se convierten en centros de producción de saber más que en meras casas de estudio?

Ese ha sido uno de los principales desafíos de la Universidad. Cómo hacer una universidad en artes que corresponda a los postulados de la política pública. Es decir, reafirmando la importancia de la investigación en el campo educativo, en el campo de la educación superior, pero también reafirmando las capacidades de un Estado como el ecuatoriano con respecto a la producción de conocimientos. En el fondo, el problema es el de las soberanías, pero también la idea de que el conocimiento es, no solo una herramienta de desarrollo, sino también una herramienta de poder. Entonces, ese desafío está en el génesis de la relación. El aparato legal, además, no era claro con respecto a lo que es la investigación en las artes. Hablaba de la iniciación de las artes de una manera sesgada, general, imprecisa. Esto constituye una barrera de desarrollo para una universidad que apenas aparece. Precisamente allí hicimos algunos gestos que eran importantes. Uno de ellos, precisar

mejor, a través de una normativa, lo que es una educación en artes en el *set*, en cuya redacción nosotros participamos ampliamente pues allí se define, digamos, de una manera más contemporánea, el campo de la educación en artes. El campo de la educación en artes evidentemente evolucionó, porque pasamos de un escenario tradicional, formato siglo XIX, el de las escuelas superiores y las escuelas de Bellas Artes —los conservatorios y demás— a una versión del siglo XX complementada por una vocación de establecimientos masivos organizados en las grandes facultades. Estoy pensando en la facultad de Cine de Buenos Aires, con centenares, sino con miles de estudiantes. Necesitamos plantear, en respuesta a este estado de cosas, una práctica artística más irónica; es decir, complejizada no solo por las nuevas tecnologías sino también por las nuevas economías. Agregaría también: por una relación diferente con la cultura, con las culturas, para decirlo más puntualmente.

¿Qué resultados se obtuvieron de la exploración del concepto de investigación en artes, sobre todo pensando en este nuevo contexto?

Desde el punto de vista epistemológico aparece un problema de fondo, que es saber si las prácticas

artísticas producen conocimiento. Y luego, si las prácticas artísticas son en sí mismas prácticas de investigación. O sea, si cuando un coreógrafo diseña una obra dancística está, en ese gesto, investigando o no, y si el resultado de eso produce alguna forma de saber. Luego hicimos un avance internamente definiendo lo que para nosotros sería el equivalente; es decir, definiendo un programa político que parte de la pregunta: ¿qué es la investigación para nosotros en la práctica artística? Este es un postulado importantísimo. Queríamos decir que la práctica artística es un acto de investigación, un fenómeno de investigación, una propuesta. Y también que la obra de arte, lo que se llamaba la obra de arte, el producto artístico, también podríamos hablar del texto o el documento, es en sí mismo un equivalente o un producto de conocimiento, es un saber, una forma de saber.

La segunda cosa es que había que tratar de entender mejor la tensión entre la institución de educación superior y el arte, porque desde la perspectiva de investigación, el arte ha sido más bien un objeto de investigación. O sea, investigo sobre la literatura, investigo sobre las teatralidades, sobre el cine, etcétera. Para nosotros esa es una relación jerárquica que no pone en la palestra el campo artístico, que era lo que nosotros necesitábamos: poner en

la palestra el campo artístico como un elemento estratégico y prioritario en el desarrollo de la sociedad en el siglo XXI. De allí aparecen nociones como la investigación *en* las artes, *a través* de las artes. O sea, “en las artes” diciendo que la práctica artística es en sí misma productora de conocimiento, que las metodologías que se emplean en la creación artística son metodologías que tensionan la producción de saberes. Ya no es *sobre*, ahora es *en, a través, por*, etcétera. Esa creo que es la primera parte.

El resultado es que al final, en la última reforma de la Ley de Educación Superior en el 2018, nosotros fuimos quienes propusimos incluir que el arte produce conocimiento. No me acuerdo exactamente la frase, pero creo que es así de sencilla. Lo importante es que se incluyó y eso para nosotros cierra esa primera parte del tópico.

A partir de allí nos hemos planteado otras preguntas. Una de estas: ¿cómo resolver el problema de la creación artística y su relación con la investigación, considerando que los criterios de evaluación son más bien aquellos funcionales a lo que llamamos ciencias duras?

Eso también evolucionó. Justo lo tratábamos en una reunión de la

Comisión Gestora¹ el otro día. ¿Qué es lo relevante en lo relativo a este punto? En el campo de la investigación sería preguntarse por los estándares de la convención del conocimiento científico-tecnológico. O sea que, básicamente, el conocimiento se concentra en una serie de artículos valorados, indexados por un sistema que es el que conocemos, que es hegemónico, y que es el sistema del conocimiento en el campo de la sociedad, en el desarrollo de la sociedad. Eso es lo que algunos llaman el capitalismo cognitivo. Para nosotros, obviamente eso supone un impedimento al desarrollo de nuestro sector. Entonces hemos arribado, por ejemplo, a la idea de que la obra relevante —incluso para otros campos de generación de conocimientos en el ámbito de la educación superior— no pasa por ahí, pasa por otra serie de relaciones. Yo creo que hay que reavivar al menos dos: una pasa por la producción artística como tal. O sea, una novela, una obra de teatro, una película —para quedarnos en el campo de las disciplinas— es tan relevante como un artículo indexado en el que un físico habla sobre una teoría determinada. Y el segundo campo es, yo diría, la relación que

tiene el conocimiento —y ahí hay una particularidad interesante de investigación en artes— con en el vínculo con las comunidades. Lo sustantivo aquí no es solamente el producto sino el lugar, el proceso en el que sucede esa producción. Lo que sucede es que finalmente la creación de la Universidad de las Artes le da un sentido de verdad a lo que establece la política de la LOES, pues la comunidad educativa tiene valor en la docencia, en la investigación y en el vínculo con la comunidad. De allí resulta que la obra es relevante en el proceso, en cómo junta las partes. Eso es fantástico, la obra de arte sucede con el público. En cambio, la teoría planteada en el artículo indexado no sucede con la comunidad y plantea —por la característica misma de las publicaciones científicas, quién las lee, cómo, etcétera—, además, otra economía. Supone otra economía. No falsifica las relaciones sociales, al contrario, las potencia. Yo creo que es un tema a resaltar fortísimo. Para nosotros, los proyectos de investigación no suceden forzosamente en unos laboratorios separados de la comunidad, porque puede ser que el lugar donde sucede esa producción de saber, para decirlo de una forma más evidente, es precisamente el lugar de la comunidad.

1 La Comisión Gestora de la Universidad de las Artes es el organismo rector de la institución y está presidida por Ramiro Noriega, rector de la misma.

¿Cómo aparece en estas circunstancias el ILIA?

ILIA aparece con la idea de que la creación de la Universidad de las Artes es históricamente significativa. Decir que es históricamente significativa quiere decir que no es un gesto más entre todos los gestos, sino que en realidad pretende, o señala por sí misma, una situación inusual. La creación de la Universidad de las Artes da cuenta de la necesidad de actuar singularmente. ILIA aparece como una herramienta que no existía. ILIA equivale a poblar el paisaje de otra manera y habla en general de dos cuestiones. Una es afirmar que la región, América Latina, es una realidad. O sea, que no es una abstracción, que no es una entelequia, sino que es una realidad o serie de realidades. Eso, nosotros creemos que es importante, culturalmente hablando. Es dentro de esa complejidad donde ese gesto histórico puede de cobrar sentido y ser valorado. La segunda idea es que ILIA es una idea política intencionada, su *función* artística es investigación. Por eso el nombre, Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes. Agregaría que es un atrevimiento, que en el fondo lo *planteamos* para visibilizar un problema. Al colocar la palabra “instituto”, queríamos decir que no es un problema pasajero, sino que es un problema fundacional.

¿Y qué se ha encontrado en el proceso?

Que el terreno era fértil. Que señalar ese panorama desértico escondía, como quizás diría Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, una fertilidad insospechada. O sea, que el atrevimiento era fértil, que en realidad esa imagen un poco vacía, tal vez un poco ausente también, en el fondo era solo una imagen, que en realidad están sucediendo muchas cosas y que hay muchas voluntades, y muchos acontecimientos ya en camino, y muchos parcelos vistos para la parcelería. Eso se notó inmediatamente cuando iniciamos la Universidad e invitamos a nuestros pares de América Latina. La respuesta siempre ha sido, y fue en ese momento, una respuesta enormemente positiva, y cuando decidimos integrar el ILIA sucedió lo mismo. Tuvo lugar una rápida conexión porque había, tal vez, una necesidad. Y no solo eso, sino que además superó las expectativas de la Universidad a solo dos años de su fundación. En el tercer año, ya ILIA generó una propia estructura que supera el desarrollo mismo de la Universidad de las Artes del Ecuador, puesto que esas voluntades se han unido en una red a la que han denominado Red Latinoamérica de Investigación en Artes. Ahí se ve que era un atrevimiento cuyos resultados son productivos.

Hablando particularmente del Encuentro ILIA que se realiza cada junio, ¿cuál es su destino, ahora que la cancha está marcada?

El ILIA y el *Encuentro* tienen que ser forzosamente eclécticos y diversos. O sea, entramos con una cuestión inicial que era el problema de las disciplinas. Allí volvemos al siglo XIX, ponemos un poco el ojo en el XX, y luego observamos que el sistema te obliga a parecerse a los demás elementos del sistema, que es esa hegemonía del conocimiento científico-tecnológico. Allí observamos que la academia en las artes también tiene esa inclinación a parecerse al sistema. Y eso nos pareció, y a mi personalmente me parece que habla de una enorme debilidad. El *Encuentro*, en lugar de quedarse solemnemente ante ese fenómeno y no observar esa debilidad, ha servido para señalarla y ha ido evolucionando, en el sentido de que las propias formas académicas han sido problematizadas en ese espacio. De manera de que es un encuentro como tiene que ser: problemático, en términos de lo que entendemos como producción en artes. Por eso no es un encuentro que tiene capítulos de *papers*, capítulos de consagratorios de citaciones —que son importantes, pero que no son exclusivos para la investigación—. Se va volviendo un

encuentro bastante ecléctico que intenta ser un lugar donde se pueda hablar en diferentes tonalidades, dimensiones. No solo formalmente —también formalmente— sino asimismo en términos de los contenidos. Creo, entonces, que es un encuentro de encuentros y que eso es un poco lo que vamos viendo. El efecto que tiene, en consecuencia, es que se trata de un espacio muy orgánico, donde las personas que se interesan en el *Encuentro*, se interesan por lo que son y por lo que pueden revelar de lo que son, en un espacio ecléctico como ese.

Por último, me gustaría preguntar sobre el contexto regional. En una región donde, por ejemplo, desaparece UNASUR y hay una institución como el ILIA. ¿Crees que ILIA en el fondo es un proyecto político? ¿Cuáles serían, en ese sentido, las relaciones entre investigación en artes y política regional?

Siempre es político. La academia es política, el conocimiento es un campo de disputa, también es un campo en construcción. Cuando digo disputa y político, no quiero decir que es político en el sentido partidista, quiero decir que es de interés común. Cuando digo político, en verdad, quiero decir que es de interés de lo común, de la esfera pública y

a nosotros esa politización nos parece necesaria. Necesaria y rica en propuestas. El proyecto regional es forzosamente un proyecto de derechos y en el caso de las culturas y de las artes, es un campo de derechos incumplidos al mundo. ¿Qué derechos se han incumplido? El derecho a conocerse, el derecho a las diversidades, los derechos de los pueblos ancestrales, el derecho a construir mundos, a imaginarse futuros, el derecho a ser soberanos y no dependientes. Un espacio como este no solo nos ofrece la oportunidad de señalar esas deudas pendientes, o esos problemas de nuestras sociedades, sino que nos ayuda a empoderarnos de unas posibilidades, y esas posibilidades yo creo que están cifradas en el conocimiento de una historia en común, de unas memorias que son las nuestras, pero también en el establecimiento de unos intereses comunes con los nuestros. Esto último que digo es muy importante, porque permite la solidaridad y la generosidad que en una publicación indexada no necesariamente es algo que se pueda practicar.

Y es curioso, porque ahí se ve el papel de la Universidad. Puede ser que las grandes estructuras no sean capaces de fortalecer ese tipo de iniciativas, les cuesta por razones que ya conocemos. Las universidades del siglo XXI tienen forzosamente que ser internacionalistas, que en el

internacionalismo pueden encontrar el sentido de su responsabilidad.

Respecto al tema de los derechos, pensando en Antonio Cándido, ¿qué se podría decir del derecho al arte, en función de, por ejemplo, el derecho al espacio público o el propio derecho a la educación pública?

De eso debemos hablar mucho. Hablar y reflexionar. Para mí, hablar es reflexionar. Por eso hemos puesto dos ideas importantes: primero, la educación pública y de calidad en artes es un derecho y, segundo, como gran principio, el acceso a la cultura y a las artes para todas y todos. A producir y acceder a la producción, no solo como receptores sino como sujetos de esa cosa. Por otra parte, me parece tan decisivo como lo anterior plantear que necesitamos más cultura y artes en el campo educativo. O sea, que las niñas y los niños tengan en su formación educativa más cultura y arte. Esto no quiere decir que se impártan tres horas de arte en su proceso, sino que, efectivamente, nuestros contenidos, nuestros aportes, los aportes de lo sensible, de lo simbólico, de lo afectivo, de lo subjetivo —es decir, esa subjetividad, esos afectos— estén más presentes en ese proceso educativo. Y esto no se coloca en frente de las matemáticas. ●

Sobre la investigación en artes

La investigación en arte en la Universidad de Costa Rica: el caso del IIArte

Patricia Fumero

Instituto de Investigaciones en Arte

Universidad de Costa Rica

¿Qué se está haciendo?

En la Universidad de Costa Rica (UCR) se presentó un cambio de paradigma en la investigación al abrirse el Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) en 2013. Ello llevó a que se impulsara la investigación en, sobre y desde las artes, así como a sistematizar y propiciar diversas actividades vinculadas. El impulso que el IIArte ha brindado a la investigación se expresa en el desarrollo de 51 proyectos realizados en los últimos cinco años, lo cual supone que ha habido más de 70 investigadores asociados, esto sin contar las tesis del Posgrado en Arte, del Doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura (DESC) y aquellas tesis que se realizan en otras unidades del Sistema de Estudios de Posgrado. En el 2018 existen 27 proyectos inscritos con 54 investigadores asociados. Tales investigaciones han sido apoyadas por las Vicerrectorías de Investigación, Acción Social, Docencia y por las diversas escuelas del área de artes.

A partir de los intereses de investigación y las discusiones que se han realizado al seno del Consejo Científico, se han diseñado ocho áreas específicas de investigación; a saber:

1. Investigación en materiales
2. Investigación y conservación del patrimonio artístico centroamericano
3. Estéticas decoloniales y subalternas

4. Intermedialidad
5. Transferencia de conocimiento de las artes
6. Investigación artística aplicada a la docencia
7. Redes colaborativas interdisciplinarias en artes
8. Memoria, mercado y consumo de las Artes

Sobre cada una me detendré a explicar y establecer su alcance. Primero, la investigación en materiales es un campo en construcción que no ha contado con un desarrollo pleno por falta de espacio físico adecuado, problemática que esperamos se resuelva en el mediano plazo. Actualmente, se desarrolla la creación de nuevos materiales vinculados al vidrio y la cerámica con el objetivo de ofrecer posibilidades para la creación artística. Asimismo, en los talleres del IIArte, mediante la investigación colaborativa, se procuraron nuevos medios químicos para la conservación y restauración en papel. El desarrollo de materiales no sería posible si no trabajaran de forma multi, trans e interdisciplinaria, ceramistas, farmacéuticos, ingenieros en materiales, artistas plásticos, químicos y microbiólogos.

Otro tipo de desarrollo de materiales se gesta en un proyecto que innova la UCR al diseñar una nueva modalidad de certificado (título) de culminación de estudios para grado y posgrado. Me refiero, específicamente, al diseño y creación de un título seguro; esto es, que se pueda verificar su autenticidad con un sistema incorporado al mismo y que pueda ser 'leído' por no-videntes.

El eje temático de investigación y conservación del patrimonio artístico se traslapa con la transferencia de conocimiento y las redes colaborativas, pues se ha organizado un grupo compuesto por nueve proyectos que se articulan alrededor del Repositorio Centroamericano del Patrimonio Cultural y el Centro de Documentación del Patrimonio Cultural Artístico del IIArte. La investigación que este grupo conecta se da en diferentes niveles. Unos se centran en la conservación, en papel, del patrimonio cultural universitario. El proyecto ya ha pasado por diferentes etapas y ha producido nuevas metodologías, técnicas e instrumentos. En particular, se ha construido a su alrededor una red de investigación colaborativa entre artistas plásticos, químicos, físicos y microbiólogos.

Los proyectos de conservación y restauración tienen un fuerte componente de docencia al capacitar, mediante talleres impartidos a bibliotecólogos, archivistas, encuadernadores, especialidades conexas y a

un grupo importante de estudiantes, en las técnicas requeridas para evaluar, restaurar y conservar el patrimonio del país. Con el objetivo de fortalecer el conocimiento y desarrollo de la especialidad, en colaboración con el Teatro Nacional, el Museo Nacional de Costa Rica y el Instituto Italo-Latinoamericano (IILA-Italia), se impartirá el primer taller para la restauración de piedra y cerámica en julio de 2018.

De estos proyectos ya se han publicado varios artículos académicos, se preparan manuales de procedimientos para socializar con la comunidad de especialistas y se han descubierto dos hongos. Desde el IIArte, gracias al desarrollo de los proyectos de investigación, se trabaja con instituciones nacionales de valor cultural, con el objetivo de fijar (conservar) el patrimonio costarricense.

La investigación en artes también ha llevado a la catalogación, escaneo, puesta en valor y análisis de las colecciones de la UCR y de dos colecciones privadas. Son seis los proyectos que trabajan en esta línea, con varios objetivos. Uno de ellos se relaciona con el Repositorio del Patrimonio Cultural Centroamericano, ya que será a través de esta plataforma que los trabajos de catalogación y escaneo serán visibilizados. En este momento se tiene más de tres mil imágenes que serán presentadas dentro de poco tiempo y podrán ser consultadas bajo la política de libre acceso de la UCR y desde el IIArte. De otras colecciones catalogadas y analizadas se ha escogido muestras y se han realizado exposiciones públicas. De igual forma, trabajan en equipos multidisciplinarios artistas plásticos, historiadoras del arte, historiadoras, comunicadores, informáticos, diseñadores gráficos, químicos, microbiólogos y desde los estudios literarios.

Por su parte, el eje de las estéticas decoloniales y subalternas surge de la preocupación por incorporar teorías que posibilitan situar el lugar de producción que seis proyectos se han preocupado por analizar: los procesos de socialización, la educación, los estudios de las ciudades y la geo/bio/política. Es a partir del análisis de prácticas específicas que este grupo de investigadores ha posicionado la discusión de la temática a través de sus publicaciones y en diversos foros, tanto nacionales como internacionales. La temática ha sido variada: equidad de género, menopausia, pueblos indígenas, socialización, aprendizaje, procesos docentes, desobediencia epistémica y la ciudad.

Son tres los nuevos proyectos que, desde la intermedialidad, se aproximan a la relación entre arte y literatura, el cine, los espectadores

y los creadores. Desde esta perspectiva, también se han publicado varios artículos y otros se encuentran en proceso. Paralelamente, se desarrolla un segundo ciclo de cine abierto a todo público en colaboración con el Museo Calderón Guardia.

En cuanto a la transferencia de conocimiento de las Artes, al igual que en los otros campos de investigación, la transferencia se realiza en diferentes niveles. Desde el 2014 se tiene *Escena. Revista de las Artes*, una revista de corte académico que da cuenta de la investigación en, sobre y desde las artes, la cual sigue la política de acceso abierto de la UCR, por lo que se puede acceder libremente en línea y descargar los diversos artículos publicados. Al mismo tiempo, se organizan exposiciones y conciertos con la participación de artistas nacionales e internacionales. Se dictan conferencias impartidas por especialistas sobre diversos temas de las Artes, algunas de las cuales acompañan a exposiciones y conciertos. Asimismo, una vez al año se organizan las jornadas de investigación en artes, en las que investigadores de la UCR pueden dar cuenta de los resultados finales o parciales de su proceso investigativo. Durante las jornadas se abre un espacio para que estudiantes presenten sus investigaciones y el resultado de los talleres en los que han participado. Lo mismo sucede con los congresos en los cuales el IIARte participa como unidad colaboradora.

Otra forma de transferir el conocimiento son los cursos cortos y los talleres que se imparten y que están asociados a proyectos en desarrollo. La selección de los participantes se hace a partir de criterios académicos, pues la mayoría de ellos están diseñados para los estudiantes o para capacitar a profesionales. Finalmente, tenemos un programa de televisión en proceso, del cual se han producido 16 capítulos. Su duración es de 26 minutos y se preocupa por divulgar la forma en que crean los artistas de las diversas áreas de las artes. La segunda temporada tiene por temática 'El cuerpo'.

Además, estamos construyendo el Centro de Documentación de las Artes. Esperamos que recoja archivos de productores culturales y artistas con el fin de fomentar la investigación. Pese a que es un proyecto en proceso ya brinda servicios, como el del taller del escáner especializado, que da apoyo a investigadores, así como también a otros institutos y centros de investigación.

En investigación artística aplicada a la docencia, examinar la educación ha sido una preocupación constante. Para realizar investigación en este campo hemos tenido que capacitarnos, con la finalidad de preparar

proyectos de investigación que cumplan los objetivos planteados: desarrollo de metodologías didácticas, manuales para la enseñanza de las artes o la evaluación de procesos de enseñanza. Los primeros resultados parciales han sido muy buenos; estamos a la espera del resultado final de los proyectos en curso.

Las redes colaborativas en artes se desarrollan en forma multi, inter y transdisciplinaria, lo cual facilita la integración de los investigadores interesados a redes de cooperación. En este proceso se crearon las redes de: Patrimonio Cultural, Filatelia y Repositorios Centroamericanos del Patrimonio Cultural. Al mismo tiempo, nos vinculamos internacionalmente con la red de estudios culturales y la de institutos de investigación en artes que se organizó para asociar al sur global latinoamericano. De tales redes han surgido proyectos de intercambio docente, pasantías, estancias de investigación y tutorías de tesis de posgrado. Por ejemplo, en la red del repositorio centroamericano participan, además de la UCR, universidades de Nicaragua, Honduras y El Salvador. En un futuro cercano esperamos que se unan universidades de Guatemala y Panamá, y para ello se han realizado tres talleres y próximamente se organizará el cuarto. En este repositorio trabajan, interdisciplinariamente, informáticos, comunicadores, artistas visuales, archivistas, bibliotecólogas, historiadores y estudiosos de la literatura.

De igual forma, se trabaja colaborativamente con la Escuela de Ingeniería Eléctrica y el Pris-Lab¹ para el diseño de avatares animales como proyección de robots humanoides y la captura óptica de movimiento. En este proyecto se asocian dibujantes de la Escuela de Artes Plásticas, artistas sonoros y de danza. Es un trabajo que se encuentra en una etapa avanzada y esperamos que continúe a una segunda fase.

La red de filatelia nos ha conducido por su mundo fascinante. Los investigadores participan en revistas especializadas, organizan exposiciones y competiciones nacionales e internacionales, al tiempo que organizan cursos y conferencias.

La línea de investigación Memoria, mercado y consumo de las artes se ha desarrollado desde la perspectiva de disciplinas como la historia, historia del arte, música y teatro. Tanto investigadores como tesistas participan en esta vertiente de investigación, de la cual ya surgió la primera tesis de grado.

1 Pattern Recognition & Intelligent Systems Laboratory

Otra forma de hacer investigación se realiza mediante la figura de Artista en Residencia. Por medio de esta, han llegado al país artistas/investigadores que comparten sus procesos de investigación con colegas y estudiantes. La residencia tiene un alto componente de docencia, pues lo que procura es vincular la docencia con la investigación.

La investigación en arte ha mostrado ser imposible sin una clara colaboración y apoyo de instituciones culturales. Es así que este transitar ha sido acompañado por el Centro Cultural de España; el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo; la Cátedra de Corea; el Instituto Confucio; la Cátedra Wilhem y Alexander von Humboldt; las escuelas de Artes Plásticas, Artes Musicales y Artes Dramáticas, y el Decanato de Bellas Artes. ●

Sobre la investigación en artes

Centro de Estudios Creación y Documentación de las Artes. Investigación de las Artes desde el Golfo de México

Ahtziri E. Molina Roldán
Universidad Veracruzana
ahmolina@uv.mx

El Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes o CECDA de la Universidad Veracruzana es uno de los primeros centros de investigación sobre las artes, que es albergado por una universidad, fuera de la Ciudad de México. Este centro fue creado en 2013 con miras a fomentar la investigación en y sobre las artes, además de crear un espacio de formación de investigadores en el área y también como un espacio propicio para la creación. Esto es posible en Xalapa, ciudad de larga tradición cultural y sede principal de la universidad. Este centro responde a las tres funciones sustantivas universitarias de docencia, investigación y extensión universitaria. Las actividades que aquí se realizan responden tanto a las necesidades y posibilidades académicas de las artes en Veracruz, así como busca participar de las soluciones a carencias sociales específicas en el entorno. Este artículo identifica las condiciones de creación del centro, así como sus actividades y reflexiona sobre los posibles caminos a futuro que este espacio de investigación presenta en sus condiciones actuales.

Veracruz y su estado

Por posición en el medio del Golfo de México, por sus recursos naturales, la cantidad de población existente y los aportes económicos al desarrollo del país, Veracruz ha ocupado un lugar preponderante en la historia y el imaginario nacional. El sur de Veracruz, o zona del sotavento, se

identifica como uno de los primeros lugares de asentamientos humanos de Mesoamérica con la cultura olmeca o cultura madre, posteriormente se desarrollaron culturas totonacas y nahuas en otros puntos del estado. En 1519, la Villa Rica de la Veracruz fue el punto de atraco y entrada de la expedición de Hernán Cortés en lo que después sería la Nueva España.¹ No solo eso, a lo largo de cinco siglos el puerto de Veracruz vería la llegada y salida de muchos migrantes, quienes hicieron camino entre Europa, Estados Unidos, el Caribe, otros puntos de América Latina y México. El día de hoy, el puerto de Veracruz sigue siendo un punto importante de tradiciones culturales y trato comercial con otras naciones y con ello, convirtiéndose así en un referente del país en el mar Caribe. Cabe además mencionar que los altos niveles de migración han abonado para la construcción de sociedades con culturas muy mestizadas, y que han generado referentes culturales específicos dada la diversidad de estos asentamientos humanos. Así tenemos una fuerte cultura jarocha en el sur del estado, una fuerte tradición huasteca en el norte y en la zona de las montañas se han generado sociedades alrededor del cultivo del café, la academia, el comercio y la administración pública. Tanto en la zona Córdoba-Orizaba como de Xalapa y Coatepec.

