

ISSN:2773-7322

# PRELIMINAR

cuadernos de trabajo

N.º7

DEVENIRES DE LA MEMORIA  
digitalidad expandida

 Universidad  
de las Artes

 ILIA Instituto  
Latinoamericano  
de Investigación  
en Artes

MAYO 2022 - Colección Estudiantes



Rector: William Herrera  
Vicerrector Académico: Bradley Hilgert  
Vicerrectora de Investigación y Posgrado: Olga del Pilar López



Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes - ILIA  
Preliminar Estudiantes Colección N.º 7, abril de 2022

Director: Pablo Cardoso  
Coordinador de Preliminar: Mario Maquilón  
Editoras: Nicole Maila, Brenda Guajala y Jennifer Flores  
preliminar.ilia@uartes.edu.ec  
<http://www.uartes.edu.ec/sitio/preliminar/>

Imagen de la portada:  
María Mercedes Salgado y Malena Guevara

ISSN: 2773-7322



Director: José Miguel Cabrera Kozisek  
Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana Jiménez  
Corrección de textos: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá  
Guayaquil, Ecuador  
editorial@uartes.edu.ec



# PRELIMINAR: Devenires de la memoria digitalidad expandida

Nota introductoria Pablo Cardoso	..... 4	Í	<i>El lleve en Le Pandemiun</i> Wladimir Jiménez	..... 42
Presentación Nicole Maila	..... 5	N	Aquel cataclismo que es el cuerpo Wilson Paucar, Bryan Almeida y Dayan Chulde	..... 45
Prólogo Adriana Gavilánes, Brenda Guajala, Malena Guevara, Kelly Jara, y Arlenny Niveló	..... 6	D	La escritura como fenómeno, síntoma y soporte de la memoria en la vida y obra de Alexander Hamilton. Un breve estudio a la obra de teatro, <i>Hamilton: An American Musical</i> Marietta Altamirano	..... 50
I. DEVENIRES		I	<i>Bahía 44</i> Ricardo Arias	..... 58
<i>Metanoia: El wanderlust como dispositivo de creación</i> Adrián Vélez	..... 8		II. EFRACCIONES	..... 65
Entre <i>Matrix</i> , <i>Lucy</i> , <i>Psycho-Pass</i> : <i>phármakon</i> , memoria y las sociedades de control Pamela Jiménez	..... 14	C	Efecto 2020 en espacios expositivos de artes visuales en Ecuador Karla Sosa	..... 66
Eterna carta de amor Roger Cedeño	..... 24	E	Herencias del amor cortés: las consecuencias resultantes de idealizar a la mujer Alina Manotoa	..... 77
La prosa de Straub-Huillet durante el confinamiento Gabriel Avecilla	..... 34			
<i>Amanecer</i> Hugo Gómez	..... 39			

# NOTA INTRODUCTORIA

La edición No. 7 de *Preliminar*, correspondiente a la colección Estudiantes, marca un hito en el recorrido de esta publicación académica que inició en durante los meses más crudos de la pandemia, y que lanzó su primer volumen en diciembre de 2020. Es así como en marzo de 2022 se cumplen dos y medio años del inicio de la concepción de este proyecto editorial en el año 2019, y que ha generado previamente un acervo de 6 números: 2 de la colección Estudiantes y 4 de la colección Docentes. De esta forma, durante este periodo Preliminar se ha constituido como una plataforma clave para la difusión de los trabajos de investigación-creación producidos en las aulas por los estudiantes de la Universidad de las Artes, con lo que se reafirma su rol protagónico en la producción de pensamiento en la universidad.

Desde su concepción, *Preliminar* emergió estrechamente vinculado a las labores educativas realizadas en clase, en tanto en ellas se encuentra el germen que alimenta esta publicación en cada edición. En este sentido, este número se realizó en colaboración con la cátedra de Edición y Publicación Literaria II, a cargo de Ana Camila Corral, docente de la Escuela de literatura de la UArtes, editora, redactora y correctora especializada en cultura con reconocida experiencia en el mundo editorial y académico, entre los que destaca su rol como Jefa de la Unidad Editorial y de Publicaciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay (2017-2019).

La metodología de trabajo consistió en la ejecución del proceso editorial de *Preliminar Estudiantes* desde las clases de Edición y Publicación Literaria II, con el respectivo acompañamiento y guía de su docente. A su vez, esto permitió que los estudiantes de la asignatura puedan involucrarse directamente en los mecanismos de elaboración de una publicación de corte académico/artístico; es decir, en la dimensión práctica de los contenidos propuestos en el sílabo. Por su parte, las miembros del equipo editorial estudiantil, Nicole Maila, Brenda Guajala y Jennifer Flores culminaron su experiencia de aprendizajes en el campo editorial tras dos años de intensa y fructífera labor al mando de este proyecto.

Este espacio de trabajo colaborativo también ofreció la oportunidad de establecer una comunicación directa y sostenida entre estudiantes y el equipo de *Preliminar Estudiantes*, entre el que también se encontraba Ma-

Desde su concepción, *Preliminar* emergió estrechamente vinculado a las labores educativas realizadas en clase, en tanto en ellas se encuentra el germen que alimenta esta publicación en cada edición.

rio Maquilón, analista del ILIA, como coordinador del proyecto. De esta forma, y durante 6 sesiones sostenidas entre los meses de diciembre y enero, se intercambiaron opiniones y perspectivas, y se abordaron colectivamente temas como la corrección de textos, maquetación y diagramación, y estrategias de difusión, además de las dinámicas propias del campo editorial.

Por otro lado, este número representa también un cambio de ciclo para el proyecto, en función de la finalización de los estudios universitarios de las miembros del equipo editorial. En este sentido, el Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes les expresa profundo agradecimiento por su arduo trabajo, sin el cual esta publicación no hubiera sido posible, y les desea grandes éxitos en sus caminos académicos y profesionales, esperando que los aprendizajes adquiridos en el trabajo con *Preliminar* sirvan como base y punto de apoyo para el desarrollo de sus potencialidades. Así también, manifestamos nuestra gratitud a los estudiantes que en algún momento formaron parte del proyecto: Rocío Soria, Kimberly Yagual, Olmedo Guerra, Gabriel Márquez, Hamilton Rodríguez, y a Carla Salas, ex analista del ILIA.

Así, en este nuevo ciclo académico que comienza, *Preliminar* busca consolidarse aún más como una publicación pensada y elaborada por y para los estudiantes, por lo que se ha optado por una modalidad de convocatoria abierta permanente para que exista mayor libertad respecto al envío de trabajos, además de que se continuará la articulación con la cátedra de Edición y Publicación Literaria II, con vista al fortalecimiento de la publicación. De igual manera, se pensará en nuevas articulaciones con otras cátedras de las diferentes escuelas de la universidad para potenciar y generar nuevas perspectivas para este proyecto. Estas son expectativas que son posibles, en gran medida, por el reencuentro en las aulas de clase que alimentan este proyecto, seguimos firmes en nuestra labor de generar un espacio de calidad para la producción y difusión de la investigación estudiantil.

Pablo Cardoso

Director ILIA

Guayaquil, mayo de 2022

## PRESENTACIÓN

## Editorial

El séptimo volumen de la revista digital *Preliminar: cuadernos de trabajo* presenta *Devenires de la memoria. Digitalidad expandida* como resultado del trabajo del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes (ILIA) en colaboración con los estudiantes de la Universidad de las Artes y la cátedra de Edición y Publicación Literaria II. El objetivo del proyecto es fortalecer el producto académico creativo experimentado y discutido en las aulas de clase que al mismo tiempo funcionan como laboratorios; por un lado, laboratorios de creación y por el otro, laboratorios de crítica y retroalimentación; es decir, un aprendizaje constante que debe aliarse con soportes digitales para su difusión.

Así, la presencia abrumadora de la virtualidad en las sociedades contemporáneas articula este número de *Preliminar Estudiantes* a los procesos mediante los cuales los individuos se valen de las dimensiones digitales para la construcción de memoria, tanto individual como colectiva. De esta forma, las plataformas y redes sociales se han convertido en repositorios masivos de la actividad humana, más aún en un contexto marcado por confinamiento y el distanciamiento social que han ocasionado que la tecnología se convierta en un escenario central para la interacción, la interconectividad y la producción de sentido.

*Preliminar Estudiantes* nació en un contexto pandémico y a pesar de las restricciones económicas, sociales y principalmente de salud, el equipo editorial ha logrado crear las estrategias acertadas para su permanencia en el medio editorial como lo fue el trabajo con la clase de edición y publicación con Camila Corral y la colaboración de Mercedes Salgado en el arte y portada del tercer volumen. Gracias a cada colaboración de los estudiantes y del equipo editorial fue posible este volumen que a través de sus propuestas se puede viajar en el tiempo a través del teatro y de la música y a la vez nos recuerdan que el trabajo del investigador en artes, es de igual importancia que

*Preliminar Estudiantes* nació en un contexto pandémico y a pesar de las restricciones económicas, sociales y principalmente de salud, el equipo editorial ha logrado crear las estrategias acertadas para su permanencia en el medio editorial

el trabajo de un doctor o que el trabajo del científico porque en ellos se esconden grandes verdades de la sociedad y sobretodo en el caso de la Universidad de las Artes, son parte de un entramado histórico afectivo de las voces ecuatorianas.

En consideración de lo expuesto, esta publicación reafirma su compromiso de dar cabida a esta polifonía del alumnado de las Universidad de las Artes, y a la construcción de una memoria respecto de las experiencias de aprendizaje y creación en las aulas de clases, y de las vivencias de una generación universitaria que debió afrontar sus retos académicos y personales en un contexto de crisis nacional y mundial. Por esto, queremos ratificar también la apertura de este proyecto a las sugerencias y comentarios de la comunidad estudiantil, a la cual nos debemos, con el objetivo de mantenernos fieles al espíritu de esta publicación: los estudiantes.

Nicole Maila  
Editora

PRÓLOGO<sup>1</sup>

Las humanidades y las artes nos invitan a volver hacia el umbral de la memoria, a las proyecciones retrospectivas sobre la transformación de nuestra identidad y sociedad. Las producciones de la creación son entonces un soporte que mide el tiempo y se sostiene firme, una remembranza que condensa el pasado, presente y futuro; una dimensión donde los tiempos se mezclan para reflexionar sobre diversas temáticas críticas del pensamiento. En efecto, es la causa artística que se vuelve *pharmakon* para combatir el olvido de nuestra historia y aprender de ella, pero sin perder las alas que apuntan al futuro y su reinterpretación.

En estos ámbitos se inserta «Devenires de la memoria. Digitalidad expandida», séptimo número de *Preliminar: Cuadernos de trabajo*, correspondiente a la colección Estudiantes. Precisamente, los alumnos investigadores siguen abriendo categorías de estudio latentes en torno a la necesidad de repensar el ejercicio introspectivo del mundo, la virtualización del cuerpo, el tratamiento de su lenguaje y su expresión; tal y como lo abordan el trabajo de Bryan Almeida y de Gabriel Avecilla. Estos ámbitos de exploración pueden constatarse también en el trabajo de Rogger Cedeño, quien ahonda en el amor digitalizado o problematizado en sus vestigios.

Por otro lado, la digitalidad del mundo actual ofrece la oportunidad un salto atemporal en los espacios cibernéticos, donde no resulta difícil hacer un clic en el GPS para jugar con la realidad y proyectarla en ficción, o dislocar el lenguaje y alterarlo en el tiempo, lo cual constituye las propuestas de los trabajos creativos de Adrián Vélez y Ricardo Arias. Así también, lo que alguna vez se consideró como una caja de matryoshka, que contenía la metáfora de las proporciones del espacio, es ahora el arca en donde devienen las nuevas formas de memoria, donde el recuerdo ya no solo es un ejercicio de exteriorización, sino una sustancia líquida inmaterial que posibilita las nuevas

En estos ámbitos  
se inserta  
«Devenires  
de la memoria.  
Digitalidad  
expandida»,  
séptimo número  
de *Preliminar:  
Cuadernos  
de trabajo*,  
correspondiente  
a la colección  
Estudiantes.

formas de digitalidad expandida, como lo encierran los trabajos ensayísticos de Pamela Jiménez y Marieta Altamirano.

Las perspectivas de los autores retratan la digitalidad como un territorio maleable y de redefiniciones epistemológicas. La historia de la humanidad, que hasta ahora se había desarrollado en el mundo de lo tangible, comienza a trasladarse hacia lo virtual, a punto que lo que allí acontece tiene incidencia palpable sobre la dimensión de «lo real», por lo que se convierte en simultáneamente generador y registro de la memoria, como se puede apreciar en las obras de Wladimir Jiménez y Hugo Gómez.

En este sentido, la sección de Efracciones examina también las afectaciones a esa realidad a partir de los devenires particulares de nuestra especie. Aquello se refleja en los textos de Karla Sosa y de Alina Manotoa, quienes respectivamente indagan en las consecuencias de la pandemia en las exposiciones de artes visuales en Ecuador y en el alcance de la romantización de las mujeres producto de la herencia del amor cortés; temas que aún resuenan en nuestra cotidianidad.

De esta forma, los trabajos que conforman esta nueva entrega de *Preliminar* engloban diversos enfoques respecto a la digitalización de la memoria y de la presencia, conformando así un conglomerado compuesto por diferentes líneas de estudio que remiten a una memoria cambiante, líquida; el tiempo es habitado así por diversos espacios y temporalidades, entre las que se encuentra la digitalidad y su devenir en los rostros múltiples de la memoria.

Adriana Gavilanes, Brenda Guajala,  
Malena Guevara, Kelly Jara, Arlenny Niveló  
Estudiantes de la asignatura  
de Edición y Publicación Literaria II

<sup>1</sup> Prólogo realizado en el marco de la articulación de *Preliminar* y la asignatura de *Edición y Publicación Literaria II*, de modo que el texto se desarrolló durante una actividad en clase.



I.  
DEVENIRES

# METANOIA: EL WANDERLUST COMO DISPOSITIVO DE CREACIÓN<sup>1</sup>

## METANOIA: WANDERLUST AS A CREATION DEVICE

Adrián André Vélez Moreno

Universidad de las Artes

Escuela de Cine

Guayaquil, Ecuador

adrian.velez@uartes.edu.ec

Cómo citar:  
Vélez, Adrián.  
"Metanoia. El  
wanderlust como  
dispositivo de  
creación". En  
*Preliminar: cuadernos  
de trabajo*. N.º 7  
(2022): 8-13.

Recibido:  
16 de julio de 2021  
Aceptado:  
11 de enero de 2022

### Resumen:

*Metanoia* se presenta como un proyecto de creación interdisciplinaria que trabaja desde la fotografía, la literatura y los nuevos medios. Es un recorrido por territorios físicos y virtuales como exploración a los límites de la movilidad física impuestas por la pandemia y es la búsqueda de otros territorios como posibilidad para crear imágenes.

Dos viajes tienen lugar en este trabajo: un viaje virtual por medio del Google Street View de Google Maps hacia la costa ecuatoriana y un viaje interior con dos rutas: una exploración de mi hogar como imposibilidad de exploración de lo sensible geográfico y un recorrido por mis afectos a través de la poesía predictiva, la cual surge de la interacción con el texto predictivo de mi teléfono celular. Estos poemas predictivos son inscritos en un soporte fotográfico para crear una suerte de paisaje escrito-visual que explora los límites de la representación del paisaje y el autorretrato en la fotografía.

**PALABRAS CLAVE:** wanderlust, fotografía expandida, análogo, nuevos medios, interdisciplinario

### ABSTRACT:

*Metanoia* presents itself as an interdisciplinary creation project that works with photography, literature, and new media. It is a journey through physical and virtual territories as a critical exploration of the limits of corporal and physical mobility imposed by the pandemic and it is the search for other territories as a possibility to build and create images.

Two journeys take place in this project: a virtual trip through the Street View tool on Google Maps towards the Ecuadorian coast, and an inner journey with two routes: an exploration of my home as the impossibility of exploring the geographical sensitivity and a journey through my affections through predictive poetry or involuntary poetry, which comes to be from the interaction with the predictive text of my cell phone. These predictive poems are inscribed on photographic support creating a kind of written-visual landscape that explores the limits of the representation of the landscape and the self-portrait in photography.

**KEYWORDS:** wanderlust, expanded photography, analog, new media, interdisciplinary

<sup>1</sup> Este trabajo fue desarrollado en la materia Proyecto de Titulación.

*Metanoia* es un proyecto transdisciplinario que utiliza dos dispositivos de creación. Por un lado, hace uso del concepto del romanticismo alemán del siglo XVIII, *wanderlust*, como estrategia para realizar un viaje físico y virtual; y por otro, utiliza un dispositivo asociado a la tecnología contemporánea y a las formas de comunicación posibles durante el confinamiento de los cuerpos: la poesía predictiva o poesía involuntaria, que surge de la interacción o dinámica con el texto predictivo de los teléfonos celulares.

El viaje y la exploración física de lugares y territorios han sido constantes en la creación fotográfica. Desde su invención en 1824<sup>2</sup> la fotografía ha sido utilizada por viajeros, exploradores, científicos y artistas como aquella herramienta que permite el descubrimiento, el hallazgo y la creación.

Es en el encuentro con el Otro, con su territorio y su lugar que lo fotográfico, inicia su sentido y es en su exposición al «otro», como documento u obra de arte, que lo completa<sup>3</sup>.

El término *wanderlust* viene de la unión de las palabras alemanas *wandern*, que significa caminar, y *lust*, que significa pasión, por lo que una traducción al español sería «pasión por caminar»; pero el término fue transformándose con el pasar del tiempo hasta convertirse en la expresión «pasión por vagar o deambular». En el alemán moderno, *wanderlust*

El término *wanderlust* viene de la unión de las palabras alemanas *wandern*, que significa caminar, y *lust*, que significa pasión, por lo que una traducción al español sería «pasión por caminar».

es comúnmente relacionado a la pasión por viajar y conocer lugares nuevos.<sup>4</sup>

El *wanderlust* como dispositivo de creación ha sido utilizado desde el siglo XIX por los románticos alemanes como el pintor Caspar David Friedrich (Greifswald, 1774-1840) o el escritor William Wordsworth (Cockermouth, 1770-Grasmere, 1850), hasta fotógrafos contemporáneos como el suizo Robert Frank y los americanos Stephen Shore, Alec Soth y Gregory Halpern.

La idea de *wanderlust* puede ser entendida al menos en dos niveles. Por un lado, como el viaje que se emprende con coraje y fuerza para encaminarse en una aventura y vivir nuevas experiencias, y por otro, como una metáfora de la búsqueda de sentidos y significados de la vida de quien emprende un viaje.<sup>5</sup> En este sentido, este proyecto reflexiona acerca de las posibilidades de creación desde el confinamiento impuesto por la pandemia de COVID-19. A través de «la pasión por deambular» produzco una serie fotográfica desde la crítica al *wanderlust* para encontrar nuevas representaciones del paisaje costero ecuatoriano. Así, debido a la imposibilidad de salir a fotografiar el espacio exterior, empleo el *wanderlust* de manera virtual al recorrer las carreteras costeñas del *Street View* de Google Maps en busca de postfotografías. Al mismo tiempo recorro y fotografío los espacios íntimos de mi casa y profundizo en las imágenes visuales producto de mi sensibilidad. Esto se presenta como una aparente imposibilidad: ¿cómo fotografiar el interior emocional de una persona?

<sup>2</sup> En el año 1824, el científico francés Nicéphore Niepce obtuvo unas primeras imágenes fotográficas, inéditas. La fotografía más antigua que se conserva es una reproducción de la imagen conocida como *Vista desde la ventana en Le Gras*, obtenida en 1826 con la utilización de una cámara oscura y una placa de peltre recubierta en betún.

<sup>3</sup> Reflexión de Francois Laso Chenut acerca de la fotografía como documento y obra de arte.

<sup>4</sup> Rebecca Solnit, «Wanderlust: A History of Walking», *Journal of Social History* Vol. 35, N.º 2 (Invierno, 2001): 519, <https://www.jstor.org/stable/3790232>

<sup>5</sup> Judith Adler, «Travel as Performed Art», *American Journal of Sociology* Vol. 94, N.º 6 (mayo, 1989): 1377, <https://www.jstor.org/stable/2780963>

Para este fin acudo a la poesía, en particular, a lo que llamo «poesía predictiva». Este proceso de escritura «sin imágenes» se traduce y transforma en imagen y en lenguaje visual cuando la escribo en un soporte fotográfico instantáneo (*instax*) con una tecnología análoga de escritura: una máquina de escribir. Por tanto, sacrifico el proceso químico de revelado instantáneo y lo convierto en soporte de inscripción de las palabras-imagen. En este sentido, el uso de nuevos medios digitales como el *Street View* de Google Maps y el texto predictivo del teclado del teléfono celular son parte importante dentro del proyecto que, en un contexto hipertecnológico, abre posibilidades para la creación de nuevas formas de concebir el espacio.

La tensión-diálogo entre las tecnologías análogas y digitales juega un rol central en mi proceso creativo, en tanto ciertas imágenes están en tensión y otras en diálogo y enlace; la poesía predictiva es generada en un teléfono celular, pero materializada a través de una máquina de escribir, y esta, a su vez, está relacionada con capturas de pantalla del *Street View* y con fotografías digitales directas.

Desde la aparición de las redes sociales, la sobreacumulación de imágenes y las posibilidades de «viajes virtuales», el medio fotográfico sufrió una transformación y un cambio radical. Como lo señala Joan Fontcuberta, «la postfotografía hace referencia a la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual»<sup>6</sup>. El término «postfotografía» surgió en los años noventa

Desde la aparición de las redes sociales, la sobreacumulación de imágenes y las posibilidades de «viajes virtuales», el medio fotográfico sufrió una transformación y un cambio radical.

con los avances tecnológicos, específicamente cuando la fotografía digital sustituyó a la fotografía analógica y se consolidó con el acceso masivo a Internet y redes sociales. «La postfotografía no es más que la fotografía adaptada a nuestra vida online».<sup>7</sup>

La apuesta apropiacionista o acogida/adopción digital<sup>8</sup> es lo que me propuse trabajar con las imágenes de Google *Street View* para reciclarlas y darles un nuevo contexto, trabajando sobre ellas e incorporándolas a mi paisaje doméstico como parte de mi viaje. Al respecto, el concepto de «postfotografía» interpela y cuestiona la figura del autor porque «hoy todos somos productores y consumidores de imágenes»<sup>9</sup>. Las fotografías se hacen desde teléfonos y cámaras 360 que circulan en la red, por lo tanto ¿quién es el autor de las fotografías de Google *Street View*? ¿Es Google o soy yo al hacer una captura y elegir el encuadre? En esta dinámica se vuelve relevante el concepto de autoría/apropiación.

[...] es sumamente interesante porque se une a la tendencia a desafiar la idea romántica de autoría. Puede parecer que la fotografía llega demasiado tarde a esta tendencia, pero no debemos olvidar que una gran parte de su historia se basó en demostrar justamente lo contrario: que el fotógrafo imprimía, de facto, valores estéticos ajenos a lo real [...]»<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016), 7.

<sup>7</sup> Fontcuberta, *La furia...*, 39.

<sup>8</sup> Fontcuberta, *La furia...*, 54.

<sup>9</sup> Fontcuberta, *La furia...*, 32.

<sup>10</sup> Paula Velasco Padial, Reseña sobre *La furia de las imágenes*, 284.

Busco, capturo, intervengo, proyecto y uso aquellas imágenes, las adopto como un «homo fotográficus»<sup>11</sup>. En este sentido, y siguiendo a la crítica Paula Velasco, Fontcuberta plantea que:

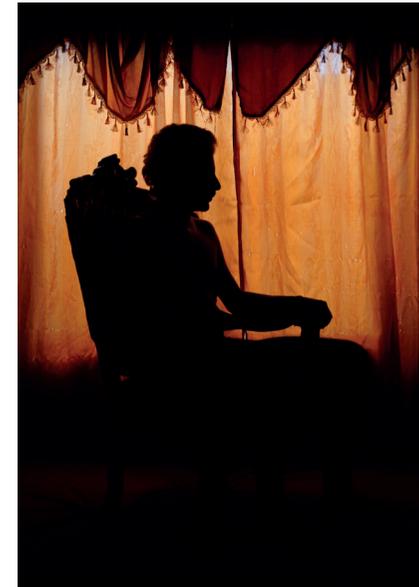
El valor de creación se ha trasladado a un nuevo nivel, en el que lo importante no son los valores estéticos que posee la imagen por sí misma, sino en la capacidad de dotar a la imagen de intención y de sentido, en hacer que la imagen sea significativa.<sup>12</sup>

El sentido de las imágenes que se creó para el proyecto está basado en una búsqueda de posibilidades creativas, performáticas y disruptivas. Es decir, al verme limitado dentro del espacio de mi casa, pude romper con las reglas y percepciones de la fotografía, que tradicionalmente pretende replicar la imagen en tanto formas y colores explícitos. El retrato que propongo se construye y revela a base de letras, saberes y sentires que toman sentido gracias a funciones predictivas de mi móvil. La fotografía, como se ha demostrado, es ser un ejercicio interdisciplinario que genera alternativas de visiones y prácticas cotidianas inmersas en mundos virtuales.