Con sus 71 826 del país en el Golfo de México, Veracruz representa un 3.66 % del territorio nacional. Además, después del Estado de México y la Ciudad de México, Veracruz es el estado más poblado del país con poco más de 8 millones de habitantes. Sin embargo, a pesar de la importancia económica que históricamente ha tenido el estado, en la actualidad, Veracruz ocupa el número 28 de 32 estados en cuanto al índice de desarrollo humano se refiere, de acuerdo a cifras de la ONU.

Este fue un estado muy beneficiado por las reformas que trajo la revolución mexicana de 1910, los casi noventa años de políticas predominantemente priistas han resultado en altas y bajas para la población; sin embargo, las últimas dos décadas han significado franca penuria y desconcierto para la población, dados los desfalcos, abusos y violencia que las tres últimas administraciones han generado.²

1 Martín Aguilar Sánchez y Juan Ortiz Escamilla, *Historia General de Veracruz*, (México: Gobierno del Estado de Veracruz, Secretaría de Educación del Estado de Veracruz, Universidad Veracruzana, 2011), 717. Edición en PDF https://www.sev.gob.mx/servicios/publicaciones/colecc_veracruzsigloXXI/Historia_General_Veracruz.pdf

2 Alberto Olvera Rivera, Alfredo Zavaleta Betancourt y Víctor Andrade Guevara, *Veracruz en crisis. Desarrollo económico, pobreza y migración*, (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2012), 127.

La Universidad Veracruzana, su tiempo y espacio

Entre 1976 y 1981 México experimentó un boom petrolero. La fuerte capacidad extractiva local, de la mano de la crisis del petróleo con Irán en 1979, hicieron posible una bonanza nacional.³ El crecimiento de los recursos se vio reflejado en el aumento de matrículas universitarias, así como de estructura e infraestructura en las distintas instituciones, incluidas las de educación superior.

En aquel entonces, Veracruz era un estado rico en recursos naturales, un gran productor de caña, naranja, plátano, arroz y sobre todo petróleo. En el caso de la Universidad Veracruzana, esta bonanza petrolera coincidió con el periodo rectoral del doctor en Economía Roberto Bravo Garzón (1973 a 1981).

Para entonces la Universidad Veracruzana contaba apenas con treinta años de creación (fundada en 1945) y las posibilidades de crecimiento se avizoraban importantes en ese momento. Este rector fue capaz de aprovechar la coyuntura económica y social del estado, y con ello amplió las capacidades de la estructura universitaria. Lo cual sucedió mediante la creación de unidades universitarias regionales más allá de Xalapa, la instalación de los primeros centros de investigación de la universidad, así como el crecimiento de la estructura de difusión cultural existente en la universidad, y la instalación de las primeras facultades de artes en el país.

Dos de las fortalezas de esta universidad son el extenso aparato de difusión cultural con más de 600 personas que laboran en el área en los 23 distintos grupos artísticos⁴ entre los cuales destacan la Orquesta Sinfónica de Xalapa, el ballet folclórico, la Organización Teatral de la Universidad Veracruzana, por mencionar algunos.

Otra de las virtudes que tuvo el rectorado de Bravo Garzón fue la creación de las primeras licenciaturas en artes en el país. Así, la Facultad de Artes Plásticas y la de Danza creadas en 1975, la Facultad de Teatro y la de Música en 1976, fueron las primeras a nivel nacional que generaron planes de estudio de licenciatura para la formación artística y estas se complementan hoy con el Centro de Estudios de Jazz creado hace 10

3 Jorge Basurto y Aurelio Cuevas, *El fin del proyecto nacionalista revolucionario* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, 1992), 145.

4 Dirección General de Difusión Cultural Universidad Veracruzana, "Tabulador de grupos artísticos" <https://www.uv.mx/difusioncultural/grupos-artisticos/>

años. Esto implicó que en las décadas de los setenta y ochenta, Xalapa se convirtiera en un polo de atracción para artistas con cierta trayectoria que serían los primeros profesores de estas licenciaturas: nombres como los de Carla Rippey, Carlos Jurado, Perry Anderson en artes plásticas, Torre Lapham, Sergio Zermeño en teatro y Rocío Sagaón en danza.

En este marco se creó la UIIECA, o Unidad Interdisciplinaria de Investigación Estética y Creación Artística, que es el primer antecedente de lo que hoy es el CECDA. Al interior de la UIIECA se formaron primero Departamentos y, poco después, Institutos de Artes Plásticas, Danza, Música y Teatro. Se debe reconocer que en aquellos años la investigación estética o investigación sobre las artes no contaba con tradición disciplinaria suficiente y tampoco con investigadores formados para este fin.⁵ Estos incipientes centros de experimentación e investigación no lograron fructificar y para 1984 se da una importante reforma a la vida universitaria,⁶ siguiendo los recortes presupuestales que se presentaron en la educación superior a nivel nacional por la política de austeridad federales.

De tal modo que se redujeron el tamaño y los posibles alcances de la difusión cultural, además de que desaparecieron los institutos de investigación en artes, a excepción del de artes plásticas que contaba con posgrado. De este modo, la investigación en danza, música y teatro dejó de hacerse de modo sistemático en la Universidad Veracruzana durante casi veinte años.

Esta reforma en la vida universitaria significó la entrada de las políticas neoliberales a la vida de la Universidad Veracruzana. De ese momento en adelante, la presencia de las artes en la estructura universitaria habría de disminuir frente a otras áreas de conocimiento y actividad universitaria. A nivel económico, esto representó una importante baja de recursos económicos para la actividad universitaria, con la reducción de la matrícula, y con ello la disminución de recursos para las actividades artísticas y culturales.

Por el lado de las actividades académicas, en 19927 se modificó el

5 Universidad Veracruzana, *Plan de Desarrollo de Entidad Académica 2014-2017 Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes*, <https://www.uv.mx/secretariaacademica/files/2015/05/Centro-de-Estudios-Creacion-y-Documentacion-de-las-Artes.pdf>

6 Javier Mendoza Rojas, "Financiamiento de la educación superior en la primera mitad del gobierno de Enrique Peña Nieto: ¿fin del periodo de expansión?", *Perfiles Educativos*, n.º XXXIX (2017), www.iisue.unam.mx/perfiles/descargas/pdf/2017-156-119-140

7 Carmen Blázquez Domínguez y Sara Ladrón de Guevara, *Universidad Veracruzana 70 años: una iconografía*, (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2014), 349.

plan de estudios a nivel licenciatura en el que se estableció la educación por competencias y se impulsó la tarea de investigación para fortalecer el perfil de universidad de investigación, como uno de los mandatos de la educación superior a nivel nacional. También cabe señalar que ese mismo año se construyó la Unidad de Artes, la cual reúne en un mismo lugar a las cuatro facultades de artes en un mismo sitio.

En cuanto a investigación se refiere, si bien se intentó impulsar la formación en posgrados del profesorado en todas las áreas, para formar académicos dedicados a la investigación en las artes, este proceso ha sido más sinuoso que en otras áreas. Lo anterior, debido a que la formación inicial de los maestros de las facultades de artes había sido en la práctica escénica, tarea que muchos de los profesores iniciales siguieron o siguen ejerciendo. Por lo tanto, obtener una licenciatura o continuar sus estudios a nivel posgrado, tener un perfil de investigación, resulta poco atractivo para muchos de los profesores de estas facultades.

Es en este contexto que se desarrolla el trabajo de la Universidad Veracruzana, el cual llega a las cinco regiones del estado mediante sus sedes regionales y la presencia de la Universidad Intercultural en otras cuatro sedes en regiones de alta preminencia indígena. La universidad tiene una matrícula de 62 7708 estudiantes, más de 4900 profesores de tiempo completo y parcial⁹ y cuenta con 314 programas educativos.

El cambio en las políticas educativas, y la cada vez mayor presión para elevar la capacidad académica, hizo que varios de los profesores de las facultades de artes y algunos miembros de los grupos artísticos iniciaran la superación académica, en parte con apoyos de la UV o los federales.

Al darse la oportunidad de nuevas plazas para profesores de tiempo completo (PTC) se establecieron perfiles más rigurosos con el objetivo de promover la investigación, tarea que con el tiempo fue integrada al perfil docente. Entre los años 2000 y 2007, en las facultades de artes se incrementó notablemente el número de PTC con Perfil Deseable Promep, pertenencia al Sistema Nacional de Investigadores (SNI) y Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA).

8 Dato válido para 2017.

9 Dirección de Planeación Institucional Universidad Veracruzana, "UV en Números", https://www.uv.mx/informacion-estadistica/files/2018/08/UV_Numeros_15-Agosto-2018.pdf

Del PIA al CECDA

A pesar de ir mejorando la organización de los Cuerpos Académicos, el acento puesto en la formación práctica en las licenciaturas en artes no ha creado condiciones para el desarrollo de la investigación de mayor envergadura, aunque sí se contaba con importantes logros a nivel individual. En esta circunstancia, y de acuerdo con el Programa de Trabajo 2005-2009, en el cual se establece el papel de la investigación como una tarea prioritaria, haciendo énfasis en el desarrollo y fortalecimiento de la investigación vinculada a la docencia, se conformó un grupo de académicos interesados en el desarrollo de investigación. Como resultado del trabajo colegiado se creó el Programa de Investigación en Artes (PIA), aprobado en Comisión del Área Académica de Artes y ratificado por Consejo Universitario el 7 de diciembre de 2007. En 2008, con el fin de atender la primera generación de la Maestría en Artes Escénicas, primer posgrado en este campo en el país, y para proveer de condiciones de trabajo a los investigadores, al no contar con ningún espacio en la Unidad de Artes se procuró el inmueble cuyas características responden a sus necesidades. En 2009 el PIA fue adscrito a la Dirección General de Investigaciones.

En diciembre de 2007, el consejo de área de artes aprobó la creación del programa de investigación en artes, o como se le conoció desde entonces: el PIA. En ese momento, este programa tuvo como objetivos identificar y fortalecer los trabajos de investigación que los profesores de las facultades de artes realizaban por cuenta propia. Así se formó un grupo de trabajo inicial de diez profesores adscritos a las cuatro facultades de artes y al instituto de artes plásticas de la universidad. Con el deseo de fortalecerlo, se invitó a los distintos cuerpos académicos de estas facultades a trabajar temas conjuntos mediante la realización de un seminario de investigación en artes, así como con la realización de un Coloquio de investigación en artes. El programa subsistió durante seis años y es el preámbulo de la creación del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA), el cual fue creado en 2013 con el consentimiento del Consejo Universitario.

En un inicio, los investigadores asociados al centro fueron: la doctora Elka Fediuk, dedicada a la investigación de la creación teatral y la formación en este campo. También se contó con la presencia del doctor Emil Awad, compositor musical; la doctora Laura de la Mora, experta en Artes Plásticas; Ahtziri Molina, conocedora de los procesos sociales

y su relación con políticas culturales; además de la colaboración de los siguientes profesores de las facultades: la pintora, feminista e investigadora Gladys Villegas; los doctores Octavio Rivera, especialista en teatro del siglo XVI y títeres; Antonio Prieto, conocedor de la teoría *queer* y del teatro chico; además de Domingo Adame, experto en teatralidad y complejidad. Así también, la doctora Maite González Linaje del Instituto de Artes Plásticas fue miembro de este programa.

En el decreto de creación del CECDA se establecen cinco cometidos: 1) promover la investigación, 2) desarrollar estudios de posgrado especializados en investigación, 3) crear un centro de documentación sobre las artes veracruzanas, 4) promover la creación artística y 5) la vinculación con la sociedad. Desde su creación, estas han sido sus tareas principales, y se han desarrollado distintas vertientes. Son los ejes actuales del trabajo en el CECDA.

Investigación

En lo que a investigación se refiere, se han desarrollado cinco líneas que responden tanto a los objetivos de creación del centro como a los intereses de los investigadores: 1) Las artes en Veracruz, 2) Arte y sociedad, 3) Artes escénicas, 4) interculturalidad en las artes y 5) Música. De estas líneas de investigación se han realizado en los últimos cinco años alrededor de 18 libros, 52 capítulos de libros, 44 artículos en revistas, 12 productos de creación artística, además de la participación en más de 170 eventos académicos y artísticos nacionales e internacionales.

La línea de 'Las artes en Veracruz' se centra en el desarrollo de las artes en el estado de Veracruz tanto a nivel histórico como contemporáneo. Esta línea de investigación incluye a todos los investigadores relacionados al centro. Las investigaciones y proyectos tienen diversas vertientes: teórica, práctica y documental, de modo que se da espacio a todas las áreas de investigación que contribuyen a alcanzar un conocimiento profundo de las artes en Veracruz. Entre los productos más recientes se encuentran los libros *Artes y Región y Gestión Cultural en Veracruz*, ambos de autoría colectiva, y *Morenas de Veracruz*.¹⁰

Por su parte, la línea de 'Arte y Sociedad' ha buscado reflexionar sobre los diversos vínculos entre las artes y la sociedad. Se parte de que

10 Las referencias de estos textos se anexan en la sección de bibliografía.

estas dos esferas son interdependientes, las expresiones artísticas se definen a partir del acontecer social y, a su vez, las expresiones artísticas impactan el quehacer cotidiano del ser humano.

Esta línea ha desarrollado los temas de: Género, Gestión cultural, Sociología del arte, Políticas culturales, en el entendido de que estos son los contextos, procesos, motivaciones, representaciones y razones que permiten el análisis desde el diálogo entre ambos ámbitos de estudio. Entre sus productos se cuentan los libros: *Consumo cultural de los estudiantes, Gestión Cultural en Veracruz, Cultura y desarrollo en América Latina*.¹¹ Los integrantes de esta línea son Ahtziri E. Molina Roldán, Antonio Prieto, Gloria Godínez y Verónica Herrera García.

Además, desde la línea de 'Arte y sociedad' se ha impulsado como tema central la investigación de la gestión cultural. Como parte de las actividades de esta línea se ha generado el seminario Investigación en Gestión Cultural, el cual tiene siete años de existencia reflexionando sobre los procesos de gestión cultural con académicos, estudiantes y gestores culturales en activo. Uno de los resultados del trabajo de este seminario es la realización de tres emisiones del coloquio Investigación en Gestión Cultural. Este coloquio ha tenido como temas la gestión cultural local, las intersecciones entre estado y sociedad, así como la glocalidad cultural. Este último se organizó en conjunto con colegas de la UACM (Universidad Autónoma de la Ciudad de México), quienes fungieron como sede y organizadores de esta emisión. Este espacio ha logrado construir una identidad y comunidades propias que han hecho del evento un punto de reunión y reflexión sobre la formación de nuevos gestores, así como los temas centrales de la gestión cultural.

Por su parte, la línea 'Artes Escénicas' ha desarrollado trabajo sobre las actividades escénicas en relación a sus contextos culturales, así como de sus dimensiones estéticas y sociales. Esta LGAC también abarca las teorías y prácticas del performance, entendido este como paradigma para el análisis de actos expresivos en ámbitos de lo artístico, cultural, social y político.

También incluye esta línea los estudios de la performatividad, que aportan un entendimiento del cuerpo en sus dimensiones identitarias y políticas, así como de una nueva epistemología de saberes corporizados. Los integrantes de esta línea son: Octavio Rivera Krakowska,

11 Las referencias de estos textos están en la bibliografía.

Gloria Luz Godínez Rivas, Domingo Adame, Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh. Entre sus productos más recientes se cuentan los libros *Jerzy Grotowsky, miradas desde Latinoamérica* y *Corporalidades Escénicas*. Cabe señalar que esta línea promueve la edición de la Revista de Investigación Teatral,¹² la cual llega ya a su número 13 en esta segunda época y se encuentra indizada. Esta revista ha sido el resultado de mucho trabajo colectivo.

Por otra parte, desde este grupo de investigadores se ha promovido la organización de siete ediciones de Coloquio de Artes Escénicas, en el que se reúnen y presentan los trabajos de investigación sobre los acontecimientos contemporáneos más importantes de las artes escénicas. Este coloquio ha tenido como temas la performatividad, las corporalidades, el teatro comunitario, la formación en investigación artística, por mencionar algunos de ellos. Este coloquio se ha realizado por convocatoria y desde tempranos momentos ha despertado interés en México, América Latina, Europa e incluso Asia.

Además, esta línea promueve el Coloquio de títeres, el cual cuenta ya con seis emisiones del coloquio de títeres que realizan las siguientes instancias de la Universidad Veracruzana: la Facultad de teatro, el CECDA, el Centro de Cultura y Comunicación en conjunto con la compañía titiritera Merequetengue, artes vivas. Este encuentro se realiza de modo anual y se ha convertido en un punto de reunión de titiriteros, investigadores y aprendices de investigación y de titiritero de México y crecientemente de otros puntos del planeta para reflexionar sobre las distintas posibilidades del teatro de títeres y sus distintas versiones objetuales, de sombras, entre otras.

En cuanto a la cuarta línea de investigación se refiere, se propone investigar sobre ‘La Interculturalidad en las Artes’. Aquí se hace énfasis en las aportaciones y productos, artísticos y culturales, resultantes de la interacción entre diversos países o tradiciones, sin importar el periodo cronológico o el ámbito territorial. Se trata no solo de conocer la riqueza patrimonial generada a través de esta coyuntura, sino también de entender mejor las características del arte y de la cultura del *otro* desde la permeación de ideas ajenas, y cómo la interacción entre pueblos es fuente de aprendizaje y de avance de sus sociedades. La principal promotora de esta línea de investigación es la doctora María

12 Las referencias de estas publicaciones se encuentran en la bibliografía.

Teresa González Linaje, experta en relaciones entre México y China. Entre las principales obras de esta línea se cuentan *Suite des seize estampes représentant les conquêtes de l'Empereur de la Chine: un modelo de hibridación cultural para el siglo XVIII*, “El ritmo en el arte chino antiguo como constructo vital”, en *Ritmo: el pulso del arte y de la vida*, “Concepto y vivencia del paisaje en la antigua China”, en *Paisaje y territorio. Articulaciones teóricas y empíricas*.¹³

La línea de ‘Investigación Musical’ se ha concentrado en la creación artística, mediante la composición y docencia a nivel posgrado. Se han buscado las prácticas de interpretación y ejecución de música de concierto con fundamento analítico, teórico, práctico e histórico. Esta LGAC se apoya en las ciencias cognitivas para complementar el estudio de las capacidades de percepción y cognición de la inteligencia musical. El promotor de esta línea es el doctor Emil Awad, cuyo principal resultado de investigación son composiciones musicales y también la organización del festival Internacional Camerata 21.

Desde su creación como programa de investigación en artes, este espacio ha promovido continuamente la realización del Coloquio de Investigación en artes, el cual recoge las tareas de dos años de trabajo de los investigadores del centro, los colegas con quienes colaboran y las temáticas que resultan relevantes para todos en el momento de la convocatoria.

Por otra parte, con la finalidad de discutir de modo particular las aportaciones de investigación de los colegas que integramos el centro, se acaba de instituir este año una actividad llamada Trayectorias del CECDA. Esta actividad tiene como idea central poner en la mesa de la discusión los temas de investigación y colaboradores que han trabajado al respecto. Este año estuvo dedicada a la revisión de la trayectoria de investigación de Elka Fediuk, fundadora del centro.

Como resultados generales de los trabajos de investigación podemos decir que, si bien este es un grupo pequeño de investigadores, los resultados son muy amplios pues de los ocho investigadores asociados al CECDA contamos con siete investigadores, quienes han sido reconocidos miembros del Sistema Nacional de Investigadores, un miembro del Sistema Nacional de Creadores de Artes. Además, pertenecemos a tres distintos cuerpos académicos consolidados y también hemos trabajado por la consecución de fondos a nivel nacional.

13 Las referencias de estas obras se encuentran en la bibliografía.

Posgrado

Otro de los cometidos principales es la formación a nivel de posgrado para fomentar el perfil de investigación en artes. En la actualidad, la maestría en Artes Escénicas se desarrolla en nuestras instalaciones como un programa que coordinan dos dependencias educativas: la Facultad de Teatro y nuestro centro.

Cabe señalar que esta maestría inició su trabajo en 2008, siendo la primera en el país con el perfil de formación en investigación de las artes escénicas. A la fecha se cuentan cinco generaciones inscritas, cuatro de las cuales ya egresaron y una más que se encuentra en cursos. Este programa tiene tres líneas de generación y aplicación de conocimiento: 'Artes escénicas en México', 'Creación y formación escénica' y 'Teatralidad, performance y cultura'.

Si bien el énfasis está puesto en dotar a los estudiantes de herramientas para la investigación, el perfil de los estudiantes que ingresa es variado y los destinos de los egresados también lo son. Así, hemos tenido artistas, docentes de artes, gestores culturales, además del perfil de investigación que se promueve. La diversidad de perfiles, así como de procedencias nacionales y latinoamericanas de los cursantes, nos han dotado de múltiples visiones y posibilidades de desarrollo de la investigación sobre el trabajo artístico. Dados los buenos resultados de la maestría es que estamos empeñados en generar en breve una opción doctoral que le dé continuidad a la formación de nuestros egresados.

Cabe también mencionar que a través del doctor Emil Awad se han desarrollado vínculos con la maestría en Música de la facultad de Música, pues él es coordinador de este programa.

Documentación

Entre nuestros cometidos principales tenemos una asignatura pendiente, la creación de un centro de documentación de las artes veracruzanas. Ya que el crecimiento del centro ha sido paulatino y un tanto a contracorriente, la implementación de esta tarea ha quedado a la zaga. La intención de crear este espacio de documentación surge de la necesidad de tener un espacio que concentre, sistematice y facilite el acceso a la memoria de la producción artística de la propia universidad, así como del extenso panorama artístico veracruzano. Esto, lo que existe hoy en día,

se encuentra principalmente en archivos personales y de modos desorganizados. Existen los espacios del Centro de Documentación Teatral Candilejas, así como el archivo de la ORTEUV y el registro realizado por el doctor Rafael Figueroa de memoria sonora de la música popular de Veracruz, con el cual estamos iniciando el trabajo de documentación. Para la implementación de esta tarea, la relación con otras entidades de investigación y de documentación es vital para diseñar y procurar el espacio lo mejor posible.

Creación

Uno de los aspectos que también se consideran en el decreto de creación es el de fomentar la creatividad artística, entendida como un proceso de investigación que permite desarrollar productos artísticos nuevos, como obras acabadas o materiales que apoyen la enseñanza. Esta tarea ha sido impulsada particularmente desde la Música, pues el perfil del doctor Emil Awad es de compositor. Awad ha desarrollado y dado a conocer seis obras musicales en este periodo y tenido colaboraciones con la doctora Gloria Luz Godínez para la musicalización de una video danza, producto de un taller de creación escénica. Los procesos de este trabajo tienen su expresión más acabada en el Festival Internacional Camerata 21 que, a través de conciertos, conferencias y clases magistrales, fortalece los procesos de composición musical de los estudiantes de la facultad de Música y otras escuelas pares del país y Estados Unidos.

Vinculación

La realización de estas actividades implica un importante cúmulo de lazos intra e interinstitucionales que nos permiten generar estas redes y expandir nuestros trabajos y alcances. Al interior de la propia Universidad Veracruzana tenemos estrechos lazos de colaboración con las Facultades de Artes, Letras Hispánicas, así como con el Instituto de Artes Plásticas, el Centro de Estudios en Cultura y Comunicación, donde hemos desarrollado actividades conjuntas de formación e investigación. De tal modo que las relaciones con los centros de investigación del INBA son constantes, así como los espacios de docencia e investigación de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Iberoamericana, la Universidad de Guadalajara, la Universidad Autónoma de Nuevo León

por nombrar algunas de las instituciones nacionales. A nivel nacional e internacional, los investigadores son miembros y en varias ocasiones precursores de asociaciones nacionales e internacionales como son la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT), la Red Universitaria de Gestión Cultural, México, el Instituto Hemisférico del Performance, la Association of Cultural Studies (ACS), AITENSO, por mencionar algunas. También, cabe destacar que mediante Elka Fediuk y Verónica Herrera, el CECDA fue piedra nodal para la formación del Consejo para la Acreditación de Educación Superior en Artes (CAESA), pues ambas fueron parte del comité fundador.

Otra de las tareas que ha realizado el centro cuando se le ha solicitado es prestar asesoría a temas puntuales, ya sea a estudiantes, artistas en activo o colaboración para toma de decisiones en las políticas culturales locales y nacionales. Se ha participado como jurados de convocatorias de proyectos artísticos estatales y nacionales, así como se ha motivado la participación en la elaboración de políticas públicas a nivel municipal y estatal, como han sido el caso de la Ley Estatal para el Desarrollo Cultural, la elaboración del Plan Estatal de Desarrollo 2016-2018, por nombrar algunas.

Los modos de trabajo y los retos hacia el futuro

A pesar del reducido número de colegas que somos en el CECDA, se trabaja intensamente y esto se refleja en la producción académica, la formación en artes, la realización de eventos y la presencia de nuestros investigadores en las actividades artísticas y académicas locales y nacionales. Si bien cada investigador tiene intereses personales y es esa la motivación principal para el desarrollo de su trabajo de investigación, también es cierto que las líneas de investigación, así como las políticas institucionales y sobre todo la realidad nacional, nos comandan a trabajar de modo gregario, ya sea mediante la organización de eventos o con la realización de investigaciones conjuntas, la organización y seguimiento de los posgrados, por mencionar algunas de las dinámicas de trabajo colegiado y colaborativo. Otro aspecto a resaltar es el hecho de que, a largo de la existencia del CECDA, no se podría haber logrado la mitad de las actividades sin la valiosa presencia de los becarios. Ellos son, en su mayoría, estudiantes de las licenciaturas de artes, literatura, sociología e historia quienes, dedicando 20 horas de trabajo a la semana, nos han apoyado en el trabajo

de páginas web, búsqueda de materiales, organización de eventos, apoyo para la investigación y, sobre todo, se han convertido en parte importante de la vida cotidiana del centro. A la fecha, hablamos de casi setenta estudiantes que han colaborado con el centro, y muchos de ellos orgullosamente se siguen identificando con el trabajo realizado ahí. Varios de ellos han elegido continuar sus estudios orientando su perfil hacia el de la investigación. Además, tenemos constantes visitas de profesores amigos, quienes han realizado estancias y desarrollado trabajo conjunto, a la par de impartir cursos con nosotros.

Si bien en este recuento de actividades de cinco años ya se cuentan algunos haberes y logros, también es cierto que tenemos promesas incumplidas como la documentación, el doctorado y anhelos nuevos por alcanzar como la formación de redes internacionales como esta del ILIA promovida por la UArtes, el ofrecimiento de cursos de educación continua y el crecimiento de nuestra planta de investigadores, por pensar en las principales. ●

Bibliografía

Adame Domingo, Jerzy Grotowski. *Miradas desde Latinoamérica*, ed. por Antonio Prieto Stambaugh (Xalapa: Universidad Veracruzana, Editorial Códice, 2011).