El sentido de las imágenes que se creó para el proyecto está basado en una búsqueda de posibilidades creativas, performáticas y disruptivas.

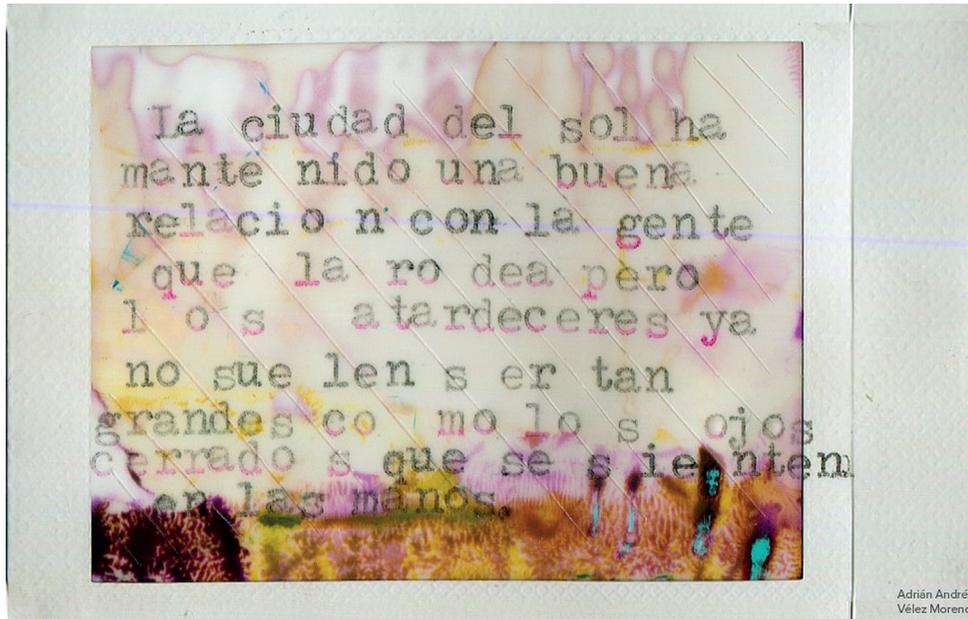
## Bibliografía

- Adler, Judith. «Travel as Performed Art». *American Journal of Sociology* Vol. 94, N.º 6 (mayo, 1989): 1366-1391, <https://www.jstor.org/stable/2780963>.
- Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
- Solnit, Rebecca. *Wanderlust: A History of Walking*. Penguin Books, 2001.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Estados Unidos: Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- Velasco Padial, Paula. «La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía, de Joan Fontcuberta». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 39 (111) : 279-287, <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2017.111.2607>



11 Fontcuberta, *La furia...*, 117.

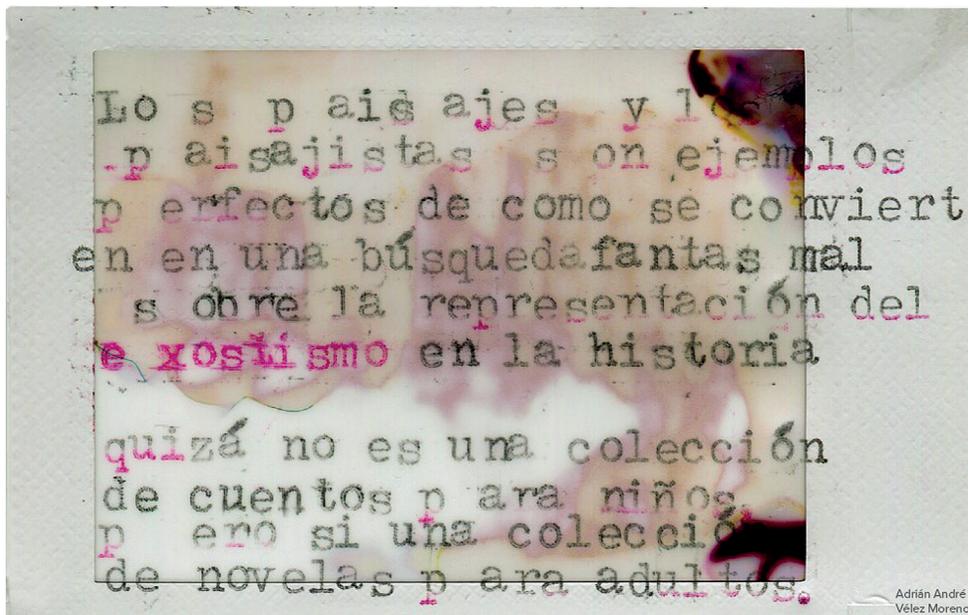
12 Fontcuberta, *La furia...*, 53.



Adrián André Véliz Moreno



Adrián André Véliz Moreno



Adrián André Véliz Moreno





# ENTRE *MATRIX*, *LUCY* Y *PSYCHO-PASS*: *PHÁRMAKON*, MEMORIA Y LAS SOCIEDADES DE CONTROL<sup>1</sup> BETWEEN *THE MATRIX*, *LUCY*, AND *PSYCHO-PASS*: *PHÁRMAKON*, MEMORY AND THE CONTROL SOCIETIES

Pamela Jiménez Moreno

Universidad de las Artes

Escuela de Literatura

Guayaquil, Ecuador

pamela.jimenez@uartes.edu.ec

<sup>1</sup> Este trabajo fue desarrollado en la materia Literatura y Nuevas Tecnologías.

Cómo citar:  
Jiménez, Pamela.  
“Entre Matrix, Lucy  
y Psycho-Pass:  
Phármakon, memoria  
y las sociedades de  
control”. En *Preliminar:  
cuadernos de trabajo*.  
N.º 7 (2022): 14-23.

Recibido:

18 de mayo de 2021

Aceptado:

29 de enero de 2022

## RESUMEN:

El presente ensayo expondrá ciertas escenas de las producciones cinematográficas, *The Matrix* (1999), *Lucy* (2014) y la serie animada *Psycho-Pass* (2012) —propias del género de ciencia ficción—, con la intención de vincularlas a los siguientes conceptos: el *phármakon*, la memoria y las sociedades de control. Dado que vivimos en una sociedad cambiante, donde los avances tecnológicos cada vez bordean la línea entre ficción y la realidad, estos temas sirven como herramienta para comprender y crear una dialéctica con el público lector. Asimismo, la relevancia de colocar en práctica la conceptualización teórica permite ampliar los estudios sobre el género de ciencia ficción, ya que «es, en rigor, [...] (la) más adecuada para reflexionar sobre nuestro tiempo»<sup>2</sup> y, además, una de las más importantes al reflejar no un futuro lejano, sino parte de una realidad actual.

**PALABRAS CLAVE:** *Phármakon*, memoria, sociedades de control, ciencia ficción

## ABSTRACT:

This essay will expose certain scenes from the film productions *The Matrix* (1999), *Lucy* (2014) and the animated series *Psycho-Pass* (2012) —typical of the science fiction genre—, with the intention of linking them to the following concepts: the *phármakon*, memory and control societies. Since we live in a changing society, where technological advances increasingly border the line between fiction and reality, these topics serve as a tool to understand and create a dialectic with the reading public. Likewise, the relevance of putting theoretical conceptualization into practice allows expanding studies on the science fiction genre, since “it is, strictly speaking, [...] (the) most appropriate to reflect on our time” and, in addition, one of the most important as it reflects not a distant future, but part of a current reality.

**KEYWORDS:** *Phármakon*, memory, control societies, science fiction

<sup>2</sup> Julián Díez, «Prólogo» en *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y Retórica de los Prospectivos*, Fernando Ángel Moreno (España: Portal Editions, 2010), 9.

Antes que nada, hay que esclarecer algunas cuestiones que surgen en el texto. Primero: *The Matrix* (1999), *Lucy* (2014) y *Psycho-Pass* (2012) pertenecen al género de ciencia ficción en el campo cinematográfico y animación en las artes visuales, tal vez no reflejan la realidad circundante en la que vivimos, pero retratan muy bien los conceptos que analizaremos en esta investigación. Para esto se toma como punto medular el concepto *phármakon*, empleado desde las reflexiones de Vidarte para destacar el conflicto de los diálogos de Platón y su relación con la escritura. Asimismo, el enfoque de este texto busca crear una dialéctica entre las obras mencionadas y la conceptualización de este término para de ampliar el nivel de interpretación y tejer similitudes y diferencias.

Es preciso mencionar, además, que este escrito tiene como objetivo reflexionar sobre los temas mencionados, añadiendo contenidos más profundos y analíticos, por lo que se asociarán con algunas nociones de San Agustín y Deleuze. En cuanto a la estructura del texto, se presentará las sinopsis de las dos películas y la serie de anime para obtener una visión general. Luego, se argumentarán escenas puntuales en donde se evidencie la conceptualización *phármakon*, y sus ejes relacionados con las sociedades de control, los algoritmos, los datos y la memoria, para aislar y analizar dichas nociones.

Ahora bien, es conveniente empezar definiendo que el término *phármakon* contiene una paradoja de doble significado, pues alude a ser «remedio» y «veneno» a la vez. En otras palabras, el *phármakon* tiene la capacidad de curar las falencias de algún aspecto u objeto, pero el uso excesivo produce una intoxicación del síntoma que termina convirtiéndolo en un recurso peligroso para quien lo aplique. Vidarte apunta que, para Platón, la peligrosidad del *phármakon* estaba asociada a la escritura, pues esta, al em-

...se toma como punto medular el concepto *phármakon*, empleado desde las reflexiones de Vidarte para destacar el conflicto de los diálogos de Platón y su relación con la escritura.

plearse como una técnica, cuyo objetivo es exteriorizar la memoria, tiene la capacidad de resistir y persistir hasta la actualidad; y, por otro lado, quien la utiliza puede infectarse y adormecerse progresivamente en el uso de su memoria hasta llegar al olvido.

Estableciendo esta definición, *The Matrix* (1999) es una película que ilustra el futuro de los humanos bajo el dominio de las máquinas e inteligencias artificiales. La mente de cada individuo está anclada a una realidad virtual, mientras que sus cuerpos permanecen en una especie de capullo donde continúan el ciclo humano. La matrix — un programa que simula estar a finales del siglo XX—, es la que se encarga de regular la energía y control del entorno virtual de las personas. El ambiente de la película se desarrolla en Zión, un lugar donde viven todos los que son liberados de la matrix. Sin embargo, existen naves clandestinas que intentan extraer a los seres humanos de la simulación digital. Morfeo, líder de los hackers, intenta encontrar al «elegido» para destruir a la matrix y liberar a los seres humanos de su destino.

En *Lucy* (2014), en cambio, la película incursiona en una pregunta: ¿qué ocurriría si el ser humano puede alcanzar el 100 % de su capacidad cerebral? Esta interrogante se cumple cuando Lucy es secuestrada por unos traficantes que colocan en su vientre una carga de la droga CPH4. En el desarrollo de la escena, Lucy rompe la mercancía para tratar de escapar, por lo que la sustancia termina absorbiéndose en su cuerpo, provocando una alteración en el sistema neuronal y en la funcionalidad de su cerebro.

*Psycho-Pass* (2012), por el contrario, es un anime ambientado en un mundo distópico plagado de guerras. Japón se presenta como una ciudad tecnológica avanzada que necesita mantener el control emocional de su población, por lo que emplea los dispositi-

vos Sibyl —sistema que escanea y analiza la mente—, para medir los datos emocionales de una persona. El Psycho-Pass —calificado como medidor de privilegios y coeficiente criminal— ayuda a verificar el estado psicológico y la probabilidad de que alguien pueda volverse prófugo o cometa un delito. Este sistema es manejado por un grupo de inspectores de alto coeficiente, quienes son encargados de rehabilitar y atrapar a los individuos que se encuentren en estados de paranoia o desequilibrio mental.

El *phármakon* se presenta en estas producciones visuales como un exceso que desborda y altera la memoria. Por ejemplo, en *The Matrix* (1999), Morfeo y Neo entablan un diálogo sobre el significado de la máquina y su dimensión virtual, los personajes tienen la necesidad de ver la Matrix para poder esclarecer sus dudas. Aquí entra un dispositivo que es cumbre en la trama, ya que la decisión de Neo es crucial para una de las escenas cuando dice lo siguiente:

Si tomas la píldora azul, la historia se acaba, despiertas en tu cama y crees lo que tú quieras creer. Si tomas la píldora roja, te quedas en el país de las maravillas y te enseño qué tan profundo es el hoyo.<sup>3</sup>

Neo, al tomar la pastilla, deja atrás toda técnica imaginaria y comodidades que le otorgaba la Matrix, por lo que finalmente despierta. En otras palabras, pareciera que cuando Neo se «cura» puede entender que toda la maldad del mundo está inducida por las

Neo, al tomar  
la pastilla, deja  
atrás toda técnica  
imaginaria y  
comodidades  
que le otorgaba  
la Matrix, por lo  
que finalmente  
despierta.

máquinas. Al cuestionar esta forma de control, la alteridad de su pensamiento rompe con la norma, por lo que asume que el mundo está completamente subyugado a las inteligencias artificiales. No obstante, el *phármakon*, visto como simulación, se vuelve parte de la paradoja de la película, ya que los personajes dependen de una píldora a la que se le atribuye un doble concepto: veneno porque induce al sueño profundo y los humanos olvidan su «verdadera» realidad, y remedio porque es la clave para destruir todo aquel mundo lleno de ilusiones.

Asimismo, en *Lucy* (2014), cuando el personaje está en cautiverio y se rompe la bolsa que contiene CPH4 en su interior, asimila la reestructuración corporal a través de un proceso muy doloroso. La escena se convierte en una especie de dominó, pues a partir de allí desarrolla un alto coeficiente intelectual y aumenta su porcentaje de fuerza. El *phármakon*, en este caso, es asimilado mediante la droga, ya que *Lucy* obtiene todo conocimiento del mundo. Sin embargo, su exceso produce un agotamiento que degrada el cuerpo y memoria del personaje, por lo que este necesita conseguir las demás bolsas con el producto que están repartidas por todas partes de Europa.

En *Psycho-Pass* (2012), el *phármakon* es el sistema Sibyl porque puede determinar el valor de cada persona y el coeficiente criminal a través de los datos, preferencias, gustos, etc. Sin embargo, existen individuos que no pueden ser diagnosticados, debido a que poseen un coeficiente criminal de cero. En consecuencia, el resultado de esta evaluación produce un error de fuga en el sistema, ya que, si alguna de estas excepciones comete un crimen, los Dominator —armas que deciden si es viable ejecutar o neutralizar a los criminales—, no se activarían.

<sup>3</sup> Wachowski, Lana y Lilly. «The Matrix» dirigido por las Hermanas Wachowski e interpretado por Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Ross, Hugo Weaving, Joe Pantoliano, Marcus Chong, Paul Goddard, Gloria Foster (1999, Estados Unidos, Warner Bros).

En *Psycho-Pass* este aspecto es relevante, debido a que los inspectores y los ejecutores dependen del sistema para realizar su trabajo. No obstante, si el Sibyl es encargado de estabilizar a la sociedad, también la enferma porque al no poder mantener a raya las emociones, estas se desbordan hasta el punto de que el individuo necesita rehabilitarse. Es así como los asesinatos en masa, los robos, las violaciones, comienzan a ser más notorios, ya que los criminales poseen tecnología que puede encubrir su coeficiente criminal, por lo tanto, son exonerados de una posible rehabilitación o de una muerte segura.

El *phármakon* se presenta como el reemplazo de una cosa u objeto para potenciarlo, pero la prolongación excesiva de este delega nuevas carencias. Vidarte toma el mito de Theuth, el creador de la escritura, para exponer cómo el discurso de la técnica puede producir ignorancia y olvido, ya que su carácter de «exteriorización» pone en peligro la presencia del hablante y su memoria, aspecto que también se evidenció en los ejemplos anteriores. Además, a pesar de que se utilizaron distintos recursos para explicar lo que es el *phármakon*, todos estos tienen un punto en común: la memoria es afectada severamente. Vidarte describe que Tamus, el rey de Theuth, pone en evidencia que la memoria se hace frágil y obsoleta al exteriorizarla en un soporte. Estos pueden aludirse a libros, textos, dispositivos, computadoras, cualquier elemento para almacenar información.

Si ponemos como ejemplo a San Agustín de Hipona, uno de los precursores sobre los estudios de la memoria, notaremos que el filósofo alcanzaba altos niveles de introspección en la forma de concebir la vida. Sus escritos engloban una herencia de reflexiones sobre la técnica y forma de la lectura, elementos que están asociados con la memoria y la capacidad de alcanzar altos estados de lucidez:



Figura 1:  
Psycho-Pass (2012),  
capítulo: 11, Akane  
Tsunemori.  
Fuente: Loot Anime  
Death Box - Unboxing |  
Broken Joysticks

«Pero ¿a quién cuento yo esto? No ciertamente a ti, Dios mío, sino [...] cualquiera que sea la parte de él que pueda tropezar con este, mi escrito»<sup>4</sup>. La intención de reflexionar sobre el movimiento del recuerdo produce una percepción inicial de la memoria como artefacto emulador y describe: Allí se me ofrecen al punto el cielo y la tierra y el mar con todas las cosas que he percibido sensiblemente en ellos [...] Allí me encuentro con mí mismo [...] y en qué tiempo [...] y cómo estaba afectado cuando lo hacía.<sup>5</sup> La vista, el olfato, el tacto, el ejercicio de recordar como estado onírico posibilita la conformación de un estado de memoria integral.

Volviendo a *The Matrix* (1999), cuando Neo es expulsado de la simulación se cuestiona sobre su propia memoria. Si todo fue una ilusión, es probable que toda su vida también lo haya sido —y en efecto, así

<sup>4</sup> San Agustín de Hipona, *Confesiones* (Edición PDF, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022), 9. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/confesiones--0/html/>

<sup>5</sup> Hipona, *Confesiones...*, 61.



fue—, puesto que el personaje comprende que su realidad e identidad fue un sueño y, por obvias razones, entra en crisis: «¿Qué es 'real'? ¿Cómo defines 'real'? Si hablas de lo que puedes sentir, lo que puedes oler, probar y ver... lo 'real' son impulsos eléctricos que tu cerebro interpreta»<sup>6</sup>. El concepto de la memoria en la película es trascendental, debido a que el espectador cree que la memoria viva se compone por los sentidos. En este caso, los sentidos fueron sometidos por la IA (inteligencia artificial) controlando la memoria y, también, la identidad del «yo» interior.

A pesar de que Neo reflexiona sobre si fue correcto aceptar la píldora roja, se da cuenta de que no hay vuelta atrás, lo hecho, hecho está. Así que comienza su «entrenamiento». La forma de aprender del personaje no es igual al ejemplo de San Agustín, que toma la escritura como un artefacto de exteriorización y archivo de memoria, sino que su cerebro se expande al igual que la información que puede tener una computadora. Es decir, los programas son cargados directamente

Figura 2: *Matrix* (1999), Morfeo (izquierda) y Neo (derecha)

Fuente: [Encanto de Uma Linda Cigana do Oriente: MEDIUNIDADE OSTENSIVA: \(encantodacigana-dooriente.blogspot.com\)](http://encantodacigana-dooriente.blogspot.com)

del exterior hacia su masa gris, en este caso: el cerebro, por lo que no es necesario que Neo utilice el cuerpo y la experiencia. Sin embargo, las sensaciones que le produce esta alteración le provocan heridas reales que se reflejan en la piel, y si mueres en la simulación, también muere el cuerpo de quien fallece. Es así que la memoria de Neo es una memoria artificial que se disfraza de viva.

Por lo que se refiere a *Lucy* (2014), el aspecto de la memoria viva es muy similar a la de San Agustín, pero culmina en una combinación de vida artificial. No obstante, el «yo» interior se disuelve, ya que ella se convierte en el todo. Lucy comienza siendo un pequeño hilo que, a medida que su capacidad cerebral, va en aumento. La simulación se da a través de miles de hilos que se juntan para tejer un enorme telar desde de la existencia. Durante ese recorrido, Lucy tiene todo el conocimiento a partir de sus sentidos, absorbe y se expande con gran rapidez. «Nunca nos morimos»<sup>7</sup>, decreta Lucy, de alguna forma, para ella, al dejar una huella en el telar que va reconociendo y asimilando, se configura como un infinito.

Casi al finalizar la película, Lucy trata de condensar toda la información, conocimiento, experiencia de todas las épocas, desde el *Big Bang* hasta hechos futuros en una memoria USB, es así como alcanza el 100 % de la capacidad cerebral, ella se convierte en el todo y su cuerpo se desintegra, se hace una especie de ser omnipotente que lo sabe, lo conoce y lo ve todo, es parte del gran telar de la memoria universal. Con respecto a *Psycho-Pass* (2012), la memoria viva y la artificial interactúan. Es decir, las plataformas digitales contienen la información de las personas, los historiales y las huellas inconscientes del cibe-

<sup>6</sup> Wachowski, Lana y Lilly, «The Matrix», 1999.

<sup>7</sup> Luc Besson, *Lucy*, interpretado por Scarlett Johansson, Morgan Freeman, Choi Min-sik, Amr Waked (2014, Francia, Universal Pictures).



© 2014 UNIVERSAL PICTURES

respacio. En cambio, aquí entra el dilema que Vidarte había utilizado en *Técnica, phármakon y escritura* en relación con el mito de Theuth y Tamus, ya que en el mundo de *Psycho-Pass* dependen del sistema Sibyl incluso para determinar si una persona vive o muere, la memoria se atrofia y es controlada por la máquina misma. Este apartado no se diferencia mucho de nuestra realidad, ya que precisamos siempre de un apoyo para recordar.

El *phármakon* y la memoria evolucionan. No se siguen llamando como tal, sino que las técnicas toman nombres distintos, como el *phármakon* de la escritura. El punto de encuentro o de consolidación de estos dos temas se halla en las sociedades de control. También, las técnicas se posicionan y refuerzan la doble

Figura 3: *Lucy* (2014), personaje: Lucy.  
Fuente: [¿Qué piensas, el final de la película Lucy significó? - Quora](#)

significación del *phármakon*, que se vuelven imperceptible, tal y como lo menciona Deleuze:

El lenguaje numérico del control está hecho de cifras, que marcan el acceso a la información, o el rechazo. Ya no nos encontramos ante el par masa-individuo. Los individuos se han convertido en «dividuos», y las masas, en muestras, datos, mercados o bancos.<sup>8</sup>

Deleuze vislumbró a las sociedades de control como espacios frecuentes de la cotidianidad. Estos pueden amoldarse en oficinas, ca-

<sup>8</sup> Gilles Deleuze, «Posdata sobre las sociedades de control», en *El lenguaje literario*, 7° 2, (Montevideo: Ed, Nordan, 1991), 3.

sas, habitaciones, en las que el individuo se convierte en una modulación automatizada. En *The Matrix* (1999), la simulación se refleja dentro de Neo, por lo que la referencia numérica lo caracteriza como una cifra, al igual que los seres humanos cuando portan su cédula de identidad. Ya no forma parte de la masa-individuo, sino de un dato que se convierte en el único marco posible dentro de la sociedad de control. En la siguiente escena, cuando Morfeo le enseña a Neo la «estructura» —un programa cargador donde se pueden subir diferentes archivos, como ropa, técnicas de combate, armas, etc.—, estos se materializarán dentro del sistema para dar cuenta de la realidad de su época y cómo la sociedad se ve sometida a la inteligencia artificial. Neo se pregunta: «¿Es esto real? ¿Qué es la Matrix?» Morfeo responde: «Control»<sup>9</sup>.

Deleuze expone que el lenguaje numérico está asociado con el control, pues exterioriza la identidad convirtiéndola en una división personificada, o más bien, llamada «dividuo». En la película, la «estructura» consolida la forma de pensar de Morfeo, Neo, Trinity, y demás personajes, ya que permite que la información pueda ser alcanzada y recolectada por lenguajes algorítmicos, cifras, números; produciendo un control total. No obstante, Deleuze presagiaba el futuro contemporáneo, debido a que nadie puede ser dueño de los historiales digitales que va dejando en diferentes sitios cibernéticos, pues toda esa información es recolectada por las grandes corporaciones capitalistas que terminan modificando nuestra forma de pensar y sentir.

Otro ejemplo es que, al final de *Matrix*, Neo trata de escapar de los agentes IA para identificar a los desertores de la Matrix y se da

Deleuze expone que el lenguaje numérico está asociado con el control, pues exterioriza la identidad convirtiéndola en una división personificada, o más bien, llamada «dividuo».

cuenta de que puede modificar la realidad de la simulación; Neo es «el elegido». El personaje puede ver los códigos que componen a las paredes del viejo hotel, el suelo e incluso a los agentes dentro de la Matrix. Todos son códigos, algoritmos, un conjunto de datos, es decir, «dividuos», sociedades de control que «operan sobre máquinas de tercer tipo, máquinas informáticas y ordenadores cuyo peligro pasivo es el ruido y el activo la piratería o la introducción de virus»<sup>10</sup>.

Por otra parte, en *Lucy* (2014), durante la escena del minuto 00:43:21 al minuto 00:46:00, la protagonista se vuelve una especie de virus súper desarrollado —muy similar a Neo al descubrir que puede modificar a la Matrix—, ya que invade a las máquinas informáticas, pero también a los humanos y a su propio sistema cerebral. El personaje contacta por teléfono a Samuel Norman —un científico que ha desarrollado una teoría incompleta sobre la capacidad del cerebro humano—, para contarle lo que le estaba ocurriendo. Sin embargo, Norman no está muy convencido, por lo que Lucy dirige su emisión a la TV, radio, computadora, teléfono, etc., para que Norman confíe en ella, por lo que la arle aconseja que debe recopilar todo lo obtenido y pasárselo a él: «Sabe... [...] El único propósito de la vida ha sido transmitir lo que se ha aprendido»<sup>11</sup>.

Lucy se fusiona con la información que hay a su alrededor, se convierte en un sistema automático de recopilación de datos, tal como Funes, el memorioso. Hay que destacar que Borges construye un personaje con una memoria excepcional que puede recordar hasta el más mínimo detalle. Sin embargo, el recordar o almacenar puede generar ciertas desventajas, una de ellas es la falta de imaginación, de argu-

<sup>9</sup> Lana y Lilly Wachowki, *The Matrix* (1999).

<sup>10</sup> Deleuze, «Posdata sobre las sociedades de control», 3.

<sup>11</sup> Luc Besson, *Lucy* (2014).

mentos propios, etc. Funes expresa: «Mis sueños son como la vigilia de ustedes [...] Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras»<sup>12</sup>. En Lucy, al contrario de Funes, su memoria se entumece al pasar de los días, carece de sentimientos y de dolor. Puede decirse que estos dos personajes retratan una versión humana de las sociedades de control a la que Deleuze argumenta:

No es necesaria la ciencia ficción para concebir un mecanismo de control que señale a cada instante la posición de un elemento en un lugar abierto, animal en una reserva, hombre en una empresa (collar electrónico). Félix Guattari imaginaba una ciudad en la que cada uno podía salir de su departamento, su calle, su barrio, gracias a su tarjeta electrónica (dividual) que abría tal o cual barrera; pero también la tarjeta podía no ser aceptada tal día, o entre determinadas horas: lo que importa no es la barrera, sino el ordenador que señala la posición de cada uno, lícita o ilícita, y opera una modulación universal.<sup>13</sup>

Por lo que se refiere a *Psycho-Pass* (2012), en el capítulo 1, llamado «Coeficiente criminal», vemos cómo unos robots-holograma evitan que una multitud entre al lugar donde está ocurriendo un delito: «El acceso a esta zona está restringido para garantizar la seguridad»<sup>14</sup>. Sin embargo, la inspectora Akane Tsunemori, al llegar, presenta su carnet de identidad hacia los que custodian el área e inmediatamente ingresa. Luego, unos segundos después, se encuentra con Ginoza, un inspec-

12 Jorge Luis Borges, «Funes el memorioso», en *Ficciones* (Ediciones: Debolsillo, Buenos Aires, 2016), 4.

13 Deleuze, «Posdata sobre las sociedades de control», 4.

14 Netflix, «Coeficiente criminal». Temporada 1, episodio 1. *Psycho-Pass*, creado por Hikaru Miyoshi y producido por Production IG. Transmitido el 12 de octubre de 2012.

Hay que destacar que Borges construye un personaje con una memoria excepcional que puede recordar hasta el más mínimo detalle.

tor, que le comenta sobre el caso: «Un escáner lo detectó durante el control, un dron de seguridad le ordenó terapia, pero se rehusó y huyó. El nivel de su Psycho-Pass es verde oscuro»<sup>15</sup>.

Las palabras que emplea Ginoza son «control» y «ordenar». Deleuze, en *Posdata, sobre las sociedades de control*, en el apartado de «Programa», menciona que los mecanismos de control, captados en su aurora, debería ser categorial.<sup>16</sup> En la escena anteriormente mencionada, el Sibyl, a través de los Dominator, categoriza a las personas por su Psycho-Pass y cuando se desborda el coeficiente criminal, la gente debe ser rehabilitada, custodiada o, si presentan un grave peligro para la sociedad, eliminada.

Hasta hoy, viví de la manera más correcta posible. Tratando de no molestar ni incomodar a nadie. Andando siempre con cuidado, haciendo mi mejor esfuerzo. Y, aun así, un detector encuentra algo una sola vez, y ya me tratan como a un criminal.<sup>17</sup>

Dentro de las sociedades de control todo es cuantitativo. Cuando el hombre pasa frente a los detectores y se registra que el color de su Psycho-Pass es turbio, ya sea por sus pensamientos o emociones, inmediatamente se torna paranoico. De alguna forma, el personaje que es diagnosticado debe mantener un equilibrio emocional estable, ya que, si se rompe esa coraza, es posible que se convierta en criminal. En consecuencia, uno de los criminales secuestra a una mujer para saciar sus frustraciones, forzándola a tener relaciones sexuales. Ante la situación de peligro, las emociones del criminal

15 Netflix, «Coeficiente criminal», en *Psycho-Pass* (2021).

16 Deleuze, «Posdata sobre las sociedades de control», 4.

17 Netflix, «Coeficiente criminal», en *Psycho-Pass* (2021).

incrementan, no solo alterando su coeficiente criminal, sino también el estado emocional de la víctima, por lo que el Dominator sentencia a los dos; ante esto la inspectora dice:

—Escuche, los Dominator son los ojos de Sibyl. El mismo sistema ha decidido que ella es una amenaza. Piense en lo que eso significa.

—¿Le va a disparar a alguien, aunque no haya hecho nada?<sup>18</sup>

Akane trata de evitar, de todas las maneras, la ejecución de la mujer, ya que solamente estuvo bajo mucho estrés e influencia del criminal, a lo que su mente se vio perjudicada ante la presión. La inspectora evita que Kogami, uno de los ejecutores, la elimine y trata de neutralizarla para evitar que muera, pero a pesar de ello, es capturada por Ginoza, el criminal. El sistema Sibyl decide, a través de los datos, algoritmos, tendencias, etc., quién es o no criminal; analiza los pensamientos, el diálogo, los historiales, las acciones, cualquier elemento que esté dentro del control, aun cuando sus funcionamientos sean meros números.

A modo de conclusión, se puede decir que estas tres obras abordan perspectivas interesantes en relación a la realidad virtual, los mecanismos de control, y los cambios tecnológicos futuristas. Cada tema puede asociarse en un análisis de la memoria, el control, los datos, etc. El *phármakon* en estas producciones es cambiante, ya que posee características de adaptabilidad por lo que puede producir, en su automatización, una toxicología tecnológica. Respecto a la exteriorización de la memoria, distan muchos elementos que trabajan de diferentes maneras y grados. En *The Matrix* (1999)

De alguna forma,  
el personaje que  
es diagnosticado  
debe mantener  
un equilibrio  
emocional  
estable, ya que,  
si se rompe esa  
coraza, es posible  
que se convierta  
en criminal.

En consecuencia,  
uno de los  
criminales  
secuestra a una  
mujer para saciar  
sus frustraciones,  
forzándola a  
tener relaciones  
sexuales.

hay una ausencia de la memoria viva; en *Lucy* (2014), la memoria viva se potencia; y en *Psycho-Pass* (2012) se asemeja más a nuestro tiempo, pues utilizamos las tecnologías para apoyarnos a la memoria exterior. Con respecto a las sociedades de control, las tres obras tienen similitudes, todas están regidas por la dominación de los datos, algoritmos, cifras, etc. Es decir, todo está matematizado.

Por otro lado, es importante relacionar estos conceptos teóricos que, si bien pueden ser difíciles de comprender a primera vista, su análisis se expande a través de la interpretación de estas películas. Asimismo, se torna mucho más sencillo asociarlos y dialogarlos desde una perspectiva de análisis, para crear nuevas conexiones interpretativas en las producciones visuales que acontecen hoy en día.

<sup>18</sup> Netflix, «Coeficiente criminal», en *Psycho-Pass* (2021).



## Bibliografía

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Debolsillo, 2016.

De Hipona, San Agustín. *Confesiones San Agustín*. Traducido, según la edición latina de La Congregación de San Mauro, por el R. P. Fr. Eugenio Ceballos. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/confesiones--0/html/>.

Deleuze, Gilles. «Posdata sobre las sociedades de control». En *El lenguaje literario*, 7° 2. Montevideo: Ed, Nordan, 1991.

*Lucy*. Dirigido por Luc Besson. Interpretado por Scarlett Johansson. 2014.

*Psycho-Pass*. Dirigido por Naoyoshi Shiotani y Katsuyuki Motohiro. Interpretado por Production IG. 2012.

*The Matrix*. Dirigido por Lilly y Lana Wachowski. Interpretado por Keanue Reeves. 1999.

Vidarte, Francisco. «Técnica, pharmakon y escritura». *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, N.º 11 (1999): 359-370.

# ETERNA CARTA DE AMOR\* ETERNAL LOVE LETTER

Rogger Humberto Cedeño Rosales\*

Universidad de las Artes

Escuela de Literatura

Guayaquil, Ecuador

rogger.cedeno@uartes.edu.ec

Cómo citar:  
Cedeño, Rogger.  
“Eterna carta de amor”. En *Preliminar: cuadernos de trabajo*. N.º 7 (2022): 24-33.

## Resumen:

El presente es un ensayo creativo en el que se propone como tema principal la interioridad, planteada por primera vez en el texto de *Confesiones*, San Agustín, a través de la utilización de recursos fuera del ensayo tradicional. La metodología de este formato pretende el uso de otros aparatos más allá del aparato académico regular, en este caso se intenta hilar el tema a partir de la escritura de un cuento. El ensayo trata de establecer un puente entre la idea principal del autor y algunas reescrituras del mismo; es decir, cómo la idea profundizada por San Agustín ha sido reescrita y entendida de otras maneras a lo largo de la historia de la Literatura, deteniéndonos, específicamente, en tres textos que son, a su vez, una demostración de cómo actualizar o entender «de nuevo» la interioridad: en primer lugar, *Hamlet* de William Shakespeare; luego, *Piedra de mar* de Francisco Massiani; y, finalmente, «Muerte, me encantó conocerte» (episodio N.º 7 de *Midnight Gospel*) dirigido por Pendleton Ward. El fin del proyecto es llevar a cabo una tesis que trate el tema de la interioridad a través de la metaficción entendida en los referentes mencionados.

**Palabras clave:** Interioridad, Ser, Metaficción, Reescritura, Ensayo creative.

## Abstract:

This work is a creative essay where the central idea is the interiority of the being worked by San Agustín in his book «Confesiones», through the using of other resources than traditional academic essay. The essay methodology try 'creative', other format than the academic space to establish a connection between the principal theme and other authors who rewrote and updated the interiority over time. These other authors are Shakespeare, with *Hamlet*; Francisco Massiani, with *Piedra de mar*, and Pendleton Ward, episode 7 of *Midnight Gospel*, “Death, glad to meet you”. The essay’s goal is to carry out a thesis about interiority through the literary metafiction understood by the named references.

**Keywords:** Interiority, Being, Metafiction, Rewriting, Creative essay.

Recibido:  
16 de julio de 2021  
Aceptado:  
9 de enero de 2022

1 \* Este trabajo fue realizado en la materia de Literatura Medieval.

## Introducción

La interioridad es un tema muy recurrente desde la escritura agustiniana, este último término hace referencia a un lugar en el *interior del ser*, valga la redundancia. Si acaso alguien pregunta: «¿Dónde está Dios?» Y recibe la siguiente respuesta: «En tu corazón», no es más que revivir las confesiones de San Agustín.<sup>2</sup> Desde el ser supremo (según las creencias religiosas), su omnipotencia y su omnipresencia, el escritor plantea la idea de buscar hacia adentro, hacia sus adentros, específicamente; pues allí está la conciliación con el Todopoderoso, la alegría, el yo al que no le es suficiente el afuera, al que no le son suficientes las personas porque no son Dios, el yo que necesita de él y de sus conocimientos y de sus silencios y de sí mismo.

Poco a poco iba también conociendo dónde estaba, y procuraba manifestar mi voluntad y deseos a los que podían cumplírmelos; pero no podía manifestárselos bien, porque mis deseos estaban dentro de mí, y aquellas personas estaban fuera; y por ninguno de sus sentidos podían recibir ni penetrar el interior de mi alma. Por eso me agitaba, daba voces, y hacía aquellas pocas señas y ademanes que podía, para significar mis deseos interiores; a los cuales no se parecían ni eran bastante semejantes mis ademanes y acciones.<sup>3</sup>

2 Enrique A. Eguarte B., «San Agustín y la interioridad», en *Programa de formación permanente* (Roma: Instituto de Agustinología OAR, 2015), versión PDF, de la web: <https://www.agustinosrecoletos.com/wp-content/uploads/2016/09/FI-CHERO11161.pdf>, 2.

3 San Agustín, «Libro I, Capítulo VI», en *Confesiones* (Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes), versión web, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/confesiones--0/html/ff7b6fd2-82b1-11df-acc7-002185ce56064\\_15.html#l\\_6\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/confesiones--0/html/ff7b6fd2-82b1-11df-acc7-002185ce56064_15.html#l_6_)

Ya conociendo el tema principal del siguiente trabajo, cabe decir cómo se tratará el asunto y su metodología: a partir de un ensayo creativo.

Es justo y necesario citar en esta introducción quizás el fragmento que evidencia explícitamente el tema del que venimos escribiendo, ¿por qué el interior? ¿A qué se debe este tema? Cuando San Agustín habla de sí mismo y de sus adentros a eso se refiere la interioridad, buscar a Dios en el corazón, es buscarnos a nosotros mismos: no en algún lugar o en otra persona, sino en nosotros mismos, aunque parezca cacofónico lo que acabamos de leer.<sup>4</sup> Las confesiones de San Agustín son, probablemente, la base de este discurso del interior.

Ya conociendo el tema principal del siguiente trabajo, cabe decir cómo se tratará el asunto y su metodología: a partir de un ensayo creativo. A través del uso de recursos literarios se intentará establecer un puente entre el tema mencionado y algunas reescrituras del mismo: desde el libro de San Agustín, pasando por *Hamlet*, de William Shakespeare hasta llegar a narrativas más actuales como la novela *Piedra de Mar*, de Francisco Massiani y el capítulo «Muerte, me encantó conocerte», de *Midnight Gospel*, una serie animada de la plataforma de Netflix. Todo esto con la finalidad de comparar y actualizar la interioridad en la literatura de una manera un tanto cronológica, pero desde una mirada creativa y en una historia que, de seguro, cae un poco en lo metaficcional por reflexionar acerca del tema y de que su autor se autosugestione sobre lo que cree, lo que dice y lo que escribe; es decir, una duda entre el afuera y el adentro de sí mismo.

Para guiarnos un poco, se explicarán por qué estas obras y no otras, qué instrumento literario guiará el ensayo y por qué una de las estrategias será la metaficción.

4 Xavier Melloni, «El qué y el cómo de la interioridad», consultado el 19 de agosto de 2020, versión web: <https://jesuitas.lat/uploads/el-que-y-el-como-de-la-interioridad/XAVIER%20MELLONI%20-%202013%20-%20EL%20QU%20Y%20EL%20CMO%20DE%20LA%20INTERIORIDAD.pdf>, 15.

En primer lugar, *Hamlet*, icónico texto teatral del canon inglés, ha sido referente e inspiración sobre la venganza, el incesto y también algunos motores iniciales en la psicología freudiana. Sin embargo, lo que nos importa de ella es la interioridad del mismísimo protagonista. «Hamlet anda por ahí provocando que todos aquellos con quienes se encuentra se revelen a sí mismos»,<sup>5</sup> este personaje está mucho tiempo en su cabeza preguntándose y cuestionando sus decisiones en, pudiéramos decir, toda la obra. Para que escape del duelo, de la muerte, Shakespeare utiliza el lenguaje y demuestra cómo funciona el interior de Hamlet: él externaliza su dolor a través de sus monólogos, «¿ser o no ser? Esa es la cuestión».<sup>6</sup> Además, como lo dice la anterior cita, todo personaje con quien se cruza tiende a repensarse como persona. Pudiéramos apodarlo *truco shakespeariano*, en palabras del crítico Harold Bloom: darle prioridad al personaje, a lo humano antes que a la acción o al ambiente.<sup>7</sup> Este giro en la historia de la Literatura permite entender un poco más el concepto que parte desde San Agustín.

Por otro lado, en la novela de Massiani, conocemos a Corcho, un adolescente con el sueño de ser un gran novelista, que se la pasa en toda la narración escribiendo y siempre pensando en él y en su espacio virtual, que es la hoja. La piedra no es más que una metáfora para encontrar su verdadero amor. Darle la roca a las muchachas que están en la novela no es sino el protagonista tratando de encontrarse, interiorizarse, realmente, porque así, expre-

...*Hamlet*, icónico texto teatral del canon inglés, ha sido referente e inspiración sobre la venganza, el incesto y también algunos motores iniciales en la psicología freudiana.

sa Massiani, es la adolescencia: un eterno reencontrarse consigo mismo y preguntarse quiénes somos.<sup>8</sup>

En la narrativa venezolana de los años 60, Massiani rompe con el canon establecido y propone a un nuevo sujeto que se enuncia desde la escritura misma, un protagonista que está consciente de su propio discurso y que por ello se cuestiona su identidad, su lugar en el mundo, en Caracas, el rol que cumple con sus amigos; ¿realmente pertenece allí? ¿Sus allegados lo aprecian tanto como él a ellos? ¿Es posible escribir sobre la escritura? Esta última pregunta sale de la misma boca de Corcho.<sup>9</sup>

Y, finalmente, *Midnight Gospel*, «Muerte, me encantó conocer», quizás es la referencia más explícita, así como la de San Agustín, porque en esta, Clancy, el protagonista de la serie, termina dentro de su bolsa y encuentra a La Muerte, que es un personaje. Lo que hace de este episodio de interés para el trabajo, es que la conversación que tienen los dos es sobre aceptarse a sí mismos, estar —de verdad— presente en vida para que, cuando llegue la muerte, no sientas que has perdido todo, sino que has ganado el descanso,<sup>10</sup> es decir, pensarse y perdonarse aquellos errores que nos persiguen mientras estamos vivos. También entendemos que el morir tal vez es el máximo escape de la interioridad. Porque claro, la muerte es el escape de todo o el gran devenir. La parca le dice

5 Harold Bloom, «Al lector», en *Shakespeare, la invención de lo humano* (Barcelona: Anagrama, 2002), 14-15.

6 Sanchis Ferrándiz, «Hamlet-Acto final (análisis)-William Shakespeare» (2018), acceso el 20 de agosto de 2020, artículo de la web: <https://ellibroduermiente.org/hamlet-acto-final-analisis-william-shakespeare/>.

7 Bloom, «Romeo y Julieta», ..., 106.

8 José Manuel Guzmán H. y Manuel Guzmán Kizer, «Francisco Massiani», película publicada en la plataforma de YouTube el 3 de abril de 2019, acceso el 20 de agosto de 2020, <https://youtu.be/2LgceHr14jY>.

9 Celiner Ascanio, «Identidad narrativa y oralidad: El discurso del “otro” en la novela Piedra de mar de Francisco Massiani», *Revista de Literatura Hispanoamericana*, n°60 (2010), 104.

10 Pendleton Ward, «Muerte, me encantó conocer», en *The Midnight Gospel* (2020), serie animada de la plataforma Netflix, acceso el 18 de agosto de 2020, 11:32.

a Clancy que debe ver en su interior, revisar lo que ha hecho y aceptar; a ello se refiere con estar presente en vida.

Ahora bien, la principal estrategia literaria es la metaficción, pues la interioridad vibra tanto en el acto de leer como en el acto de escribir,<sup>11</sup> esto nos permite reflexionar sobre el ser y establecer los puentes para la comparación y actualización del tema seleccionado a través de la construcción de una historia que pueda plantear lo híbrido entre el texto académico y el texto creativo.

Es también importante resaltar el uso del lenguaje actual, que es un elemento que utilizan las obras seleccionadas, cada una se adecúa al lenguaje *actual* de la época. Intentaremos funcione así en el trabajo.

## I.

Qué anticuado soy, ¿quién escribe en papel hoy en día? Nadie. Yo que estoy loco y la gente que no lo quiere reconocer. Por lo menos lo sé, que es peor que los demás lo dijeran y yo no lo aceptara. ¿Por qué no dicen la verdad? Bueno, ya ni sé qué estaba haciendo. Ah sí, la hoja. Me alejo de la hoja.

Hoy no quiero escribir más. De hecho, le aceptaré esa invitación a Carolina para ir a la playa.

—Mira, sí voy.

—No te creo! Paso por ti en una hora.

...la principal estrategia literaria es la metaficción, pues la interioridad vibra tanto en el acto de leer como en el acto de escribir.

—¡Coño! Ya me apuro.

No se han preguntado cuán difícil es escribir una carta de amor. ¿Por qué unas palabras bonitas bien dichas son tan complicadas de plasmar para mí? Es que, a ver, ¿qué siento realmente por esta persona? Ni siquiera puedo pensar bien, sobre todo con esta tonta que ya me apuró. Quizá sea mejor llevar mi libretita. En la playa puedo sentarme y bocetear unas cuantas líneas sobre este chico, sobre todo si fumo y bebo un poco. Solo un poco, ¡no me vaya a emocionar, eh!

- ~~Un lápiz y un boli~~, probablemente haya algo más importante que otra cosa al momento de anotar.
- ~~Bloqueador~~, mi piel se quema muy rápido. Odio tener que usarlo, pero prefiero evitar insolararme.
- ~~Fraje de baño puesto~~, ¿para qué cambiarse allá? Qué vergüenza que me vean las partecitas, así sea por un nanosegundo mientras hago el procedimiento de quitar interior-subir toalla-colocar tanguita.

No sé si se me olvida algo. ¿Por qué me pesa tanto la mochila? No entiendo. Ya va a llegar Carolina. De seguro va Marcos también. Qué bueno no ser un mal tercio allí, ellos se quieren y yo soy el amiguito que acompaña a la pareja, ja.

En ocasiones, me siento ese muchacho de 16 años que se quedaba viendo a una pareja bañarse en la orilla de la playa mientras él estaba sobre un bote, y los observaba con recelo, con envidia,<sup>12</sup> porque Carolina no era suya y él no sabía cómo convencerla para que estuvieran juntos y no con Marcos. Mi Carolina, tú y tus labios,

11 Cristina de Llano Varela, «Interioridad y Literatura», *Padres y Maestros* N.º 333 (2010), 12.

12 Francisco Massiani, *Piedra de mar* (Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1990), 4.

tú y tus rizos al sol, tú y el rubio platinado de tu cabello que se fusiona con la espuma del mar Caribe cuando las olas llegan a playa Pantaleta. Ay, Carolina...no, no eres mía, eres de Marcos. Siempre lo has sido y nunca me has visto con esos ojos.

Dios, tú que todo lo sabes, ¿ella me habrá visto con esos ojos alguna vez? Los del amor, no los del deseo, no la forma en la que se mira con Marcos. ¿Me habrá visto con esos ojos? Porque con los otros sí lo ha hecho, hace días se puso delante de mí, hace un tiempo estando solos, hace meses cuando Marcos era solo un nuevo contacto en su celular. Se puso delante de mí y me clavó un beso y con su dedito en mi boca murmuró: «No digas nada». ¿A quién? Carolina, ¿a quién? ¿A Marcos? ¿Va Marcos con nosotros? Como yo primero te había dicho que no, ¿acudiste a él por lástima? ¿Vas a contarle a Marcos que nos besamos cuando apenas lo estabas conociendo?

Pero esta historia ya no es tuya, Carolina. Así que continuaré.

La mochila era la importante, no sé qué coño llevo encima. Estoy dentro,<sup>13</sup> reviso, me reviso. Estoy listo. O eso espero.

—Baja, carajito, que ya llegué.

—Voy!