Aguilar Sánchez Martín y Juan Ortiz Escamilla, *Historia General de Veracruz*, (México: Gobierno del Estado de Veracruz, Secretaría de Educación del Estado de Veracruz, Universidad Veracruzana, 2011), 717. Edición en PDF https://www.sev.gob.mx/servicios/publicaciones/colec_veracruzsigloXXI/Historia_General_Veracruz.pdf

Basurto Jorge y Aurelio Cuevas, *El fin del proyecto nacionalista revolucionario*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, 1992), 145.

Blázquez Domínguez Carmen y Sara Ladrón de Guevara, *Universidad Veracruzana 70 años: una iconografía*, (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2014), 349.

Dirección General de Difusión Cultural Universidad Veracruzana, "Tabulador de grupos artísticos", <https://www.uv.mx/difusioncultural/grupos-artisticos/>

Dirección de Planeación Institucional Universidad Veracruzana, "UV en Números", https://www.uv.mx/informacion-estadistica/files/2018/08/UV_Numeros_15-Agosto-2018.pdf

Fediuk Elka y María Teresa González Linaje, *Artes y Región: producción artística, cultural y territorio*, (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2018) Edición Electrónica <http://libros.uv.mx/index.php/UV/catalog/book/2032>

Fediuk Elka y Antonio Prieto Stambaugh, *Corporalidades escénicas: representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*, (Xalapa: Universidad Veracruzana, Dirección General Editorial, 2016) 237. Edición en PDF <https://www.uv.mx/cecda/>

files/2018/06/LIBRO-Corporalidades-escenicas-2016.pdf

Godínez Rivas Gloria Luz, *Morenas de Veracruz. Fisuras de género y nación vistas desde la tarima*, (Universidad Veracruzana). En edición.

González Linaje María Teresa, "Concepto y vivencia del paisaje en la antigua China". En *Paisaje y territorio. Articulaciones teóricas y empíricas*, 131-155. México: Tirant Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2015.

González Linaje María Teresa, "El ritmo en el arte chino antiguo como constructo vital". En *Ritmo: el pulso del arte y de la vida*. Edición de Teresa Aizpún, Eva Fernández del Campo y Cayetana Ibáñez, 53-77. Madrid: Abada, 2015.

González Linaje María Teresa, *Suite des seize estampes représentant les conquêtes de l'Empereur de la Chine: un modelo de hibridación cultural para el siglo XVIII*, (Puebla: Biblioteca Histórica Lafraguá, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015).

Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad. Vol. 8, Núm. 13, Abril-Septiembre 2018, Universidad Veracruzana. <http://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/issue/view/258/showToc>

Instituto Nacional de Bellas Artes, "Conoce Inba", <https://www.inba.gob.mx/ConocelInba>

Instituto Nacional de Estadística y Geografía, "Cuéntame, información por entidad", <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/ver/poblacion/default.aspx?tema=me&e=30> <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/ver/territorio/default.aspx?tema=me&e=30>

Mendoza Rojas Javier, "Financiamiento de la educación superior en la primera mitad del gobierno de Enrique Peña Nieto: ¿fin del periodo de expansión?", *Perfiles Educativos*, n.º XXXIX (2017), www.iisue.unam.mx/perfiles/descargas/pdf/2017-156-119-140

Molina Roldán Ahtziri, *Gestión Cultural en Veracruz. Instancias, actores, metas y matices*, (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2015) 213. Edición en PDF <https://www.uv.mx/cecdar/files/2018/06/Libro-Gestion-Cultural-en-Veracruz.-Instancias-actores-metas-y-matices.pdf>

Molina Roldán Ahtziri, Miguel Ángel Casillas Alvarado, Aldo Colorado Carvajal y Juan Carlos Ortega Guerrero, *Usos del tiempo y consumo cultural de los estudiantes universitarios*, (México: ANUIES, Dirección de Medios Editoriales, 2012) 231. Edición en PDF https://www.academia.edu/1923486/Usos_del_tiempo_libre_y_consumo_cultural_de_los_estudiantes_universitarios

Olvera Rivera Alberto, Alfredo Zavaleta Betancourt y Víctor Andrade Guevara, *Veracruz en crisis. Desarrollo económico, pobreza y migración*, (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2012), 127.

País Andrade, Marcela Alejandra y Ahtziri Molina Roldán, *Cultura y desarrollo en América Latina. Actores, estrategias, formación y prácticas*, (México: De la Vega editores) 374.

Universidad Veracruzana, "Instituto de Artes Plásticas", <https://www.uv.mx/iap/category/elinstituto/>

Universidad Veracruzana, "Plan de Desarrollo de Entidad Académica 2014-2017 Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes", <https://www.uv.mx/secretariaacademica/files/2015/05/Centro-de-Estudios-Creacion-y-Documentacion-de-las-Artes.pdf>



Debates

Sonologías de contexto: "Un hombre muerto a puntapiés" hecho teatro

Norberto Bayo
Universidad de las Artes
norberto.bayo@uartes.edu.ec

Resumen

Hablar de sonologías de contexto en "Un Hombre Muerto a Puntapiés" abre sentido a la idea de acoplamiento en el encuentro de la práctica interdisciplinaria. El acoplamiento sensitivo que el cuento propone hecho teatro se debate entre el lugar de lo necesario y lo contingente, de lo posible y lo imposible, de lo efectivo y lo inefectivo. La naturaleza modal de la representación teatral deberá ser resuelva en clave repertorial e incidir en el ejercicio creativo y en su receptividad política y social. El arco temporal marcado desde 1927 hasta nuestros días mantiene relaciones intermodales de naturaleza sensible y performativa. Nuestra hipótesis será aquí la de establecer las gramáticas asociadas a los procesos auto-poiéticos y de autoorganización desde un plano estético, político y social afín a la estética modal en el juego de las tensiones y soluciones polarizadas. La propuesta sonora arrastra al espectador a los arrabales en una escena callejera que es analizada por ojos de un investigador desacoplado a su territorio, tras los avances en los reconocimientos de los derechos civiles de la población LGBTQ+ ecuatoriana.

Palabras clave: Teatro. Música. Literatura. Interdisciplinariedad. Identidad de género.

A modo de introducción

El aspirar de una "esencial, muy esencial" pipa y el crepitar frenético de las hojas del diario de El Comercio resuenan constantemente en la escucha del espectador. La puesta en escena sonora describe la mente de un narrador/verdugo que permite al público ponerse ahora en lugar de Octavio Ramírez, la víctima. El valor del juicio será el de una conducta

contextual que difumina las fronteras de lo local criticando la falsa moral dominadora. El espectador se enfrentará con un lugar al que no está acostumbrado a permanecer, el del agredido y vilipendiado. La modernidad pocas veces encaró al sujeto burgués de manera tan florida como podemos observar en la obra de Pablo Palacio. «Un hombre muerto a puntapiés» narra la historia de un hombre que es arrastrado al desacoplamiento social tras mecanismos de represión y dominación aceptados desde el humor y la ironía. La puesta en escena del cuento no es la narración distanciada a un espectador aislado de su realidad. Es más bien, al contrario, el encuentro con la naturaleza de uno mismo y de las fuerzas moralizadoras que nunca fueron esclarecidas.

La actualidad del hecho teatral pone de manifiesto el auténtico pretexto en el rechazo incondicional al hecho considerado como “vicioso”. El impulso que produce el acto de rechazar el lugar del marginal pone en relación los límites entre la naturaleza moral y el lugar de enunciación. Dos titulares introducen la narración: “¿Cómo echar al canasto los palpitantes acontecimientos callejeros?” y “Esclarecer la verdad es acción moralizadora”.¹ Hoy ya no estamos en situación de justificar actitudes discriminatorias entre quienes loan, en su cotidianidad, al señor comisario o a Epaminondas, el señor de recio cuerpo y que casi llenaba la acera y que la emprendió a furiosos puntapiés.

Un lugar de encuentro: hacia un paisaje modal

Un paisaje-complejo muestra un diagrama de fuerzas que es a la vez condición y el resultado de la confluencia y el conflicto de las diferentes maniobras repertoriales y disposicionales. Ahí aparecerá otro orden de potencia. Será la potencia de lo que constituye paisaje o la impotencia de lo que es expulsado de él.²

“Un hombre muerto a puntapiés (UHMAP)” es un hecho teatral de Aarón Navia (Lugo, España. 1983) sobre el homónimo cuento de Pablo Palacio. La narración oral, literal al cuento original, es llevado a escena a través del cuerpo físico y vocal. Navia recrea en primer lugar las voces de los personajes que describe Pablo Palacio: el narrador, Octavio Ramírez,

1 Pablo Palacio, *Obras completas, centenario de nacimiento (1906-2006)* (Quito UNAP, 2006), 21.

2 Jordi Claramonte, *Estética Modal* (Madrid: Tecnos, 2016), 34.

el comisario de policía, Epaminondas y un joven muchacho. La voz de narrador adquiere el contrapunto suficiente para modular una contradanza a razón de la investigación de un asesinato. Bajo el titular del diario *El Comercio* se da paso a un entramado esperpético que evidencia el relato sobre los límites de un hecho (un asesinato a puntapiés) a ser juzgado a ojos del espectador. Como si de una primera terraza sonora se tratase, la literalidad del cuento pasa a ser expresión por evidenciar los por qué de llevar a alguien a matar a otro. La naturaleza de la palabra es ahora oralidad de un resultado evidenciador.

El cuento de Palacio se estrenó en MicroTeatro - La Bota de Guayaquil en junio de 2017 y se ha presentado ese mismo año en el Festival Interactos (Guayaquil), Festival Internacional de Artes Vivas (Loja) y Centro de Arte Contemporáneo (Quito). Hasta la fecha, en 2018 se ha representado funciones del texto íntegro en varios colegios de la ciudad de Guayaquil, en el Estudio Paulsen (Las Peñas) y en el Festival de Artes FunkaFest (Guayaquil). La literalidad de la letra del cuento es representada por un único actor en una habitación o cajón negro en el que se van sucediendo los distintos personajes que en el cuento son presentados. La hibridación entre las disciplinas surge bajo el parámetro de la enunciación. La banda sonora propuesta parte de una cita directa del compositor Alvin Lucier y que observamos en el envés del programa de mano (Fig. 1 - Fig. 2). Este compositor defendía que cada habitación respondía una sonoridad presente y oculta. Las referencias acústicas del habitáculo serán la clave para asociar el modelo de interpretación a las sonoridades:

Para *I am sitting in a room* (*Estoy sentado en una habitación*, 1969), Lucier se grabó recitando el siguiente texto: "Estoy sentado en una habitación diferente de aquella en la que estás tú ahora. Estoy grabando el sonido de mi voz al hablar y voy a reproducirla en la habitación una y otra vez hasta que las frecuencias resonantes de la habitación se refuerzen de modo que cualquier parecido con lo que digo, con excepción del ritmo, quede destruido." La obra refleja simplemente ese proceso.³

La sonología aquí entendida hace referencia al concepto de paisaje sonoro y al tipo de relación que ha tenido el hombre con ese entorno

3 Alex Ross, *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música* (Barcelona: Planeta, 2009), 604.

o mundo acústico. En cuanto al diseño acústico, en nuestra actualidad disponemos de una maquinaria pluridisciplinar cuya responsabilidad reside en el tipo de carga intercultural que ella pudiera generar. Música y sonido comparten el tipo de repertorización con base en el silencio. El bienestar social jugará un importante protagonismo en la recreación de ese paisaje sonoro. El limitante y fácil universo semiótico que la fotografía o las artes visuales son capaces de capturar disturba en el tipo de perceptividad que aquí perseguimos: un paisaje sonoro corre el riesgo de caer en el tipo de olvido historicista sin poder recurrir a testimonios propiamente auditivos. La literatura permite poner de manifiesto la reconstrucción de estos testimonios por el tipo de oralidad que de ella se desprende.

El pequeño desglose instrumental propuesto como banda sonora para “Un hombre Muerto a Puntapiés (UHMAP)” parte de la manipulación de unos sencillos utensilios capaces de emitir un sonido indeterminado. Estos sonidos fueron grabados en un estudio de grabación cuya línea temporal es marcada por el propio texto como resultado de una lectura *profunda*. Hojas de papel de un diario, un diapasón afinado

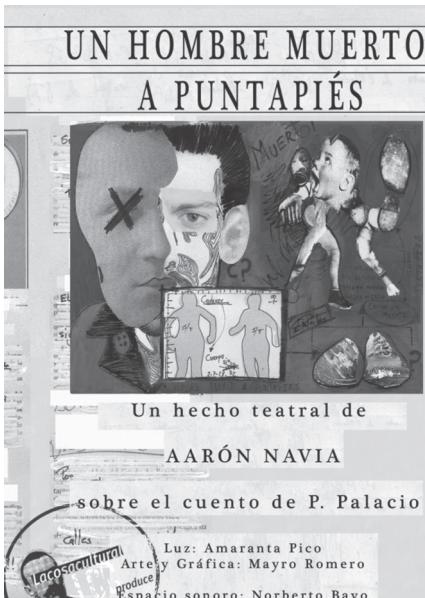


Figura 1. Programa de mano (Fontal) – Lacosacultural

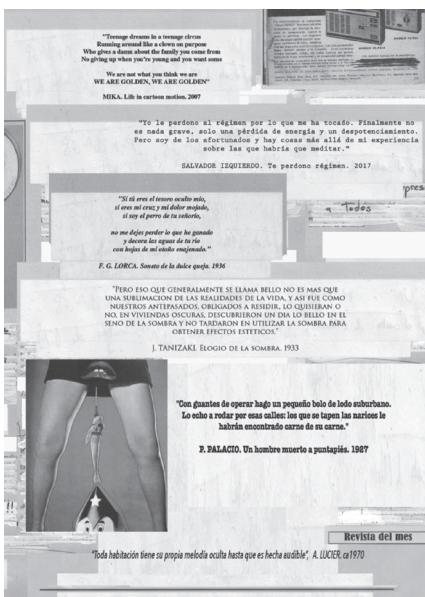


Figura 2. Programa de mano (Envés) – Lacosacultural

a 440hz, una sordina de trompeta, un vaso de cartón, agua y dos piezas de granadilla son los utilizados para producir las atmósferas propuestas. El fumar de un cigarrillo a modo de rondó es propuesto a través de un *folye* (efecto de sonido) con una respiración pausada que acompaña al gesto sonoro. La constante referencia al diario aparece formalmente a modo de estribillo. Las estrofas contrastantes colearán esta segunda capa de sonidos incidentales. Cabe destacar una tercera capa de composición sonológica en la representación teatral, que es la generada por el actor con los materiales propios de la escenografía a través del papel y el plástico. Incluso, el mismo silencio es articulado a los tiempos de la narración en la estructura formal entre sección y sección. Solamente una referencia narrativa en voz en *off* femenina reza ese titular disparador de la narración.

Los trabajos de iluminación y de escenografía completan las referencias de un lenguaje escénico asociado a un progresivo descubrimiento de las sombras y el contraste recreo en un habitáculo particular. La estética aséptica de un narrador que incomoda y del elogio de un descubrir entre tinieblas coronan la actitud de una transición entre masculinidad y feminidad que el actor recrea al transformarse en los distintos personajes. Como si de una sonoridad de la sombra y del espacio se tratase, la abstracción del lenguaje figurativo es propuesta por el encuentro interdisciplinar en el acto de hacer teatro. Trata entonces de descubrir el diálogo que los personajes plantean. El relato sonoro y corporal permite empatizar ahora con un Octavio Ramírez extranjero pero humano, marginado pero cotidiano. La tarea, entonces, será la de analizar el tipo de entendimiento sonoro sobre la capacidad de transformar el sentido moralizador de ese asesinato *injustificado*.

Paisaje (singularidad, numerosidad y predominancia) y geografía (sonidos tónicos, señales y marcas sonoras) ponen en énfasis el comportamiento de un ser social. El hito sonoro es propuesto como el conjunto de las cualidades que una comunidad cuenta como punto de referencia propia asociado al modelo perceptivo colectivo. La contaminación acústica que nuestro entorno sufre de manera acelerada pone en crisis un recobrar del talento asociado a la *audición limpia* o *clara audiencia*. En la búsqueda de un diálogo entre los sentidos y las figuras, el sistema de la escucha proporciona un espacio compartido de lenguaje introspectivo. Nuestro conocimiento partirá del diseño acústico como lugar posible para el encuentro político y social.

Pablo Palacio y la convivencia de lo múltiple

“Un Hombre Muerto a Puntapiés”, el cuento, fue escrito en 1927 cuando la noción de vanguardia en Ecuador tenía su momento de máxima agitación. Humberto E. Robles (Manta, 1938) expone un arco contextual entre 1918 y 1934 para “llegar a un mayor entendimiento histórico sobre la recepción de las corrientes literarias innovadoras y sobre el consiguiente emerger de una orientación de alegato social en literatura”.⁴ Este arco parte de la idea de un precario estado de crisis e inquietud donde proliferaron estilos y promociones literarias. Las revistas literarias respondían a una idea de autonomía del arte posible de combinar la emergente disputa de Arte por el arte o Arte por el Hombre desde un espíritu renovador como frente intelectual ecuatoriano. El punto de mayor agitación se presenta en torno a 1925-1929 instalándose la discusión entre arte como creación autónoma frente al nuevo arte propio/nacional. El giro político estableció una brecha de la paradoja del arte como historia de la cultura. La vieja idea burckhardtiana de itinerario nos permite redefinir el contorno de la producción literaria a partir de las revistas nacionales en primer lugar, la norma de tradición y cambio establecida en segundo lugar y la conveniencia de lo múltiple en tercer lugar:

La noción de vanguardia en el Ecuador ha pasado por varios momentos deslindables: la polémica presencia y recepción de la vanguardia histórica. El descrédito de ésta, en vista de su formalismo y su desfase con el medio y con las normas clásicas. Ello trajo como consecuencia, a su vez, el desplazamiento del término hacia una noción de vanguardia que se confundió e identificó con derroteros de preocupación social. Se dio el caso luego que se descartó y rezagó cualquier referencia a la noción o al vocablo en tanto la una como el otro representaban manifestaciones del espíritu burgués o pequeño burgués.⁵

En este tercer momento debemos establecer las resonancias que sirvieron como instrumento de denuncia y protesta social. El arte como praxis será el efecto diferenciador que los nuevos poetas enfatizarán frente a los valores estéticos y estructura de poder establecidos y el colectivismo suscitador:

⁴ Humberto E. Robles, “La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción y trayectoria (1918-1934)”, en *Antología. Crítica literaria ecuatoriana: hacia un nuevo siglo*, comp. Gabriela Polít Dueñas (Quito: FLACSO, 2001), 224.

⁵ Robles, “La noción de vanguardia...”, 247.

Después de 1934, la noción de vanguardia deja de interesar, es historia, se ha diluido en la correntada de una literatura que, sin llegar a ser lo que patrocinaba Gallegos Lara, enrumbó con características de norma y de movimiento literario hacia la preocupación social, hacia la revelación de una realidad desquitada e injusta. [...] El paradigma de una literatura de alegato social, consonante con los nuevos intereses intelectuales, sociales, políticos y económicos, se ha impuesto e institucionalizado y dominará los círculos ilustrados hasta comienzos de los años sesenta, cuando empiezan a afirmarse el rescate de escritores vanguardistas marginados como, v. gr., Pablo Palacio.⁶

Ruth Román (Quito, 1959) en un artículo publicado para Cartón Piedra, suplemento dominical del diario *El Telégrafo*, indica sobre el pensamiento de Alejandro Moreano los conceptos de *vaciamiento del cuerpo, apertura a la construcción del sujeto deseante femenino y libertad del disfraz* a partir de la figura de Pablo Palacio como contrapunto del discurso reivindicador.⁷ A modo de *rara avis*, Román destaca de Palacio una huida del lugar común capaz de desestabilizar los esquemas establecidos en las preocupaciones de reivindicar las condiciones sociales. La huida del cliché del lugar común en Palacio hace enfrentarse a los temas capaces de retratar la automatización o sinsentido de la vida domesticada. A través del cuerpo oral, “Un hombre muerto a puntapiés” permite ficcionalizar una estética desacoplada a su tiempo y la distribución en formato escénico permite reivindicar los derechos humanos, específicamente en el área de género, fuera de su propio espacio. La propuesta de “Un Hombre Muerto a puntapiés (UHMAP)” hecho teatro responde a la interpretación literal de la edición presentada por Alicia Ortega Caicedo (Guayaquil, 1964). En su trabajo introductorio recoge las voces que afianzan a un Pablo Palacio integrante del circuito intelectual quiteño cuyo estilo parece debatirse en un contexto esbozado por la idea de narración:

La escritura de Pablo Palacio muestra el proceso mismo de su trazado desde una hiperconciencia del acto narrativo; de allí la estructura fragmentaria de sus relatos, la superposición de discursos, los soliloquios, el uso del paréntesis, la parodia y la metaficción. Es una literatura que discurre sobre ella misma y que interpela al

6 Robles, “La noción de vanguardia...”, 246 - 247.

7 Rut Román (2015) “La literatura como matriz de la cultura en el pensamiento de Alejandro Moreano”, *Cartón Piedra (El Telégrafo)*, 18 de mayo de 2015, <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/la-literatura-como-matriz-de-la-cultura-en-el-pensamiento-de-alejandro-moreano>

lector al hacérselo partícipe de un discurso que carece de certezas absolutas, pues el narrador parece poner siempre en entredicho sus propias afirmaciones.⁸

La idea de estilo en Pablo Palacio remite al tipo de resistencia de contextos marginales, aquellos desacoplados que perdieron el impulso múltiple de modernización.

Espectro estético y oralidad en el discurso teatral

Pablo Palacio, a través del cuento, pone en crisis la privación que sufre el lector en el modelo de consumo instigado sobre el paisaje político y social posible. El espacio disruptivo de la narración ya no tratará de resolver el duelo por los derechos individuales sino el tipo de relación de la que se desacopla un lector protagonista. El paisaje sonoro es propuesto como un modo de producción que se pone fin a sí mismo siendo el medio sensible del entendimiento literario posible. El papel marginal del narrador buscará reorganizarse en el orden de los afectos. Los recursos referenciales estéticos de construcción semiótica ponen en evidencia la sistemática denuncia de un acto aún no saldado. La similitud del conflicto recae en la manera de compartir las soluciones descritas en el campo de lo posible. Los referentes estéticos están servidos a razón de una escena narrativa que describe el impacto que le supuso tras la obsesión del titular del diario *El Comercio*. La lectura propuesta en el hecho teatral de un de narrador marginado por la sociedad, consciente, símil a la figura sociológica japonesa del *hikikomori*, individuos voluntariamente aislados de su entorno social, acerca la comunión del latir espectral. La indumentaria también nipona de la *hakama* propuesta para la escena teatral deja un desnudo torso muy alejado de la retórica del disfraz (Fig. 3). La fluidez dramática propuesta a través de un neutro basado en la idea de blanquitud es presentada a través de un maquillaje pálido como idealización de un dominador constructo social. Posicionarse en el lugar del agredido en vez del agresor cobra aquí fuerza a través de la palabra, el gesto y el cuerpo. La semántica aplicada en la construcción de los personajes y los matices moralizadores que la entonación y escena provocan mantiene al espectador en un nuevo tipo de sospecha. Luces y escenografía

8 Alicia Ortega Caicedo, "Pablo Palacio: descrédito de la realidad, bolo suburbano y escritura", trabajo introductorio a *Un hombre muerto a puntapiés / Débora*, de Pablo Palacio (Buenos Aires: Final Abierto, 2009), 27.

terminan por coronar el dinamismo necesario de las secuencias bajo una única escena efectiva.

La puesta en escena sonora permite describir la mente de un narrador/verdugo permitiéndole al público ponerse en contexto a Octavio Ramírez, como víctima. El valor del juicio será el de una conducta contextual que difumina las fronteras de lo local criticando la falsa moral dominadora. El espectador ahora se enfrenta con un lugar al que no está acostumbrado permanecer, el del agredido y vilipendiado. La modernidad pocas veces encaró al sujeto burgués de manera tan florida como podemos observar en la obra de Palacio. “Un hombre muerto a puntapiés” narra la historia de un hombre que es arrastrado al desacoplamiento social tras los mecanismos de represión y dominación aceptados desde el humor y la ironía (Fig. 4). La puesta en escena del cuento no es la narración distanciada de espectador aislado de su realidad. Es más bien, al contrario, el encuentro con la naturaleza de uno mismo y de las fuerzas moralizadoras que nunca fueron esclarecidas. La actualidad del hecho teatral pone de manifiesto el auténtico pretexto en el rechazo incondicional al individuo considerado como “vicioso”.

La propuesta sonora arrastra al espectador a los arrabales de una escena callejera que es analizada por ojos de un investigador. Juega con

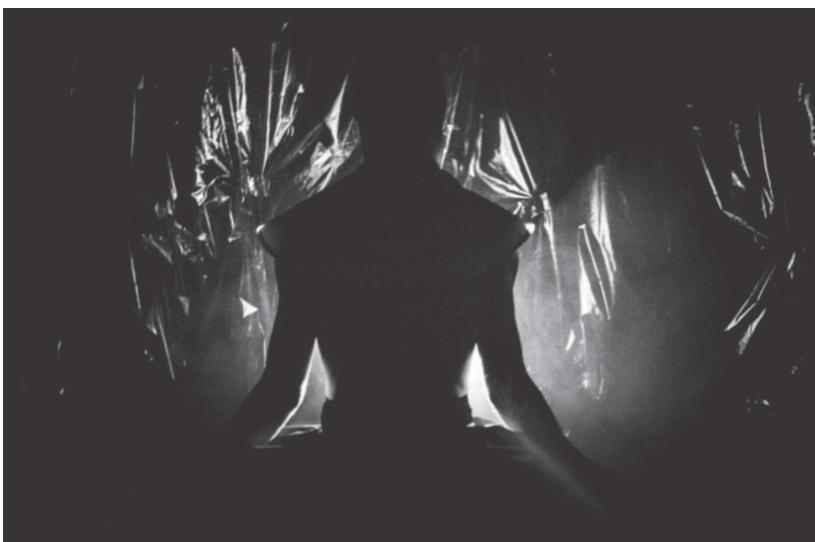


Figura 3. Escena (UHMAP) – Fotografía Amaury Martínez

el método de la inducción propuesto por Bacon, maravilloso lugar de enunciación pero inestable en la interpretación del Arte por el Arte. Sin embargo, el encuentro entre las áreas del Teatro y la Música con la Literatura crea un juego expresivo del Arte por el Hombre desacoplado a su territorio tras los avances en el reconocimiento de los derechos civiles de la población LGTBQ+ ecuatoriana. El 25 de noviembre de 1997 se despenalizó la homosexualidad en Ecuador. Se suprimió del Código Penal el inciso primero del artículo 516 donde se criminalizaba dicha orientación sexual. Por un lado, la comunidad LGTBI debe atender a las reacciones de consignas neocoloniales a favor de la hipocresía social. El impulso que produce el acto de rechazar el lugar del marginal pone en relación los límites entre la naturaleza moral y el lugar de enunciación. “Esclarecer la verdad es acción moralizadora”. Hoy ya no estamos en situación de justificar actitudes discriminatorias entre quienes loan, en su cotidianidad, al señor comisario o a Epaminondas, el señor de recio cuerpo (...) que casi llenaba la acera y que la emprendió a furiosos puntapiés:

¡Cómo debieron de sonar esos maravillosos puntapiés!