## II.

*No sé si ya lo hayas sentido, pero la arena se te mete por el culito y no es agradable. Somos necios, no queda de otra, aquí estamos en la playa luchando con la bendita tierra en la raja. Hacemos el eterno ritual de meternos al agua, quitarnos el sucio, entregar las penas al mar, salir, beber, fumar, reír, escuchar música y chismear. Siempre me cago de la risa con Carolina y Marcos, hablan de sus compañeros, de cómo pelean, se gritan, se dicen cosas, se tratan mal. Qué gentecita. Pero uno se disfruta ese rico chisme de personas que nada tienen que ver con nosotros.*

*Hace rato me dieron celos de Marcos, ¿quién lo diría? Hace rato cuando estaba en mi casa. Pero verlos, ay qué lindos, verlos me hace escribir de ellos y me motiva a terminar esa carta para Diego.*

*No se los he presentado, ahora que escribo su nombre. Aunque sé que Carolina lo conoce.*

*Este papel seguro no llegará vivo a Caracas. Ya es mucha la movida aquí en el Litoral.*

*Amo el Caribe. Se siente infinito, aunque frente a él haya un montón de islas que, suficientemente lejos, no podemos verlas. A veces se divisan las tetas de María Lionza, esas montañas que están en Nueva Esparta, pero solo a veces.*

*Creo que no le tengo celos a Marcos por estar con Carolina, sino a otra cosa...*

*Amo el Caribe, les decía, porque se siente tal cual como ahora: repetir mil veces el mismo lugar, dar vueltas mil veces en el mismo lugar, caer mil veces en el mismo lugar. Dios, esta mari está buenisima. Nunca había disfrutado tanto playa Pantaleta como ahora. Dios, qué genial que Carolina tenga carro y podamos darnos estas escapadas. Qué interesado soy.*

<sup>13</sup> Ward, «Muerte, me encantó conocerte»,... , 2:50.

*Dios, ¿por qué te menciono tanto? No sé...quisiera escuchar de otras bocas que existes, pero no de las mismas bocas de siempre, quisiera dejar de sentirme tan roto en ocasiones, quisiera que Diego me prestara más atención, que fuera él el que se acercara. Pero Dios, a ti no se te piden esas cosas. A ti se te inculpa, por romperme.*<sup>14</sup>

¡Estaba vivo! Sentía tener vida mientras la ola me empujaba a la orilla. El Caribe es tan sabroso. Marcos y Carolina estaban echados en la arena. Ojalá estén pendiente de nuestras cosas, no quiero perder lo que acabo de escribir en el papel. Es muy buen material.

Allí están tirados como puercos en corralito. Yo me adentro un poco más. Le he tenido miedo al mar desde que tenía seis años: un día me metí a lo hondo y no podía ver nada más que una oscuridad muy azul, no podía ver el sol en ese acuoso escenario, me asusté muchísimo. No había nadie cerca que me ayudara a salir del cuerpo de agua. La verdad era que estaba mirando en otra dirección y no hacia arriba. Por eso tengo miedo de no tocar el fondo, así que me empujo con las olas hacia la orilla y mejor camino al muelle.

*Estoy en el muelle tomándome fotos. Pendiente de las cosas.*

Aquí uno se siente más pequeño, ves los yates a lo lejos o los bucaneros y te sientes más pequeño que de costumbre. Quizá con Diego me sentiría un poco más grande, seríamos dos, un poquito más grande ¿no? Tal vez no tan grande como tú, Dios, no tan grande y tan en-todos-lados, pero sí un poquito más de lo que soy ahora. Porque sí, ahorita soy un ser chiquitito, solo un ser y con él sería otro un poco más...

—Muévete que nos vamos. Ya estamos en la carretera.

Ay, esta mujer interruptora.

—¡Voy!

<sup>14</sup> Topic y A7S, «Breaking me», video musical de la Plataforma de YouTube, acceso el 20 de agosto 2020, [https://youtu.be/\\_IWxwbyDlws](https://youtu.be/_IWxwbyDlws).

### III.

Perdí el papel en la playa. Aquí estoy delante de la carta, otra vez.

- ~~Lápiz nuevo~~, listo para ser estrenado con maravillosas y engoladas palabras.
- ~~Mente en blanco...~~Esta no la puedo tachar, tengo que pensar en Diego para saber qué decirle.
- ~~Contarle a Carolina que me gusta Diego~~, que no debí hacerlo. Ahora quiere ayudarme, dizque le escriba un whatsapp, ¿está loca? Claro que debo decirle cara a cara que me gusta. Que tampoco será de mi boca, pero ajá, la carta la lee delante de mí y ahí que él decida si me quiere o no.
- ~~Darme cuenta de lo que dije, ¿lo tacho?~~ No debería decidir él si me quiere o no...no entiendo esto del amor.

*YO: Te quiero.*

*DIEGO: quizás yo no. Me di cuenta de que somos mejores amigos. No me provocas nada más.*

*YO: ¿Y los mensajes? ¿Y los besos? ¿Y aquella noche?*

*DIEGO: Las cosas cambian. Puede ser que ahora no te quiera. Que me dejé llevar por la mari que trajiste.*

*YO: Deja de...espera... ¿por qué debo forzar las acciones de mi escritura? Me refiero, ¿de qué me sirve decir que la gente andaba consumiendo cosas o no? Algo pasa allí cuando uno escribe: la estamos pasando bien. Así que, uhmm, esa parte la editaré.*

*DIEGO: Las cosas cambian. Puede ser que ahora no te quiera. Que me dejé llevar por lo genial de esa noche, me dejé llenar de ti y de tus poemas. Todavía lo recuerdo mientras te besaba las piernas:*

*Que de ti  
no se separa  
nadie como yo.  
Que de mis  
tres palabras por  
oración rinda mi  
fuego por tu  
boca sobre la  
mía, mi amor.*

*Lo apodaste ¿cacofonía con la eme?, no entendí por qué. Seguía en lo mío y tú intentando explicarme qué era una cacofonía.*

*YO: ¿Y ahora? ¿No quieres saberlo?*

*DIEGO: ¿Qué es una cacofonía?*

*YO: No, tonto. Ja. De nosotros, ¿no quieres saber nada de nosotros?*

*DIEGO: Como tú lo supones, no. Porque no es lo que siento.*

*YO:...*

No puedo seguir con esta carta. Ni siquiera es lo que quería escribir. Hoy tampoco es mi día. ¿Cuándo lo será?, ¿cuándo es que uno está listo para enfrentarse con esa persona? El amor y yo: que no nos llevamos muy bien. El amor y yo: que me hace escuchar canciones tontas para inspirarme, pero como el algoritmo de YouTube me conoce, entonces me devuelve a las benditas tres canciones con la que pasé pegado el día anterior. Ayer me sentía sin ganas de nada. Entonces, sabes qué me hará escuchar YouTube, ¿verdad? ¿Verdad, Dios? Sabes que me hará escuchar que Diego está con alguien más, que Carolina está con alguien más, que debo decirle a Shakespeare que me dé la valentía de uno de sus personajes para ir a decirle que lo quiero, a Diego, que quiero con él lo

que dice la carta. No obstante, ¿qué dice la carta?

*No es que no te quiera, es que yo no me siento bien. ¿Te das cuenta? Cada que me miras te das cuenta, seguramente, de lo mucho que me gustas. El único problema soy yo. Debo enfrentar el vacío.<sup>15</sup>*

*¿Quién está enfermo? ¿Yo? ¿El amor es una enfermedad? También soy contagioso. No te conté, Diego, Carolina peleó con Marcos. Pillé unas fotos de chicas desnudas. Le dije. Le escribí un wha. Le dije porque el conocimiento no es para quedárselo uno solo. Uno necesita tener claro la diferencia entre realidad y necesidad: Shakespeare lo tenía algo claro, sus personajes eran ideas. Puedo asegurarte que no eran reales, que solo eran idea, que todas sus obran giraban en torno a ideas, no a cosas reales. Ni siquiera sus mujeres eran reales, todos eran hombres con pelucas. Era existencial el William.<sup>16</sup>*

Esta carta la guardaré aquí en casa. Luego se me pierde. Mañana leeré un poco. Me hace falta enfrentar el vacío. Me hace falta ver a Diego, de nuevo.

<sup>15</sup> Ward, ..., 17:10.

<sup>16</sup> Gustavo Figueroa, «Melancolía y genialidad de Hamlet», en El trastorno mental de Hamlet: un diálogo con H. Tellenbach, *Revista chilena de neuro-psiquiatría* N.º 2 (2000).

## IV.

Carolina estaba llorando anoche. Me llamó mientras comía con Diego. Lo vi. Lo vi tan bello. Me tomó de la mano y me dijo que era genial pasar tiempo juntos. Entonces nos despedimos y me fui a casa. Llegué derecho a abrazar a mi almohada como si fuera él, como si fuera su mano y sus palabras... Pero, esa no es lo que estaba por contar.

Carolina me llamó llorando anoche. Quería regresar con Marcos. Que fui yo el culpable, porque seguía enamorado de ella. Carolina, ¿es en serio? No, ahora está Diego. Es a quien le intento escribir la carta que sigue vacía en el escritorio. He cambiado el papel como mil veces. He usado muchos lápices, no me gusta perderles la punta afilada. Escriben mejor. No, Carolina. Ya no, es en serio. Después de lo de la playa, me di cuenta de que no le tenía envidia a Marcos, les tenía envidia a los dos, a cómo ustedes se sumaban y eran más que un solo ser. ¿Sabes lo difícil de esto, de estos dolores, de tener que sonreírle a su estúpida linda vida en pareja? Solo porque pueden esparcir su amor de manera libre, sin aprensiones, sin que los miren feo, sin que Dios los mire mal. A él no puedo decirle lo que siento por Diego. No está bien, Carolina. A Dios no se le dice que me haga el favorcito con Diego, porque él me odia. Bueno, no a mí. Odia lo que hago. Y lo peor de todo es que no puedo negar que cuando lo veo, a Diego, vibro, brillo como los metales preciosos de la tabla periódica. Hermosos, naturales, sin pecado por ser como son. No puedo negarle que la carne con la carne es deliciosa, que eso está fuera de su ley, que no puedo, que inclinarme a Diego es negarme con fuerza a Dios.<sup>17</sup>

Carolina dejó de llorar al rato de la llamada. Estaba molesta. Dijo que

<sup>17</sup> San Agustín, «Libro II, Capítulo V»...

quería verme. Me pasó buscando a medianoche, yo me llevé mi cuaderno, creo que lo hice para tener algo que hacer,<sup>18</sup> por si acaso ella solo se ponía a gritar y me quedaba callado.

La carta es para Diego, que en algún momento la pensé para Carolina, confieso. Aquí me confieso. Porque después de verla destruida, llorando por Marcos, diciéndome que prefería ignorar las movidas del otro puto. No entiendo la película tan juvenil que se monta Carolina en la cabeza. En fin, decía que alguna vez la carta fue para ella. Entendí que tirarla no era justo, porque no era Carolina el problema. Pero, ojo, eso lo entendí anoche.<sup>19</sup> Ella estuvo hablando. No peleaba, no gritaba. Solo estaba muy triste por el otro pendejo. Quería regresar con él. Yo me di cuenta de todo justito ahí. De que la carta era para Carolina y que la estaba haciendo mal. Diego, discúlpame. Si disfruté de tus besos. Si disfruto de ti. Si quise quedarme en tu casa aquella noche, aunque te haya dicho que mamá no quería quedarse. Y, realmente, mamá ni siquiera estaba. Lo siento, Diego, en serio. Carolina no me quiere. No sé qué pensaba. Mentira, sí lo sé: Dios me perdonará si yo estoy con Carolina, ¿cierto, Todopoderoso?

No dormí, anoche al llegar a casa no dormí nada. Pero si pensé algo para escribir. Tuve una idea vaga que fue burbujeando. Ahora está fresca. Necesito una bebida. Quizá le pueda brindar una bebida a Diego. Hoy mami no viene. Un roncito, un poema, un señor de la ternura que hunde al sol para destacar el delirio de un amor.<sup>20</sup>

No dormí, pero sí sé qué escribir hoy.

<sup>18</sup> Massiani, ..., 170.

<sup>19</sup> Alberto Hernández, «Piedra de mar, una novela sin fin» (Letralia, 2019). Versión web, del portal: <https://letralia.com/ciudad-letralia/cronicas-del-olvido/2019/05/05/piedra-de-mar/>, acceso el 20 de agosto 2020.

<sup>20</sup> Guzmán H. y Guzmán Kizer, ..., 10:44.

- ¿Quieres venir a quedarte?  
 —¿En serio?  
 —Sí, Diego, es en serio.  
 —¿Y tu mamá?  
 —No está.  
 —¿Y si llega? No quiero que te metas en problemas por mi culpa.  
 —No va a llegar.

Le dije la hora y me puse a escribir como loco. Me senté con una taza de café delante de la hoja.

*Le tengo miedo a la vida, a Dios, porque te quiero. Y me ha costado aceptarlo. Me ha costado aceptarme, Diego. Le tengo miedo a la vida y muchísimo más miedo a Dios por esto. Pero, ¿es un buen juez él? Ni me interesa responder esa tonta pregunta. Creo que antes de la muerte quiero disfrutar de mí. Y sé que pensar en la muerte tan jóvenes no es bueno. Sin embargo, hay que tenerla presente. Ya me equivoqué, lo siento.*

*Aunque sienta pánico, quiero sentir pánico contigo, porque sé que puedo pedirte un abrazo y, de seguro, me tranquilizaré un poco.*

*Quiero sentirme de tus ojos. Ignorar al mundo y sentirme de tus ojos. Que seas tú solamente el que me vea. Porque hoy me he descubierto. Acepto quién fui y a qué le tengo miedo. Contigo, ahora pidiéndote esto, aceptando, también, que le tengo terror a lo que pase, a que yo no sea suficiente, a que duremos como amigos un mes más, como novios una semana, a que nos desconozcamos después de unos meses, a que me odies después del año. Me arriesgo a decirte lo que siento, porque sé lo que es y lo quiero sentir contigo.*

Le di la carta. Me abrazó. Ese día dormimos juntos.

Quizá todo sea pasajero y esto dure dos días, culmine muy pronto.

No obstante, me siento mejor yo, por lo menos. Carolina volvió con Marcos, no sé más de ellos. No me importan.

Después de leerla, me la regresó con algo escrito en una esquina.  
*Yo también quiero algo bonito contigo, tonto.*

Estoy en la playa con Diego. Él está tomándose fotos mientras yo escribo en mi libreta:

*Hoy somos dos, ya no me siento tan pequeño. Dios, hoy somos dos, aunque no cuente con tu apoyo. Somos dos en contra de ti, en contra del mar. Hoy nadé a lo hondo. No me dio miedo. Sabía que, si no encontraba el camino en el oscuro azul, alguien me daría una mano. Y que quizá no resolví la incógnita de la interioridad o que quizá no escribí bien de ella. Pero que después de reflexionar sobre mí, después de verme, cuando entres en mi corazón, Dios, si es que todavía te quedan ganas, no sé qué encontrarás en él, más que amor. No sé responderte de dónde vengo o adónde voy, pero sí que ahora soy con Diego y que este espacio dentro de mí es mucho más grande que el oscuro azul o que tu demasia o que tu omnipotencia o que tu omnipresencia.<sup>21</sup>*

Me siento realmente feliz. Ya se está metiendo el sol. Lo digo porque el cielo ya está naranja. Cuando lleguemos a casa, Diego, te voy a caer a besos una vez más. Qué buen día de playa fue este.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Jorge Olaechea, «Interioridad y encuentro en las *Confesiones* de San Agustín», *Revista de reflexión y testimonio cristiano* N.º 77 (2010), 45.

<sup>22</sup> Massiani, ..., 139.

## Bibliografía

- Ascanio, Celiner. «Identidad narrativa y oralidad: El discurso del “otro” en la novela Piedra de mar de Francisco Massiani». *Revista de Literatura Hispanoamericana*, N.º 60 (2010).
- Bloom, Harold. «Shakespeare, la invención de lo humano». Barcelona: Anagrama, 2002.
- De Llano Varela, Cristina. «Interioridad y Literatura». *Padres y Maestros*, N.º 333 (2010).
- Enrique A. Eguarte B., Enrique A. «San Agustín y la interioridad». En *Programa de formación permanente*. Roma: Instituto de Agustinología OAR, 2015. Versión PDF. Del portal: <https://www.agustinosrecoletos.com/wpcontent/uploads/2016/09/FICHERO11161.pdf>.
- Ferrándiz, Sanchis. «Hamlet-Acto final (análisis)-William Shakespeare». 2018. Versión web. Última vez consultado el 19 de agosto 2020. Del portal: <https://ellibrodurmiendo.org/hamlet-acto-final-analisis-william-shakespeare/>.
- Figueroa, Gustavo. «Melancolía y genialidad de Hamlet». En *El trastorno mental de Hamlet: un diálogo con H. Tellenbach*, *Revista chilena de neuro-psiquiatría*, N.º 2 (2000).
- Guzmán H., José Manuel, Guzmán Kizer, Manuel. «Francisco Massiani», película publicada en la plataforma de YouTube el 3 de abril de 2019. Última vez visto el 19 de agosto 2020. Del portal: <https://youtu.be/2LgceHr14jY>.
- Hernández, Alberto. «Piedra de mar, una novela sin fin». Letralia, 2019. Versión web. Última vez consultado el 20 de agosto 2020. Del portal: <https://letralia.com/ciudad-letralia/cronicas-del-olvido/2019/05/06/piedra-de-mar/>.
- Massiani, Francisco. *Piedra de mar*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1990.
- Melloni, Xavier. «El qué y el cómo de la interioridad». Última vez consultado el 19 de agosto 2020. Del portal: <https://jesuitas.lat/uploads/el-que-y-el-como-de-la-interioridad/XAVIER%20MELLONI%20-%202013%20-%20EL%20QU%20Y%20EL%20CMO%20DE%20LA%20INTERIORIDAD.pdf>.
- Olaechea, Jorge. «Interioridad y encuentro en las Confesiones de San Agustín». *Revista de reflexión y testimonio cristiano*, N.º 77 (2010).
- San Agustín. *Confesiones*. Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes. Versión web. Del portal: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/confesiones--0/html/ff7b6fd2-82b1-11df-acc7-002185ce5064\\_15.html#l\\_6\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/confesiones--0/html/ff7b6fd2-82b1-11df-acc7-002185ce5064_15.html#l_6_).
- Topic y A7S. «Breaking me». Video musical de la Plataforma de YouTube, 2019. Última vez visto el 20 de agosto 2020. Del portal: [https://youtu.be/\\_lWxubyDlws](https://youtu.be/_lWxubyDlws).
- Ward, Pendleton. «Muerte, me encantó conocerte». En *The Midnight Gospel* (2020). Serie animada de la plataforma Netflix.

# LA PROSA DE STRAUB-HUILLET<sup>1</sup>

## THE PROSE OF STRAUB-HUILLET

Gabriel Alfonso Avecilla Camargo\*

Universidad de las Artes

Escuela de Cine

Guayaquil, Ecuador.

gabriel.avecilla27@gmail.com

Cómo citar:  
Avecilla, Gabriel. "La  
prosa de Straub-  
Huillet". En *Preliminar:  
cuadernos de trabajo*.  
N.º 7 (2022): 34-38.

### Resumen:

Este ensayo parte de las concepciones del cine durante la ebullición de la Nouvelle Vague; estrictamente con el texto *Caméra-Stylo* de Alexandre Astruc (1923-2016) y su respectiva analogía: «El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica» (1948). Sin inclinaciones al «cine de autor» o ahondamientos en la práctica estética del cine francés de los años 50, pretendo una analítica de la escritura y su (re)estructuración semiótica, basándome en la pertinencia comparativa del cine como expresión del lenguaje, impulsado por algunos escritos de Roland Barthes como *El grado cero de la escritura* (1953), en la filmografía de la pareja cineasta francesa: Danièle Huillet y Jean-Marie Straub.

Palabras clave: cine, lenguaje, Straub-Huillet, semiótica, Roland Barthes

### Abstract:

This essay starts from the conceptions of cinema during the upheaval of the Nouvelle Vague; strictly with the text *Caméra-Stylo* by Alexandre Astruc (1923-2016) and its respective analogy: "The author writes with his camera in the same way that the writer writes with a fountain pen" (1948). Without inclinations towards "auteur cinema" or delving into the aesthetic practice of French cinema of the 50s, I pretend an analytic of writing and its semiotic (re)structuring is intended, based on the comparative relevance of cinema as an expression of language, driven for some writings by Roland Barthes such as *The Zero Degree of Writing* (1953), in the filmography of the French filmmaker couple: Danièle Huillet and Jean-Marie Straub.

Keywords: cinema, language, Straub-Huillet, semiotics, Roland Barthes

Recibido:

19 de julio de 2021

Aceptado:

9 de enero de 2022

<sup>1</sup> Este trabajo fue desarrollado en la materia Teoría del Cine I.

## Cuerpo del texto:

*Cada día, cada minuto, aprendemos nuevas palabras,  
vuestras palabras, hermosas palabras,  
solamente para nosotros, a nuestra medida  
como un pijama de seda fina.  
Hubiéramos querido regalaros cien mil películas  
y un ramo de flores a cuatro duros.  
Pero antes de nada nos tomamos un chupito  
de ponche y nos acordamos de vosotros<sup>2</sup>.*

La pareja Straub-Huillet empieza su firma filmográfica a partir de La crónica de Anna Magdalena Bach (1968). Si bien ya habían trabajado juntos, los puestos laborales (dirección por parte de Straub y asistente de dirección por parte de Huillet) separaban la autoría de Huillet de los dos primeros filmes de Straub. Aun así, desde *Machorka-Muff* (1963), las abolladuras del lenguaje cinematográfico convencional eran inminentes y certeros; es de esta complejidad filmica que se nutre y enriquece la escritura Straub-Huillet en la extensión de su filmografía. Influenciados por las conceptualizaciones disruptivas de su vecindario —Truffaut (1932-1984), Godard (1930-Hasta la actualidad), Rivette (1928-2016), Bresson (1901-1999)—, el dúo de cineastas consiguió una particularidad exponencial de estos conceptos en sus filmes: desde el aforismo de Bresson y sus modelos<sup>3</sup> hasta la imagen abstracta de Godard. Su verberación constante por una semiótica inasible edificó

Este ensayo  
parte de las  
concepciones del  
cine durante la  
ebullición de la  
Nouvelle Vague;  
estrictamente  
con el texto  
Caméra-Stylo de  
Alexandre Astruc  
(1923-2016) y  
su respectiva  
analogía: «El  
autor escribe con  
su cámara de la  
misma manera  
que el escritor  
escribe con una  
estilográfica»  
(1948).

una inaccesibilidad a la posibilidad de un corolario; su cine era reactivo y revolucionario. Ahora bien, de la complejidad de este lenguaje cinematográfico se articula una oración breve empero cataclísmica, expresada por Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*. «el lenguaje no es inocente».

En *El grado cero de la escritura* (1953), *El placer del texto y lección inaugural* (1973), *Elementos de la semiología* (1971) y *La muerte del autor* (1968)<sup>4</sup>, Barthes enrolla una excavación y reconstrucción constante de las concepciones malformadas de la lingüística y su descuido semiótico. Propone un pasaje analítico a los dispositivos pertenecientes al escritor: lengua, estilo y escritura (que se pueden atribuir al escritor cinematográfico); la virtud de lo ininteligible y la problemática de lo inteligible; y la obra escrita como un signo complejo. La crítica de Barthes esmera la restitución del valor de la escritura como un signo violento caracterizado por su posición política como el entorno sociológico que lo limita. En esta importancia Barthes escribe:

La escritura es precisamente ese compromiso entre una libertad y un recuerdo, es esa libertad recordante que sólo es libertad en el gesto de elección, no ya en su duración. (...) Una obstinada remanencia, que llega de todas las escrituras precedentes y del pasado mismo de mi propia escritura, cubre la voz presente de mis palabras. Toda huella escrita se precipita como un elemento químico, primero transparente, inocente y neutro, en el que la simple duración hace aparecer poco a poco un pasado en suspensión, una criptografía cada vez más densa.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Carta del director de cine portugués Pedro Costa a Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, publicada en *Libération* el 18 de octubre de 2006 tras el fallecimiento de Huillet.

<sup>3</sup> Robert Bresson en *Notas de un cinematógrafo*, 10.

<sup>4</sup> Se limita la mención de estos títulos por ser los que intervendrán en el ensayo.

<sup>5</sup> Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*, 13.

Este enunciado reafirma la posición comprometida de la escritura como signo, en donde su importancia se manifiesta en la interminable interpretativa del texto, en este caso, del filme. Barthes atribuye una virtud hacia una escritura incomprensible: la misma escritura que define la filmografía Straub-Huillet. Esta filmografía condensa su carácter ininteligible por medio del uso exacerbado de los dispositivos de un escritor. Pues, la lengua, que Barthes la define como la construcción sociológica referente a la época —como aquella *episteme* que explicaba Foucault<sup>6</sup>— tiene una relevancia peculiar al encontrarse en el proceso de la decadencia de la modernidad. La lengua identificable en la cinematografía Straub-Huillet es la contextualización que ordena y complementa su lenguaje: las protestas estudiantiles de 1960, la guerra de Argelia (1954-1962), fallidos golpes de Estado, la decadencia económica, etc.; una construcción gramatical-histórica. La institucionalidad de la lengua «es un corpus de prescripciones y hábitos común a todos los escritores de una época» según Barthes; por lo tanto, su individualización no engloba la práctica del escritor<sup>7</sup>, simplemente propicia un espacio consensado y compartido dependiente a la temporalidad que la humanidad construye y que atisba una posible 'área de acción'. Este espacio como objeto social es vislumbrado en *No reconciliados* (1965), *Machorka-Muff* (1963), *Relaciones de clases* (1984), *Lecciones de historia* (1972), etc. Sin embargo, la opacidad de estos escenarios se desprende del estilo. Más allá de su comprensión como sello distintivo, Barthes caracteriza al estilo del escritor como su construcción

Este enunciado reafirma la posición comprometida de la escritura como signo, en donde su importancia se manifiesta en la interminable interpretativa del texto, en este caso, del filme.

mitológica; un paquete de devenires compactados en una especie de emanación inconsciente que se injertaría en la propiedad biográfica del autor. Según Barthes:

Así, bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en esa hipofísica de la palabra donde se forma la primera pareja de las palabras y las cosas, donde se instalan de una vez por todas los grandes temas verbales de su existencia. Sea cual fuere su refinamiento, el estilo siempre tiene algo en bruto: es una forma sin objetivo, el producto de un empuje, no de una intención, es como la dimensión vertical y solitaria del pensamiento.<sup>8</sup>

De modo que el estilo es un tranvía alimentándose de mitologías en rieles dirigidos a ninguna parte. Los rieles Straub-Huillet proponen una fuente de retroalimentación paralela por el hecho de ser una autoría dual, mas no dicotómica. Este paralelismo (por no hablar del *aemulatio*<sup>9</sup>) puede enriquecer como perjudicar un tranvía llamado escritura; pues su potencialidad dependerá de las diferencias mitológicas que expulsarán para una concatenación estable o las semejanzas mitológicas que fortificarán para la reencarnación en un ser completamente homolateral. Este *feedback* estilístico de Straub-Huillet ofrece una proliferación del lenguaje. Sin embargo, como bien se ha establecido la analogía de un tranvía sin dirección, esta ausencia de objetivo del estilo y la falta de compromiso de la lengua propone un intersticio dándole cabida a la escritura. La escritura es la parte fundamental para el autor; es la conjunción del torbellino creativo

6 Michel Foucault hace referencia a una *episteme*, que indica la estructura por excelencia que define una época completa. Establece tres épocas con su respectiva *episteme* (Renacentista-semejanza, Clásica-representación, Moderna-temporalidad), que estudia y esclarece en *Las palabras y las cosas*.

7 En este ensayo se referirá al escritor literario a la vez que el escritor cinematográfico, partiendo de la propuesta analógica hecha por Alexandre Astruc en su texto *Caméra-Style*.

8 *El grado cero de la escritura*, 10.

9 Característica de la *episteme* renacentista que propone un sentido de gemelidad natural o de duplicidad donde enuncia que: «las cosas pueden imitarse de un lado a otro del universo sin encadenamiento ni proximidad».

de secretismos y sincretismos del escritor con el espejismo de naturaleza que emana la sociedad. Es decir, solo a través de la escritura el autor puede establecer su identidad formal, que después germinará en lo que propiamente Barthes menciona como un signo total. La escritura expone el compromiso y objetivo que la lengua y el estilo carecían; se compromete a configurar o adicionar la 'Historia del otro' a través de un 'acto de solidaridad histórica' como objetivo<sup>10</sup>: «La forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia»<sup>11</sup>. Innegablemente, la filmografía Straub-Huillet expresa una escritura altamente interpretativa (desde lo político a lo crítico) en una variedad esférica (luz, palabras, escenografía, montaje, ritmo). Como se ha dicho con anterioridad, la lengua pendenciera y la complejidad del estilo de los Straub-Huillet ofrecen una escritura de profundidad semiótica a partir de una deconstrucción de signos de otras obras. Con Heinrich Böll, por ejemplo; desde la capacidad interpretativa de *Billar a las nueve y media* (1959), el filme *No reconciliados* no toma directamente la expresión o finalidad de la obra de Böll, sino su semiótica. Las interpretaciones de *No reconciliados*, que dependerán de la construcción del lenguaje de cada lector, son las interpretaciones de otra escritura. Y así se produce un encadenamiento de construcción histórica. Sin embargo, Straub-Huillet tienen una independencia abstractamente llamativa, pues su escritura consta de una poética de eslabones: continua, pero separada, como una prosa de Saramago. Cada eslabón es un plano que condensa su propia escritura e interpretación, y la adhesión de planos no complementa al primero o al que precede, simplemente extiende su duración y su manejo semiótico. Jacques Rancière (1940) expresó lo siguiente acerca de esta escritura:

...solo a través de la escritura el autor puede establecer su identidad formal, que después germinará en lo que propiamente Barthes menciona como un signo total.

Los Straub-Huillet<sup>12</sup>, por su parte, han radicalizado este desplazamiento al substituir el encadenamiento narrativo por esta selección de momentos sensibles privilegiados que hablan por sí solos o que deben mostrar directamente la fuerza sensible de eso de lo que se habla. De esta manera, han opuesto claramente una poética de la encarnación a una poética de la ficción.<sup>13</sup>

De esta manera, la ilegibilidad del cine Straub-Huillet se acentúa. Y según Barthes, es esta ilegibilidad lo que propicia una mayor virtud a la escritura. La razón de su virtuosismo simultáneo a su ininteligibilidad es producto de las variantes interpretativas, y de cómo la obra producida se desprende de los autores. Existe cierta complejidad en explicar o elaborar la sinopsis de un filme Straub-Huillet, y es esa ausencia de contenido esclarecido lo que permite una libertad interpretativa que Barthes llamaría: la muerte del autor y su consecuencia inmediata: el nacimiento del lector. Carente de preámbulos o explicaciones propias de los autores, los Straub-Huillet están condenando su intervención en el filme; no ofrecen atisbos más que su referencia literaria —que después de todo, escapa de la prioridad y deja un filme como Lecciones de historia con una variedad de interpretaciones para quienes leyeron *Amerika* de Kafka (1927) como para quienes solo espectaron la película—. Una vez creada/escrita/filmada la obra, se separan en completitud de lo que una vez estaba esparcido en los márgenes de su entendimiento y, ahora, está a la disposición del lector y su capacidad interpretativa del enorme signo que en esta ocasión es el filme. Incluso, su falta de estructura mecánica narrativa exige una

<sup>10</sup> *El grado cero de la escritura*, 12.

<sup>11</sup> *El grado cero de la escritura*, 12.

<sup>12</sup> En el texto original de Rancière, solo escribe «Straub», más es precisa la corrección «Straub-Huillet» pues cada nombre por individual consta de su propia identidad plausible.

<sup>13</sup> Jacques Rancière en *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet: Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas*, 78.

intervención comprensiva —similar a lo que desarrollaría Tarkovski con el espectador y su intervención complementaria en la obra: «el respeto mutuo entre artista y receptor»<sup>14</sup>—, pues la existencia de una escritura ilegible presenta óbices para su difusión. Sin duda, un escenario imaginable en las difusiones actuales puede ser la extinción de las escrituras semióticas totales y complejas. El lector/espectador, en sumisión con las jerarquías sociales y los hábitos impuestos, se condiciona a lo que Barthes referiría como una *lectura fascista*<sup>15</sup>: una lectura contundente en una expresividad única e inequívoca. Es decir, una escritura que no tiene espacio para las disrupciones, negaciones o aseveraciones; es un texto que impone un discurso.

No obstante, la vehemencia por la eternidad de estas escrituras filmicas ininteligibles (Straub-Huillet, Jacques Rivette, Chantal Akerman), por las escrituras narrativas barrocas (Glauber Rocha, Fernando Solanas), o por las poéticas heterotópicas (Konstantin Lopushansky, Andréi Tarkovski) no son solo desiderativas. Si bien no son los mismos tópicos (y esto demanda la temporalidad más que el capricho) hay nuevas escrituras que influyen y proponen variantes propias para un camino a la interpretación en favoritismo al lector: Alice Rohrwacher (1981) y su realismo mágico, Pedro Costa (1958) y su experimentalismo político, Kirsten Johnson (1965) y Laura Poitras (1964) con su documentalismo sociológico, etc.; impidiendo así el dominio integral de un lenguaje expedito y programático. Straub-Huillet produjeron una filmografía inimitable e inagotablemente permisiva a la interpretación; como en la literatura de Mallarmé, que conquistó la separación de la escritura y el autor, pues, «es el lenguaje, y no el autor, el que habla»<sup>16</sup>. Quizá por la dedicación de

El lector/  
espectador, en  
sumisión con  
las jerarquías  
sociales y  
los hábitos  
impuestos, se  
condiciona a  
lo que Barthes  
referiría como  
una lectura  
fascista.

Mallarmé y su búsqueda por hacer que el lenguaje sea quien ocupe su escritura y no él como autor, es que Straub-Huillet decidió, con un texto sumamente interpretativo de Mallarmé: *Una tirada de dados jamás abolirá el azar* (1897), hacer su propia interpretación: *Toda la revolución es una tirada de dados* (1977), que pueda bifurcarse en miles de interpretaciones más. La prosa de la interminable interpretación.

## Referencias bibliográficas:

- Astruc, Alexander. «Caméra-Stylo», *L'Écran Français*, marzo 1948.
- Barthes, Roland. «¿Qué es la escritura?». En *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1997.
- *La muerte del autor*. 1968. Disponible en: <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>
- *El placer del texto y lección inaugural*. 1982. Disponible en: <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/01/rbplac.pdf>
- Rancière, Jacques. «La palabra sensible: a propósito de obreros y campesinos» en *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet: Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas*. Ed. por González, Chema y Asín, Manuel. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2

<sup>14</sup> Andréi Tarkovski en *Esculpir en el tiempo*, 39.

<sup>15</sup> Roland Barthes en *El placer del texto y lección inaugural*, 56.

<sup>16</sup> Roland Barthes en *La muerte del autor*, 2.

# AMANE CER<sup>1</sup>

## SUNRISE

Cómo citar:  
Gómez, Jefferson.  
“Amanecer”.  
En Preliminar:  
*cuadernos de trabajo*.  
N.º 7 (2022): 39-41.

### Resumen:

*Amanecer* es una obra para formato de Big Band que fue compuesta como un homenaje a las personas que han sido víctimas del COVID-19. Está inspirada en la obra *Sputnik* de la compositora María Schneider. Este proceso creacional nace desde pequeños motivos y pensamientos musicales que a medida que avanza la madrugada (obra) van desarrollándose hasta que llega el amanecer y con él un éxtasis y reposo. Usa diversas técnicas de composición contemporánea y se encuentra constituida en ocho secciones.

**Palabras clave:** Composición musical, poliestilismo, Big Band, composición contemporánea, música instrumental, *jazz arranging*.

### Abstract:

*Amanecer* is a composition for the Big Band format that was composed as a tribute to the people who have been victims of COVID-19. It is inspired by the work *Sputnik* by the composer María Schneider. This creational process is born from small musical motifs and thoughts that as dawn progresses (composition) develop until dawn arrives and with it an ecstasy and rest. It uses various techniques of contemporary composition and is made up of eight sections.

**Keywords:** Musical composition, eclecticism in music, Big Band, contemporary composition, instrumental music, *jazz arranging*.

Hugo Jefferson Gómez Rodríguez  
Universidad de las Artes  
Escuela de Posgrados  
Mæstría en Composición Musical y Artes Sonoras  
Guayaquil-Ecuador  
hugo.gomez@uartes.edu.ec

Recibido:  
16 de julio de 2021  
Aceptado:  
10 de enero de 2022

---

<sup>1</sup> Este trabajo fue desarrollado en la materia Técnicas de composición IV.

Amanecer es una obra compuesta poliestilísticamente para formato de Big Band: 2 saxofones altos, 2 saxofones tenores, 1 saxofón barítono, 4 trompetas en sib, 4 trombones tenores, guitarra, piano, contrabajo y batería. Se encuentran elementos contemporáneos de composición como: la escritura de melodías sobre la barra, uso de patrones, compases de amalgama, uso de acordes suspendidos, formas irregulares de las secciones. Este trabajo lo realicé como proyecto final del módulo Técnicas de Composición IV de la Maestría en Composición Musical y Artes Sonoras de la Universidad de las Artes, impartida por la Docente Claudia Martínez en mayo del año 2021. Busqué que de cierto modo se establezca un diálogo entre las diversas herramientas estilísticas aprendidas, junto con mi propio contexto, tanto sonoro como social.

La obra musical está compuesta en ocho secciones. La introducción está basada en el sistema de tónicas (3 tónicas), que empieza con una nota pedal en la guitarra, misma que se mantendrá hasta la A. Los trombones hacen una especie de coral en voicing cerrado y la batería va llenando con efectos en los platos. Esta técnica consiste en dividir simétricamente la octava en dos, tres, cuatro, seis y doce partes y se considera a cada nota como raíz de un determinado acorde, este caso maj7. A estos se los puede sustituir por su función tonal, es decir por el III-7 o el VI-7 y seguidamente se antepone los V7 del acorde original (del tónico-maj7). Con esta base se elimina o cambia acordes de acuerdo al gusto personal, hasta tener la progresión definitiva. En este caso los acordes de la introducción fueron: A-7, F#7, F-7, C#-7, E-7, Abmaj7(#11), Eb7(9), B7(9). Al no existir una relación diatónica-funcional entre los acordes de esta progresión, la inestabilidad armónica que se produce se relacionaba directamente con la incertidumbre de atravesar una pandemia. Además, el ritmo armónico de 5 tiempos sobre un compás de 3, intensificaba estas sensaciones.

*Amanecer es una obra para formato de Big Band que fue compuesta como un homenaje a las personas que han sido víctimas del COVID-19.*

Sobre esto, el coral de los trombones es como un lamento a las pérdidas vividas.

En las partes A's se utiliza el Driven Harmony From the Melody (DHFM) o Armonía Tomada de la Melodía. La primera A presenta la melodía en los saxos tenores al unísono. La A1 hacen el tema los 5 saxos en *4 way close double lead drop 2+4*, los *brasses* hacen *hits* y contramelodías y el piano y guitarra duplican el arpeggio. El DHFM es una técnica contemporánea atonal de composición que consiste en escoger la armonía considerando a la nota de la melodía como una tensión disponible del acorde o como una nota característica de un modo. Se intercala acordes de diferentes cualidades y no se usa acordes dominantes o disminuidos ya que pueden llegar a remitir a una tonalidad. Nuevamente, a través de esta técnica busco que haya inseguridad en el oyente, al no saber hacia dónde se dirige la armonía, y que nuestro único referente o guía sea el desarrollo melódico, ya que todo se construye sobre este.

La parte B está basada en la técnica de azar controlado teniendo la melodía principal en las trompetas, haciendo contramelodías en saxos, piano y guitarra, el barítono refuerza el movimiento del bajo y la batería ya marca un ritmo estable. En esta técnica se escoge de manera azarosa las raíces y cualidades de los acordes y la melodía se compone una vez que está establecida la progresión armónica. La cantidad de acordes y su ritmo es determinada al gusto del compositor, que en este caso fueron: Ab7sus2, Amaj7, D-6, Eb-maj7, B-7, G7sus4, F#maj7(#5), Emaj7(#11), Cmaj7(#5). Aquí puedes profundizar sobre la técnica del azar.

La sección A2 presenta la melodía en los trombones junto con la guitarra, los saxos hacen pequeños pads y las trompetas hacen *kicks* y refuerzan la melodía al final. La sección de solos es dada a

## Mapa de la composición AMANECER

Intro (TS 3ton)	A (DHFm)	A1 (DHFm)	B (Azar controlado)	A2 (DHFm)	Solos (Azar controlado)	Shout (DHFm mixtu)	Coda (TS 2 ton)
Guitarra + trombones y efectos de platos.	2 tenores + pads en trombones.	5 saxos 4 way close double lead + brass kicks + trombón pads + guitarra y piano en arpeggios.	Tema en trompetas + saxos contramelodía + barítono doblando al bajo + batería rítmica.	Tema en trombones y guitarra + saxo pads + trompetas hits.	Solo de guitarra. Backgrounds en piano, bajo y batería + saxos pads + barítono doblando el bajo.	Tutti style 4 way close double lead drop 2 y drop 2 + 4.	Tutti style.

Figura 1.  
"Mapa de la composición AMANECER".  
Gráfico de Jefferson Gómez (2021).  
Fuente: envío del autor.

la guitarra y está basada en el azar controlado, la primera vuelta del *background* tiene la batería, piano y el bajo haciendo *walking*, después entran los saxos con pads, el barítono dobla el bajo, los trombones hacen *hits* y al final las trompetas van creciendo en dinámica hasta llegar al *shout*. Los acordes resultantes en esta sección fueron: G7sus2, F#maj7, C-6 y Emaj7(#5).

En el Shout se usa el DHFM mixturado, haciendo un tutti style (4way double lead drop 2 y drop 2+4) en todos los vientos y guitarra. Esta técnica consiste en escribir la melodía en una escala determinada y la armonía se selecciona considerando a la nota de la melodía como una tensión disponible. En este caso se usó de la escala pentatónica menor de C# y a partir de ella se aplicó dicha técnica. En la Coda o sección final, se usa el sistema de tónicas (2 tónicas) que se desarrolla de a poco en cada sección hasta terminar en un tutti. La obra fue presentada en el evento virtual Big Band Rolling Scores, desarrollado por la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes en junio de 2021.

En consideración de lo expuesto, el proceso de composición fue un camino de autoanálisis y reflexión sobre lo que me estaba aconteciendo en aquel entonces. En este sentido, fue una reafirmación del rol que tengo como artista, es decir, no permitirme dejar de lado lo que ocurre en la sociedad: que mi música sea un medio para plasmar el contexto atravesado, como lo es en este caso, retratar musicalmente los lamentos que nos dejó la pandemia del COVID-19.

## Bibliografía

- Adler, Samuel. *El estudio de la orquestación*. Barcelona: Idea Books, 2006.
- García, Russell. *The professional arranger composer*. New York: Criterion Music Corporation, 1954. Versión PDF.
- Lindsay, Gary. *Jazz arranging techniques from quartet to big band*. Miami: Staff Art Publishing, 2005. Versión PDF.
- Lowell, Dick y Pullig, Ken. *Arranging for large jazz ensemble*. Boston: Berklee Press, 2003. Versión PDF.

# EL LLEVE EN LE PANDEMIUN<sup>1</sup> EL LLEVE IN LE PANDEMIUN

Wladimir Jiménez Murillo

Universidad de las Artes  
Escuela de Artes Visuales  
Guayaquil, Ecuador  
edironnwladimir@gmail.com

Cómo citar:  
Jiménez, Wladimir.  
“El lleve en le  
pandemium”.  
En *Preliminar:*  
*cuadernos de trabajo.*  
N.º 7 (2022): 42-45.

Recibido:  
17 de julio de 2021  
Aceptado:  
14 de enero de 2022

## Resumen:

El presente proyecto es un grabado con la técnica de xilografía en alto relieve y pintura digital. Los ejes temáticos sobresalientes para su realización fueron: la corrupción y la situación económica en medio de la emergencia sanitaria atravesada en el Ecuador, la política y la vulnerabilidad de derechos humanos, los tabúes sexuales y la vulnerabilidad del ser humano. Así mismo, intento establecer un diálogo entre las imágenes y el espectador para evocar reflexiones emocionales. *El lleve en Le Pandemium* coloca a la cabeza humana como central protagonista, donde puede apreciarse el grito de indignación social; y su vez, las imágenes que danzan a su alrededor retratan una suerte de solución inmediata. «Le Pandemium» es el pretexto imperfecto que nos puede guiar a la curación como sociedad ecuatoriana. Este grabado se llevó a cabo en un tiempo de cincuenta y dos días y se compone de tres placas.

**Palabras clave:** la pandemia, xilografía, corrupción, político, arte en tinta, poema.

## Abstract:

The present project was made with the high relief woodcut technique and digital painting. The outstanding thematic axes for its implementation were: corruption and the economic situation in the midst of the health emergency experienced in Ecuador, politics and the vulnerability of human rights, sexual taboos and the vulnerability of the human being. Likewise, I try to establish a dialogue between the images and the viewer to evoke emotional reflections. “The lead in Le Pandemium” places the human head as the central protagonist, where the cry of social indignation can be appreciated; and in turn, the images that dance around him portray a kind of immediate solution. “Le Pandemium” is the imperfect pretext that can guide us to healing as an Ecuadorian society. This engraving was carried out in a time of fifty-two days and is made up of three plates.

**Keywords:** the pandemic, woodcut, corruption, political, ink art, poem.

<sup>1</sup> Este trabajo fue realizado en la materia de Artes Gráficas.

*El lleve en le pandemiun* es un grabado compuesto de tres piezas realizadas en las técnicas: xilografía en alto relieve, xilografía en bajo relieve y pintura digital. El grabado, y su conjunto, aborda las temáticas de la corrupción en medio de la crisis sanitaria actual, el papel que desarrolla el político en la sociedad ecuatoriana, la unión familiar, la desnudez del cuerpo, las minorías, los tabúes sexuales y el dinero. La intención de esta propuesta pretende ser jocosa y veraz al establecer un diálogo entre las imágenes retratadas con los sentimientos profundos del espectador, como son la vulnerabilidad, el cariño, el amor y el miedo. Además, este producto artístico se trabajó en los tiempos de la pandemia con el objetivo de evidenciar la batalla entre opuestos (símbolos del bien y el mal) frente a un mundo que no detiene su habitual dinámica.

En el grabado digital podemos observar la cabeza humana en posición céntrica para resaltar su mayor protagonismo, mientras que alrededor las imágenes danzando representan parte del mundo interno y externo. En la parte frontal del rostro tenemos una cinta envuelta que dice «le pandemium» para simbolizar la saturación de noticias y las problemáticas humanas que surgen en pandemia. La mascarilla desplegada se figura como una puerta para reflejar al político como símbolo de corrupción, mismo que se relaciona con «el lleve» del dinero, y los desvíos de los recursos en plena crisis sanitaria y económica que atraviesa el país.

La cabeza, que también representa el hogar (Estado) del político y los ciudadanos, dirige su mirada hacia la figura de la vulnerabilidad, misma que retrata la desnudez humana. Además, se intenta crear un juego con el tabú sexual, tanto el de la sociedad guayaquileña como el del espectador; los símbolos dejan de ser míos para ser nuestros. Con esto, quiero mostrar que la sensibilidad es independiente del género o el sexo, más allá de visibilizar la riqueza y la naturalidad del cuerpo desnudo.

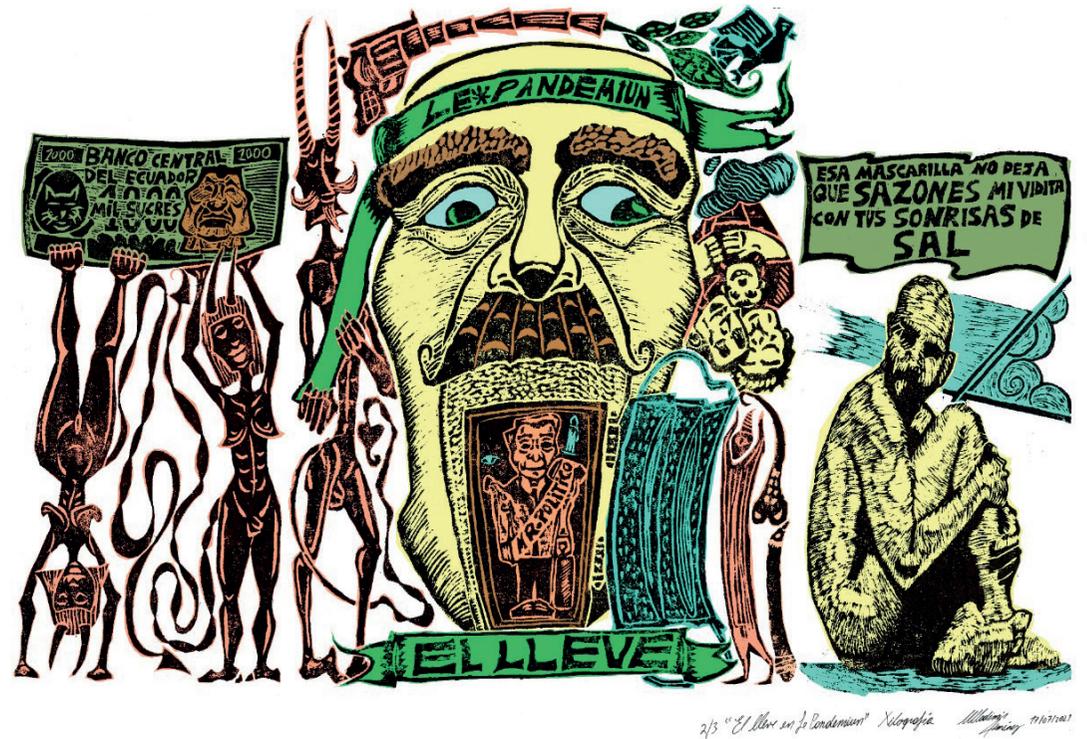


Ilustración 1:  
Wladimir Jiménez.  
*El lleve en le pandemium*  
(2020).  
Técnica xilografía  
y pintura digital.