[...]



Figura 4. Escena (UHMAP) – Fotografía Amaury Martínez

Así:

¡Chaj!

con un gran espacio sonoro. ¡Chaj!

¡Chaj!

[...]

Y después: [...]

¡Chaj!

¡Chaj! Vertiginosamente,

¡Chaj!

en tanto que mil lucecitas, como agujas, cosían las tinieblas.⁹ ●

Referencias

Claramonte, Jordi. *Estética modal*. Madrid: Tecnos, 2016.

Ortega Caicedo, Alicia. "Pablo Palacio: descrédito de la realidad, bolo suburbano y escritura". Trabajo introductorio a *Un hombre muerto a puntapiés / Débora*, de Pablo Palacio, 11-36. Buenos Aires: Final Abierto, 2009.

Palacio, Pablo. *Obras completas, centenario de nacimiento (1906-2006)*. Quito: UNAP, 2006.

Ross, Alex. *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Planeta, 2009.

Robles, Humberto E. "La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción y trayectoria (1918-1934)". En *Antología. Crítica literaria ecuatoriana: hacia un nuevo siglo*, compiladora Gabriela Polit Dueñas, 223-250. Quito: FLACSO, 2001.

Román, Rut. "La literatura como matriz de la cultura y el pensamiento de Alejandro Moreano". *Cartón Piedra (El Telégrafo)*, 18 de mayo de 2015. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/la-literatura-como-matriz-de-la-cultura-en-el-pensamiento-de-alejandro-moreano>.

9 Palacio, *Obras completas...*, 26-27.

Una mirada propia.
Conferencia realizada
como parte del debate
"Arte, memoria y sociedad" ILIA

Julián David Correa
Dirección de Cinematografía¹
cine@mincultura.gov.co

Quiero agradecer al equipo de la Universidad de las Artes, y especialmente al Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes, por esta invitación. En estas organizaciones hay buenos amigos con quienes ya hemos tenido estupendos proyectos. El MAAC, este museo al lado del río, es hermoso, y gracias a ustedes estoy descubriendo Guayaquil.

Empiezo esta conferencia presentando un reportaje universitario² con la autora de una de mis películas indígenas favoritas: *Mu Drúa (Mi tierra)* de Mileydi Orozco Domicó, un poético documental realizado por esta mujer emberá que estudió Comunicación Social en la Universidad de Antioquia, en la ciudad de Medellín, y que hoy continúa haciendo cine.

En los pocos fragmentos que el reportaje ha retomado el documental, se puede ver la poesía de las imágenes y de las palabras, y se pueden entender las preguntas que esta joven se hace sobre su memoria y sobre su identidad, una identidad que, como la de todos nosotros, se encuentra en transición. En el caso de Mileydi Orozco Domicó, esa transición está entre la cultura mestiza y toda la riqueza que ha encontrado en Medellín y en la Universidad de Antioquia, y la riqueza que ha heredado de los emberá y que está en el centro de su definición de sí misma.

El cine indígena es uno de los fenómenos más interesantes del

1 Ministerio de Cultura de Colombia.

2 Se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=5o5SK00s8IA>

desarrollo reciente del cine colombiano, y para empezar les advierto que cuando hablo de “cine” me refiero a la abreviatura de “cinematografía”, de la escritura con imágenes en movimiento, sin importar si estas imágenes están destinadas a la gran pantalla o a cualquier otra. El origen de esas cuatro letras es claro. Desde hace años me he alejado de los viejos debates que oponen la escritura audiovisual al cine, y me he apartado de quienes entienden el cine solo como un sinónimo de espectáculo cinematográfico para la gran pantalla. Hacer cine es escribir con imágenes en movimiento.

Les decía que uno de los fenómenos más interesantes del desarrollo reciente del cine colombiano contemporáneo es el cine indígena, gracias al cual las comunidades amerindias de Colombia han pasado de ser objetos de representación a ser sujetos de sus relatos audiovisuales. Este camino se inició con el surgimiento de colectivos de comunicación que inicialmente trabajaban con radios comunitarias y con otros medios alternativos, pero que con los años empezaron a apropiarse del cine. En ese viaje, varias comunidades recibieron un importante impulso de tres creadores mestizos: Marta Rodríguez y Jorge Silva, la pareja del Nuevo Cine Latinoamericano que dirigió el clásico *Chircales* a finales de los años sesenta, y que en los setenta realizaron un par de trabajos en conjunto con indígenas colombianos para la creación de los documentales *Planas: testimonio de un etnocidio* (1971) y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974-1980). Junto con esta pareja, un tercer creador importante en el desarrollo del cine indígena colombiano es Pablo Mora, quien apoyó el desarrollo de los cineastas indígenas y la construcción de una memoria alrededor del tema.³

En la actualidad, la expresión audiovisual de los pueblos originarios tiene un lugar cada vez mayor: Amado Villafañe, del pueblo arhuaco, ha dirigido una docena de largometrajes, aunque muchas películas indígenas de Colombia son obras de creación colectiva y el concepto de autor se asume de manera diferente. Este cine cuenta con un complejo festival que desde hace una década circula por diferentes ciudades y pueblos de Colombia (el Daupará), y hay unas 18 etnias que producen anualmente varias decenas de audiovisuales para la exhibición alternativa, la televisión y la Internet, con trabajos que abarcan varios formatos, pero que en su mayoría son documentales de reivindicación política y cultural.

3 Como el libro cuya redacción Pablo Mora coordinó: *Poéticas de la resistencia* (Ed. Cinemateca Distrital de Bogotá. Bogotá, 2015).

Hablar de cine indígena en Colombia es una manera de iniciar esta reflexión sobre la construcción de la memoria a través de las artes. Antes de pasar a otro ejemplo, quiero compartir con ustedes la buena noticia de que quienes están interesados en el cine indígena colombiano pueden descargar de Internet cuatro libros que se publicaron desde la Cinemateca de Bogotá cuando yo la dirigía. Se trata de la beca de investigación *Poéticas de la resistencia*⁴ del 2015, del catálogo razonado *Daupará*⁵ del 2013, y de dos *Cuadernos de Cine Colombiano – Nueva época*,⁶ publicados en 2012. Además, estos dos últimos títulos los pueden encontrar como libros electrónicos multimediales e hipertextuales (con acceso a audios, videos y páginas de Internet).

Y con este párrafo cambio de tema

Ayer escuchábamos al Rector Ramiro Noriega y el Vicerrector Raúl Vallejo decir una frase que orienta este encuentro de investigación en las artes: “La producción artística produce conocimiento”. Estoy completamente de acuerdo con esta afirmación. Ya sabemos que en el desarrollo de la Europa Occidental se separaron las artes de las religiones y de las ciencias, pero esos tres hechos sociales comparten la búsqueda de un sentido, la búsqueda de trascendencia, y comparten la intención de entender el universo, tal como los relatos y los rituales cosmogónicos de los pueblos indígenas nos lo recuerdan todos los días.

He empezado con cine indígena pero no es solo de eso de lo que les voy a hablar hoy.

Hoy estoy mostrando algunos ejemplos de cómo se construye memoria desde las artes, y de cómo una pregunta de investigación y un concepto se convierten en acciones y en políticas públicas, y a través de ambas podemos reescribir nuestra historia.

En el año 1994 el Instituto Cervantes de Nueva York y otras organizaciones realizaron la publicación del segundo número de la revista *Entreextremos*, un documento bilingüe que se ocupaba del cine iberoamericano. El primer número de la revista había estado dedicado al cine argentino y el segundo se ocupaba del cine colombiano. Para esa revista hice dos textos: uno sobre Gabriel García Márquez y el cine, y otro

4 <http://geografiavirtual.com/2015/04/cine-indigena-colombia-poeticas/>

5 <https://www.cinematecadistrital.gov.co/node/264>

6 <https://www.cinematecadistrital.gov.co/node/260> y <https://www.cinematecadistrital.gov.co/node/258>

que titulé “Geografía virtual”, nombre que una década después retomé como dirección para mi página de Internet www.geografiavirtual.com.

“Geografía virtual” se basaba en una pregunta: ¿cuál es la Colombia que existe a través de su cine de ficción? En 1994 la respuesta a esa pregunta era lamentable: en el cine de ficción colombiano solo existían Bogotá y algunos pueblos de Boyacá, las ciudades antioqueñas de Medellín y Santa Fe de Antioquia, la ciudad de Cali y algunos lugares del Valle del Cauca, algo del Eje Cafetero, algo del Caribe y poco más. En un país donde hay 67 idiomas indígenas, dos lenguas criollas y el castellano, hasta 1994 el único idioma que se hablaba en el cine de ficción colombiano era el español de Burgos, el español de Castilla.

Afortunadamente, tras 25 años de trabajo la situación de esa geografía virtual es completamente diferente: la primera prueba de ello es el cine indígena, y que en el 2017 de los 48 largometrajes nacionales que se estrenaron en salas comerciales, dos sean de las Antillas colombianas, de San Andrés y Providencia, un territorio de negros raizales donde el idioma es el inglés criollo. *Keyla* (Viviana Gómez Echeverry, 2017) es el nombre de uno de esos largometrajes antillanos. Entre el cine colombiano estrenado en los últimos años también están los filmes afrocolombianos de Jhonny Hendrix Hinestroza *Chocó* (2012), *Saudó* (2016) y *Candelaria* (2018), y un cortometraje llamado *Tierra escarlata* (Jesús Reyes, 2013), de un joven creador nacido en Cereté, pueblo del departamento de Córdoba. Córdoba es un territorio cruzado por las balas de los poderes paramilitares, y aunque resulte difícil de creer, desde ese lugar Reyes realizó su primer cortometraje, que además fue estrenado en el festival de cortometrajes de Clermont-Ferrand, encuentro que, junto con el festival alemán de Oberhausen, es una de las dos selecciones de cortos más importantes de Europa. Jesús Reyes es un cineasta que inició su carrera gracias a los talleres “Imaginando nuestra imagen” del Ministerio de Cultura (los INI de los cuales estoy a punto de hablar), como le sucedió a Iván Gaona, cuyo largometraje *Pariente* (2016) fue el más laureado por la academia colombiana con los premios Macondo del 2017.

Una tercera evidencia de este mapa que paulatinamente se completa con la diversidad de Colombia es la famosa obra de Ciro Guerra y Cristina Gallego: filmes como *Los viajes del viento* (2009), *El abrazo de la serpiente* (2015) y *Pájaros del verano* (cinta con la que se inauguró la Quincena de los realizadores en Cannes en este año de 2018). La obra conjunta de Cristina y Ciro ha venido creando una serie de complejas

postales que presentan varios territorios nacionales, territorios en donde confluyen diferentes idiomas y mitos fundacionales.

Todos estos cambios, por supuesto, no cayeron del cielo. En agosto de 1997 se inició una revolución institucional que transformó el cine de Colombia. En la evolución del cine colombiano han sido importantes el talento de sus cineastas, la formación universitaria y el abaratamiento de los procesos técnicos, por supuesto, pero un cambio tan radical no habría sido posible sin la creación de una constelación de instrumentos estatales de apoyo al cine nacional.

Ese conjunto de instituciones empezó con la Ley 397 de 1997, la Ley General de Cultura, que redefinió el concepto de patrimonio y creó el Ministerio de Cultura con su Dirección de Cinematografía y con otras once direcciones más. La Ley de Cultura también sentó las bases para el fondo mixto Proimágenes, que se inauguró en abril de 1998. Entre la Dirección de Cinematografía del Ministerio y Proimágenes Colombia, y con la participación del sector del cine (incluyendo a creadores, exhibidores, distribuidores y preservadores), se creó en el año 2003 la Ley de Cine con su Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (el FDC), y el Consejo Nacional para las Artes y las Culturas en Cinematografía (el CNACC), órgano colegiado que administra esos recursos.

El fondo de recursos parafiscales conocido como el FDC se ha convertido en un pilar del desarrollo del cine colombiano, y su más directo antecedente en cuanto a la manera como se distribuyen esos recursos es la primera convocatoria pública que hicimos desde la Dirección de Cinematografía de Ministerio de Cultura: “Buscamos creadores con más talento que plata”, un concurso que lanzamos en febrero de 1998 y cuyos recursos entregamos, con cheques y todo, en julio de 1998.

Algunos de quienes participamos en la creación de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura desconfiábamos de la gestión pública, y por eso la transformamos: apenas siete meses después de la creación del Ministerio, el 15 de julio de 1998, se había inaugurado Proimágenes y había empezado la gestión de todos los programas de la Dirección, y se celebraba la fiesta de entrega de los primeros premios de las convocatorias.

Para todos nosotros es claro que el cine es un arte costoso si se lo compara con otras expresiones, y que por eso el apoyo estatal y los recursos en efectivo son importantes, pero pesar de lo dicho quiero subrayar algo: en el esfuerzo por crear una cinematografía propia y estable, los

programas de formación son tan esenciales como el dinero para financiar nuevas películas.

El principal obstáculo para el desarrollo del cine colombiano no estuvo en la ausencia de dinero sino en la ausencia de respaldo social y de un grupo grande y diverso de técnicos y artistas.

Gracias a la Secretaría de Cultura de México, la antigua Conaculta, la asociación Cinema23 acaba de publicar en México un primer libro con crónicas de cine latinoamericano que he titulado *Cines que cambian el mundo*. En la crónica dedicada a Colombia y que se llama “La Casa del cine”, presento algunos elementos del proceso conocido como Imaginando nuestra imagen.

Cuando se fundó el Ministerio de Cultura, la formación de públicos y de nuevos creadores con una metodología que impulsara el desarrollo de una base social para el cine nacional era esencial, y por eso la estructura de la Dirección de Cinematografía incluía un equipo dedicado a esa tarea: el Grupo de formación humana e infraestructura técnica, y sus programas insignia eran Imaginando nuestra imagen (INI: formación a nuevos realizadores) y el Cine en el cerebro social (CCS: formación de públicos). La meta del INI era completar el rompecabezas audiovisual de las naciones colombianas.

Para agosto de 1998, desde la Dirección de Cinematografía, se habían gestionado proyectos de formación en 25 departamentos, gestiones que se concretaron en 28 programas localizados en 12 departamentos.

Una de las características de los INI y de los cortometrajes que se realizaron como parte del proceso fue la diversidad en todo sentido, incluso tres de esos programas se hicieron en territorios donde junto con el castellano se hablaban otros idiomas: el inglés creole de las Antillas colombianas, el huitoto del Amazonas, y el guambiano y el paez en cinco municipios del Cauca.

Los INI contribuyeron a enriquecer la geografía virtual del país.

Los talleres INI eran un espacio de formación modular en el que cinematógrafas de distintas especialidades enseñaban a un grupo de jóvenes los oficios del cine, al tiempo que los acompañaban en la realización de dos cortometrajes. Las clases finales de cada INI eran los rodajes. El proceso, sin embargo, era más amplio que los talleres y los rodajes, y empezaba desde el primer contacto con las instituciones regionales, poniendo toda la atención tanto en la relación con esas organizaciones como en la selección de las personas que enseñaban y

aprendían en cada región.

Uno de los objetivos de los INI fue crear redes interinstitucionales de apoyo a proyectos audiovisuales en todo el país, y por esa razón encontrar financiación local era esencial. La gestión de los INI buscaba que en cada territorio las instituciones se sintieran responsables de los jóvenes cuya formación estaban financiando, que los maestros aprendieran a la par de los alumnos, y que estos cineastas estuvieran tan apasionados por compartir como los estudiantes por aprender.

Son las personas con sus ideas y su trabajo quienes cambian las sociedades; el dinero es poca cosa cuando no hay gente apasionada.

Aunque no todos los participantes de los talleres decidieran dedicarse a la creación, el INI impulsó en esos territorios una nueva actitud frente a la expresión audiovisual: el cine en Colombia podía ser algo propio.

Estos programas buscaban crear una base social de apoyo al cine nacional y contribuir al desarrollo de una posición activa de parte de los espectadores, una posición que podía manifestarse de diferentes maneras: a través de la creación, del ejercicio de la crítica, de un consumo más selectivo y de una apropiación del cine nacional.

En el ejercicio de pensar las artes como un lugar de construcción de conocimiento, y un conjunto de dispositivos desde los cuales se escribe nuestra memoria común, el INI es un ejemplo de cómo una pregunta engendra una acción que se convierte en política pública, y cómo esta política pública, que no es otra cosa que un acuerdo entre ciudadanos (algunos de ellos en el gobierno), puede llevar a la creación de nuevas obras para el reconocimiento y la exploración de las realidades.

Hablemos de un tercer ejemplo de acción, política pública y creación de conocimiento a través de las artes: las publicaciones de la Cinemateca de Bogotá y especialmente los *Cuadernos de Cine Colombiano – Nueva época*.

La institución estatal que por más años ha apoyado el desarrollo de un cine nacional es la Cinemateca de Bogotá, y esto en parte porque otros instrumentos terminaron por desaparecer mientras que esta es la organización que ha tenido la más larga continuidad. Este instrumento de política pública se creó en 1971 como dependencia de la Secretaría de Educación de la ciudad. Como saben, era frecuente que las actividades culturales y patrimoniales se entendieran como parte de procesos educativos. Colcultura, por ejemplo, la organización que desde los años setenta hasta 1997 cumplió algunas de las funciones de un ministerio de

cultura, también era un órgano adscrito al Ministerio de Educación. Hoy la Cinemateca hace parte del Instituto Distrital de las Artes, Idartes.

La Cinemateca de Bogotá se creó en 1971 siguiendo el modelo de la Cinemateca Francesa, fundada en los años treinta. Inicialmente la cinemateca bogotana se entendió como una sala de cine alternativo, pero muy pronto fue construyendo su acervo documental con películas, libros, revistas, fotos y todo tipo de soportes capaces de preservar la memoria de nuestras imágenes en movimiento.

En 1981, se puso en servicio la biblioteca de la Cinemateca, la que hoy se concibe como mediateca, y que ya en ese entonces contaba con más de 600 libros y revistas especializadas, y su archivo gráfico tenía 350 afiches y 700 fotografías de cine colombiano y latinoamericano.

En el ejercicio de preservar y circular el patrimonio cinematográfico del país, las investigaciones y publicaciones fueron esenciales: en 1973 la Cinemateca realizó la primera retrospectiva de cine colombiano de toda su historia, una selección modesta y por completo incompleta, pero un primer paso que fue divulgado a través de proyecciones y de un catálogo.

La historia de las publicaciones de la Cinemateca es larga y compleja y se puede consultar completa en la página Geografía virtual en el texto “Las publicaciones de la Cinemateca Distrital: Una memoria crítica para el cine colombiano”.⁷

En el año 2001, en uno de los períodos en los que dirigí la Cinemateca creamos los *Cuadernos de Cine Colombiano – Nueva época*, la colección insignia de la Cinemateca que tras 17 años ha llegado al número 28. En estos cuadernos, como en todas las colecciones que desarrollamos para la Cinemateca, la palabra clave es polifonía.

De 1981 a 1988 se habían publicado 25 números de los *Cuadernos de Cine Colombiano* de la primera época. Retrospectivamente se puede ver que esos primeros 25 *Cuadernos* son la colección más importante entre las publicaciones que en su primera década de trabajo realizó la Cinemateca. Varios problemas tuvieron esos primeros cuadernos, como un diseño horrendo que ya en los años ochenta resultaba anacrónico, como la falta de rigor historiográfico, y el problema más grave de todos: que esos primeros cuadernos se construyeron a partir de una única voz que con frecuencia fue la voz del personaje principal de la publicación, para quien este título era un homenaje que se realizaba en ocasiones con

7 <http://geografiavirtual.com/2015/11/publicaciones-cinemateca-colombia/>

el fin de mejorar las relaciones públicas de la institución. A pesar de esas debilidades, la importancia de esa primera época de los *Cuadernos* es inegable, y aunque esos números tampoco contaron con la amplia distribución que merecían, hoy forman una colección que preserva la memoria del cine nacional y son cuadernillos que todos los interesados en el cine colombiano atesoramos.

Ya lo saben: el problema no es que haya una memoria colonial, cristiana, heteronormativa, marxista o bajo cualquier otra fórmula; el problema es que esa memoria sea la única memoria posible.

La colección *Cuadernos de cine colombiano – Nueva época* nació en el año 2001, y en el 2004, con ocasión de la presentación de su quinto número, se decía:

En las introducciones que acompañan estos cinco primeros Cuadernos hemos venido planteando nuestros principios editoriales, que aquí resumiremos en cinco ideas. La primera de todas, que estos Cuadernos, como el cine nacional, plantean constantes contradicciones y existen gracias al compromiso de sus autores: no hemos buscado construir una única versión de los hechos de nuestro cine, ni una 'historia oficial', sino una memoria y una reflexión caracterizadas por las preguntas de los protagonistas. Cada autor de estos cuadernos (incluido su director) ha expresado lo que a su entender ha sido la historia de nuestro cine, y lo único que hemos exigido ha sido rigor académico en las afirmaciones. La segunda idea es que la selección de los autores de estos cuadernos expresa nuestra fe en la memoria de los experimentados y en el talento de los jóvenes [...].⁸

Ya en esos primeros cinco *Cuadernos de la Nueva época* queríamos rebasar la supuesta pelea entre el audiovisual y el cine, e incluimos un título dedicado a la serie documental *Rostros y rastros* (n.º 5, 2003), y desde el primer número registrábamos expresiones experimentales, y se combatía el centralismo colombiano buscando escrituras de todas las regiones posibles, además de incluir la diversidad del mundo audiovisual: ficciones, documentales, la preservación y los fenómenos patrimoniales, junto con la exploración de nuevos formatos.

El camino que esa colección inauguró se continuó a lo largo del tiempo con distintos títulos individuales y con otras colecciones en cine y en papel, como los ya mencionados *Catálogos razonados*, las *Becas de*

8 "La riqueza en la contradicción", en *Cuadernos del Cine Colombiano*, n.º 5, 2004.

investigación y las colecciones de videos *Movimientos sociales a través del cine colombiano* y *Videoteca local*, entre otras.

La *Videoteca local* es otra muestra de polifonía y de construcción de memoria a través de las artes, y es el último ejemplo que les pongo en esta charla: se trata de una colección de videos realizados en todas las localidades⁹ de Bogotá durante los primeros 15 años del siglo XXI. La investigación que llevó a la selección de los trabajos que hacen parte de esta colección de videos, creó un nuevo acervo de la Cinemateca que muestra tanto la expresión audiovisual popular, como algo de la expresión urbana de creadores consagrados (de Marta Rodríguez, por ejemplo), y es un material que sin duda cobrará importancia con los años.

Nos acercamos al final de esta charla que he llamado “Una mirada propia”. Sabemos muy bien que una mirada propia no se encuentra por oposición, a menos que seamos niños o adolescentes; se encuentra por la exploración de lo que somos (y de lo que nuestros padres han sido, por supuesto).

Participar de este encuentro de investigación en las artes ha sido apasionante en muchos sentidos. Encontré muy inspiradora la última charla de anoche, la de la profesora Wong sobre el maestro Salgado. Fue una experiencia extraordinaria.

Como nos decía la profesora Ketty Wong: Luis Humberto Salgado combinaba las vanguardias europeas con la música vernácula de los mestizos e indígenas ecuatorianos. Salgado creía en “universalizar lo autóctono”, pero Salgado no concebía el nacionalismo como algo excluyente sino como la acción de abrazar el mundo desde América. Y cuando digo América hablo de todos nosotros, claro. América es un continente y no un país poderoso que se apropió del nombre.

Esa conferencia de la profesora Wong me confirmó la relevancia del que había querido que fuera el tema final de mi charla. Había pensado cerrar esta conferencia hablando de mi vanguardia artística favorita, una vanguardia que, a diferencia de la mayoría de las que surgieron en el siglo XX y que todos reconocemos como tales, no nació en Europa sino en nuestro continente, en la brasileña ciudad de San Pablo. Se trata de la Antropofagia que surge en la década de los veinte gracias al trabajo de la pintora Tarsila do Amaral y del escritor Oswald de Andrade, entre otros.

9 Localidad: división administrativa de la ciudad de Bogotá. En la actualidad Bogotá cuenta con ocho millones de habitantes y está dividida en veinte localidades.

En mayo de 1928, el poeta Oswald de Andrade presentó el Manifiesto Antropófago en la *Revista de Antropofagia*, una publicación en cuya fundación había participado. La revista y el Manifiesto daban palabras a la modernidad brasileña que se había revelado en 1922 en la Semana de Arte Moderno de San Pablo, poniendo en las paredes y en las hojas las expresiones que conectaban a Brasil con el mundo y con su pasado sincrético y mestizo, y que a la vez reivindicaban la relación de las artes con la vida. El Manifiesto antropofágico tenía algo de escritura automática, pero era un proyecto bien deliberado que buscaba algunas confrontaciones necesarias, entre las que estaba la de denunciar el arte que existe para controlar el ocio y para alejar la mente de la vida, en una transacción que beneficia al colonizador: “Ellos traen la cultura y se llevan la riqueza”, decían los autores del movimiento. Otra afirmación con la que estoy de acuerdo. Y a pesar de esta declaración, no condeno ninguna forma de arte: lo más valioso de las artes es su diversidad, no tengo duda de ello.

Si bien es cierto que lo extraordinario de las artes como hecho social es que abrazan la diversidad del ser humano, y que en ellas son posibles y necesarias todas las estéticas, todas las religiones, todas las políticas y todas las sexualidades, también lo es que hay formas de arte que prefiero, que muchos de nosotros preferimos, y son esas artes que convocan el pensamiento y la experimentación, en oposición a las artes que buscan adormecer nuestra creatividad y nuestro sentido crítico, y que nos asumen como meros consumidores.

Yo creo que la memoria y nuestras identidades en constante transición se construyen por la exploración de nuestras acciones y pensamientos, y por la asimilación de las obras de quienes de buena o mala manera nos engendraron. Yo creo con los brasileños antropófagos que es necesario asumir lo que nos fue dado e impuesto para construir con esas bases algo propio, y para completar con ello el mapa mental que nos define ante nosotros mismos.

“Tupí, or not tupí, that is the question”, esa es la fórmula antropofágica que juega con Shakespeare y con los amerindios tupíes del estado de San Pablo, una frase que resume la acción básica de esa vanguardia: devorar las influencias de los colonizadores para crear algo propio.

Así que, colegas: *Tupí, or not tupí, that is the question.* ●

Arte indexado/Arte indeseado: la legitimación en artes en el ámbito de las universidades

Luis Pérez Valero

Universidad de las Artes

luis.perez@uartes.edu.ec

Resumen

En el presente artículo se expone y analizan las circunstancias actuales de la legitimación del arte frente a las publicaciones académicas, los espacios en los cuales se producen, el impacto de las publicaciones arbitradas y el cuestionamiento de esos territorios cuando se trata del espacio académico del arte como objeto artístico y no como corpus de conocimiento teórico. Se reflexiona entre la diferenciación del producto artístico y su validación dentro de los estándares internacionales de las publicaciones científicas y académicas.

Palabras claves: Investigación en artes. Prácticas artísticas. Indexación.

Introducción

En la última década ha habido un incremento considerable en América Latina de universidades que han fundado carreras en el ámbito de las artes. Dichas carreras no se han abierto desde la perspectiva de disciplinas teóricas como la historia del arte, la musicología o la pedagogía a través de las artes; por el contrario, se busca y desea en sus perfiles de egreso la generación de artistas: pintores, compositores, intérpretes, escritores, directores de cine, entre otros. Esta iniciativa, que trae de suyo abrir un espacio de legitimación académica a la praxis artística, ha traído como consecuencia que los centros de investigación de las distintas universidades deban conceptualizar la labor entre investigación y creación. En un principio, el presupuesto de investigación que es asignado debe justificarse en productos de índole académica en los que consten los avances o conclusiones

de los proyectos de investigación, siendo el producto esperado por excelencia el artículo arbitrado y publicado en revista indexada. Pese a ello, los docentes que ingresaron al mundo docente en las artes suelen ser en primera instancia artistas, trabajan día a día con el pincel, los sonidos o la escritura creativa, habiendo dejado el espacio del razonamiento teórico a los teóricos, historiadores, críticos, curadores y musicólogos. Sin embargo, son parte del cuerpo docente, son miembros de la academia y como tal, se espera que cumplan con las funciones y los roles que todo académico debe realizar. Nace así la discrepancia entre la legitimación académica del artículo académico y la producción de objetos artísticos.

La Universidad de las Artes plantea una realidad académica en la que el espacio de formación en donde se prepara al estudiante está constituido, en primera instancia, en la praxis artística: pintura, escultura, danza, cine, música, escritura creativa, actuación. Por ende, los docentes solemos estar involucrados directamente con la puesta en práctica de las materias que damos. Al ser sometidos a través del prisma y la perspectiva de la academia tradicional, también se pide y solicita la participación en eventos académicos y artísticos. Uno de los puntos que más debate se ha dado dentro de la universidad ha sido la realización de artículos para ser postulados a revistas indexadas. Una vez más se presenta un escollo, resulta difícil establecer acuerdos: muchos de los docentes nos dedicamos a la praxis artística, no al levantamiento o sustento teórico de nuestras áreas, las cuales han estado de forma tradicional en manos de musicólogos, críticos, teóricos o historiadores, dependiendo de la rama del arte a que hagamos referencia.

En este sentido, los docentes en arte se encuentran en un atolladero al enfrentarse a los sistemas de evaluación que se ha impuesto en los últimos veinte años en el mundo académico. Los docentes artistas encuentran difícil, por no decir imposible, la legitimación de sus obras frente al inmenso territorio –limitado, controlado, pero inmenso- de las publicaciones arbitradas e indexadas. Desde la Universidad de las Artes ha surgido la necesidad de evaluar y confrontar las posibilidades para la obtención de un espacio dentro de la vida académica.

Las revistas arbitradas y las publicaciones indexadas representan un espacio vital para la confrontación de los conocimientos con especialistas. En los últimos años ha crecido la necesidad de afrontar la investigación en artes desde los espacios de legitimación, pero nos preguntamos junto con Sans: ¿por qué en música se está diciendo ‘investigación

musical’ en vez de musicología? ¿Por qué se habla de ‘investigación en artes’ en vez de historia del arte, crítica o curaduría?¹

La academia es el espacio para articular conocimientos, los mismos son necesarios para el desarrollo de líneas de investigación y para acrecentar el aporte desde la academia a la sociedad; pero, ¿cómo se vincula esto en el ámbito de la investigación en artes? El artista es por encima de todo un creador. Su trabajo se resume en dar forma a la materia con la cual trabaja para generar productos de consumo estético; es decir, no hay finalidad práctica, no se busca develar misterios históricos o generar conocimiento científico que se vea resaltado o desarrollado en tecnología. En un mundo industrializado y tecnificado, un mundo en donde el uso de aplicaciones para teléfonos móviles nos ayuda a tomar decisiones sobre nuestro cuerpo y hábitos, la generación de productos estéticos sin un fin práctico no solo se encuentra frente a una muralla sólida y casi insondable a nivel cultural y social, sino que, además, la presión política y económica nos obliga a repensar el arte desde la academia.

El juego del arte, su enseñanza, procedimientos de investigación e indagación no encuentran espacios adecuados dentro de la visión tradicional, tecnócrata y burocrática del mundo académico. El arte posee sus propios espacios de legitimación: galerías de arte, salas de conciertos, exposiciones que no compiten con el espacio de las actividades académicas. El conflicto se presenta cuando es necesario pasar por el tamiz de la rigurosidad académica. El arte se encuentra en un ámbito ambiguo: por una parte, es rebelde, crítico y subversivo, pero por otra, está sometido a la compleja red de intercambio comercial. Y ahora, desde su coyuntura en el recinto universitario, nos enfrentamos a la lucha de opuestos: arte versus ciencia; valor objeto-arte contra valor objeto-tecnológico.

Al respecto expresa Baranzoni:

No parece extraño, entonces, constatar una situación generalizada de miseria libidinal y afectiva, debido a la cual los individuos, en presencia de objetos estandarizados y con un ciclo vital muy rápido, se encuentran privados de su capacidad de aficionarse, es decir, de legarse estéticamente a los esquemas particulares de adquisición y uso que tan bien corresponden a los perfiles del mercado.²

1 Juan Francisco Sans, “¿Musicología o investigación musical?”. *Revista Estesis* (Nº3, Segundo Semestre, 2017), 22-31.

2 Sara Baranzoni, “La larga vida del arte”. *Repensar el arte. Reflexiones sobre arte, política e*

Hay una sectorización, delimitación de territorios, de espacios, de líneas de investigación en las cuales el arte y la propensión de reflexionar sobre arte nos demarcan. Se crea un espacio, se abren brechas en el mismo mundo académico: por un lado las ciencias legitimadas desde la industria y las corporaciones; por el otro, el artista que es legitimado en los distintos circuitos de difusión de su medio se ve confrontado entre la indexación y los ISSN.

Investigación en artes e investigación en ciencias

Según Hernández Salgar, los procesos de investigación en las ciencias poseen una línea de conducción y definición que es fácil de seguir, corroborar y experimentar. Es esencial que en la investigación tradicional haya accesibilidad, claridad y, sobre todo, que el conocimiento generado sea transferible. Ello explica la importancia de congresos, simposios y revistas indexadas, porque son los espacios naturales para la confrontación, corroboración, evaluación y legitimación. El protocolo de verificación académico, científico y tecnológico es fundamental, pero, ¿cómo se expone esto en el ámbito de las prácticas artísticas?³

Hernández Salgar asegura que esta práctica consiste en la elaboración de objetos artísticos, de *performances*, de eventos, situaciones de exposición frente al objeto-arte que traen de suyo la experiencia artística, “no sujetas al criterio de repetibilidad de la experimentación científica”.⁴ Estamos entonces frente a un callejón sin salida: una cosa es el producto artístico y otra el producto científico. Ambos son legitimados de formas y criterios diferentes, uno propone dar soluciones teóricas o prácticas a situaciones de la realidad; el otro, precisamente, busca evadir la realidad.

Expresa Hernández Salgar:

[...] los criterios de validez se pueden ir modificando en el contacto con el material artístico, haciendo de la experimentación un proceso constante, muy diferente de los experimentos científicos que se plantean con unos objetivos, un estado inicial, en proceso controlado y unos resultados.⁵

investigación. (Guayaquil: UArtes, 2017), 9-16.

3 Oscar Hernández Salgar, “La creación y la investigación artística en instituciones colombianas de educación superior”. S.f. Revista *A contratiempo*.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

Hay una indagación distinta: la disputa no debe radicar en si el arte produce o no conocimiento como la ciencia, en la utilidad del arte y en sus espacios de legitimación, porque es evidente que no son los mismos que los de la ciencia. Hernández Salgar deja claro que el problema parte de los conceptos entre el conocimiento proposicional y el no proposicional. La ciencia acude al conocimiento proposicional a través de una red sistematizada y con un espacio de circulación de los productos de índole académico, reflejados en los *papers*. Pero el arte es distinto porque el creador acude a su propio ‘sistema’ de creación y uso de los materiales, es esencial el espíritu de creación, uso de la imaginación y de la intuición para conjugar tanto la técnica como la espontaneidad. Hernández Salgar propone una interesante definición de la investigación artística:

Forma de indagación que se enfrenta a un objeto inmaterial (la experiencia, el objeto estético) a través de una experimentación constante con el material artístico (en la que se supone en juego con buena cantidad de conocimiento directo, no proposicional) y debe estar acompañada de una reflexión sobre los significados de la práctica artística, que a su vez genere un conocimiento comunicable, es decir, que pueda ser plasmado en medios proposicionales.⁶

Cuando se menciona ‘experimentación’ no se trata de la clásica interpretación científica: la repetitividad de los resultados condicionados por fórmulas y procedimientos. Cuando el artista hace referencia a experimentar muchas veces busca expresar una propuesta artística de manera diferente, cambiando de técnicas y materiales, o desea obtener un resultado inesperado.

La investigación en artes también haya una definición en palabras de Sánchez:

La investigación artística es creación. Y no puede haber investigación sin creación. O más bien no puede haber investigación sin un compromiso con la creación. La investigación artística no puede ser meramente reflexión sobre la creación. No puede reducirse a una elaboración conceptual a partir de la creación, a la fabricación de teorías sobre la creación. Este es un trabajo que los filósofos han hecho y continúan

6 Ibid.

haciendo. Y algunos lo hacen muy bien.⁷

Hay competencia tanto en el mundo del arte como en el ámbito de los artículos académicos. El problema estriba en que el arte necesite del espacio de legitimación académica para subsistir porque los artículos científicos se han convertido en un fin en sí mismos. En convocatorias a puestos académicos es frecuente la exigencia de publicaciones indexadas. Se impone la jerarquía científica aunque no tenga relación con el trabajo artístico, pero el arte expuesto a los sistemas de evaluación de las ciencias duras está condenado a desaparecer.

Basándonos en Hernández Salgar, podemos resumir en tres los aspectos básicos que cumple un objeto científico y que podrían corresponder a tres estadios en el arte: 1) debe existir un proceso único; 2) debe poseer un sistema y un método, en los cuales se presenta el aspecto experiencial y 3) debe generarse una reflexión, un corpus teórico que sea comunicable desde y sobre la misma puesta en práctica de los aspectos del arte o la ciencia. Pese a ello, el dilema sigue estando en pie: el conocimiento generado desde el arte no posee necesariamente un fin práctico y utilitario a nivel social.

Los caminos de la investigación en artes

La Universidad de las Artes no es la única que se ha enfrentado al dilema de la investigación *en artes*. Por su parte, Sans ha encontrado implicaciones relevantes en base al Programa para la Formación de Investigadores Musicales⁸ del Ministerio de Cultura de Colombia, dejando en evidencia la invisibilización de términos como musicología o etnomusicología que han sido desplazados por el término ‘investigación musical’. ¿Por qué hay un cambio sistemático de términos?, ¿para qué? ¿Se pretende beneficiar a aquellos que no poseen experticias en el ámbito de la academia?

Al respecto, expone el autor:

Decidirse entre investigación musical y musicología constituye por tanto una elección teórica, sujeta inevitablemente a debate, pero también a consecuencias reales. Ambos términos están cargados de ideologías, de preferencias, de inclusiones y

7 Sánchez, “Pensamiento y acción: la investigación en artes”, 102.

8 Por sus siglas: PPFIM.

exclusiones y nada nos exime de poner en cuestión las bases epistemológicas sobre las cuales se fundan ambas concepciones. La ciencia no es neutra, y toda elección de disciplina, teoría o método, implica de hecho una inescapable elección ideológica.⁹

Un aporte sustancial que expone Sans es diferenciar “desde quienes ejercen la profesión como tal, hasta quienes hacen reflexión y teoría con ella”.¹⁰ En este sentido, las universidades que se dedican a la enseñanza de las artes deben diferenciar entre sus docentes-artistas y artistas que ejercen la docencia. Un pintor, compositor o cineasta, puede mostrar sus capacidades técnicas y estilísticas así como avalar su trayectoria con un catálogo o un portafolio de obras. Demuestra así que es un creador que investiga, pero su ‘investigación’ no ha seguido rigurosos protocolos ni lo ha traducido al campo del conocimiento proposicional; en otras palabras, no se ha sentado a elaborar una *paper* de la pintura, la sinfonía o el largometraje que realizó. Lo común es que el artista desarrolle sus habilidades técnicas y estéticas en detrimento de otras, como lo es la habilidad para la elaboración de documentos de corte académico. En palabras de Sans: “los buenos investigadores no necesariamente son los más hábiles ejerciendo el día a día de su profesión, o resolviendo problemas cotidianos”.¹¹

Es evidente que la investigación y la práctica artística se necesitan la una a la otra, pero son dos áreas distintas: en la primera se produce un corpus teórico que deberá ser legitimado en el ámbito académico. La segunda está expuesta en museos o salas de concierto y su legitimación, que es la percepción estética de la obra de arte, cambia y se modifica con el tiempo.

Pero la práctica artística, tal como ocurre con el ejercicio de muchas otras profesiones, no genera necesariamente nuevos conocimientos, ni ofrece perspectivas de sus objetos, ni nuevas maneras de comprenderlos y, en muchos casos, consiste en la repetición de fórmulas y técnicas, aunque sea con gran maestría.¹²

Hernández Salgar define la investigación “como un proceso sistemático de indagación que parte de una pregunta o problema y alcanza resultados de conocimiento nuevo, que pueden ser comunicados y que obedecen a mecanismos de legitimación propios de cada comunidad

9 Sans, “¿Musicología o investigación musical?”, 27.

10 Ibíd.

11 Ibíd.

12 Ibíd., 28.

académica”.¹³ El detalle con las universidades latinoamericanas y sus centros de investigación radica en que los protocolos de legitimación están diseñados para exponerse frente al complejo y burocrático mundo de las indexaciones, las cuales suelen estar en consonancia con intereses de corporaciones transnacionales. Resulta, como mínimo, paradójico que parte del discurso de la academia sea la defensa de su autonomía ya que, motivado al origen de la financiación de los proyectos de investigación, se ve forzada a medirse en los *rankings* internacionales; en otras palabras, es una autonomía de vuelo condicionada.

Investigar se resume en la generación de conocimiento y debe tener un impacto a nivel social. Se genera conocimiento porque existe la necesidad de exponer, analizar y solventar un problema; se espera, además, un impacto favorable en la sociedad. No obstante, tal como lo plantea la academia, la investigación tiene un trasfondo comercial en el que los *papers* se han vuelto mercancía. Incluso, hay casos en los que se elaboran artículos siguiendo una línea de ensamblaje que evoca a la producción industrial. Pero la obra de arte se legitima cuando se ve confrontada en sus espacios naturales de circulación y difusión, aunque no por ello debe centrarse la problemática hacia los casi infinitos discursos del por qué la obra de arte debe tener un sitio en la academia: “la creación artística exige a la academia un sitio privilegiado, cuando en realidad constituye una práctica profesional como cualquier otra”.¹⁴

Espacios y circuitos de difusión

Es comprensible que dentro del mundo académico exista recelo por equiparar los espacios de la investigación con la creación artística. El mundo de la investigación académica posee sus rutas, guías y espacios de legitimación claramente establecidos. El mundo del arte es un continuo ir y venir de suposiciones y apreciaciones que son sustentadas por expertos en el área, muchos de los cuales no necesariamente poseen un extenso número de publicaciones en espacios de arbitraje. Igualmente, la amplitud de lo que denominamos arte y lo que no, se encuentra en permanente discusión. Expresa Danto:

13 Hernández Salgar, La creación y la investigación artística en instituciones colombianas de educación superior.

14 Sans, “¿Musicología o investigación musical?”, 29.

Una vez se ha proclamado que cualquier cosa puede ser una obra de arte, de poco sirve preguntarse si esto o lo otro puede serlo, ya que la respuesta será siempre afirmativa. Tal vez no sean obras de arte, pero podrían serlo.¹⁵

En el campo de las humanidades y ciencias sociales, a pesar de las múltiples desavenencias, tiende a llegar a un consenso sobre qué es investigación, qué puede ser un objeto de estudio y, una de las áreas que más dolores de cabeza da, cuáles métodos y técnicas de análisis de resultados se deben aplicar. Un aspecto está firmemente consensuado: se debe debatir en los espacios académicos y una vez bosquejados algunos resultados parciales, se debe considerar su publicación en una revista especializada.

En el caso del arte no ocurre así. En el arte es frecuente encontrar obras que en su momento pasaron desapercibidas y que posteriormente, bien sea por presión de la crítica o por cambios de paradigmas estéticos, la obra se tiende a legitimar. Tal es el caso de obras como *La fuente* (1917) de Marcel Duchamp, que después de un largo sustento teórico un artefacto sanitario se ha convertido en un objeto de arte, un artefacto de culto: “el sentido de *Fuente* estaba en revelar su belleza”.¹⁶ Un historiador puede estar o no de acuerdo en cómo se narran determinados hechos del pasado, acudirá a archivos y documentos para demostrar su posición; en cambio, en el arte nos enfrentamos con una defensa que puede ser modelaje de las apreciaciones que se tiene sobre un objeto-arte, una *performance* o incluso alguna propuesta conceptual. Lo interesante del caso es que quienes deben desarrollar esa ‘propuesta argumentativa’ son precisamente personas del ámbito de la teoría de las artes y no de la praxis artística. En otras palabras, incluso para argumentar en defensa de que un objeto cotidiano debe ser denominado arte (que ese objeto deba estar custodiado en las salas de un museo y que, por demás, deberá costar mucho dinero), se debe acudir al conocimiento proposicional. Pero insistimos: las reglas del arte y de la ciencia no son iguales.

La participación de las artes en la academia ha encontrado nuevos obstáculos. Si bien el primer paso debe ser la organización de los especialistas/artistas, otro es el espacio en el cual hayan sentido los discursos en torno al arte, su producción, circulación, difusión y legitimación. Como la investigación se ha convertido en un fin en sí mismo, tal parece que se

15 Arthur C. Danton. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte* (Barcelona: Paidós, 2005), 25.

16 *Ibíd.*, 45.

es mejor docente, artista o creador en la medida en que se tenga mayor número de publicaciones en revistas indexadas, y si las mismas están en inglés y son visibles en el mercado tecnológico, científico y académico anglosajón, mucho mejor.

Las instituciones universitarias que tienen como epicentro la enseñanza de las artes lo tienen difícil al momento de articular sus productos si se trata de compararlo con los espacios científicos y académicos convencionales. Las ciencias sociales tuvieron una larga lucha, pero pudieron superar los escollos; en el caso que nos concierne, nos encontramos con el choque entre la puesta en práctica del artista y su proceso creativo o de investigación. Para legitimar su trabajo dentro de la academia, el artista debe ajustarse al ámbito de las revistas indexadas: número de ISSN, dirección electrónica institucional, indexada a alguna de las numerosas bases de datos que existen y que nuestras instituciones aprueban, *abstract* en inglés, palabras claves en inglés.

Además, el número de publicaciones se mide por puntos. Anualmente, cada sistema califica las publicaciones y va generando una lista de calidad; en algunos centros de promoción a la investigación se condiciona el idioma del *abstract* así como la citación en Scopus, WoS o SciELO. De hecho, en algunos casos se valora con mayor puntaje los artículos publicados en idioma inglés.¹⁷ En concordancia con esto, expresa Noriega:

Los indicadores de esa sociedad no solo que resultan vagos para intentar referir a una sociedad que privilegie el conocimiento y la creatividad, sino que además la enajenan y la pervierten. La imagen que tenemos de las relaciones culturales modernas ha sido desnaturalizada por esos instrumentos de lectura que sustentan el interés corporativo en desmedro del interés común.¹⁸

El artista investiga para generar una obra de arte, indaga en técnicas, estilos, tecnologías; es decir, el proceso de investigación fue un medio para desarrollar la obra, no un artículo sobre su investigación. Publicar en revistas indexadas exige desviar el foco de lo esencial (el objeto de arte)

17 Es curioso que en numerosas revistas indexadas en idioma castellano sea obligatorio el abstract en inglés; paradójicamente, en las revistas en inglés es extraño y hasta exótico la incorporación de resúmenes en otro idioma. ¿Debemos considerar el inglés la lengua oficial de las investigaciones académicas?

18 Noriega, "De la no economía del arte, o de su economía política", 21.

para centrarse en la crítica como canal de legitimación. Queda entonces el arte relegado a una condición utilitarista, vinculado al elemento social, educativo. Cuando se pretende vender el arte como salvador de vidas, cuando se utiliza como terapia o forma de comunicación, es decir, cuando deja de ser fin para ser medio a través del cual se consiguen otras cosas, nos preguntamos: ¿sigue siendo arte? Esto es, ¿continúa prevaleciendo un discurso de apreciación estética frente a la obra de arte? O, por lo contrario, ¿se convierte en una estrategia de medicación psicótica o de higiene social?

El arte tiene un valor especial para generar y dotar de significado a los pueblos en tanto su organización histórica, su memoria e identidad, en el crecimiento y acervo de una nación. Si lo presentamos en perspectiva, el arte se termina convirtiendo en un arma política que en su momento ayudó a la consolidación de estados nacionales o incluso a separar a nivel cultural y social a las distintas monarquías, papados y sociedades.

Se puede desarrollar una argumentación sobre las obras de arte dentro de los espacios académicos reservados para ella: la catalogación de obras, su recepción e impacto, podemos enfrentar incluso aspectos técnicos y estéticos relevantes; en todas estas áreas se han circunscrito los especialistas en historia, musicología, crítica del arte y curadores. El planteamiento es: ¿cómo hacer cuándo es el mismo artista quien desea legitimar en las revistas especializadas cuándo la academia así se lo exige? ¿Debe el artista revestirse del barniz del crítico y afrontar los aspectos del arte desde la estrategia tradicional del discurso verbal?

¿Cómo escribir sobre arte siendo artista?, ¿cómo se abordan los distintos aspectos que conforman parte de una propuesta creativa? ¿Cuál es el espacio que los modelos académicos tradicionales ofrecen y dan vida? La investigación en artes “sería *hacer una nueva obra de arte*”,¹⁹ dice Baranzoni. ¿No son acaso las 58 obras pictóricas de Picasso inspiradas en las meninas de Velázquez un estudio profundo, intenso y magistral sobre su propia técnica pictórica y la del pintor de la corte? Tenemos las obras, no así el discurso metodológico y descriptivo levantado por el mismo Picasso; por lo tanto, es inválido frente al panorama de los discursos legitimadores de la academia, aunque no se cuestione su valor y aporte dentro del mundo del arte.

La sociedad industrial se rige por la ley de la oferta y la demanda.

19 En cursiva en el original. En Baranzoni, “La larga vida del arte”, 12.

Las universidades no son ajenas a este vaivén de intereses económicos, de producción y crecimiento del capital. En este marco referencial encontramos por un lado al artista, su propuesta, su obra, su público y el auditorio donde expondrá; por otra parte, se halla la figura del crítico, del teórico y de los circuitos de difusión y legitimación de la obra de arte.

Pacini Hernández, tomando el axioma de Keith Negus: “la industria produce cultura y la cultura produce industria”,²⁰ presenta el caso de la industria musical y la apropiación que hace esta de la música, desarrollando una estética propia que será asimilada en los diversos ámbitos de la sociedad norteamericana. Tomando a Negus como referencia, Pacini Hernández establece la vinculación entre la producción discográfica como industria y su inserción dentro del imaginario cultural de una sociedad. A partir del refuerzo y constante bombardeo dentro de la industria cultural se logran establecer sonoridades, ritmos y estilos que se incorporan a la práctica cotidiana de una sociedad; igualmente, esto pasa a conformar parte del paisaje sonoro de ciertos sectores en las grandes urbes. La industria discográfica, al igual que las producciones cinematográficas y posteriormente la televisión, permitirá que las diversas expresiones de la música tropical y latina se inserten en la vida cotidiana, se asimilen a una experiencia cultural diferente que, según sea el caso, se verá mucho más exótico o seductor que otros. Desde sus inicios, la inserción de la música popular al mercado cultural fue de índole comercial, una producción con fines sociales y de entretenimiento que venía construido desde una etnicidad y rasgo cultural ajeno a la sociedad norteamericana; sin embargo, la intrínseca relación de consumo por parte de un lado como del otro, permitirá el arraigo de este fenómeno dentro del acontecer cultural de la sociedad estadounidense.²¹

Es distinto desde el ámbito de la academia. La legitimación del conocimiento que nace en la academia posee una travesía particular. En primera instancia, el docente producía el conocimiento a través de su experiencia como investigador, de sus anotaciones, de su olfato para los temas de investigación; posteriormente, mucho de esos apuntes se reflexionaban en la cátedra frente a los alumnos y en algunos casos terminaban convirtiéndose en apuntes para un texto académico, el cual era sometido a una revisión por pares. Esta revisión no se hacía tan solo para corroborar si el

20 Original en inglés: “Industry produces culture and culture produces industry”. En Pacini Hernández, *Oye como va!*..., 15.

21 Pacini Hernández, *Oye como va!*, 15-16.

camino era el correcto en la investigación, sino sobre todo para conocer si los especialistas podían brindar luces y herramientas para apuntalar y perfeccionar el texto académico. La ciencia fue fijando sus técnicas y procedimientos; en el mundo del arte, las circunstancias actuales apuntan a un camino tan engorroso como la ciencia dedicada a las grandes corporaciones médicas o científicas. El arte se subasta y se vende a precios fijados por un mercado internacional, a través de contratos o comisión de obras de creación se puede visibilizar o invisibilizar a un creador y a su obra.²²

El siglo XX ha sido testigo de la transformación de los gustos artísticos a raíz de una serie de cambios sustanciales que se produjeron en la sociedad, especialmente después **de la Segunda Guerra Mundial**. Entre estas transformaciones destaca la producción masiva de bienes culturales reproducidos en masa y diseñados en muchos casos para un consumo rápido y efectivo a nivel de entretenimiento. Al respecto, Benjamin (2015) expresa:

El desarrollo de la técnica y la expansión del capitalismo modificaron la relación del artista con su público y con la obra de arte. Los oyentes de las narraciones se transformaron en público consumidor, así como el narrador oral se volvió escritor profesional sujeto a un mercado.²³

Al ser la obra de arte un producto que se inserta dentro de la industria cultural y por ende, de la sociedad, la concepción de lo bello (que ha estado arraigada por mucho tiempo desde el juicio de valor dado y legitimado por la academia y por aquellos individuos insertos dentro del ámbito de la 'alta cultura',²⁴) es modificada consustancialmente. El concepto que categorizaba y sublimaba unas líneas estéticas por encima y detrimento de otras es modificado. En este sentido, la música popular, entendida como aquellas prácticas musicales que durante años no permanecieron en el foco de los estudios musicológicos y que solo fueron tomándose en cuenta a través de otras disciplinas como los estudios culturales, la

22 Noriega, "De la no economía del arte, o de su economía política", 22.

23 Walter Benjamin. *Estética de la imagen*. (Buenos Aires: La marca editora, 2015), 17.

24 El término alta cultura es utilizado para identificar aquellas manifestaciones artísticas que son muy especializadas y refinadas a nivel estético y que para su consumo o 'experiencia estética' es necesario un amplio bagaje cultural. También, debido a su complejo nivel intelectual, el término de alta cultura es utilizado en ocasiones para marcar una considerable diferencia entre la música culta o erudita y las distintas manifestaciones de la música popular, a pesar de que éstas últimas producen más dinero que las primeras.

antropología y la sociología, nunca estuvo considerada desde un punto de vista estético. De hecho, desde distintas perspectivas, investigadores como Frith y Finnegan^{25y26} han destacado el hecho de que la separación entre la música erudita y la música popular durante años presentó el abismo infranqueable del manejo, análisis y repercusión de la música desde el punto de vista de la estética. Esto se manifiesta en el hecho de que comparar una obra de grandes compositores como Bach, Beethoven o Brahms con temas de The Beatles, Frank Zappa u Oscar de León carecía de sentido, y estos últimos eran tratados solo desde perspectivas sociológicas o antropológicas, como su impacto en jóvenes y adultos, la marca lucrativa del nombre y recientemente los procesos de producción musical en los que se vieron sumergidos en su momento.