El desarrollo de este proyecto se llevó a cabo en un lapso de cincuenta y dos días. Para el concepto gráfico, primero, se realizó una lluvia de ideas generales y, mediante un boceto libre de mi rostro, fui agregando el resto de las imágenes como quien construye poesía. Al ser utilizada la técnica de xilografía, se efectuó el proceso artístico, de tal manera que las placas en MDF funcionaran en forma de tríptico. Las tres xilografías correspondieron a varias tareas de la materia de Artes Gráficas de la Universidad de las Artes, pero siempre fueron pensadas como partes de una sola pieza.

Una vez que se realizó el grabado en MDF, se necesitaba pasar la tinta al papel, por lo que procedí a usar la técnica de prensado casero con una cuchara de palo, ya que, al ser un proyecto realizado en la pandemia, no hubo oportunidad de asistir físicamente a los talleres. En otras palabras, hice una labor más artesanal, pero con resultados gráficos satisfactorios.

Los referentes visuales más importantes que utilicé fueron las obras de Artemio Rodríguez y Emil Nolde. Del primero, hago uso de su sátira y técnica de contrastes en blanco y negro, ya que es un artista que juega con tonos pictóricos muy altos para obtener líneas definidas y sombreados llamativos. De Emil Nolde, me fijé en su forma despreocupada y libre de trabajar con la gubia<sup>2</sup> al momento de trabajar en la placa, y de cómo obtiene plasma las sombras y las luces muy poco definidas, pero que, en conjunto, forman una plasticidad como si trabajara con una gubiada<sup>3</sup> más intuitiva.

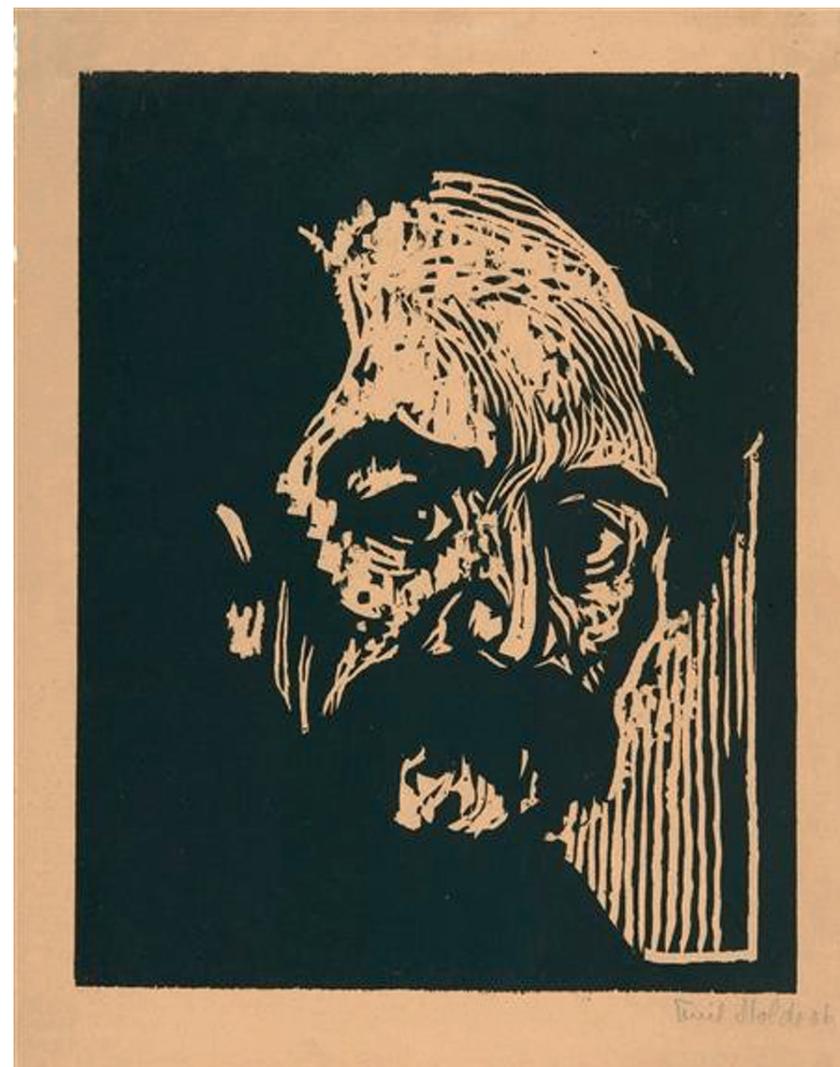
A modo de conclusión, diré que estamos rodeados de una cultura del miedo, y la respuesta inmediata como sociedad ante este factor, es la corrupción. Allí entra en juego la imagen del político que, en esta obra, no alumbra en la oscuridad, y promueve más indignación que solución; es un humano que ha olvidado el significado de servicio al prójimo y el bien común, para transformarse en un cuerpo con coraza de traje y maletín: en boca de todos, pero que transita largamente en la nada. La antítesis de grabado sería, que si este hombre dejara el maletín de lado y su fijación insana al papel moneda (dinero), sería consciente de que aún lo acompaña la vela y la visión para ser luz en medio de la oscuridad.

*El lleve en le pandemium* constituye más que una denuncia social, una notoriedad de temas que evocan sentimientos tanto superficiales como profundos. Es un grito de indignación y al mismo tiempo proclama una suerte de solución. Es un romance idealizado, pero también es refleja la realidad y seriedad mediante la sátira. *El lleve en le pandemium* es, al final de todo, una batalla entre opuestos.

<sup>2</sup> Herramienta para labrar la madera y otros materiales, parecida al formón y al escoplo, pero de menor tamaño.

<sup>3</sup> este vocablo en su etimología se compone del sustantivo «gubia» y del sufijo femenino «ada» que indica producto elaborado a partir de determinada cosa o elemento.

Figura 1.  
Emil Nolde, *Italiener*  
(1906). Técnica xilografía.  
Fuente: <https://www.mutualart.com/Artwork/Italiener/4258B4AA25A9C800>



## Referencias Visuales

Nolde, Emil. *Italiener*. Xilografía sobre papel. En M A MutualArt. Última vez revisado el 27 de diciembre del 2021. <https://www.mutualart.com/Artwork/Italiener/4258B4AA25A9C800?login=1>



Nolde, Emil. *Stine*. Xilografía sobre papel verjurado japonés. En ARTSY. Última vez revisado el 27 de diciembre del 2021. <https://www.artsy.net/artwork/emil-nolde-stine>

Rodríguez, Artemio. «American dream». Extraído del libro *American dream*. RM Editorial, 2012. Versión PDF. [https://books.google.com.ec/books/about/American\\_dream.html?id=c5mXMgEACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.ec/books/about/American_dream.html?id=c5mXMgEACAAJ&redir_esc=y)

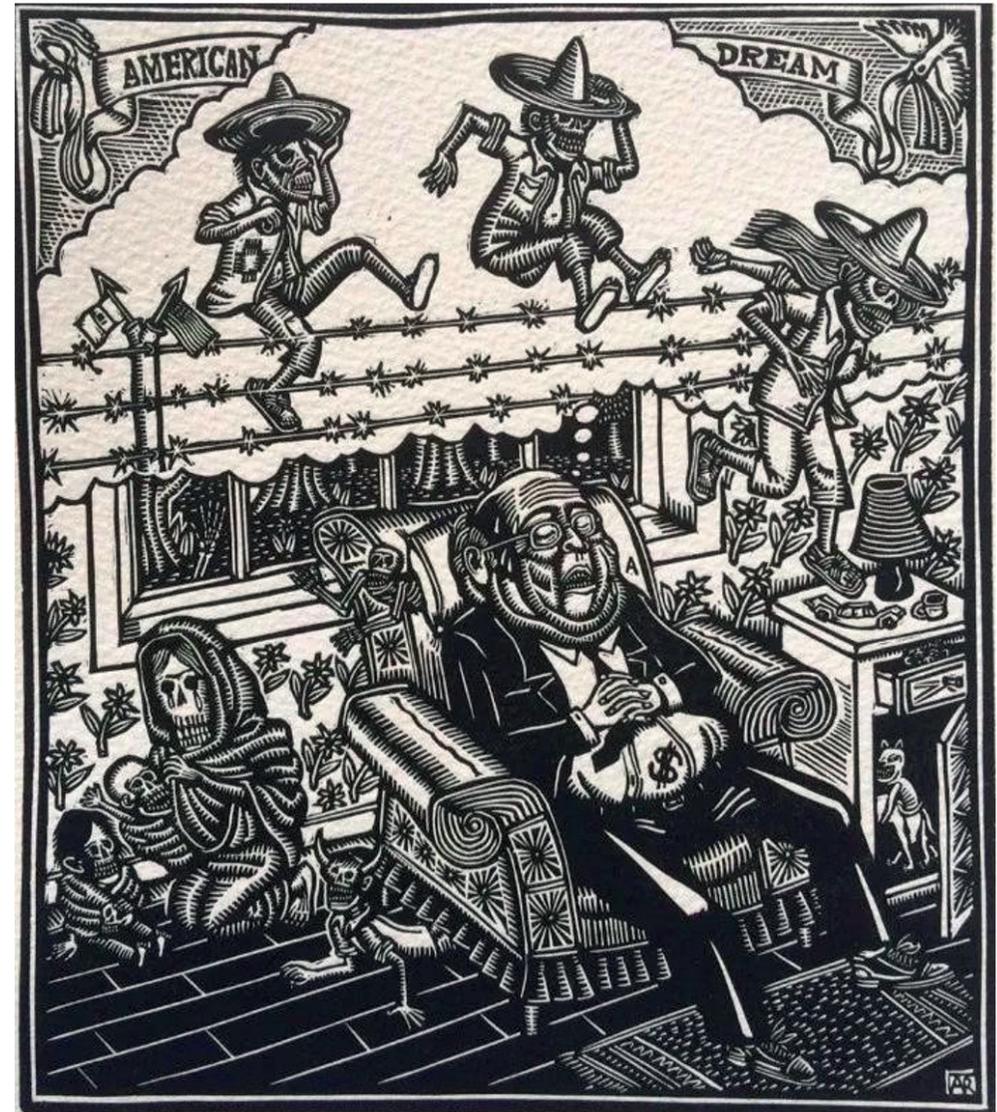


Figura 2.  
Emil Nolde, *Stine* (1906).  
Técnica xilografía.  
Fuente: <https://www.artsy.net/artwork/emil-nolde-stine>

Figura 3.  
Artemio Rodríguez, *American dream* (1906). Del libro gráfico *American Dream*. Técnica xilografía.  
Fuente: <http://www.gaceta.udg.mx/se-testigo-del-mundo-grabado-de-artemio-rodriguez/>

# AQUEL CATACLISMO QUE ES EL CUERPO<sup>1</sup> THAT CATACLYSM THAT IS THE BODY

Wilson Paucar

wilson.paucar@uartes.edu.ec

Bryan Almeida

bryan.almeida@uartes.edu.ec

Dayan Chulde

dayan.chulde@uartes.edu.ec

Universidad de las Artes

Escuela de Cine

Guayaquil, Ecuador

<sup>1</sup> Este trabajo fue desarrollado en la materia Fundamentos de Estética, Filosofía y Sociología del Arte.

Cómo citar:  
Paucar, Wilson;  
Almeida, Bryan;  
Chulde, Dayan.  
“Aquel Cataclismo que  
es el cuerpo”.  
En *Preliminar:  
cuadernos de trabajo*.  
N.º 7 (2022): 46-49.

Recibido:  
20 de julio de 2021  
Aceptado:  
11 de enero de 2022

## Resumen:

La exploración poética que nos interesa aquí se concentra en la obra de Antonin Artaud, en particular en dos de sus textos, *La vejez precoz del cine* y el poema *Para terminar con el juicio de dios*. Esto nos llevó a una investigación tanto corporal como estética, la cual se ve reflejada en el intento por «virtualizar» los cuerpos, desde el género de video-arte, en tanto que conjuga estas ideas que nos interesan. Movilizados por la interrogante de «la carencia espiritual del cine» por ser un arte virtual, se utilizó el mismo lenguaje cinematográfico y la crítica hacia el cine de Artaud para evidenciar que el proceso de realización filmica también puede estar cargado de un sentido espiritual que provoque un cuestionamiento de la racionalidad. Desde aquí se demuestra que esta no es la única forma de un proceso creativo, sino que, por el contrario, es posible expandir las formas de representación hacia otras re-creaciones, que permite desafiar al mismo Artaud desde su propia poética del cuerpo.

**Palabras clave:** Artaud, cuerpo sin órganos, cine, Nam Jun Paik, ritualidad, virtualidad.

## Abstract:

The exploration of Artaud's poetics through several of his texts, among them "*La vejez precoz del cine*" and the poem "*Para terminar con el juicio de dios*" made possible an investigation both corporeal and esthetical, in which is intend to virtualize bodies using the video art genre as a conjugator of these ideas. Moved by the conflict of the spiritual lack of cinema because of its virtual nature, we used the same cinematographic language and Artaud's critic to filmmaking, to show that the process of filmmaking can also be charged with a spiritual sense that provokes a questioning of rationality, from which it is demonstrated that there is not an only form of a creative process, on the contrary, it is possible to expand the forms of representation to ones of re-creation, challenging Artaud through his own poetics of the body.

**Keywords:** Artaud, body without organs, cinema, Nam June Paik, rituality, virtuality.

## 1. ¿El cine es un arte carente de espiritualidad?

Al ingresar en la poética de Artaud, encontramos en su texto *La vejez precoz del cine*, un fragmento que disparó interrogantes y cuestionamientos: «Quiero, por una vez, hablar del cine en sí mismo, estudiarlo en su funcionamiento orgánico y ver cómo se comporta en el momento en que entra en contacto con lo real».<sup>2</sup>

Artaud nos lleva por un recorrido severo sobre la forma de pensar las imágenes en función de la realidad narrada, al soporte de registro en cintas de película, proyectadas luego en pantallas virtuales. Una realidad parcelada que se queda únicamente en la superficie de la observación. Una visualidad que, dice Artaud, solo se ensaña en ilustrar palabras, dejando por fuera a la vitalidad espontánea de las imágenes. Un arte limitado.

Desde la reflexión de estos postulados, se asume el reto de ingresar en *los afectos* que Artaud exploró para construir su

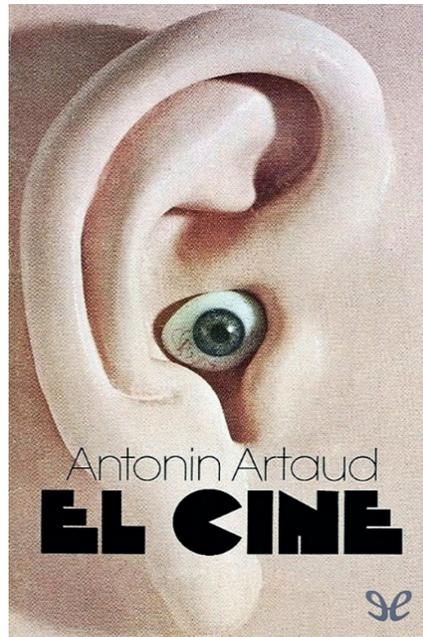


Figura 1:  
Artaud Antonin,  
*El cine*, (1982).



Figura 2:  
Artaud Antonin,  
*Los Tarahumaras*,  
(1975).

poética, entre ellas, encontramos el estudio de la ritualidad de las culturas aborígenes. Se estudia el libro *Viaje a la tierra de los Tarahumaras*<sup>3</sup> y el poema *Tutuguri, Rito del Sol Negro*<sup>4</sup>, son clave para entender cómo el autor logró desintegrar su racionalidad desde un estudio estético y corporal.

### 1.1 Viaje al interior del cuerpo

Se pudo contactar con Jefferson, un hombre de 45 años, residente en el extremo sur de Quito. Él se dedica a la curación del cuerpo y el espíritu por medio de ritualidad ancestral y medicina natural alucinógena. Fuimos guiados por él, en un ritual de *temazcal*, donde el cuerpo semi desnudo ingresa a una pequeña cúpula de barro que se asemeja al útero materno. Allí realizamos cantos, peticiones a la Tierra, mediante la vaporización con rocas incandescentes llamadas por Jefferson como «abuelitas», logrando que los cuerpos de los participantes suden hasta deshidratarse. Este proceso ritualístico permitió tener un mayor acercamiento a la búsqueda de las percepciones *artonianas*.

<sup>3</sup> Antonin Artaud, *Los Tarahumara*, Trad. por Ariel Dillon (Buenos Aires: El cuento de plata, 2014).

<sup>4</sup> Antonin Artaud, *Para terminar con el juicio de Dios*, Trad. por María Irene Bordaberry y Adolfo Vargas (Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975).

<sup>2</sup> Antonin Artaud, *El cine* (Madrid: Alianza, 1982), 15.



Figura 3:  
Ritual de Temazcal,  
foto de: Almeida  
Bryan, 2020.

Algunos miembros del grupo pudieron tener visiones vinculadas a la teoría de Artaud del *Cuerpo sin órganos*. En su libro *El teatro de la crueldad*<sup>5</sup>, el autor explica que el cuerpo humano se ha descompuesto producto de la realidad en constante conflicto con el ser. Además, propone desarmar el cuerpo, alterar los sentidos para alcanzar visiones de lo invisible para ir al encuentro de un nuevo cuerpo que abrace el mundo del inconsciente.

### 1.1.1 Crear un cuerpo sin órganos

Posterior a esta experiencia, se realizaron bocetos para una instalación con televisores y materiales orgánicos como fuego, tierra y piedras incandescentes. El artista Nam Jum Paik, precursor del video-arte, es uno de los referentes para entender cómo los elementos vivos pueden conjugarse con la tecnología. Se hizo uso de los televisores como la primera «capa de piel» para proyectar fragmentos de cuerpos. Este elemento fue indispensable para debatir con Artaud a propósito de la incapacidad del cine de tener exploraciones espirituales. Una segunda capa fue la mezcla entre tierra de monte y piedras de río; el núcleo

<sup>5</sup> Antonin Artaud, *El teatro de la crueldad*, Trad. Rodolfo Cortizo (Madrid: La pajarita de papel, 2019).

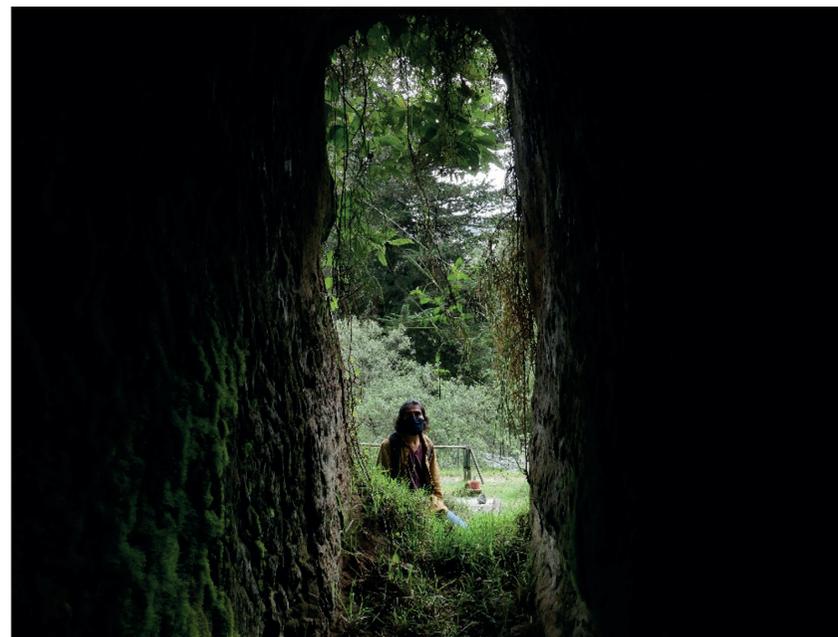


Figura 4.  
Locación Cueva,  
Foto de: Almeida  
Bryan, 2020.

2. CUEVA. INT. DÍA

En coloración roja, nos detenemos en la entrada de una cueva estrecha.

POEMA

... el infinito exterior,

Observamos en **ppp** la textura de piedra y tierra del suelo.

Hay un hueco que humea en el suelo.

POEMA

... el infimo interior

Observamos en **ppp** la textura de musgo de las paredes.

POEMA

... y eligió el infimo interior,

Plano general de la cueva, pero desde el final hacia fuera.

3. LLANO. FOGATA. DÍA

Varias piedras de considerable tamaño se cubren de fuego.

POEMA

... donde sólo hay que estrujar

El bazo

En **pp** una piedra incandescente de la fogata.

...la lengua

En **pp** una piedra incandescente de la fogata

...el ano o el glande

4. Endoscopia de estómago.

[DISOLVENCIA]

Figura 5.  
Guion colectivo,  
*Aquel Cataclismo  
que es el Cuerpo,*  
(2020).

central contenía un recipiente de barro sobre madera de palo santo<sup>6</sup> y resina natural para encender un fuego ritual.

A la par se escribió un guion que nos permite estructurar narrativamente las ideas de la experimentación corporal, detalladas en el apartado anterior. Fue necesaria también la elaboración de una propuesta sonora desde el ruido con sonido de pantallas, voces humanas, endoscopías que nos remitieran explorar la interioridad del cuerpo. Con este trabajo previo, se realizó el *scouting* de los espacios que se pensó ideales para la obra: cueva, áreas naturales, habitación oscura.

Finalmente, con todos los materiales técnicos y creativos listos, se empezó a grabar durante todo el sábado 5 de febrero de 2021, hasta la madrugada del domingo. Cinco días duró el montaje y diseño sonoro, donde hubo la libertad de transgredir el guion para explorar las posibilidades propias de la imagen y el sonido.

## 2. Conclusiones

- Se ha demostrado la vitalidad del cine y, que a pesar de ser un arte que tiene como medio de transmisión la virtualidad, él puede tener en su contenido y proceso creativo una espiritualidad consciente para afectar a su vez a realizadores y espectadores.
- La tecnología, al ser descontextualizada de su uso normal de comunicación y entretenimiento, cuando pasa a formar parte de una obra artística, subvierte su significado para ligarse a un elemento ritualístico.

<sup>6</sup> Lo utilizaban los chamanes incas en sus rituales religioso-espirituales, para atraer la buena suerte, alejar la negatividad y para conseguir una mejor comunicación espiritual con sus dioses. Sus pobladores lo empleaban de forma cotidiana en sus actividades espirituales (laboratoriosys.es).

Figura 6.  
Almeida Bryan,  
Paucar Wilson,  
Diseño de Portada,  
(2020).



- Al desafiar a Artaud para demostrar que el cine sí puede tener un rango de espiritualidad, se pudo llevar a cabo un proceso creativo donde se tuvo como herramientas artísticas su experiencia teórica trasladada al cuerpo. Se logra rebatir a Artaud desde Artaud.

## 3. Bibliografía

- Artaud, Antonin. *El cine*. Traducido por Antonio Eceiza. Madrid: Alianza, 1982.
- . *El teatro de la crueldad*. Traducido por Rodolfo Cortizo. Madrid: La pajarita de papel, 2019.
- . *Los Tarahumara*. Traducido por Ariel Dillon. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2014.
- . *Para terminar con el juicio de Dios*. Traducido por María Irene Bordaberry y Adolfo Vargas. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1975.

LA ESCRITURA COMO  
FENÓMENO, SÍNTOMA  
Y SOPORTE DE LA MEMORIA  
EN LA VIDA Y OBRA DE  
ALEXANDER HAMILTON.  
UN BREVE ESTUDIO A LA  
OBRA DE TEATRO, *HAMILTON:  
AN AMERICAN MUSICAL*<sup>1</sup>  
THE WRITING AS A PHENOMENON,  
SYMPTOM AND MEMORY SUPPORT  
IN THE LIFE AND WORK OF  
ALEXANDER HAMILTON. A BRIEF  
STUDY OF THE PLAY, *HAMILTON:  
AN AMERICAN MUSICAL*

Marietta Altamirano Lozano  
Universidad de las Artes  
Escuela de Literatura  
Alfredo Baquerizo Moreno, Ecuador  
marietta.altamirano@uartes.edu.ec

Cómo citar:  
Altamirano, Marietta.  
"La escritura como  
fenómeno, síntoma y  
soporte de la memoria  
en la vida y obra de  
Alexander Hamilton.  
Un breve estudio a  
la obra de teatro,  
*Hamilton: An American  
Musical*". En *Preliminar:  
cuadernos de trabajo*.  
N.º 7 (2022): 50-57.