Para difundirse y legitimarse, el arte se ve sometido a cánones completamente distintos respecto a la ciencia. Sin embargo, en la academia tienen en común la generación única e inequívoca del producto: los artículos están condenados a aparecer una sola vez y son legitimados en la medida en que estén en una revista reconocida en las listas de indexación, con su respectivo ISSN. En el caso de las obras de arte, los circuitos de legitimación son distintos y van desde el reconocimiento por especialistas en los círculos académicos dedicados al arte, hasta la exhibición y goce de la propuesta estética.

El problema radica en que las universidades de arte, o que poseen facultades importantes de arte, reciben fondos para la investigación pero no para la creación, obviando el hecho claro de que la planta docente está conformada en su mayoría por docentes artistas o artistas que hacen las veces de docentes por poseer una trayectoria consolidada en las artes. La confrontación viene cuando, por imposición curricular o de trabajo, se les exige el sometimiento a las reglas tradicionales de la academia. ¿Qué beneficios académicos trae la separación sistemática entre el reconocimiento artístico y el científico?

En la enseñanza artística a nivel universitario confluyen el docente tradicional y el artista que ejerce funciones como docente. La situación se complica cuando ambos deben ser sometidos a los protocolos de

25 Ambos autores: Simon Frith y Ruth Finnegan, sociólogo y antropóloga respectivamente, son reconocidos investigadores que han brindado un corpus teórico consustancial a la etnomusicología en el ámbito estético de la música popular.

26 Simon Frith, "Hacia una estética de la música popular". (*Las culturas musicales, lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces, Madrid: Trotta, 2001), 414.

evaluación, bien sea que se trate de concursos de mérito y oposición o de escalafón; el docente convencional, enmarcado en la tradición académica, expone sus investigaciones en publicaciones indexadas. Por su parte, el artista-docente se enfrenta a los mismos indicadores pero su producción no es un *paper* con datos estadísticos, bibliográficos o hemerográficos; su producto es un objeto artístico, un artefacto de connotaciones estéticas, cargado de subjetividad, desenfreno y en algunos casos, de un tratamiento instintivo. El problema estriba en que la academia no ha ideado mecanismos idóneos para evaluar a los artistas con criterios diferentes a los de la producción científica. Se eleva la mirada al horizonte de las corporaciones de indexación y nos topamos de manera desoladora con que no hay espacios, no hay ISSN o códigos de verificación que permitan otorgar legitimidad artística dentro de la academia.

Esta situación con las artes nos muestra qué tiene mayor peso frente al trabajo de investigación entre el proceso creativo (el objeto-arte) y el texto escrito. Los procesos de investigación científica y de creación son completamente diferentes. El artista juega con los materiales, va moldeando los mismos en base a sus posibilidades técnicas y a sus deseos de obtener un resultado determinado, bien sea que a veces el resultado sea el esperado o no. Incluso, si el resultado no es el esperado pero agrada al artista, este puede incorporarlo a su propuesta artística. En el caso de la investigación científica, el espacio de ensayo y error se le puede reservar al marco teórico: se definen conceptos, se exponen teorías y situaciones que van acorde al objeto de estudio, y a diferencia de las artes, tomar la decisión de regirse por una u otra teoría si trae consecuencias para ser legitimado y considerado dentro del mundo académico.

Los productos artísticos de las universidades poseen también sus espacios de circulación y exposición. Así como el académico tradicional expone su trabajo en congresos, seminarios y publicaciones, el producto artístico puede exhibirse en sus ámbitos naturales: exposiciones, salas de concierto, circuitos de proyección, teatros, entre otros. Es imprescindible separar los dos ámbitos de acción dentro de la academia, no deben confundirse, mucho menos forzar la legitimación de un área con mecanismos que evalúan a la otra. Ambas son áreas del conocimiento, pero mientras la científica busca la verdad (muchas veces la verdad universal), las artes se circunscriben en el ámbito estético. Es un despropósito evaluarlas de la misma forma, cuando sus objetivos van en diferentes direcciones.

No obstante, es cierto que desde las universidades se debe generar

documentos escritos –una vez más, conocimiento proposicional– para explicar y hacer comprender a los distintos entes que la producción artística es esencial en el desarrollo de la sociedad. En este sentido, coincidimos con Hernández Salgar cuando dice que las motivaciones deben buscarse desde el ámbito de lo social, de lo productivo y no con la intención de “satisfacer los deseos de un grupo de artistas incomprendidos”.²⁷

La creación de una ‘individualidad estética’ trae de suyo que, frente a la amplia disputa sobre la cultura elitista contra la cultura de masas, se demarquen territorios que parecían claramente definidos. En el mundo de la alta cultura, el ritual del performance en vivo, realizado en un auditorio convencional, con todas las etiquetas de vestuario y modales, se consideraba algo superior a la escucha de la radio, la televisión o el salón de baile de una orquesta tropical. En palabras de Krakusin: “A nivel artístico, tal simbiosis se constituye una ruptura del orden clásico diferenciador de géneros cultos y géneros populares”.²⁸ Se establece entonces una ‘desjerarquización’ de los fenómenos estéticos y, por ende, del soporte artístico y del producto entendido como objeto-arte. El público a quien va dirigido y cómo ha de ser consumido el producto terminan siendo los valores que le dan sentido a un nuevo canon: el objeto de arte como parámetro de referencia social y cultural a nivel generacional, y su inserción dentro de un circuito mercantil que está ya estructurado, siendo susceptible de manipulaciones en torno al gusto y, como consecuencia inevitable, a las manifestaciones estéticas.

Conclusiones

El arte como manifestación intrínseca del ser humano ha existido desde siempre, solo que ahora se disputa espacios de legitimación, de presupuesto, de verificabilidad (¿qué hacen las universidades con los fondos públicos y privados que reciben y son destinados para investigación?). Quizás un espacio adecuado sea abrir el espectro y considerar, como diversas universidades ya han hecho, la separación entre productos de investigación y productos artísticos; en ambos sentidos, la legitimación por pares académicos es esencial y debe ser rigurosa.

Se sugiere la organización dentro del ámbito académico de juntas

27 *Ibid.*

28 Krakusin, “Postmodernidad en la narrativa...”, 58.

evaluadoras de productos artísticos que dejen constancia de la solidez, expresión y técnica de las obras que evalúan; asimismo, se puede considerar si la obra es un aporte significativo en las artes –aspectos siempre subjetivos y relativos–, junto con la trayectoria misma del artista.

Quizás haya que volver a leer y repensar los textos fundamentales de filósofos como Aristóteles o Kant. Para estos pensadores el arte tenía su espacio, tanto de legitimación como de función, dentro de la sociedad; el arte no pretendía ser rival de las ciencias ni competir contra estas, mucho menos en sus propios espacios de legitimación.

Mientras tanto, parece necesario que las actividades artísticas tengan como sustento el soporte académico, escrito, pues el texto que soporta la creación artística dentro del ámbito académico puede llegar a ser más valorado que la obra de arte en sí.²⁹ Desde la Universidad de las Artes se ha propuesto abrir las categorías para que la producción creadora de los artistas docentes tenga un espacio. Para ello, además de mantenerse el espacio de los artículos en las revistas indexadas, el baremo incluye la valoración de la producción artística e intelectual, dentro de la cual están las ‘obras relevantes’, entendiendo por ello todas aquellas creaciones en el ámbito artístico que hayan logrado un aporte significativo dentro del circuito artístico y en la sociedad. Es decir, obras que hayan sido legitimadas en festivales, concursos, ganadoras de premios o que hayan tenido un impacto destacable dentro de la sociedad. En este sentido, la academia en Ecuador ha abierto un espacio de legitimación del arte en su propio terreno. Pese a ello, el dinero destinado para la investigación dentro de la universidad sigue exigiendo como comprobante de gasto e inversión el producto científico, el artículo académico. Aún queda camino por recorrer. ●

Referencias bibliográficas

Aristóteles. *Poética*. Madrid, Gredos, 1974.

Benjamín, Walter. *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La marca editora, 2015.

Baranzoni, Sara. “La larga vida del arte”. *Repensar el arte. Reflexiones sobre arte, política e investigación*. Guayaquil: UArtes, 2017, pp. 9-16.

29 Expresa Dieter Lesage, citado por Hernández Salgar (s.f.) “La idea parece consistir en que la producción artística solo se puede juzgar adecuadamente si existe alguna forma de texto, académico o no, que la suplemente.

Danton, Arthur. *C. El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós, 2005.

Frith, Simon. "Hacia una estética de la música popular". En *Las culturas musicales, lecturas de etnomusicología*, Francisco Cruces (ed.). Madrid: Trotta, 2001, pp. 413-436.

Hernández Salgar, Oscar. "La creación y la investigación artística en instituciones colombianas de educación superior". *A contratiempo*. (s.f.).

Kant, Emmanuel. *Crítica a la facultad de juzgar*. Caracas, Monte Ávila, 1992.

Krakusin, Margarita L. "Postmodernidad en la narrativa latinoamericana desde el prisma musical". *Confluencia*, Vol. 12, N°1 (1996): pp. 57-65.

Noriega, Ramiro. "De la no economía del arte, o de su economía política". *Repensar el arte. Reflexiones sobre arte, política e investigación*. Guayaquil: UArtes, 2017, pp. 17- 33.

Pacini Hernández, Deborah. *Oye como va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press, 2010.

Sánchez, José. "Pensamiento y acción: la investigación en artes", *Repensar el arte. Reflexiones sobre arte, política e investigación*. Guayaquil: UArtes, 2017, pp. 98 - 110.

Sans, Juan Francisco. "¿Musicología o investigación musical?", en *Revista Estesis*, N°3, Segundo Semestre, 2017, pp. 22-31.

Debates

La memoria al poder en el capitalismo digital. Breve nota cincuenta años después del Mayo del 68

Paolo Vignola
Universidad de las Artes
paolo.vignola@uartes.edu.ec

No sabemos criticar a Google, es más,
hoy en día es Google que nos critica.
Bernard Stiegler

La tarea del presente ensayo consiste en describir el devenir tecnológico contemporáneo bajo la seña de la ambigüedad problemática respecto a las artes y la estética en general, afectadas como nunca antes por la aceleración de la innovación y las consignas del capitalismo digital. Se tratará pues de llevar a cabo esa descripción planteando tres tesis acerca del cambio social y político, de dimensiones mundiales, que estamos viviendo y que vino realizándose por etapas fundamentalmente tecnológicas, o tecno-ideológicas. Este cambio podría ser resumido con el eslogan “La memoria al poder”, que a su vez expresa el cumplimiento definitivo de la represión y aniquilación de todos los ideales y el espíritu del Mayo del 68. Para empezar a comprender la dialéctica problemática entre estas dos facultades absolutamente medulares para la creación artística y su recepción, resulta entonces estratégico plantear una consideración preliminar, evidentemente deudora del análisis de Walter Benjamin acerca de la reproductibilidad técnica de la obra de arte.

La imaginación en los tiempos de su reproductibilidad técnica

Podemos considerar a las expresiones artísticas del Mayo francés, así como a las teorías estéticas, políticas, militantes de este mismo periodo, en gran medida hijas de las condiciones tecnológicas de posibilidad del manifestarse de la obra de arte, así como fueron descritas por Walter Benjamin en *La obra artística en los tiempos de su reproductibilidad técnica*. Como resulta evidente desde el título de su ensayo, Benjamin describe las transformaciones del estatuto de la obra de arte bajo las condiciones tecnológicas de la época industrial. Lo que no resulta explícito en su texto es que las condiciones de posibilidad de la obra de arte desde el principio son técnicas de parte y parte: el arte siempre está condicionado por la esfera de la técnica, desde el soporte de su producción que tiene que ser material y, por ende técnico, en la medida en que la técnica siempre consiste en un trabajo sobre un material. Por otro lado, Benjamin supo mostrar que si el soporte técnico, material, al satisfacer determinadas condiciones contextuales tiene el poder de abrir la dimensión aurática de la obra, en algún momento del desarrollo técnico este poder se vuelve negativo, es decir, puede cerrar esta misma dimensión. No obstante, la negatividad de la técnica industrial con respecto al aura solo es una de sus caras: cierra la dimensión aurática y abre la dimensión política, no con respecto al contenido de la creación o de la reproducción, sino con respecto a la forma de fruición y, por supuesto, también a la forma de creación:

Por primera vez en toda la historia la reproductibilidad a través de lo técnico libera a la obra artística de su condición como parasita en un medio ritual. [...] Su fundamentación no surge sobre la base ritualística, sino que lo hace basándose en una praxis diferente, que no es otra que la praxis política.¹

En otras palabras, y siguiendo el texto de Benjamin, al fomentar la salida del contexto ritual en que la obra de arte se encontraba encerrada, la técnica brinda a las artes la posibilidad de diseminarse en una pluralidad de contextos. Con respecto al Mayo del 68 y a sus desarrollos hasta el final de los años 70, se puede afirmar que la emancipación del arte respecto al contexto ritual fue funcional para la emancipación sociopolítica

¹ Walter Benjamin, *La obra artística en los tiempos de su reproductibilidad técnica*, en *Textos esenciales* (Buenos Aires: Lea, 2014), 75-76.

general, *dentro* de los contextos sociales y *de* estos mismos contextos. En este sentido, el significado del eslogan típico del 68, “la imaginación al poder”, por su valor estético-político y con sus correlaciones artísticas, no puede considerarse exento de esta afectación técnica, en la medida en que, desde el surgimiento de la industria cultural, se vuelve imposible pensar en una imaginación que no tenga sus fundamentos sensibles en una forma cualquiera de relación con la reproducibilidad señalada por Benjamin. La imaginación al poder, en su potencialidad de diseminación masiva, no es ni pensable sin el poder, la difusión y, justamente, la reproducción de las imágenes vehiculadas y trabajadas por las máquinas.

Un ejemplo bastante emblemático es el proyecto “Capitalismo y esquizofrenia” de Deleuze et Guattari,² cuyo objetivo principal consistía en emancipar el carácter revolucionario del deseo y del inconsciente; en otras palabras, liberar la economía libidinal de los dispositivos de poder y saber encarnados por las instituciones estatales, económicas y clínicas. Para cumplir con esta tarea, Deleuze y Guattari intentaban concebir al deseo ya no como hacía el psicoanálisis, esto es, como una escena de teatro -la de Edipo- armada para ser interpretada, sino como una fábrica donde se produce nada menos que lo real. El deseo dejaba de ser representativo, es decir, representativo de una falta simbólica, para volverse productivo; ya no pertenecía a las supra-estructuras, al contrario, estaba totalmente insertado en la infra-estructura económica y material de la sociedad.

Ahora bien, no parece para nada casual que, en esta tarea emancipadora, las máquinas y los ambientes industriales fuesen utilizados como medio de producción, reproducción y representación de la imaginación, del deseo, de la composición técnica y política de las fuerzas sociales. El deseo en la época de su reproductibilidad técnica parece entonces bien expresado por *El anti-Edipo*, con sus conceptos de inconsciente maquínico y de máquinas deseantes:

Ello funciona en todas partes, bien sin parar, bien discontinuo. Ello respira, ello se calienta, ello come. Ello caga, ello besa. Qué error haber dicho el ello. En todas partes máquinas, y no metafóricamente: máquinas de máquinas, con sus acoplamientos, sus conexiones. Una máquina-órgano empalma con una máquina-fuente:

2 El proyecto editorial “Capitalismo y esquizofrenia” se compone de dos volúmenes: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *El anti-Edipo* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2004); Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil mesetas* (Valencia: PreTextos, 2002).

una de ellas emite un flujo que la otra corta. El seno es una máquina que produce leche, y la boca, una máquina acoplada a aquélla. La boca del anoréxico vacila entre una máquina de comer, una máquina anal, una máquina de hablar, una máquina de respirar (crisis de asma). De este modo, todos «bricoleurs»; cada cual sus pequeñas máquinas. [...] Todas estas máquinas son máquinas reales. Hocquenghem está en lo cierto cuando dice: «Allí donde el deseo actúa ya no hay lugar para lo imaginario» ni para lo simbólico. Todas estas máquinas ya están ahí, no cesamos de producirlas, de fabricarlas, de hacerlas funcionar, pues son deseo, deseo tal cual es — aunque se precisen artistas para asegurar su presentación autónoma.³

Al utilizar el vocabulario de Bernard Stiegler, filósofo de la técnica contemporáneo, podríamos afirmar que Benjamin abre la cuestión farmacológica de la técnica con respecto al arte, aunque sin expresarlo con claridad, ni siquiera conscientemente. Benjamin abre la cuestión del *pharmakon*, o sea, del remedio y veneno que la técnica siempre expresa en el sentido de que muestra la ambigüedad de la reproductibilidad técnica con respecto a la obra de arte.⁴ La primera tesis de este ensayo consiste entonces en afirmar que las obras más expresivas y comprometidas artística y políticamente ligadas al 68, siendo hijas de las condiciones tecnológicas de reproducibilidad, sufren o gozan de esta dimensión farmacológica. En este sentido, los devenires tecnológicos en artes son marcados por esta ambigüedad.

La memoria al poder

Hoy en día, cincuenta años después del Mayo del 68, vivimos en la época del *Big Data*, que consiste en la masiva disponibilidad de información generada por Internet y las tecnologías digitales en general, y que representa no solo la base de una nueva economía, sino también de una nueva forma de hacer política basada en las huellas que dejamos en la red, es decir, la memoria de todas nuestras acciones y nuestros deseos. Es en este sentido entonces que podríamos irónicamente llamar esta época la época de la memoria al poder.

El Mayo del 68 fue una revolución de la vida diaria que supo plantear de forma radical temáticas sociopolíticas enormes, como el

3 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *El anti-Edipo*, 11, 406.

4 Ver: Bernard Stiegler, *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la pharmacologie* (París: Flammarion, 2010).

género, el sexo, el divorcio, el aborto, pero también las alianzas entre estudiantes y obreros, la democratización de la música y el arte como vehículos de politización y de crítica del *statu quo*, la contracultura, la ecología política, etc. En aquella época, el eslogan “La imaginación al poder” significaba empujar a los ciudadanos a tomar sus propias decisiones autónomamente y, sobre todo, a inventar soluciones políticas y sociales alternativas a las soluciones institucionales. La facultad de la imaginación fue entonces, por primera vez en la historia, promovida a principio político. Ahora bien, hoy en día, a causa del *Big Data*, sería preciso hablar de “memoria al poder”, pero sin otorgar a esta expresión un valor emancipador; se trataría más bien de una amarga constatación, o sea, el hecho de que somos gobernados y controlados antes que nada por nuestra misma memoria, la memoria que dejamos en la red a través de nuestras huellas de usuarios de Internet.

Se trata evidentemente de una memoria exteriorizada, materializada, que de alguna manera es correcto decir que ya no es nuestra, sino de las plataformas –no se trata entonces, en ninguna forma, de aquella memoria colectiva, popular, histórica, necesaria para cualquier forma de lucha o resistencia política y contra-hegemónica. Es más bien el obsequio que cada día, aunque inconscientemente, hacemos al capital. Y la cosa más amarga es que este fenómeno de la memoria al poder, como veremos, según varios pensadores, está conduciendo a la proletarización de la imaginación, es decir a su empobrecimiento.

A este propósito, es por lo menos interesante constatar que imaginación y memoria son dos facultades medulares, fundamentales, en literatura así como prácticamente en todas las artes, hasta el punto en que podríamos definir la esencia de la labor artística como la constante articulación de estas facultades. Si es cierto que sin memoria no se puede ni siquiera imaginar, un exceso de memoria, como el personaje del *Funes el memorioso* de Borges nos recuerda, termina por aniquilar a la imaginación.⁵ Y lo que se halla en el cuento de Borges es revelador de lo que está ocurriendo hoy en día, si pensamos en Funes como si fuera nuestro perfil usuario.⁶

Funes es nuestro doble digital, que todo lo recuerda de nuestro pasado en la red, o sea nuestra huellas, y dicta y ordena nuestros deseos,

5 Ver: Jorge-Luis Borges, “Funes el memorioso”, en *Ficciones* (Madrid: Alianza, 1978), 122-132.

6 Un interesante análisis sobre este tema se halla en el ensayo de Noel Fitzpatrick y John Kellher, “On the Exactitude of Big Data: la Bétise and Artificial Intelligence”, La Deleuziana, n. 7, 142-155.

comportamientos, pulsiones, obligándonos a seguir sus prescripciones. Nuestro futuro es lo de Funes, del Funes que somos, o que las plataformas digitales quieren que seamos.

Si la imaginación al poder expresaba y resumía el sentido de una revolución cultural sin precedentes, “la memoria al poder” es el síntoma de una contra-revolución, anti-cultural, una contra-revolución algorítmica en acto por todo lado en el mundo, simultáneamente y en tiempo real. Esto es lo que se puede aprender del concepto de «gubernamentalidad algorítmica», firmado por Antoinette Rouvroy y Thomas Berns:

Llamamos gubernamentalidad algorítmica, globalmente, a un cierto tipo de racionalidad (a)normativa o (a)política que reposa sobre la recolección, la agrupación y el análisis automatizado de datos en cantidad masiva de modo de modelizar, anticipar y afectar por adelantado los comportamientos posibles. [...] una aparente individualización de la estadística (con la evidente antinomia que esto implica), que ya no transitaría (o no parecería transitar) por referencias al hombre medio, para dar lugar a la idea de que uno se volvería progresivamente su propio perfil automáticamente atribuido y evolutivo en tiempo real. [...] Sean las que sean sus capacidades de entendimiento, de voluntad, de expresión, ya no es prioritariamente a través de esas capacidades que el “poder” los interpela, sino más bien a través de sus “perfles” (de potencial estafador, de consumidor, de potencial terrorista, de alumno de gran potencial...).⁷

En el marco de las plataformas digitales, un algoritmo es pura ideología constantemente materializada y desmaterializada, una ideología sin contenidos, pura incitación a dejar huellas, compartir, consumir, sin ni siquiera tomarse el tiempo para reflexionar críticamente sobre todo esto, sobre la miseria simbólica⁸ de nuestras existencias. El imperativo categórico de este capitalismo es entonces bien distinto de los precedentes: solo debemos disfrutar de un mundo cada día más lleno de memoria, cada día más parecido a Funes, cada día menos capaz de pensar. Ante esta situación, una forma de resistencia activa tal vez consista en saber ver y expresar

⁷ Antoinette Rouvroy y Thomas Berns, “Gubernamentalidad algorítmica y perspectivas de emancipación ¿La disparidad como condición de individuación a través de la relación?”, *Adenda filosófica*, n. 1, diciembre 2016, 96, 98. Ver también: Antoinette Rouvroy, “The end(s) of critique: data-behaviourism vs. due-process,” in Mireille Hildebrandt, & Ekatarin De Vries (eds.), *Privacy, Due Process and the Computational Turn. Philosophers of Law Meet Philosophers of Technology*, (London: Routledge, 2013).

⁸ Ver: Bernard Stiegler, *De la misère symbolique* (Paris: Flammarion, 2013).

críticamente esta normatividad tan inmanente como la vida misma, saber dramatizar la perfilización, el profiling; o sea, el devenir perfil usuario de nuestras vidas, saber diagnosticar los síntomas de esta perfilización.⁹

No tener lugar, nunca ocurrir

La imaginación al poder significaba apostar por un cambio radical en las instituciones y en la forma de hacer política. No se trataba de promover la facultad individual de la imaginación, sino de apostar por la primera imaginación colectiva y mundial de la historia. Cabe señalar que *El Anti-Edipo* fue escrito precisamente como testimonio teórico del 68, es decir, como apéndice filosófico, anti-psicoanalítico y breviario ético –Foucault lo definió como “un breviario para una vida no fascista”¹⁰– tras de los acontecimientos políticos, culturales, estéticos, del mayo parisino. Sin embargo, no se trató de una operación nostálgica, sino de una actualización de las virtualidades presentes en estos mismos acontecimientos y en el acontecimiento mayor que de alguna manera le unifica, el propio “Mayo del 68”. Esta interpretación es sugerida por los propios Deleuze y Guattari en un corto texto publicado en 1984, cuyo título emblemático es “Mayo del 68 nunca ocurrió”. En el corazón de dicho texto tal vez se encuentra la razón estratégica del propio *El Anti-Edipo*:

Aunque un acontecimiento sea contrariado, reprimido, recuperado, traicionado, no por ello deja de implicar algo insuperable. Son los renegados los que dicen: ha quedado superado. Pero el propio acontecimiento, aunque sea antiguo, no se deja superar: es apertura de lo posible. Acontece en el interior de los individuos tanto como en el espesor de una sociedad. [...] Mayo del 68 pertenece al orden de los acontecimientos puros, libres de toda causalidad normal o normativa. Su historia es “una sucesión de inestabilidades y de fluctuaciones amplificadas”. [...] fue un fenómeno de videncia, como si una sociedad viese de repente lo que tenía de intolerable y viese al mismo tiempo la posibilidad de algo distinto. Es un fenómeno colectivo del tipo “Lo posible, que me ahogo...”. Lo posible no preexiste al acontecimiento, sino que es creado por él. Es cuestión de vida. El acontecimiento crea una nueva

9 Ver: Paolo Vignola, “Symptomatology of Collective Knowledge and the Social to Come”, *Parallax*, 2017, vol. 23, n. 2, 184-201.

10 Michel Foucault, *Introducción a una vida no fascista*, prefacio extraído de *Anti-Edipus. Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), 11-14. Este prefacio fue escrito por Foucault directamente en inglés.

existencia, produce una nueva subjetividad (nuevas relaciones con el cuerpo, con el tiempo, con la sexualidad, con el medio, con la cultura, con el trabajo...).¹¹

Con respecto a estas consideraciones sobre el carácter virtual e inagotable del acontecimiento “Mayo del 68” y a las inéditas potencialidades para nuevos procesos de subjetivación, la segunda tesis del ensayo es que todo lo interesante, lo revolucionario, hasta lo bello y lo sublime del 68 que parecía inafectable por los dispositivos de poder y por los mercados, hoy en día está siendo recogido precisamente sobre el plan del “no tener lugar” donde se articulen las experiencias en línea, o sea de la descontextualización masiva inducida por las tecnologías digitales y, particularmente, por las herramientas de lo que ha sido llamado el *platform capitalism*.¹²

El «no tener lugar» reenvía a una desterritorialización permanente –hasta absoluta en las palabras de Deleuze y Guattari y de su *Mil mesetas*–, un fuera de contexto como expresión más radical del acontecimiento político. Sin embargo, sintomáticamente el no tener lugar es una de las experiencias más comunes que vivimos hoy en día al consumir productos artísticos –porque es esto lo que hacemos: consumir expresiones, objetos, eventos artísticos–. Los encuentros, las peleas, hasta los eventos, muy a menudo ya no tienen lugar fuera de la plataforma en la que ocurren –ya sea Facebook, Twitter, Instagram o cualquier otro vendedor de servicios sociales–, pues asistimos a una descontextualización física, simbólica e histórica desraizante causada por la reproducibilidad técnica no solo de la obra de arte, sino también de cualquier fenómeno estético en el sentido más amplio que se le pueda otorgar. Para mostrar el cambio paradigmático en la gestión, promoción, control y modulación del deseo –hasta su reproductibilidad digital– que sí tuvo lugar en los últimos 50 años, tal vez resulte emblemático retomar un paso de *La dialéctica de la ilustración* de Adorno y Horkheimer, y tratar de actualizarlo.

La tarea que el esquematismo kantiano esperaba aún de los sujetos, a saber, la de referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales, le es

11 Gilles Deleuze, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, (Valencia: Pre-textos, 2010), 213-214.

12 Ver: See Benjamin Bratton, *The Stack. On Software and Sovereignty*, (MIT press, 2016); Nick Srnicek, *Platform Capitalism*, London, Polity, 2017; Macenzie Wark, *Molecular Red*, 2016; Matteo Pasquinelli, “The Automaton of the Anthropocene: On Carbosilicon Machines and Cyberfossil Capital”, «The South Atlantic Quarterly» 116:2, April 2017, 311-328; Bernard Stiegler, *Dans la disruption. Comment ne pas devenir fous*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2016.

quitada al sujeto por la industria. Ésta lleva a cabo el esquematismo como primer servicio al cliente. En el alma, según Kant, debía actuar un mecanismo secreto que prepara ya los datos inmediatos de tal modo que puedan adaptarse al sistema de la razón pura. Hoy, el enigma ha sido descifrado. Incluso si la planificación del mecanismo por parte de aquellos que preparan los datos, por la industria cultural, es impuesta a ésta por el peso de una sociedad —a pesar de toda racionalización— irracional, esta tendencia fatal es transformada, a su paso por las agencias del negocio industrial, en la astuta intencionalidad de este.¹³

Al criticar los efectos al mismo tiempo normativos y de aturdimiento, propios de la industria cultural, Adorno y Horkheimer decían que esta estaba afectando y corrompiendo el esquematismo transcendental de Kant, es decir, nuestros aparatos de la imaginación, los mismos que Kant afirmaba estar en la profundidad de nuestra alma. Más allá de las críticas que siempre se pueden hacer de la presupuesta naturalidad y pureza del esquematismo transcendental, quien solo en la época de la reproducibilidad técnica de los fenómenos culturales se vería afectado por algo externo,¹⁴ así como del propio esquematismo kantiano, sería interesante ver dónde se podría colocar, hoy en día, este dispositivo de la imaginación individual y colectiva. Los autores involucrados en la crítica del *platform capitalism*, de Benjamin Bratton a Mackenzie Wark, de Tom Cohen a Bernard Stiegler, parecen sugerir que algo como el esquematismo transcendental concebido por Adorno y Horkheimer ya no se encuentra en la profundidad de nuestra alma, sino en los servidores sobre los cuales se apoyan las plataformas —y, por ende, ya no puede ser calificado de transcendental—. Quizá mejor sería llamarlo “esquematismo de las plataformas”, las cuales serían entonces “plataformas de la imaginación”.

Dicho de otra manera, el esquematismo transcendental está en las plataformas digitales del capitalismo, y estas no tienen lugar en sí porque el único lugar físico en que están sus datos y huellas son los servidores, pero las plataformas son algo diferente y ubicuo; desplazan nuestras relaciones entre los lugares y la imaginación. El 68 estético, y por ende político, tanto en el sentido “originario” de Deleuze y Guattari, Debord,

13 Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos* (Madrid: Trotta, 1998), 169.

14 Sobre este tema véase Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo III. El tiempo del cine y la cuestión del malestar* (Argitalexe: Hondarribia, 2004).

etc., como en el de Rancière y de Stiegler (el reparto de lo sensible¹⁵), como “imaginación al poder” y “no tener lugar”, está hoy tan actualizado (en el doble sentido de actualización del virtual y de *update*) como corto-circuito en y por las plataformas, que empoderan –también en el sentido de *empowered*– la imaginación de todos al mismo tiempo en que la desempoderan, reduciéndola a una mezcla de automatismos y antojos individuales. Ahí se muestra el carácter farmacológico de las tecnologías digitales en su estadio contemporáneo de desarrollo. En este sentido, si Benjamin afirmaba que «al agotamiento del aura el cine le contesta con una artificiosa elaboración de la personalidad más allá de los límites de los estudios cinematográficos [...] se trata del “culto a las estrellas del cine”»,¹⁶ hoy en día este culto parece resucitar, democrática y sintomáticamente, en la práctica del *selfie* donde todos los usuarios serían –se perciben como– estrellas.

Por una crítica artística de la economía política

Llegamos así a la tercera tesis. Si en la época de *Mil mesetas*, es decir 1980, el capitalismo aún no podía disfrutar sistemáticamente de la dimensión micropolítica de las relaciones entre los individuos, hoy en día podemos comprender que aquellos que impedían esa apropiación o subsunción eran límites tecnológicos. Estos límites están siendo superados por las innovaciones de las redes sociales con respecto a la geolocalización, la emotividad, la bio-estética¹⁷ y la bio-hipermedialidad.¹⁸ Con el surgimiento y el éxito planetario de las plataformas digitales, el neoliberalismo algorítmico empieza su obra de colonización de todos aquellos elementos, ambientes, instituciones sociales que conformaban el carácter aun no subsumible del deseo y de la estética de la existencia y que, por esta misma razón, representaban la materia prima de la micropolítica; o sea, de las relaciones intersubjetivas que desde el Mayo del 68 fueron traídas a primer plano de la praxis política revolucionaria y que representaban, asimismo, las apuestas estratégicas de *Mil mesetas*. Al recoger y trabajar las huellas diseminadas en la red para adelantar

15 Ver: Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible* (Prometeo: Buenos Aires, 2014); Bernard Stiegler, *De la misère symbolique* (Flammarion: París, 2013).

16 Walter Benjamin, *op. cit.*, 97.

17 Ver: Pietro Montani, *Bioestéthique. Sens commun, technique et art à l'âge de la globalisation* (París: Virin, 2014).

18 Ver: Giorgio Griziotti, *Neurocapitalisme. Pouvoirs numériques et multitudes* (París: P&F, 2018).

deseos, costumbres, aptitudes y comportamientos, el *platform capitalism* encuentra las condiciones para gobernar la micropolítica, en el sentido de un control sobre los flujos libidinales, y lo hace justamente por medio de la propia dimensión micropolítica que proporciona a la web datos cada vez más moleculares, a-significantes, infra-individuales.

Este es el dato que muy a menudo se encuentra olvidado, reprimido por los más influyentes críticos del capitalismo cognitivo, y lamentablemente también por los intérpretes contemporáneos de los propios Benjamin, Deleuze y Guattari. Se quiere decir con esto que muy a menudo los pensadores contemporáneos, tan comprometidos con la búsqueda de teorías generales para derrotar al capitalismo, no se cuidan de todos aquellos síntomas de introyección del poder represivo por parte de los oprimidos que las evoluciones tecnológicas sistemáticamente fomentan, impidiendo, de hecho, el reformarse de aquella gigantesca ola de disenso y experimentación libre que fue el 68.¹⁹ Parafraseando a Platón y, al mismo tiempo invirtiéndolo, el pensamiento crítico se aleja tres veces de la realidad, y parece que solo la obra de arte, aunque en su reproductibilidad y en su sentido más amplio, pueda intervenir y quebrar este proceso: el arte como trabajo de los afectos y perceptos que circulan en las plataformas digitales. Ahora bien, cabe decir que todo esto parece ya estar presente, aunque en forma germinal, en las *Tres ecologías* de Guattari, texto del 89 que, sin embargo, muestra hoy más que nunca su increíble actualidad. En particular, una frase de este libro parece resumir perfectamente la situación actual: «ante el crecimiento de los recursos técnico-científicos [...] parece evidente que asistimos a una degradación irreversible de los operadores tradicionales de regulación social».²⁰ Más aun, los sucesos políticos y geopolíticos de las últimas dos décadas no solo confirman sino que profundizan la idea de que la ineficiencia de las instituciones democráticas occidentales a finales del siglo XX, acaba de revelarse la cómplice perfecta para el éxito tecno-populista, tecno-nihilista y tecno-estético del capitalismo del siglo XXI. El blanco de esto se sitúa justamente en el mismo lugar del gran acontecimiento parisino, esto es, el plan del imaginario: asistimos a un reforzamiento irracional de las actitudes discriminatorias con respecto a los inmigrantes, las mujeres, los homosexuales, las demás religiones, así como al desarrollo de posturas

19 Ver: Antoinette Rouvroy y Thomas Berns, "Gubernamentalidad algorítmica y perspectivas de emancipación ¿La disparidad como condición de individuación a través de la relación?".

20 Félix Guattari, *Las tres ecologías*, (Valencia: Pre-textos, 1990), 40.

miméticas y gregarias por medio de las redes sociales bastante peligrosas desde el punto de vista político. Guattari llamaba a este fenómeno, que en el presente está alcanzando hasta los niveles institucionales –como en los Estados Unidos– «conservadurismo subjetivo», producido tácticamente por medio de un control normativo y modular –entonces tendencialmente ya no disciplinar, para decirlo con Foucault– sobre los medios de comunicación y, hoy en día, sobre las redes sociales, cuyas dimensiones son tan grandes que el propio problema cambia cualitativamente.

Frente a este escenario, el arte, o mejor dicho, las artes deberían seguir desarrollando su carácter sintomatológico, es decir, detectando el corto-circuito de la imaginación por la memoria desencarnada de las huellas digitales, y por otro lado, fomentando nuevos fuegos imaginativos que necesariamente permiten las herramientas tecnológicas. Hacen falta, al mismo tiempo, una pedagogía del concepto,²¹ del pensamiento crítico ante las nuevas tecnologías, y una experimentación continua de los afectos y perceptos; en definitiva, un arte investigador, un arte de investigación sintomatológica, tal vez el arte del siglo XXI. ●

Bibliografía

Adorno, Theodor, y Max Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1998.

Benjamin, Walter. *La obra artística en los tiempos de su reproductibilidad técnica*, en *Textos esenciales*. Buenos Aires: Lea, 2014.

Borges, Jorge-Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1978.

Bratton, Benjamin. *The Stack. On Software and Sovereignty*. Minneapolis: MIT press, 2016.

Deleuze, Gilles. *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-textos, 2010.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari, *El anti-Edipo*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari, *Mil mesetas*. Valencia: PreTextos, 2002.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama, 1993.

Fitzpatrick, Noel y John Kellher, “On the Exactitude of Big Data: la Bêtise and Artificial Intelligence”. *La Deleuziana*. n. 7, 142-155.

Foucault, Michel. *Introducción a una vida no fascista*, prefacio extraído de *Anti-Œdipus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

Griziotti, Giorgio. *Neurocapitalisme. Pouvoirs numériques et multitudes*. Paris: P&F, 2018.

21 Ver: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 1993).

Guattari, Félix. *Las tres écologias*. Valencia: Pre-textos, 1990.

Montani, Pietro. *Bioestéthique. Sens commun, technique et art à l'âge de la globalisation*. Paris: Vrin, 2014.

Pasquinelli, Matteo. "The Automaton of the Anthropocene: On Carbosilicon Machines and Cyberfossil Capital". «The South Atlantic Quarterly» 116:2, April 2017, 311-328.

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Prometeo: Buenos Aires, 2014.

Rouvroy, Antoinette y Thomas Berns. "Gubernamentalidad algorítmica y perspectivas de emancipación ¿La disparidad como condición de individuación a través de la relación?", *Adenda filosófica*, n. 1, diciembre 2016.

Rouvroy, Antoinette. "The end(s) of critique: data-behaviourism vs. due-process," en *Privacy, Due Process and the Computational Turn. Philosophers of Law Meet Philosophers of Technology*. Editado por Mireille Hildebrandt, & Ekatarín De Vries. London: Routledge, 2013

Srnicek, Nick. *Platform Capitalism*. London: Polity, 2017.

Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo III. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. Argitalexe: Hondarribia, 2004.

Stiegler, Bernard. *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. De la pharmacologie*. Paris: Flammarion, 2010.

Stiegler, Bernard. *De la misère symbolique*. París: Flammarion, 2013.

Stiegler, Bernard. *Dans la disruption. Comment ne pas devenir fous*. Paris: Les Liens qui Libèrent, 2016.

Vignola, Paolo. "Symptomatology of Collective Knowledge and the Social to Come", *Parallax*, 2017, vol. 23, n. 2, 184-201.

Wark, Macenzie. *Molecular Red*. Epub: 2016.

Luis Humberto Salgado: Un Quijote de la música ecuatoriana

Charla magistral presentada en UArtes - ILIA

Ketty Wong
University of Kansas
ketwong@ku.edu

Salgado es una figura enigmática en la historia de la música académica ecuatoriana. Las encyclopedias musicales lo citan como uno de los compositores nacionalistas más importantes del pentagrama ecuatoriano y su copiosa producción musical sobrepasa el centenar de obras en casi todos los géneros vocales e instrumentales de la música clásica europea. Tiene en su haber nueve sinfonías, cuatro óperas, siete conciertos, varios poemas sinfónicos, ballets, música de cámara y obras para piano, canto y órgano. Su catálogo musical fue publicado en el Boletín Interamericano de Música de la Unión Panamericana de Compositores en la década de 1950¹ y algunas de sus obras sinfónicas fueron estrenadas el siglo pasado en Estados Unidos, Alemania y Rusia.² Ganó numerosos concursos nacionales e internacionales de composición y ejerció una gran influencia en la educación musical del país como pianista, crítico musical, pedagogo y director del Conservatorio Nacional de Música en Quito. Siendo una

1 El catálogo de obras de Luis H. Salgado fue publicado en español en el *Boletín Interamericano de Música* (1957), y en inglés en el *Bulletin of Interamerican Music*, Vol. 4 (1958).

2 La *Segunda Sinfonía* fue estrenada en Washington (1954) en el marco de los conciertos que organizaba la Unión Panamericana de Compositores para promover el intercambio musical entre los países del continente americano. El *Ballet Aborigen* fue estrenado en Berlin (1968) por la Orquesta de la Radio de Berlín. La *Sexta Sinfonía*, la sonata para violin y piano, y el quinteto para cuerdas y piano fueron interpretados en el Festival de la Música Iberoamericana que se llevó a cabo en Moscú en el 2003.

figura tan conocida en el medio artístico de la capital, es paradójico que su música sea poco conocida en el país. Más sorprendente aún es saber que este eminente músico no tuvo la oportunidad de escuchar en vida la mayor parte de su obra sinfónica.

Afortunadamente la situación está cambiando y su música sinfónica está sonando en las salas de concierto con mayor frecuencia. Solo en los dos últimos años, los amantes de la música clásica ecuatoriana han podido escuchar seis de sus nueve sinfonías, y dos de sus tres conciertos para piano, en la interpretación de las distintas orquestas sinfónicas del país. La Orquesta Sinfónica de Guayaquil tiene planes de grabar sus tres primeras sinfonías y la Orquesta Sinfónica de Cuenca estrenó su ópera *Eunice* el 11 de julio del 2018. El nombre de Luis Humberto Salgado aparece ahora en los periódicos y en las redes sociales como el compositor más importante que ha tenido el país. En el Ecuador frecuentemente se lo compara con compositores latinoamericanos de talla internacional, como Heitor Villa-Lobos en Brasil, Alberto Ginastera en Argentina, y Carlos Chávez en México. Sin embargo, es necesario destacar que toda esta atención al maestro y a su música era casi inexistente en 1989, cuando empecé a investigar su vida y obra musical para mi tesis de maestría en musicología en el Conservatorio Chaikovsky de Moscú.

La *Revista Opus*, Vol. 31, editada por Arturo Rodas y publicada por el Banco Central del Ecuador ese mismo año, fue el primer número monográfico dedicado al compositor. Una excelente entrevista que el periodista y escritor Hernán Rodríguez Castelo hiciera a Salgado en 1970 para el diario *El Tiempo*, y que aparece reproducida en esta revista, despertó mi interés por el compositor –un músico del cual todos hablan con admiración y respeto, aunque pocos conocen su música. Esta entrevista deja escuchar la voz de Salgado, quien explica con detalle las técnicas de composición que utiliza y deja entrever su anhelo de escuchar alguna vez sus obras sinfónicas.

Este artículo examina brevemente la vida, obra y pensamiento musical del maestro Luis H. Salgado, como solían llamarlo sus alumnos, basado en sus escritos y en el análisis de algunas de sus obras más representativas de las décadas de 1940 y 1950. ¿Por qué su música fue ignorada por tanto tiempo? ¿Por qué la situación ha cambiado y ahora hasta existe una especie de ‘competencia’ entre los músicos por estrenar sus obras? ¿Qué factores han incidido en este cambio de actitud hacia su música? A continuación presento una breve reseña biográfica

del compositor, luego examino su pensamiento y estilo musical, y finalmente exploré el origen de algunos ‘discursos’ que circulan en torno a su música orquestal, muchos de los cuales han tenido un impacto negativo para la difusión y recepción de su música.

Reseña biográfica

Salgado nació el 10 de diciembre de 1903 en Cayambe, pero se educó y vivió toda su vida en Quito. Siendo el mayor de ocho hermanos, Salgado mostró desde su niñez una gran disciplina y dedicación a los estudios, prodigada en parte por la templanza y rigurosa enseñanza de su padre, el compositor Francisco Salgado Ayala (1880-1970). Empezó sus estudios de piano y composición en el Conservatorio Nacional de Música, y si bien recibió su educación formal en esta institución, su estilo y estética musical fueron moldeados de forma autodidacta a través de libros y grabaciones de obras contemporáneas que su hermano Gustavo le proporcionaba de los frecuentes viajes que, como diplomático, realizaba a Europa. Salgado también tenía acceso al material musical que la Unión Panamericana de Compositores (UPC) remitía a las ‘repúblicas americanas’ en la década de 1940, en un deseo de fomentar el intercambio cultural entre Estados Unidos y los países latinoamericanos. De hecho, su Segunda Sinfonía fue estrenada en Washington en 1954, como parte de ese intercambio cultural; poco tiempo después fue el corresponsal en el Ecuador del *Boletín Interamericano de Música* de la UPC, una publicación que se distribuía en Estados Unidos y en todos los países latinoamericanos.

A diferencia de otros compositores latinoamericanos que tuvieron estrecho contacto con músicos y centros musicales europeos, como Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez, Aaron Copland y Gerardo Guevara, Salgado nunca salió del país. Cuando en 1936 solicitó una beca al Ministerio de Educación para continuar sus estudios en Europa, esta le fue negada. De joven se ganaba la vida acompañando las películas silentes al piano, y también a solistas del *bel canto* e instrumentistas extranjeros que llegaban a la capital en giras de concierto, como el famoso cellista Bogumil Sikoura y la Compañía de Ópera Lea Candini. También escribió un método de armonía y una serie de artículos sobre diversos temas musicales en los periódicos capitalinos, especialmente en *El Comercio*. Fue director de la Sección de Música de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y partícipe en la creación de la Orquesta Sinfónica de Quito (1949) y la

Sociedad Filantrópica de Quito (1952).

La muerte sorprendió a Salgado un 12 de diciembre de 1977, cuando se aprestaba a dictar su clase de armonía en el Instituto de Música Sacra (hoy Conservatorio Jaime Mola), sufriendo un infarto al corazón. Salgado se preparaba para tocar un recital de piano en el Teatro Sucre al día siguiente, pero su inesperada partida dejó al Ecuador sin el compositor más fecundo, innovador y modernista que haya tenido el país. Después de su muerte, su hijo Fausto guardó las partituras de su padre en unos cartones que colocó cuidadosamente en un closet de su casa; después su música cayó en el olvido. Veinte años más tarde el Banco Central del Ecuador adquiere la colección de partituras y tarda algunos años en catalogarla, antes de ponerla a disposición de los intérpretes e investigadores.³

Pensamiento musical

Salgado fue un compositor coherente que teorizó su visión personal de un nacionalismo musical en la música académica ecuatoriana. Aunque las enciclopedias musicales lo describen como un compositor nacionalista de corte folklórico, Salgado en realidad cultivó un nacionalismo ecléctico que se nutre de la música autóctona y mestiza, así como de varios estilos musicales europeos, como veremos más adelante. En sus composiciones se puede encontrar todo un espectro de métodos destinados a resolver la búsqueda del ‘sentido nacional’ en la música académica ecuatoriana –desde la simple estilización del material folklórico hasta su abstracción, llegando incluso a utilizar armonías politónicas y atonales. Cabe destacar que el maestro nunca utiliza citas melódicas recogidas en el campo, sino que crea sus propias melodías de carácter folklórico.

Es importante señalar que Salgado fue un pionero en varios ámbitos de la música ecuatoriana, especialmente cuando compone obras en formatos musicales nunca antes cultivados en nuestro medio. Fue el primer compositor ecuatoriano en escribir sinfonías dentro de la tradición del sinfonismo clásico vienés.⁴ También compuso los primeros conciertos

3 La colección reposa actualmente en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, ubicado en la calle Reina Victoria y Washington (Quito), para aquellos interesados en su obra.

4 Compositores anteriores a él cultivaron preferentemente el género de la ‘suite ecuatoriana’, un ciclo de danzas folklóricas agrupadas en un determinado orden siguiendo las pautas de la suite barroca en lo referente a cambios de tempo.

para varios instrumentos solistas, las primeras sonatas, el primer ballet, los primeros cuartetos y quintetos de vientos y de cuerdas. Aunque no fue el primero en escribir una ópera,⁵ sí fue el primero en componer varias.⁶

A continuación examino el pensamiento musical de Salgado a través de cinco parámetros: 1) su visión personal del desarrollo de la música ecuatoriana, 2) su propuesta para crear una expresión nacionalista en la música clásica ecuatoriana, 3) su síntesis de la música vernácula y las técnicas vanguardistas de composición, particularmente del sistema dodecafónico propuesto por Arnold Schoenberg, 4) su idea de crear una forma musical andino-ecuatoriana análoga al ciclo sinfónico europeo, y 5) los ejercicios estilísticos que todo compositor culto debe conocer.

1. **El desarrollo de la música ecuatoriana.** Siguiendo la visión evolucionista que imperaba en la primera mitad del siglo XX con las teorías de Charles Darwin, Salgado explicaba el desarrollo de la música ecuatoriana como un proceso de evolución de la pentafonía andina hacia el sistema tonal y atonal. En este enfoque, la escala pentafónica de la música indígena pertenecen a una etapa evolutiva temprana. Las escalas diatónicas, que según Salgado aparecieron con el mestizaje musical indo-hispano, mostraban un proceso evolutivo más avanzado y aparece con la incorporación los dos grados faltantes para formar la escala diatónica. El sistema dodecafónico, que incluye los doce tonos de la escala cromática, constituía para Salgado la culminación de la evolución de la música ecuatoriana.
2. **Visión del nacionalismo musical.** Para Salgado, la música folklórica y la temática indigenista constituyen la base para la creación de una música nacionalista que aspira ser universal. El compositor practicaba este principio utilizando los ritmos vernaculares y mestizos del folklore musical ecuatoriano (e.g. los ritmos del yaraví, sanjuanito, danzante, albazo y pasillo) y adaptándolos a las formas musicales europeas. Los títulos de la mayoría de sus obras muestran claramente su inclinación hacia la temática indígena: la *Suite Atahualpa* para banda sinfónica, el concierto para piano *Consagración de las Virgenes del Sol* y la ópera *Cumandá*.

5 Sixto María Durán y Pedro Pablo Traversari escribieron cada uno una ópera basada en la novela *Cumandá* de Juan León Mera, mucho antes que Salgado. La partitura de la ópera de Durán se encuentra en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, mientras que la de Traversari no se ha podido encontrar.

6 Salgado compuso *Cumandá* (1940-1954), y una trilogía de óperas basada en la historia romana: *Eunice* (1956-57), *El Centurión* (1959-61), y *El tribuno* (1964-1971).

Es interesante observar las técnicas que utiliza Salgado para plasmar el “sentido nacional” en la *Suite Atahualpa*, una obra temprana que escribió para conmemorar el cuarto aniversario de la muerte de Atahualpa (1933). Los tres movimientos que la conforman narran el funesto encuentro de Atahualpa con los conquistadores españoles: 1) *Visiones proféticas de Viracocha*, 2) *La fiesta del Sol* y 3) *La tragedia de Cajamarca*. La obra tiene un carácter programático, es decir, que los personajes y escenas principales tienen *leitmotivs*⁷ que varían en su instrumentación y factura musical según la trama del argumento. Los temas que representan a Atahualpa y a los indígenas están formados por melodías con sustrato pentafónico que son tocados por los instrumentos viento-madera, especialmente la flauta y el piccolo, cuyas sonoridades se asemejan a las de la quena y el pingullo (Ejemplo 1).

Andante $\text{♩} = 70$

Ejemplo 1: *Suite Atahualpa*. Tema de Atahualpa y los indígenas.

Los temas de los españoles, en cambio, están representados con la sonoridad de los vientos metálicos, registros graves y melodías diatónicas armonizadas con acordes (Ejemplo 2), que contrastan con la estética musical indígena, que se caracteriza por las melodías pentafónicas y el sonido agudo de las flautas indígenas.

Ejemplo 2: *Suite Atahualpa*. Tema de los españoles.

⁷ Los *leitmotivs* pueden ser un tema musical formado por una melodía, o un ritmo o una sonoridad específica.