Recibido:  
23 de julio de 2021  
Aceptado:  
9 de enero de 2022

#### Resumen:

Este trabajo fue realizado a partir de un análisis respecto a la forma en que nos interpelan, tanto la escritura como la memoria. Esta propuesta recoge ambos conceptos y los plasma a la vez que plantea el estudio de un material artístico en concreto, en este caso, una obra de teatro musical. Dicha pieza posee un carácter biográfico, pero además genera reflexiones sobre cómo la escritura afecta a todos los individuos, aunque en esta obra se da foco a aquellos que están inmersos en el mundo artístico y político. Además, se genera una evaluación sobre cómo han evolucionado los medios y posibilidades para dar soporte a la memoria, enfatizando en las reflexiones que necesitan mantenerse presentes durante amplios periodos de tiempo, debido a las repercusiones positivas que podrían tener para el desarrollo de las sociedades a futuro. Se plantea lo anterior expuesto como un síntoma propio de las sociedades modernas.

**Palabras clave:** Escritura, memoria, fármakon, evolución, revolución, digitalización.

#### Abstract:

This work was made out based on an analysis of the way in which both writing and memory relate to us. This proposal gathers both of those concepts and reflects them at the same time that it proposes the study of a specific artistic material, in this case, a musical theater piece. This piece has a biographical character, but also generates reflections on how the writing have an effect in all the individuals, although in this work the focus is given to those who are immersed in the artistic and political world. In addition, an evaluation is generated on how some tools and possibilities to support memory have evolved, emphasizing the reflections that need to be kept present for long periods of time, due to the positive repercussions they could have for the development of societies in the future. The above is presented as a typical symptom of modern societies.

**Keywords:** Writing, memory, farmakon, evolution, revolution, digitalization.

<sup>1</sup> Este trabajo fue desarrollado en la materia Literatura y Nuevas Tecnologías.

La memoria y la escritura, indudablemente, se han enlazado a lo largo de cientos de años. En nuestro medio actual la preocupación por mantener la memoria a nivel de colectividad se ha aligerado y podríamos decir que en cierta medida también ha disminuido. Esto se debe a la confianza que depositamos en las tecnologías que guardan y guardarán nuestro trabajo y legado tanto artístico, como personal. Imaginar que alguien tendrá acceso a nuestras obras dentro de unas cuantas décadas o incluso un siglo no resulta complicado, pero, ¿cómo se conservaba la memoria hace doscientos años atrás? La respuesta es: con un sistema similar al de ahora, sin embargo, esto únicamente aplicaba en casos en los que el estudioso o estudiosa contaba con un buen estatus tanto social como económico. Evidentemente, los sistemas de almacenamiento de información no eran sofisticados como ahora. Mientras hace dos siglos se guardaban centenares de hojas dentro de cofres de madera, en la actualidad basta con subir extensos documentos a una nube o *drive* que permanecerá, probablemente hasta la posteridad en la web. Lo mismo ocurre en caso de abrir un blog personal. Gozamos de bondades que incluso hace unas cuantas décadas eran inimaginables. Desde siempre, uno de los principales ejes de conservación de la memoria e historia de la humanidad ha sido la escritura.

Existió un hombre hace dos siglos que pensaba constantemente en qué sería de él, de su legado y memorias en el futuro. Este no vivió para poder ver que tanto prosperaron sus ideas. Su historia se estaba empolvando y borrando con el paso del tiempo hasta que llegaron otros hombres a escribir y reescribir toda su vida para así crearle una nueva o más bien extender parte de la suya. *Hamilton: An American Musical*, es una obra de teatro que realiza un recorrido a lo largo de la vida de Alexander Hamilton, uno de los padres fundadores

Este trabajo fue realizado a partir de un análisis respecto a la forma en que nos interpelan, tanto la escritura como la memoria. Esta propuesta recoge ambos conceptos y los plasma a la vez que plantea el estudio de un material artístico en concreto, en este caso, una obra de teatro musical.

de los Estados Unidos de América, quien a pesar de haber participado activamente de las batallas por la independencia de dicho país, había empezado a ser olvidado y marginado. El olvido ya era un patrón repetitivo en la vida de Hamilton, esto se revela en su biografía homónima, la cual fue escrita por el historiador Ron Chernow y la que inspiró al desarrollo de la obra de teatro que será en la que nos enfoquemos a lo largo de este estudio.

Los aspectos formales que envuelven a la obra son que se encuentra formada por dos actos de veintitrés canciones cada uno y además cada una de ellas cuenta un sistema de con rimas y versos que han sido meticulosamente pensados, porque a más de ser una obra de teatro musical convencional, es una obra de teatro enfocada en el hip hop y la ópera, géneros en los que la precisión respecto a lírica es fundamental. El creador de este proyecto, de este musical trascendental es, Lin Manuel Miranda, un artista que se sintió afin a Hamilton luego de leer la propuesta biográfica de Chernow.

Para empezar la exploración a este vasto musical y a una de las temáticas que trata con notoriedad, la escritura, debemos pensar en que Hamilton fue un político y ávido lector y escritor y esto fue lo que le permitió sobrevivir. Esto se narra en la primera canción del musical: *Alexander Hamilton*, en la que además se revela el nombre de los personajes o mejor dicho figuras ilustres que estuvieron presentes e influyeron en la vida del protagonista. Estas figuras son: George Washington, Thomas Jefferson y James Madison. Otros padres fundadores de los cuales se tiene mucha más información y archivos en comparación con Hamilton siendo que él fue la mano derecha de Washington durante la guerra de independencia y durante todo su mandato presidencial, llegando al punto de redactar su discurso de despedida al llegar al fin del mismo.

Alexander Hamilton contó con una suerte trágica a lo largo de toda su vida, pues su arribo a Estados Unidos fue gracias a colectas que se organizaron en la isla en que nació y vivió hasta parte de su adolescencia, para así ayudarlo a viajar y educarse. Antes de su viaje, tuvo que sufrir el abandono de su padre quien no le otorgó su apellido legalmente, lo que hizo cargar toda la vida con la posición de bastardo, además vio morir a su madre por una enfermedad que padecieron ambos, uno de los primos que fungía como su tutor se suicidó y quedó totalmente desamparado. Cuando parecía que podría empezar a valerse por sí mismo, a la edad de catorce años, ya que escribía, trabajaba y era ampliamente reconocido por ello, un huracán azotó la isla caribeña en que vivía. En medio del desastre sus allegados recogieron dinero para que tomara un barco rumbo a USA, así lo hizo y el resto se podría decir que es historia, pero su historia no acabó allí.

La riqueza del musical como obra teatral radica en el poder que tiene para describir con detalle tantos sucesos en canciones de tres minutos o incluso menos. El clímax de la primera canción arriba en las estrofas y versos finales:

[BURR, HOMBRES, COMPAÑÍA]

The ship is in the harbor now

El barco está en el puerto ahora

See if you can spot him

Mira si puedes encontrarlo

*Just you wait*

*Solo espera*

Another immigrant

Otro emigrante

Comin' up from the bottom

Viniendo desde abajo

Just you wait

Solo espera

His enemies destroyed his rep

Sus enemigos destruyeron su reputación

America forgot him

América lo olvidó

[MULLIGAN/MADISON y LAFAYETTE/JEFFERSON]

We fought with him

Nosotros peleamos con él

[LAURENS/PHILIP]

Me? I died for him

¿Yo? Morí por él

[WASHINGTON]

Me? I trusted him

¿Yo? Confié en él

[ELIZA, ANGELICA, PEGGY/MARIA]

Me? I loved him

¿Yo? Lo amé

[BURR]

And me? I'm the damn fool that shot him

¿Y yo? Soy el maldito idiota que le disparó

En primer momento, el hecho de que varios personajes mencionen los mismos versos puede resultar confuso, pero esto se debe a dos razones particulares: la primera es que algunos actores tomaron diversos roles tanto en el acto uno como en el dos y segundo que, curiosamen-

te, estos personajes experimentaron las mismas emociones respecto a Hamilton, pero en diferentes circunstancias. Por ejemplo: Cuando el personaje Mulligan/Madison canta: «Nosotros peleamos con él» tiene dos contextos que nada tiene que ver el uno con el otro, mientras Hercules Mulligan fue uno de sus compañeros de guerra, James Madison fue uno de sus adversarios políticos que hubiese preferido acabar con su legado. Más juegos con el lenguaje y con las formas de decir ciertas cosas se encuentran a lo largo de toda la obra y este ha sido otro aspecto que la ha hecho destacar. A más de estos juegos, el autor optó por usar un sinnúmero de expresiones de un inglés más clásico, leer la escasa correspondencia que se conserva de Hamilton, frecuentar los lugares en los que vivió y el sitio en el que fue herido de muerte para poder plasmar con detalle cada suceso y así otorgarle así un carácter vívido a cada verso de esta forma cada espectador se conecta con la historia de este hombre a pesar de que este vivió hace mucho tiempo atrás.

De Hamilton, se dice que escribía hasta el cansancio, que incluso olvidaba o evitaba comer o dormir, para no detener sus procesos de escritura y cuando no estaba escribiendo, estaba leyendo y creando estrategias bélicas y financieras que favorecieran al que, desde el primer momento consideró como su país, como la patria desprotegida por la que debía velar.

Esto se amplía y explica en la canción *Non-Stop*:

Alexander joins forces with James Madison  
Alexander unió fuerzas con James Madison  
And John Jay to write a series of essays  
Y John Jay para escribir una serie de ensayos  
Defending the new United States Constitution

Para defender la nueva Constitución de Estados Unidos  
Entitled The Federalist Papers

Titulados *Los Papeles Federalistas*

The plan was to write a total of 25 essays

el plan era escribir un total de 25 ensayos

The work divided evenly among the three men

el trabajo se dividió equitativamente entre tres hombres

In the end, they wrote 85 essays

al final, escribieron 85 ensayos

In the span of six months

en el lapso de seis meses

John Jay got sick after writing five

John Jay enfermó después de escribir cinco

James Madison wrote 29

James Madison escribió 29

Hamilton wrote the other 51

Hamilton escribió los otros 51

*Los Papeles Federalistas* a los que se alude en esta canción, fueron una serie de ensayos creados con la finalidad de proteger la formación y reformas a la Constitución estadounidense, escrita luego de la guerra independentista. Hamilton fue una de las figuras que presentó mayor interés en los artículos que se enfocaron en los impuestos de importación a bebidas alcohólicas, ya que consideraba que los «vicios» no deberían ser costeados o subsidiados por el Estado. La denominación de vicios al consumo de alcohol podría deberse a los valores religiosos y éticos que poseía al momento de la escritura de estos ensayos, aunque posteriormente estos valores y convicciones se corrompieron por causa suya.

Teniendo en consideración estos rasgos y antecedentes es inevitable no asociar la figura de Hamilton a conceptos como los propuestos por Stiegler. En los que la técnica es una extensión y formación del hombre. Se podría decir con total certeza que sus ensayos fueron, a más de sus pensamientos desde la individualidad, un síntoma colectivo. Pero que no se trataban debido a la seriedad y complejidad que implicaba tratar este tipo de temas de interés nacional.

Para extender esta idea se podría acudir a la siguiente mención y síntesis de una de las ideas de Stiegler:

En la perspectiva stiegleriana, la gramatización consiste en la discretización de los flujos cognitivos, emocionales y cinéticos, y el consiguiente almacenamiento de la memoria generada en soportes materiales. Es, en este sentido, que se puede afirmar que la gramatización ha sido tanto el vector para transmitir el conocimiento y las identificaciones colectivas en el curso de la historia humana, como lo que siempre ha generado el efecto contrario. En otras palabras, se trata del principal factor de construcción y, al mismo tiempo, de control de la psique y de lo social, a través del proceso continuo de exteriorización de la memoria, desde los dibujos de las cuevas del paleolítico superior hasta el almacenamiento de big data (Cortés Lagunas 2013).<sup>2</sup>

Al exteriorizar ideas y al volverlas materiales se le aporta mayor soporte a la memoria y a la vez se da soporte a los pensamientos

<sup>2</sup> Paolo Vignola, Entre síntoma y fármakon. La organología de la moral de Bernard Stiegler (Guayaquil: Revista Colombiana de Bioética, 2020), 4.

formados en colectividad, y que, a pesar de su origen colectivo, podrían resultar frágiles o sencillos de olvidar o apartar. Esta es una idea que se ampliará más adelante, en relación a lo que representó la obra de teatro llegando al punto de ser considerada como una nueva revolución en el campo artístico de Broadway y a más de ello como una nueva oportunidad para la sociedad estadounidense de conocer y repensar respecto a sus orígenes.

Hamilton era un hombre que se formó intelectualmente durante toda y que tenía total certeza respecto a que sus ideas trascendieron a pesar de no poder determinar en cuánta medida eso sería posible. En todos sus ensayos e incluso misivas, escribía desde una voz colectiva, porque poseía conciencia respecto a que sus ideas serían más poderosas, si se lo puede llamar así, si lo hacía de esa forma. Sabía que era la representación de lo popular y por ello su discurso se construía con esas bases.

La escritura sostuvo la vida de Hamilton y le permitió sobrevivir, escalar socialmente, educarse y educar a quien lo necesitase, pues muchos de sus escritos se distribuían de forma gratuita o como complementos de periódicos como el *New York Post* del cual fue fundador. Debido a la escritura pudo crear el sistema financiero por el cual incluso en la actualidad se rige la economía norteamericana, según historiadores fue el responsable de la creación de la moneda nacional estadounidense, el dólar.

Los historiadores, incluyendo a Chernow han descrito la preocupación de Hamilton por mantener su legado como algo que estaba cerca de convertirse en una obsesión. Este tipo de afirmaciones genera reflexiones respecto a lo que un personaje histórico como este podría haber hecho con herramientas como las que contamos en la actualidad. Teniendo en cuenta la naturaleza de las acciones de

Hamilton, centradas principalmente en su interés por el crecimiento económico de la que, desde su cargo como Secretario del Tesoro o lo que conocemos actualmente como Ministro de Economía, hasta este día es la potencia con mayores ingresos y movimientos de activos a nivel global, es sencillo deducir que entregaría sus saberes, estrategias y mejoras al favorecimiento del capitalismo.

A lo largo de su vida política Hamilton tuvo estrepitosas caídas, llegando al punto de ganarse por cuenta propia el desprestigio social que lo persiguió hasta su muerte y esto se generó debido a que encausó su escritura política a los intereses propiciados por el capital, para extenderme respecto a estas ideas me permitiré citar un fragmento de *La memoria al poder* de Vignola:

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, estás conduciendo a la proletarización de la imaginación, es decir a su empobrecimiento.<sup>3</sup>

Hamilton ofertó su vida al capital pues consideraba que por medio de este se podría alcanzar equidad social, algo que sabemos dista

<sup>3</sup> Paolo Vignola, *La memoria al poder en el capitalismo digital*. Breve nota cincuenta años después del Mayo del 68 (Guayaquil, UArtes Ediciones), 88.

mucho de la realidad. He escogido el fragmento anterior expuesto, pues a pesar de hacer referencia al medio y tecnologías actuales menciona una idea que me parece fundamental para revisar los últimos años como escritor y político de este personaje y esa es el empobrecimiento en el que puede caer la escritura al prestarse al orden capitalista. Una obra que expresa y da cuenta de cuáles eran los intereses de Hamilton es: *The Reynolds Pamphlet*, la cual escribió al ser acusado de malversación de fondos durante su gestión en la Secretaría del Tesoro. A lo largo de este panfleto de cien páginas explica que no ha faltado a sus labores públicas y el dinero que ha gastado ha sido únicamente de su salario. A más de dar dudosas explicaciones sobre los gastos del mismo.

La finalidad central de dicho panfleto era salvar su reputación política, sin embargo, generó un efecto contrario y además destruyó su imagen como hombre de la sociedad. Puede que el fragmento más controversial de aquel trabajo haya sido:

El cargo en mi contra es una conexión con un tal James Reynolds con fines de especulación pecuniaria impropia. Mi verdadero crimen es una conexión amorosa con su esposa, durante un tiempo considerable con su intimidad y connivencia, si no fue originariamente provocada por una combinación entre el esposo y la esposa con el propósito de extorsionarme por dinero.<sup>4</sup>

De más está decir que este texto dio como resultado el resquebrajamiento de su vida tanto pública como privada. Con este tipo de manifestaciones y repercusiones dentro de su vida, no puedo

<sup>4</sup> Alexander Hamilton, *The Reynolds Pamphlet* (Philadelphia 1797), 9.

evitar mencionar el carácter tóxico de la escritura o técnica, que se señala en: *Entre síntoma y fármakon. La organología de la moral de Bernard Stiegler*, debido a las afecciones de la moral a la que debió someterse Hamilton para escribir dicho estudio introspectivo, tuvo que romper los valores que se construyó para así poder exteriorizar sus afectos, tuvo que infectar su voluntad y enfermar su sistema, pero terminó acabado. Aunque sus labores políticas con fines de favorecer a los ciudadanos de su país no cesaron hasta su muerte.

Atendiendo a estos síntomas podemos notar que su escritura se componía de diferentes matices que dieron una obra rica para su país, pero letal para sí mismo. La obra y vida de A. Ham —como firmaba sus cartas de carácter más personal— son un completo entramado de peros. Señalo esto debido a que los grandes estudiosos de su vida como, por ejemplo, el mismo Chernow, no encuentran algún tipo de explicación lógica para sus acciones, sobre todo las de sus últimos años. Su brillantez es algo imposible de negar, sin embargo, el confesar ante todo un país una infidelidad, no es una acción que se pueda simplemente justificar. Y a más de ello, su condición como político se vio empañada por el distanciamiento con otros miembros de su partido y superiores, uno de ellos John Adams al que insultó alegando que era incapaz o carente de valores para asumir la Presidencia de la República. Esto por medio de declaraciones y cartas públicas. Chernow señaló que usó un lenguaje inapropiado para un presidente.

El musical, al ser más abierto al público y con un lenguaje, si se quiere llamar vulgar, no censura las declaraciones de ninguno de los personajes y es este uno de los factores que lo enriquecen. Esta obra contemporánea y que fue sencilla de desarrollar debido a

los medios digitales —aunque tardó siete años para presentarse en las tablas— no duda en revisar e inspeccionar el comportamiento de cada individuo incluyendo a Hamilton. La escritura de los libretos y diálogos reconstruyó a un personaje que empezaba a decaer frente al ojo público. En uno de los primeros versos de la canción *Alexander Hamilton*, se refieren a él como: *El padre fundador de diez dólares*, ya que su imagen ha estado impresa en los billetes de dicha denominación desde 1929. Se tenía previsto un rediseño del billete en este año, sin embargo, debido a la popularidad de dicha frase y de las influencias del musical es una regla que no se acatará o eso se tiene entendido por el momento.

Es fundamental destacar cómo la influencia de la escritura del musical ha generado diálogos respecto a temas políticos y sociales en Estados Unidos, como el rol de los migrantes en dicho país. Podemos hablar, en todo caso del musical, como un singular calco de la vida de Hamilton ya que se siguió con una de sus ideas principales, el diálogo y enriquecimiento de saberes.

Considero firmemente que las nuevas tecnologías son una extensión de la memoria, pero además favorecen a reconstruir fragmentos que podríamos dar por perdidos, como era hace cinco años la vida de este padre fundador. Esto se reflejó cuando, durante la ceremonia de los premios Grammy del año 2016, al alzarse *Hamilton: An American Musical*, con el galardón por mejor musical, las búsquedas en tiempo real fueron todas similares a: *¿Quién era/ es Alexander Hamilton?* Para los realizadores de la obra, sobre todo, para Lin Manuel Miranda y Ron Chernow, resultó increíble que sus estudios despertaran la curiosidad de todo un país por saber quién era aquel hombre al que ellos habían dedicado años de vida para explorar. Fue a fin de cuentas un trabajo gratificante.

Es importantísimo, resaltar la influencia de estos tres hombres y como en «cadena» construyeron y reconstruyeron la memoria colectiva de una población entera y de sus generaciones desde la vida republicana del país y todo esto debido a la escritura. Hasta antes de estrenado el musical en 2015 pocas personas sabían que un tal Alexander Hamilton era el responsable del brillante y favorecedor sistema financiero que aún se mantiene en los Estados Unidos, a pesar de que esto ya lo había presentado Chernow en 2004 en la biografía que escribió, no fue hasta 2015 que su libro se volvió *best seller*. Esto también da cuenta de cómo las artes dan soporte las unas a las otras, en este caso la música y el teatro a las letras.

Miranda se sintió atraído por la vida de Hamilton, ya que él también posee raíces caribeñas y migrantes e interpretó su lectura de Chernow como un síntoma o necesidad de la nación estadounidense por tener un representante que haya sido migrante pero además cercano a la realidad política del país. En esta medida, Miranda y Hamilton son similares, ambos escribieron como una forma o manifestación de un sentimiento y pensamiento colectivo. La diferencia abismal es la posibilidad de dar soporte a sus ideas, mientras uno escribió sus canciones en un *smartphone* o *iPad*, el otro escribía sus panfletos, tratados y cartas, algunas veces a mano y muchas otras en máquina de escribir.

La escritura en ambas circunstancias, funcionó como una extensión del cuerpo o de la mente misma y esa era la principal tesis de este estudio. A más de presentarla como un síntoma que ha estado presente en algunas etapas y generaciones hasta llegar a la actual. Puede que Hamilton no haya vivido para ver su gloria, pero la escritura que le imposibilitó ser presidente, hizo que trascendiera en el tiempo, incluso más que hombres que si llegaron a serlo.

## Bibliografía:

- Hamilton, Alexander. *The Reynolds Phamplet*. Philadelphia, 1797.
- Javier, Navarro. «Alexander Hamilton, el padre de la economía de EEUU.» *El blog salmón*. 21 de Agosto de 2016. <https://www.elblogsalmon.com/economistas-notables/alexander-hamilton-el-padre-de-la-economia-de-eeuu> (último acceso: 11 de Diciembre de 2020).
- Miranda, Lin Manuel. *Hamilton: The Revolution*. 2016.
- Original Broadway Cast of Hamilton. *Hamilton: An American Musical*. Direc. Thomas Kail. Comp. Lin Manuel Miranda. 2015.
- Paolo, Vignola. «La memoria al poder en el capitalismo digital. Breve nota cincuenta años después del mayo del 68.» *Debates*, 2018: 84-96.
- Ron, Chernow. *Alexander Hamilton*. Penguin Group, 2004.
- Vignola, Paolo. «Entre síntoma y fármakon. La organología.» *Revista Colombiana de Bioética*, 2020: 1-13.

BAHÍA 44<sup>1</sup>

## BAY 44

Cómo citar:  
Arias, Ricardo.  
“Bahía 44”.  
En *Preliminar:*  
*cuadernos de trabajo.*  
N.º 7 (2022): 58-64.

Ricardo Felix Arias Arias

Universidad de las Artes

Máestría en Escritura Creativa

Guayaquil, Ecuador

ricardo.arias@uartes.edu.ec

### Resumen:

*Bahía 44* es un texto teatral de payasos a partir de las estructuras dramáticas del cine, por lo tanto, este texto toma como punto de inicio el resumen de pasos o escaleta que plantea Robert Mckee.

El resumen de pasos es una guía de verbos de acciones, donde debe estar presente, el conflicto, y la contraposición de fuerzas, que dejan alcanzar o dificultan la obtención del deseo del protagonista, y crean las acciones que luego devienen en diálogos.

El texto está dividido en escenas, que en realidad son episodios, porque se enuncia lo que va a pasar, este ejercicio propone hacer relación a la tragedia griega y la tira cómica, que tiene esta misma estructura. La obra cuenta la historia de dos payasos que fracasan en la presentación de su gran número, por lo tanto, deciden fracasar en sus vidas cotidianas para así encontrar su comicidad, pero su educación y buenas costumbres se lo impiden.

**Palabras clave:** dramaturgia, episodios, payaso, anarquía

### Abstract:

*Bahía 44* is a theatrical text of clowns based on the dramaturgical structures of the cinema, therefore this text takes as a starting point the summary of steps or rundown proposed by Robert Mckee.

The summary of steps is a guide to verbs of actions, where the conflict, and the opposition of forces, must be present, which allow reaching or making it difficult to obtain the protagonist's desire, and create the actions that later become dialogues.

The text is divided into scenes, which are actually episodes, because what is going to happen is stated. This exercise proposes to relate to the Greek tragedy and the comic strip, which has the same structure. The play tells the story Two clowns who fail in the presentation of their great number, therefore, they decide to fail in their daily lives in order to find their humor, but their education and good habits prevent it.

**Keywords:** dramaturgy, episodes, clown, anarchy

Recibido:  
19 de mayo de 2021  
Aceptado:  
11 de enero de 2022

<sup>1</sup> Este trabajo fue desarrollado en la materia Estructuras dramáticas.