Al escuchar la escena de la batalla entre los indígenas y los españoles se pueden distinguir los *leitmotivs* de ambos grupos, los cuales describen las etapas de la lucha con tal vivacidad que es muy fácil para el oyente visualizar la escena en su mente (Ejemplo 3). Salgado describe la victoria de los españoles con la transformación dramática del *leitmotiv* de los indígenas, que ahora suena acompañado por los acordes pesados de los vientos metales y el tutti de la orquesta.⁸

Allegro agitato

EJEMPLO 3: Suite Atahualpa. Tema del combate entre los indígenas y españoles.

3. **Síntesis de la música ecuatoriana y universal.** Salgado constantemente utilizaba términos como ‘amalgamar’, ‘hibridación’, ‘casamiento’ y ‘síntesis’ para indicar la fusión de elementos contrastantes provenientes de la música vernacular y la corriente modernista europea. Como componentes de esta síntesis, Salgado sugería dicotomías extremas, como fusionar el sistema dodecafónico⁹ (12 tonos) con melodías pentafónicas (5 tonos). Aparentemente contradictorios, el compositor no consideraba excluyente el uso y la fusión de estos dos sistemas musicales puesto que: “el procedimiento docetonal se puede amalgamar con el autoctonismo primitivo, entresacando de la pentafonía figuras musicales, grupos acórdicos y ritmos peculiares indígenas que hagan inconfundible su procedencia

8 Existe una grabación de la *Suite Ecuatoriana* en la interpretación de la Banda Sinfónica de Quito en YouTube.

9 El sistema dodecafónico está basado en una técnica compositiva en la que las doce notas de la escala cromática tienen la misma igualdad jerárquica, ya que ninguna nota puede repetirse hasta que las otras once hayan sido tocadas previamente. Esta técnica borra el sentido de tonalidad al desaparecer las funciones de tónica y dominante que caracteriza a la música tonal. Las doce notas básicamente se agrupan en una ‘serie’ que el compositor determina de forma arbitraria, y que puede presentarse en cuatro formatos: la serie Original (O); Retrógrada (R), donde las notas de la serie original aparecen en orden inverso, es decir, empezando por la última nota hacia la primera; Inversión (I), donde la dirección de los intervalos entre las doce notas de la serie original aparecen invertidos; Inversión Retrógrada (IR), donde la inversión de la serie se toca en el orden contrario, es decir, empezando por la última nota.

andina".¹⁰ Un ejemplo pragmático es su *Sanjuanito Futurista* (1944), una pieza para piano con la que Salgado manifestaba haber “llegado al momento de mayor avance en la música ecuatoriana”. El maestro utiliza en esta pieza para piano la técnica dodecafónica de forma pragmática¹¹ aunque es necesario aclarar que Salgado solo utiliza el concepto de la estructura de la ‘serie’ y sus transmutaciones cuando diseña el material temático en su música (Ejemplo 4 y 5).

Maestoso $\text{♩} = 70$

Ejemplo 4: *Sanjuanito Futurista*. Introducción.

Prima G - C#

Inversa G - Db

Retrógrada G - C#

Retrógrada inversa I G - Db

Ejemplo 5: *Sanjuanito Futurista*. Estructura de la serie dodecafónica y sus transmutaciones.

10 “Música vernácula ecuatoriana”. *Revista Opus* No. 31, p. 95.

11 Presento un análisis musical detallado en mi libro *Luis Humberto Salgado: Un quijote de la música*. El libro fue publicado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Banco Central del Ecuador en el año 2004.

Con frecuencia encontramos en sus sinfonías algunos temas formados por melodías de doce tonos, como se puede observar en el tema secundario de la *Primera Sinfonía* (Ejemplo 6), y en el episodio central de su *Segunda Sinfonía* (Ejemplo 7).

Enérgico



Ejemplo 6: *Primera Sinfonía*. Tema secundario.



Ejemplo 7: *Segunda Sinfonía*. Episodio central.

4. Una forma musical ecuatoriana. En su afán de crear una forma musical ‘genuinamente’ ecuatoriana, Salgado compone su primera sinfonía, la *Sinfonía Andina* (1945-1949). El impulso rítmico, el contraste de los movimientos y la gracia del tematismo de la sinfonía clásica se convirtieron en modelos para estructurar una forma análoga con material ecuatoriano, donde las danzas folklóricas reemplazan los movimientos del ciclo sinfónico. El primer movimiento, de carácter ágil y enérgico, presenta un ritmo de sanjuanito; el segundo movimiento, con un aire lento y melancólico, es un yaraví; el tercer movimiento, con un tempo ligero, es un danzante; mientras que el final, de carácter alegre y brillante, está constituido por una concatenación de tres danzas criollas (albazo, aire típico y alza que te han visto).

5. **Ejercicios estilísticos.** Salgado sostenía que todo compositor académico debía conocer y ejercitarse en las diferentes corrientes estilísticas que han dejado profundas huellas en el desarrollo de la música universal (léase ‘europea’). Este ejercicio, sin embargo, debía realizarse con un aporte renovador y una ‘mentalidad contemporánea’ que imprimase el carácter personal del compositor. Como siempre, Salgado practica lo que predica y cada una de sus sinfonías presenta rasgos estilísticos de una era musical determinada.

1a: Sinfonía Andina¹²
2a: Sinfonía Sintética #1 (un solo movimiento)
3a: Sinfonía (en estilo Rococó)
4a: Sinfonía Ecuatoriana
5a: Sinfonía Neo-romántica
6a: Sinfonía Neo-clásica
7a: Sinfonía en homenaje al bicentenario del nacimiento de Beethoven
8a: Sinfonía en conmemoración al sesquicentenario de la Batalla del Pichincha
9a: Sinfonía Sintética #2 (un solo movimiento)

La Tercera Sinfonía es un ejemplo del ejercicio estilístico que busca emular un estilo particular –el estilo rococó– y que Salgado aborda con gran singularidad. El título del autógrafo expresa su concepción técnica y estilística: *Tercera sinfonía A.D.H.G.E. en re mayor (sobre una serie pentafónica en estilo rococó)*. Al margen del tematismo gracioso y galante procedente de la segunda mitad del siglo XVIII, como se puede observar en el tema principal del primer movimiento y también en el tercer movimiento (*Allegretto grazioso alla bourré*), se puede escuchar la rítmica de la música barroca en el segundo movimiento (*Grave alla zarabanda*) y en el cuarto movimiento (*Allegro giocoso-Fuga alla gigia*). El título explica el material temático que será utilizado en todos los movimientos de la obra: una *serie* de cinco tonos (la-re-si-sol-mi), en lugar de doce, como sugiere el término ‘serie’ en el sistema dodecafónico. Estos cinco tonos son utilizados en la conformación de los temas de cada movimiento y aparecen ya sea en su orden original (la-re-si-sol-mi), o en alguna

12 Salgado hizo una versión reducida de esta sinfonía para enviarla a un concurso de composición en 1972. La tituló *Sinfonía de ritmos vernaculares*.

transmutación de la serie (R, I, IR).¹³ La introducción al primer movimiento muestra la serie de cinco tonos en su versión original en el compás #1, y en su versión retrógrada en el compás #3 (Ejemplo 9).

Ejemplo 8: Introducción de la *Tercera Sinfonía*.

Es interesante observar la creatividad del compositor en el tema principal del primer movimiento, donde la serie ‘la-re-si-sol-mi’ aparece en el orden original, pero el oyente tiene la impresión de escuchar un tema nuevo porque las notas aparecen en diferentes alturas y con una nueva rítmica de carácter dancístico (Ejemplo 9).

Ejemplo 9: *Tercera Sinfonía*. Tema principal del primer movimiento.

13 Retrógrada, Inversión, Inversión retrógrada.

Lo mismo ocurre con el tercer movimiento de la sinfonía, donde la serie original aparece con la base rítmica del *bouree*.

Ejemplo 10: *Tercera Sinfonía*. Tercer movimiento.

La paleta instrumental de esta sinfonía muestra también elementos creativos al utilizar timbres que son ajenos el estilo rococó, como es el caso del arpa y el clavicordio en la introducción del primer movimiento; la flauta piccolo, corno inglés, clarinete bajo y contrafagote en la sección de los vientos maderas; y cuatro cornos, tres trompetas, tres trombones y la tuba en los vientos metales. Esta orquestación es inusual para el estilo rococó, que se caracteriza por el uso de una orquesta de cámara que excluye muchos de los instrumentos antes mencionados. A pesar del uso de una orquesta ampliada, Salgado mantiene un nivel sonoro camerístico en todos los movimientos de la sinfonía. Estos elementos melódicos y sonoros muestran una interpretación original y personal del estilo rococó, en vez de simplemente emular el estilo. Como bien decía Salgado en uno de sus numerosos escritos, no se trata de imitar sino de rendir una versión personal y contemporánea desde la perspectiva del compositor.

Discursos sobre la obra sinfónica de Salgado

Una serie de discursos¹⁴ que se escuchan frecuentemente entre los músicos que han interpretado alguna vez su obra sinfónica han llegado a moldear la percepción un tanto negativa que tienen ellos de Salgado, como compositor y orquestador. En esta sección examino las posibles causas que originaron estos discursos, así como los efectos que estos han tenido

14 Por la limitación del espacio presento solo tres discursos (los más generalizados).

en la difusión de su música. Es importante recordar que Salgado fue un compositor muy fecundo, pero nunca tuvo la oportunidad de escuchar en vida la mayor parte de su obra orquestal. Esto se debió en gran medida al hecho de que no existía en su tiempo una orquesta de grandes dimensiones que pudiera interpretarla. Si bien la Orquesta Sinfónica Nacional fue creada por decreto en 1949, recién en 1956 dio su primer concierto con una planta de apenas 40 músicos.¹⁵ Esta orquesta tocaba un repertorio modesto y adecuado para una agrupación de tales dimensiones, con obras preferentemente del período barroco y clásico. En ese tiempo los conciertos eran irregulares y la orquesta generalmente repetía el programa tocado en eventos anteriores debido a la falta de fondos para comprar partituras y remunerar a los músicos. Por otra parte, Salgado componía obras monumentales para una orquesta sinfónica ampliada, a sabiendas de que no existía una que pudiera interpretarlas. Con este antecedente, paso a describir algunos discursos:

Discurso No. 1: "La música de Salgado es difícil de tocar"

Una vez me encontré con un violinista muy interesado en la música de Salgado. Le pregunté cómo había sido su experiencia al tocar su parte en una de las sinfonías del compositor, y su respuesta fue: "La música del maestro es difícil de tocar, pero hacemos todo lo posible. Hay que estudiar bastante... a veces suena raro... pero mi compañero de atril dice que no me preocupe tanto porque... total que más da si tocamos las partes con la partitura al derecho (boca arriba) o al revés (boca abajo), igual ha de sonar". En mi opinión, este discurso refleja más un vacío en la formación musical de los instrumentistas que tocan la obra, que al carácter de la música. Esta idea fue confirmada cuando el violinista me informó que no había tenido la oportunidad de estudiar el sistema dodecafónico y a los representantes de la Segunda Escuela Vienesa en sus clases de historia de la música europea y teoría musical durante sus años de formación musical. Es obvio que los intervalos disonantes y la armonía atonal que resultan de esta técnica composicional modernista serán cuestionados al margen de quien sea el compositor de la obra.

15 La sección cuerdas está formada por 6 primeros violines, 6 segundos, 3 violas, 3 cellos y 2 contrabajos.

Discurso No. 2: "Algunos pasajes suenan mal, seguramente hay errores en las armonía"

El origen de este comentario tiene algunas ramificaciones. En primer lugar, la caligrafía musical de Salgado es un poco confusa. ¿Qué nota es el punto que aparece en el pentagrama –será un ‘sol’ o un ‘fa’? En segundo lugar, el compositor anota la clave y la armadura en las primeras páginas de una partitura orquestal, pero suele dejar de hacerlo en las siguientes. Esto da lugar a una lectura errónea de las notas musicales, especialmente si ha habido un cambio de clave o armadura en la página anterior. En tercer lugar, el compositor a veces olvida transponer las notas de aquellos instrumentos afinados en otra tonalidad, como es el caso del clarinete y la viola. Finalmente, no se ha dado la atención debida a la edición de la partitura levantada por el copista para revisar y detectar cualquier error en el proceso de transcripción. Esto no ocurre en la edición de un libro, donde hay varias fases de revisión del texto antes de su publicación.

Discurso No. 3. "Salgado no conoce mucho de orquestación"

La orquestación de Salgado está llena de fantasías sonoras; sin embargo, hay discursos que cuestionan su conocimiento de orquestación. Varios factores explican esta posición. En primer lugar, Salgado suele utilizar la tesisura extrema de un instrumento, por ejemplo, el registro agudo del violoncello, o del corno, que no es muy cómodo de tocar para el instrumentista. Otras veces suele escribir pasajes con una factura musical no muy idónea para el instrumento; por ejemplo, tocar una serie de arpegios que pueden ser fácilmente tocados en el piano, pero no en los violines. En segundo lugar, Salgado suele hacer combinaciones tímbricas inusuales; por ejemplo, combinar un instrumento de sonoridad suave con uno de mayor volumen que opaca al primero. Es importante recalcar que si Salgado hubiera tenido la oportunidad de escuchar su música sinfónica interpretada por una orquesta, seguramente hubiera hecho las correcciones necesarias para su interpretación, como ocurre con otros compositores. Por otra parte, hay que tomar en cuenta que Salgado tenía una sólida formación musical y no sería extraño que él buscara experimentar con nuevas combinaciones tímbricas en su búsqueda de un lenguaje singular.

Conclusión

Cuando Hernán Rodríguez Castelo le preguntó en la entrevista de 1970 si había alguna gran obra que desearía hacer, Salgado le contestó: “Lo más grande sería escuchar mis obras que todavía no he escuchado”, pensando en su música sinfónica. El maestro pudo escuchar en vida solo unas cuantas obras orquestales: una grabación del *Ballet Aborigen* en la interpretación de la Orquesta de la Radio de Berlín (1968), que la misma Radio le enviara a Quito; y la *Sinfonía No. 6 para Cuerdas y Timbales*, que la Orquesta Sinfónica Nacional interpretó en 1968 con el director Proinsias O’Duinn. El mimo compositor dirigió la *Suite Atahualpa* en 1933 con la Banda Municipal de Quito. También montó la escena de las canoas de la ópera *Cumandá* y el segundo movimiento de la *Primera Sinfonía*, con el coro y la orquesta de estudiantes del Conservatorio Nacional de Música.

Salgado fue para mí un ‘quijote de la música’ porque libraba batallas campales y luchaba contra los molinos de viento en el incipiente ambiente musical de su época. Componía obras monumentales para una orquesta sinfónica ampliada, a sabiendas de que en Quito no existía una que pudiera ejecutarlas.¹⁶ Solo un quijote podía sumergirse en la ardua tarea de componer óperas que difícilmente podrían ser escenificadas por falta de recursos económicos y tradición en la producción operática en Quito. Este problema no existía con sus piezas para piano puesto que Salgado mismo las interpretaba al ser un pianista connotado.

Si bien Salgado fue un ‘quijote de la música’ en su tiempo, hoy su música está recibiendo la atención que merece y se la está interpretando con mayor frecuencia.¹⁷ Las orquestas sinfónicas del país, especialmente las de Guayaquil y Cuenca, han estrenado algunas obras de gran envergadura en los últimos dos años.¹⁸ También se han publicado estudios

16 La Orquesta Sinfónica Nacional tenía solo 40 músicos de planta cuando dio su primer concierto en 1956 y carecía de muchos instrumentos que Salgado utilizaba en la orquestación de sus sinfonías.

17 La Cámara de Comercio de Quito, en labor conjunta con la Orquesta Sinfónica Nacional, CONMUSICA y el Conservatorio Franz Liszt, dedicó el año 2000 a difundir la música de Salgado en el Ciclo Grandes Compositores Ecuatorianos a través de una serie de conciertos y conferencias. Se estrenaron tres de sus nueve sinfonías (3a, 7a, y 9a), dos poemas sinfónicos (*Sismo y Danza de la Cosecha*) y algunas piezas para orquesta. También se tocó una gran parte de su música de cámara y sus obras para piano. Si bien esta iniciativa concitó el interés del público por la música de Salgado, desafortunadamente no quedaron registros sonoros que difundan su obra más allá del espacio temporal del concierto.

18 Los directores de la Orquesta Sinfónica de Guayaquil y de Cuenca, Dante Anzolini y Michael Meissner, cada uno por su cuenta, han asumido la tarea el estrenar y llevar al escenario las sinfonías, conciertos y teatro lírico de Salgado. Anzolini ha dirigido la 1a, 2a, 3a, y 8a sinfonías, el Concierto

importantes sobre el compositor.¹⁹ También ha sido significativa la presencia de instituciones musicales (conservatorios, orquestas y escuelas privadas de música) que forman tanto a los músicos como al público que acude a los conciertos, además de las infraestructuras necesarias para los eventos (salas de concierto, medios de comunicación) y protagonistas que apoyan la actividad musical (músicos, directores de orquesta y de escena, filántropos, etc.). Las instituciones culturales privadas y gubernamentales también apoyan la causa más activamente. Todos estos elementos eran incipientes en los tiempos de Salgado. Hoy las orquestas no solo son más extensas (80+ músicos) que las de mediados del siglo XX, sino que hay un mayor nivel de profesionalización de los músicos, los cuales tienen una educación formal ya sea en el país o en el extranjero.²⁰ Atrás han quedado los años en que no se permitía tocar música ecuatoriana en las aulas de los conservatorios.

A Salgado le tocó vivir una época de exaltación nacionalista en las artes y fue uno de los ideólogos del nacionalismo musical en el Ecuador. Después de tres décadas estudiando su música, me sigue asombrando su fuerza creativa, eclecticismo y capacidad de abstracción en el tratamiento de elementos folklóricos con la vanguardia musical de su tiempo. Me impresiona su audacia para combinar elementos sonoros y estilos tan disímiles en una misma obra. En este camino de búsquedas y experimentaciones, este eminente músico se adelantó a su época, identificando su propio estilo como “modernista y ultra-modernista, más allá de Schoenberg”. ●

para cello, y el *Ballet Aborigen* en Guayaquil. Meissner ha dirigido la *4a Sinfonía*, los tres conciertos para piano, y la ópera *Eunice* en Cuenca. Además tiene proyectado estrenar las óperas *El Centurión* y *El Tribuno* hasta el 2020.

19 Mi tesis de musicología, escrita en 1991, fue publicada en el año 2004 en conmemoración al centenario del nacimiento del maestro. Pablo Guerrero Gutiérrez, Claudio Aizaga y Guillermo Mesa también han publicado biografías y estudios sobre Salgado.

20 Algunos músicos han estudiado en el extranjero, mientras que otros han estudiado con profesores extranjeros asentados en el Ecuador.

Bibliografía

Aizaga, Claudio. 2004. *Luis Humberto Salgado. El hombre*. Cuadernos de Divulgación Cívica, No. 16. Quito: Fondo Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Guerrero Gutiérrez, Pablo (ed.), 2000. *Ciclo de Grandes Compositores Ecuatorianos 2000: Luis Humberto Salgado*. Quito: Cámara de Comercio de Quito.

Meza, Guillermo. 2007. *Luis Humberto Salgado. Sonatas para piano*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Rodas Dávila, Arturo (ed.), 1989. *Revista Opus*, Vol. 31. Quito: Banco Central del Ecuador.

Rodríguez Castelo, Hernán. 1970. *Diario El Tiempo*. Quito, 26 de Julio de 1970.

Salgado, Luis Humberto. "Sinopsis Estética de la Música Ecuatoriana". *Revista Opus*, Vol. 31.

Salgado, Luis Humberto. "Música vernácula ecuatoriana, Microestudio". *Revista Opus*, Vol. 31.

Salgado, Luis Humberto. *Colección de partituras Luis Humberto Salgado*. Quito: Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Unión Panamericana de Compositores. *Boletín Interamericano de Música*. Washington, D.C.

Wong, Ketty. 2004. *Luis Humberto Salgado: Un quijote de la música*. Guayaquil, Ecuador.

Biografía de los autores

Norberto Bayo

Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED, España). Licenciado en Historia y Ciencias de la Música/Musicología y Diplomado en Estudios Avanzados en Lenguajes y Poéticas del Arte Contemporáneo –mención Arte/Filosofía– por la Universidad de Granada, España. Doble maestría en Estética y Gramáticas del Arte Contemporáneo por la Universidad Autónoma de Barcelona, España. Capacitador de formadores y mediador cultural y educativo en Universidad de Cienfuegos, Cuba, Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona y Universidad Politécnica de Valencia, España. Docencia en Instituto Universitario Nacional de Artes (actual UNA), Universidad del Museo Social Argentino (UMSA), Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (Argentina) y Universidad Casa Grande (Guayaquil). Socio fundador de la productora LaCosaCultural (2012).

Julián David Correa

Escritor, gestor cultural, realizador y crítico de cine. Hizo parte del primer equipo del Ministerio de Cultura de Colombia, equipo que creó las instituciones que transformaron el cine colombiano. Fue subdirector del Centro Regional para el Libro en América Latina, España y Portugal (CERLALC-UNESCO). Dirigió la Cinemateca de Bogotá y la reestructuró: formuló sus nueve estrategias, creó la Comisión Fílmica de Bogotá y publicaciones como los Cuadernos de Cine Colombiano – Nueva época. Diseñó la nueva Cinemateca de Bogotá. Es uno de los fundadores del Ciclo Rosa. Dirigió las series *En cine nos vemos* y *Sin alfombra roja*. Sus últimas publicaciones son: el libro de crónicas y cuentos *Veinte viajes* (Ed. Sílabo), la investigación sobre el guion en Colombia *Tender puentes* (Ed. CNACC/FDC y la Asociación de Guionistas Colombianos) y las crónicas de cine latinoamericano *Cines que cambian el mundo* (Ed. Secretaría de Cultura de México y Cinema23). En la actualidad es el Director Nacional de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia.

Patricia Fumero

Doctora en Historia de la Universidad de Kansas en Estados Unidos. Actualmente ocupa la dirección del Instituto de Investigaciones en Arte de la Universidad de Costa Rica. Sus múltiples investigaciones sobre identidad y cultura política de Centroamérica le han permitido desarrollar varios análisis sobre las fiestas en espacios públicos como formadores de identidad, además de la historia social del teatro costarricense.

Ahtziri Molina

Doctora en Sociología, investigadora del Centro de Estudios en Artes de la Universidad Veracruzana. Sus actividades de investigación están enfocadas directamente con la comunidad artística, la gestión cultural, la extensión universitaria y las políticas culturales. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores de México. Es parte del Cuerpo Académico Consolidado en Sociología de la Educación. Ha impartido cursos en diversas facultades y universidades nacionales y extranjeras. Cuenta con publicaciones en revistas de reconocimiento nacional, y de ámbito internacional; es autora principal del libro *Usos del tiempo y consumo cultural de los estudiantes*, así como coautora del libro *Cultura y desarrollo en América Latina: Actores, estrategias, formaciones y prácticas*. Es representante de la Asociación de Estudios Culturales para América Latina, y miembro fundador de la Red Universitaria de Gestión Cultural en México.

Ramiro Noriega

Escritor con más de dieciocho años de experiencia como autoridad académica y profesor universitario. Cuenta con un doctorado en Literatura General y Comparada por la Universidad Sorbonne Nouvelle, París 3. Es autor de varios libros, entre los que destaca *Entre histoire et mémoire. De la fiction en tant que montage chez Piglia, Bolaño et Cercas* (L'Harmattan, 2018). Se ha desempeñado como Ministro de Cultura del Ecuador, Agregado Cultural de la Embajada del Ecuador en Francia, profesor de la Universidad San Francisco de Quito, entre otros cargos. Ha contribuido a la institucionalización de la Universidad de las Artes como Presidente de la Comisión Gestora y Rector desde sus inicios.

Luis Pérez Valero

Doctor (c) en Música de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Máster en Música Española e Hispanoamericana, por la Universidad Complutense de Madrid; magíster en Música por la Universidad Simón Bolívar; licenciado en Música, mención Composición, por el Instituto Universitario de Estudios Musicales. Compositor, musicólogo y productor musical, actualmente se desempeña como docente e investigador en la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes. Ha publicado artículos en revistas indexadas, así

como un libro en torno a la producción y circulación del fonograma, *El discurso tropical: producción musical e industrias culturales*, por UArtes ediciones 2018. Como compositor, su obra es publicada en Estados Unidos por la casa editorial Cayambis Music Press.

Paolo Vignola

PhD en filosofía, es docente e investigador de la Escuela de Literatura de UArtes. Su investigación se enfoca en la estética, la filosofía de la tecnología y la ecología política. Es cofundador de la revista internacional de filosofía *La Deleuziana*, miembro de la red latinoamericana de estudios sobre Deleuze y Guattari, e integrante del proyecto Horizon 2020-Marie Curie “Real Smart Cities”. Es autor de más de cien publicaciones, entre libros, artículos en revistas indexadas y capítulos de libros, en inglés, francés, italiano y español. Entre sus más recientes publicaciones (como editor): *Las artes de Gilles Deleuze. Procesos artísticos, creaciones y experimentaciones*, UArtes ediciones 2018.

Ketty Wong

Es miembro correspondiente de la Academia Nacional de Historia del Ecuador, ex-becaria Fulbright, y profesora de Musicología y Etnomusicología en la Universidad de Kansas (EEUU), donde dicta clases de historia de la música europea, latinoamericana y culturas musicales del mundo. Graduada en el Conservatorio Antonio Neumane de Guayaquil, tiene una maestría en Musicología por el Conservatorio Chaikovsky de Moscú, y una maestría y un Doctorado en Etnomusicología por la Universidad de Texas en Austin (EEUU). Sus investigaciones giran en torno al estudio de la música académica, folklórica y popular de Ecuador y América Latina en general, así como temas relacionados al nacionalismo, globalización, migración, identidad social y recepción de la cultura occidental en China. En el año 2010 recibió el Premio de Musicología de la Casa de las Américas con su estudio *La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*.

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador
bajo el sello editorial UArtes Ediciones, se terminó de imprimir en *El Telégrafo-E.P.*,
de Guayaquil, en junio de 2019, se imprimieron 300 ejemplares.

Familias tipográficas: Chronical Display y Unisans

ILIA aparece como un espacio único para la reflexión sobre la investigación en artes, pero también para la producción de saberes. En esta entrega los devenires y desafíos de la investigación en el campo artístico son retomados por algunos de los importantes panelistas del III Encuentro realizado en Junio de 2018. Adicionalmente, en la segunda parte, se dejan leer cinco trabajos que reflexionan sobre algunos de los debates contemporáneos más interesantes en en nuestro campo. El resultado, es un libro ecléctico y transversal que resume la complejidad y riqueza de ILIA como una de las plataformas más interesantes para los docentes/investigadores/artistas de toda la región.

Fernando Montenegro

Artes
EDICIONES
ENSAYO

ISBN: 978-9942-977-20-5



A standard 1D barcode representing the ISBN 9789942977205.

9 789942 977205