*Bahía 44* es un ejercicio de escritura teatral, que nace como producto del análisis de las estructuras dramáticas en el primer semestre de la Maestría de Escritura Creativa de la universidad de las artes. Este trabajo toma como punto de partida, una forma propia de la escritura para textos audiovisuales. El proceso fue llevado a cabo bajo la tutoría del profesor Cristian Cortez, mediante varios pasos: resumen de pasos, sinopsis, diálogos.

El principal antecedente en mi investigación de escritura es la figura de los payasos. Sus características lúdicas, anárquicas y extra cotidianas, interactúan con el abordaje de temas como la violencia, y la guerra, creando un extrañamiento y una distancia. Ocasionando que los problemas estructurales, y su maquinaria, puedan ser desestructurados y analizados con crueldad. Se generó una estructura que permite poner en conflictos de acción a los personajes; permitiendo que este texto teatral, no sea contemplativo sino dramático. Además, está compuesto de seis escenas, con un número total de seis personajes.

En mis previos procesos de escritura logro identificar un patrón específico en la creación de la trama. Tras plantear un inicio que hila la historia, y escribiéndola paso a paso, desconociendo lo que va a pasar, en muchos de los casos con esta escritura tenía una falta de acciones contradictorias que generen nuevos conflictos. Por esta razón, parto del resumen de pasos o escaleta que propone Robert Mckee en su libro *El guion*.

El resumen de pasos es una guía de verbos de acción, donde debe estar presente, el conflicto, y la contraposición de fuerzas. El juego entre ambos deja alcanzar o dificulta la obtención del deseo del protagonista, y crean las acciones que luego devienen en diálogos. Esta estructura me permitió pensar toda la historia en acciones.

*Bahía 44* es un texto teatral de payasos a partir de las estructuras dramáticas del cine, por lo tanto, este texto toma como punto de inicio el resumen de pasos o escaleta que plantea Robert Mckee.

Tomo como referencia a la tragedia griega y la tira cómica, para acercarme a una escritura brechtiana. Porque se pone en evidencia el artificio de lo que va suceder en cada escena, como si fuera un episodio de tira cómica. Esto permite que cada una de ellas tenga un inicio, medio y fin y contribuyan luego a un gran clímax.

Resumen de pasos: se detalla varias escenas con un objetivo a resolver, y luego se escriben las acciones que suceden, en relación a los personajes y el espacio.

Sinopsis: se genera una idea general de las acciones esenciales, tienen como principio el arco dramático, es decir el personaje tiene que terminar de la forma contraria a la que empieza.

## Bibliografía

Mckee, Robert. *El Guion*. Barcelona: Alba editorial, 2011.

A continuación se transcriben  
seis escenas del TEXTO  
TEATRAL DE *BAHÍA 44*

# BAHÍA 44

## PRIMERA ESCENA

### EL GRAN NÚMERO DE PAYASOS

*En escena se encuentran dos taburetes y un letrero de luces que dice “circus”.*

*Presentador: es un ser bufonesco de bigotes largos, que viste ropa muy ancha y una enorme barriga falsa.*

PRESENTADOR: Damas y caballeros tengo el enorme, que digo enorme, la inmensurable dicha, que digo dicha, el privilegio de presentar el dúo de payasos más prometedores de la ciudad, del país, del mundo, definitivamente son los mejores payasos que han pasado por esta prestigiosa escuela. ¡Fuertes los aplausos!

El DJ confunde la canción, (coloca la novia de Medardo y sus players) demorará un momento en colocar la canción del número de payasos. Suena la canción (música de circo clásica) y los payasos empezarán la presentación.

#### NÚMERO:

Charly Toma agua la mantiene en la boca y espera a que venga José Ignacio. José Ignacio Al ver que Charly toma agua se queda inmóvil con los brazos levantados. Charly toma el agua que tenía en la boca, porque Ignacio no reacciona al juego. José Ignacio mira intensamente a Charly. Charly (enojado) toma agua y se la tira a José Ignacio, pero él no reacciona al número. José Ignacio (confundido) toma una postura recta. Charly para salvar el espectáculo empieza a bailar de

una forma muy enérgica. José Ignacio baila de una forma exagerada, que es tomada por el público como incómoda. El público los abuchea. Charly ve al público y baja hombros y cabeza.

CHARLY: Solo tenías que decir una cosa nada más, ¡abejita, abejita, dame la miel! La mieeel. Eres un pésimo payaso, dedícate a otra cosa, no puedo seguir trabajando contigo.

JOSÉ IGNACIO: Espera, puedo arreglarlo, me sé algunos chistes. (Se dirige al público). Querido publico había una vez un gallo que se llamaba maíz vino un pollito y se lo comió.

*El público se levanta para irse. José Ignacio suplica que se queden, realiza varias caídas cómicas. José Ignacio, al ver al público irse, llora.*

JOSÉ IGNACIO: deberías darme una oportunidad más, solo una, ¡no soy el peor payaso del mundo!

CHARLY: Bueno de eso estoy seguro si fuéramos a una competencia de seguro ganamos.

JOSE IGNACIO: ¡Vez! Tú lo reconoces si participáramos ganaríamos.

CHARLY: Si pero el título al peor grupo de payasos, no lo logramos siquiera ser malos y a pesar de equivocarnos causamos risas, eso a menudo suele pasar en el escenario, una equivocación es pretexto para jugar y causar situaciones cómicas, pero nosotros ¡no!, simplemente anulamos toda relación de bienestar y comedia.

JOSE IGNACIO: holaaa (lo realiza con la voz chillona del payaso cliché)

Holaaaaaaaaa (lo realiza de una forma muy exagerada que también se manifiesta en el cuerpo)

Hola, hola ,hola, ya estoy aquí mis queridos ami-

guitos llevo el payasito y la diversión está asegurada, ¡hey! Señora no se duerma, ya sabe el que se duerme no recibe el arroz con pollo, peor torta.

Miren dije comida y la gordita de una ¿Dónde? Ja, ja, ja, ja

Charly lo observa se saca la nariz de payaso se ríe decepcionado, deja caer la nariz al suelo y se va.

## SEGUNDA ESCENA

### EL PAYASO CONOCE LA TRISTEZA

La escena se desenvuelve en una casa y luego en la autopista, José Ignacio es un agente de tránsito.

José Ignacio se despierta de la cama, se sienta y se pone de pie, da vueltas en el piso hasta llegar a la ducha, se ducha deprimido. Se viste, baja unas escaleras, toma un auto y conduce hasta la vía, detiene a un carro.

**JOSÉ IGNACIO:** Deténgase por favor (respira profundamente)  
¡Licencia ¡!¿papeles del carro?

**CONDUCTOR:** Si, aquí están.

**JOSÉ IGNACIO:** ¡Puede subir al carro!  
¿Le puedo hacer una pregunta?  
¿Le parezco gracioso?

*Conductor no contesta se queda inmóvil*

**JOSÉ IGNACIO:** se lo voy a repetir, esta es una pregunta muy seria  
¿le parezco gracioso?

**CONDUCTOR:** (atemorizado responde) ¡No!

**JOSÉ IGNACIO:** ¿está completamente seguro?

(Dirigiéndose al público) tendremos que hacer un recuento de mi vida para ver en qué momento me convertí en un ser sin gracia, trataremos de analizarlo lo más objetivamente posible, para reconocer el génesis de mi falta de comicidad.

Nací y me pusieron un nombre que es muy serio, José, puede ser pepe y ese ser transformado a un pepi, pepin, pepun, suena cómico, pero no mi nombre completo es “José Ignacio” me condenaron a que automáticamente me digan señor José Ignacio, yo quiero ser payaso pero con ese nombre podría ser actor de televisa, esos seres carecen de comicidad, gracia, talento, técnica actoral, construcción de personaje y un sin fin de cosas, JOSE IGNACIO. Ni bien cumplí 4 años mi abuelo me puse en una institución militar “héroes del 41” mi cuerpo se acostumbró a reaccionar en líneas rectas mis botas pesaban más que mi mochila, era imposible dar un paso, (grafica con su cuerpo inclinado hacia atrás) y ahora se manifiesta en mi vida cuando bailo ,soy un robot completo, cumbia, tecno cumbia, bachata, merengue, merengue house, salsa, rock, si ,si, ustedes dirán te va bien haciendo mosh o bailando pogo pero también soy un completo desastre. Siempre hice las cosas bien, en la instrucción militar era el mejor, todos me envidiaban, había gente muy torpe que hacia todo ejercicio mal y la gente no paraba de reír excepto yo, yo estaba concentrado en mi trabajo,

¡Cuánto daría por haber sido de quien se mofaba mi clase!

Le vuelvo a preguntar señor ¿está completamente seguro?

CONDUCTOR: (confundido) ¡sí!

JOSÉ IGNACIO: (mira fijamente al conductor y llora desahogada- mente) Lo único que quiero es ser gracioso, ¡Siga, siga, avance!

*Regresa a casa en el auto y pasa por un circo, llega a la desesperación expresada en su cara.*

## TERCERA ESCENA

### JOSÉ IGNACIO ANALIZA SU COMICIDAD

De pie, alza y agacha la cabeza varias veces, la acción ocurre mientras mete ropa en una maleta.

JOSÉ IGNACIO: (hablándole al público) No puedo más, es imposible, por más que me esfuerzo no doy risa, bueno ustedes dirán es normal la gente no se pasa por ahí dando risa, y peor aún, yo que no tengo algún defecto a la vista( juega con su cuerpo a deformarse, pero se da cuenta de que no es natural) ahh pero no es natural es muy forzado, mi maestro de clown "payaso para los no angloparlantes decía que el ejercicio primordial para ser payaso es hacer nada, sí, no se rían, sí, sí, ríanse, sigan riéndose (la gente paró de reír) bueno ya nada.

### REALIZA UN MUTIS

*José Ignacio Sale a escena puesto una nariz roja de payaso , y mira al público sin hacer nada, solo estar de pie y mirar al público , cuando empieza el dialogo con el público , ensaya una coreografía de tecno cumbia ecuatoriana.*

JOSÉ IGNACIO: Lo ven, es un ejercicio complejo, pero no del complejo de Edipo, yo siempre respeté a mi mamacita pero no se trata de las máscaras, se trata de poder ver y que vean a través de mis ojos y yo de los tuyos. ¡Oh! si queridos amigos, es solo eso. (Muy enérgico y decidido) Está claro, ahora todo está claro, debo desaprender todo. El payaso le dice a todo sí, vamos a la aventura ¡sí!, vamos a lo desconocido ¡Sí! Vamos, ¿vamos al espacio? Sí, ¿asalte- mos un banco? (asustado de sus propias palabras) Bueno sí.

Siempre bien vestido y arreglado pues ahora miren la camisa por fuera, una caminata relajada ( ensaya varias caminatas relajadas ) iré a la aventura caminaré por el mundo llevando mi alegría a cada parte (hace una mueca) caminaré sin miedo a tropezar, miraré al mundo con ojos nuevos, ¿no se me verían mal unos ojos color verde o azules? qué opinan ustedes chiquillas, bueno como decía mi profesor de clown, payaso para los no angloparlantes, ja ja ja, angloparlante también podría ser un parlante de fabricación anglosajona y a los dos se los puede escuchar, pero que profundidad de mis pensamientos, no, no es de payasos, ¿esto es algo de mi personalidad? ¿O no?

## CUARTA ESCENA

JOSÉ IGNACIO ROMPE LO ESTABLECIDO MIENTRAS RÍE

José Ignacio anima a los espectadores a aplaudir con mucha energía luego es interrumpido por punkerote.

Punkerote viste de negro y un mohicano de color verde.

PUNKEROTE: ¡Genial! Es tan profundo tu trabajo, y en la forma que desafías al Sistema, la risa payasito es la nueva anarquía.

José Ignacio busca entre un montón de ropa, y se queda con, un sombrero, unas medias de colores, y un parche para el ojo de pirata, después de haberse colocado la ropa, es bautizado como limonada agría, y tiene que reír a carcajadas saludando a cada uno de los 50 participantes

A partir de este punto José Ignacio empieza a llamarse como su payaso “limonada agría “

LIMONADA AGRIA: En serio hasta ahora no sabía que podía serlo,  
ahora soy  
¡anarquista!  
(Toma una postura malvada) anarquista  
(Toma una postura seria) anarquista.  
(Toma una postura alegre) anarquistaaa, no la verdad no sé  
Qué es.

Punkerote y limonada agría empiezan a correr repentinamente

PUNKEROTE: correeeee

LIMONADA AGRIA: por queeeeeee

PUNKEROTE: no te escucho

LIMONADA AGRIA: te pregunt...

PUNKEROTE: corre...

LIMONADA AGRIA: (asfixiándose del cansancio) no puedo más.

PUNKEROTE: ahora empieza tu número, ¡hazlo ya!

LIMONADA AGRIA: (sumamente cansado) señoras y señoras (respira Exageradamente) voy a presentar un número de equilibrista.

*Limonada agría realiza la postura de equilibrio, pero deja muy lejos los malabares, y regresa varias veces a verlo.*

LIMONADA AGRIA: señores y señoras, obreros y herederos, si a ti que te heredaron la casa, te pagaron la maestría y cuando embarazaste a tu novia y no querías hacerte cargo de tu responsabilidad papito te dio su primer sermón de orden directa, te dijo “ahora mismo te pones a buscar una casa en Guayaquil para que te cases y lleves a la chica y terminen los dos la carrera. Yo te envié a estudiar no a estar haciendo hijos”. Y piensas que el pobre es pobre porque quiere.

Aquí va de nuevo el lumpen proletario balanceándose en la funambulista línea del trabajo ocasional, camellando en lo que hay pero si algo estamos seguros es que el semáforo proveerá.

¡Aguaaa, lleva tu agua de 25! agua cielo, bueno no paga hoy la vente de agua, ¡sabes que Punkerote, tírate esos cuchillos!

PUNKEROTE: (tira varios cuchillos) ahí te va el desempleo, inseguridad, y el pensamiento facho de obrero explotado por el estado “trabaja vago hijupukta”.

PUNKEROTE: ¿Cómo te sientes?

LIMONADA AGRIA: No lo sé, antes tenía que estar todo perfectamente organizado, pero hoy no podía más con mi cuerpo y todo se complicó todo era un completo caos pero reía por dentro, mi cuerpo entero estaba alegre.

Limonada agría empieza a reír mientras realizan la mímica de un viaje, donde rompen vidrios, realizan grafitis, están en una protesta.

## QUINTA ESCENA

### PUNKEROTE CANTA Y SE DESPIDE DE LA VIDA

*La escena ocurre después de su gran función de payaso.*

**PUNKEROTE:** Gracias a todos por estar aquí, espero hayan disfrutado esta obra de Teatro quiero despedirme con una canción que dice así:

#### ABRAZO PAYASO

**Autor:** Ricardo Félix Arias Arias

**Intérprete:** Punkerote Durrutti

Si todo te ha ido mal  
Y nada te ha ido bien  
Si te hace falta algo eso podría ser

#### Coro

Un abrazo payaso oh oh  
Un brazo payaso oh oh ah  
Un abrazo payaso oh oh  
Un abrazo.

Punkerote cae al suelo, tose sangre y muere, Limonada Agría no sabe que hacer con su cuerpo, lo envuelve en plástico, lo lleva consigo.

## SEXTA ESCENA

### LIMONADA AGRÍA ENCUENTRA LA ALEGRÍA

Limonada agría arrastra un cuerpo y mide en el suelo el lugar que ocuparía el cuerpo, el espacio es un pequeño círculo pintado en el piso.

**CHARLY:** ¡Dios! ¿Qué es eso?

**LIMONADA AGRÍA:** Es solo un signo

**CHARLY:** ¿signo de qué?

**LIMONADA AGRÍA:** De muchas cosas, pero más de la tristeza ¿qué haces aquí  
Charly?

**CHARLY:** Quiero ser un gran payaso como tú.

**LIMONADA AGRÍA:** Es necesario que desaparezca la tristeza, por lo menos el signo.

Se Pone de pie Punkerote que estaba muerto y forrado con plástico, ahora tiene puesta una nariz de payaso, Limonada agría y Charly lo siguen y patean en un juego de payasos hasta que salga del escenario.

**LIMONADA AGRÍA:** la tristeza se fue y llegó la alegría, señores y señoras, payasos y payasas. Tengo el honor de presentar a Charly Ríos.

Limonada agría lanza una torta de espuma a la cara de Charly, juegan a los pastelazos y luego salen del escenario.

Fin



II.

# EFRACCIONES

# EFECTO 2020 EN ESPACIOS EXPOSITIVOS DE ARTES VISUALES EN ECUADOR<sup>1</sup>

## THE 2020 EFFECT ON VISUAL ARTS EXHIBITION SPACES IN ECUADOR

Karla Sosa Andrade  
Universidad de las Artes  
Escuela de Artes Visuales  
Guayaquil-Ecuador  
karlasosa@uartes.edu.ec

Cómo citar:  
Sosa, Karla.  
"Efecto 2020 en  
espacios expositivos  
de artes visuales  
en Ecuador".  
En *Preliminar:  
cuadernos de trabajo*.  
N.º 7 (2022): 66-76.

### Resumen:

Este estudio nace a partir de una encuesta donde se busca conocer qué impacto tuvo la crisis causada por la pandemia en las dinámicas de gestión de los espacios expositivos que conforman el circuito de las Artes Visuales en Ecuador en el año 2020. Este ensayo se sirve de las respuestas de 27 espacios de exhibición de Artes Visuales: Museos, Galerías y Centros Culturales; para interpretar, analizar y contrastar su condición económica actual.

**Palabras clave:** Circuito del Arte visual en Ecuador, dinámicas de gestión, economía del arte, pandemia.

### Abstract:

This study is based on a survey that seeks to know what impact the crisis caused by the pandemic had on the management dynamics of the exhibition spaces that make up the Visual Arts circuit in Ecuador in 2020. This essay uses the responses of 27 Visual Arts exhibition spaces: Museums, Galleries and Cultural Centers; in order to interpret, analyze and contrast their current economic condition.

**Keywords:** Circuit of Art in Ecuador, management dynamics, art economy, pandemic.

Recibido:  
8 de mayo de 2021  
Aceptado:  
10 de enero de 2022

---

<sup>1</sup> Este trabajo fue desarrollado en la materia de Economía y política.

El 16 de marzo de 2020, en congruencia con el decreto N.° 1017 emitido por el ejecutivo a propósito de la emergencia sanitaria, se determinaron en Ecuador una serie de medidas en virtud de detener la propagación del virus SARS-CoV2 causante de la pandemia que no deja de manifestarse hasta nuestros días. Esta serie de medidas principalmente suspendía el ejercicio del derecho a la libertad de asociación y reunión. De esta manera, la población entera fue y es testigo de cómo las dinámicas sociales atraviesan y se relacionan con absolutamente todos los sectores de la sociedad, por lo que es indiscutible: la pandemia transformó nuestro estilo de vida.

Así pues, la restricción de nuestra libertad de asociación también afectó —como es evidente— la dinámica laboral, y por lo tanto económica. La realidad en Ecuador es que el 83 % de los trabajadores se encuentran en desempleo, o con condiciones laborales precarias<sup>2</sup> pues, a pesar de que en los primeros meses de emergencia sanitaria, aproximadamente el 91 % del sector empresarial en Ecuador se acogió al teletrabajo<sup>3</sup> muchos sectores como el turístico y cultural se vieron sumamente afectados por la condición de aislamiento. De hecho, en los mismos primeros meses de emergencia sanitaria, el sector artístico y cultural tuvo una paralización del 85 %, <sup>4</sup> lo cual significó una pérdida económica de aproximadamente 70 millones de dólares.

Este estudio nace a partir de una encuesta donde se busca conocer qué impacto tuvo la crisis causada por la pandemia en las dinámicas de gestión de los espacios expositivos que conforman el circuito de las Artes Visuales en Ecuador en el año 2020.

Si bien, muchas actividades artísticas y culturales intentaron migrar a plataformas virtuales, este importante sector productivo está caracterizado por una serie de particularidades que evocan sensibilidades experimentales que solo permite la presencialidad. Indudablemente, cada disciplina artística está sumida en distintas dinámicas de gestión y operación, además, a cada una de estas les afectó de varias maneras y en diferente proporción la crisis sanitaria.

Ahora bien, al considerar las condiciones laborales en las que se vio —y aún se ve— inmerso el sector cultural a raíz de la paralización por la pandemia y, teniendo presente que este sector se ha caracterizado históricamente por una precariedad laboral instaurada mucho antes de la emergencia sanitaria; surge un marcado interés en analizar cómo repercutieron estos factores puntualmente en los espacios expositivos que conforman el circuito de las Artes Visuales en nuestro país. Si bien, se trata de un campo artístico donde la interacción o el diálogo presencial con una obra resulta fundamental y, pensando en los postulados del célebre ensayo de Walter Benjamin: la experiencia frente a una obra de arte reproducida (mediante la fotografía y el video) no es la misma que ante la obra original.

Entonces, a partir de estos intereses, se desarrolló una encuesta cuyo objetivo era dilucidar qué sucedió con las dinámicas o modelos de gestión de los espacios de exhibición de Artes Visuales a nivel nacional. Para este estudio, se realizó una encuesta donde se consideraron en total a 27 espacios expositivos de Quito, Guayaquil y Cuenca; de ellos, 11 eran galerías, 5 museos y 10 centros culturales con dinámicas un poco más híbridas. Así pues, en el desarrollo de este ensayo —el cual estará organizado en 3 secciones: museos, galerías y centros culturales— se expondrá, interpretará y analizará progresivamente los resultados develados en esta investigación.

2 Sara España, «La pandemia deja al 83 % de los trabajadores en Ecuador en el desempleo o con condiciones precarias», *El País*, 26 de agosto de 2020, edición en español.

3 Priscila Alvarado y Vanesa Silva, «Día del Trabajo: 361 361 personas en teletrabajo en dos meses en Ecuador», *El Comercio*, 1 de mayo de 2020.

4 Sistema Integral de Información Cultural. *Impacto del Covid-19 y reactivación del sector artístico y cultural del Ecuador - diciembre, 2020*, 1. Ministerio de Cultura y Patrimonio.

## Museos

Los museos considerados en este muestreo fueron: de la ciudad de Cuenca, el MMAM (Museo Municipal de Arte Moderno), Museo de las Conceptas, Museo Remigio Crespo Toral, Museo y Parque Arqueológico Pumapungo; de la ciudad de Quito, el Museo de la Ciudad, y de la ciudad de Guayaquil, el MAAC (Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo).

Si bien, los museos son los espacios expositivos más antiguos con relación a Galerías y otros Centros Culturales, a pesar de que no todos desde sus inicios expusieron Artes Visuales. La Mayoría de estos tienen alrededor de 40 años de existencia a excepción del Museo de la Ciudad en Quito, que tiene 23 años de funcionamiento y el Museo Remigio Crespo (Cuenca), que empezó a operar en 1947 como Casa Patrimonial, es decir, tiene alrededor de 73 años. Al igual que el museo Remigio Crespo, el MAAC y el Museo Pumapungo en sus inicios, no eran museos destinados específicamente a las Artes Visuales, estos operaban como Museo Arqueológico y Parque Arqueológico respectivamente. En el caso del MAAC a partir del año 2004 se consolida como Museo de Arte Contemporáneo.

Se podría decir, entonces, que estos espacios llevan un tiempo de gestión relativamente amplio, este es un indicador importante, pues esa trascendencia temporal es un factor que indudablemente fortalece la sostenibilidad de un espacio sobre todo en tiempos de crisis. Sin embargo, la emergencia del COVID-19 es para nuestros tiempos un nuevo desafío que supera lo económico, es por esto que se examinará a continuación qué sucedió puntualmente con estos espacios

En primer lugar, ninguno de ellos cerró sus puertas definitivamente, lo cual es sin duda algo positivo. No obstante, en el ámbito

económico todos aseguran que sufrieron recortes, a excepción del Museo Remigio Crespo Toral que curiosamente elevó su presupuesto anual aproximadamente diez veces más que en 2019.

El museo más afectado según este muestreo fue el Museo de las Conceptas, que obtuvo solo el 23,08 % de sus ingresos con relación a 2019, es decir su recorte fue del 76,92 %. Además, este espacio tiene actualmente un saldo en contra. Es importante mencionar que, de este estudio, este es el único museo de carácter privado, es decir, es autogestionado. Consecuentemente, se puede afirmar que el sector privado en cuanto a museos se vio mucho más afectado en el ámbito económico con relación a los museos estatales y municipales. Por ejemplo, el MMAM —que se financia a partir de fondos municipales—, obtuvo para el 2020 el 78,13 % de ingresos con relación al 2019, es decir sufrió un recorte del 21,87 %, la relación es casi inversa con relación al Museo de las Conceptas. Por otro lado, el Museo Pumapungo —que pertenece a la Red de Museos del Ministerio de Cultura y Patrimonio— sufrió un recorte de apenas el 5 %.

En este punto, es importante mencionar que todos los museos encuestados tomaron soluciones virtuales desde su paralización presencial a excepción del Museo de las Conceptas. Por esta razón, se podría pensar que la resiliencia de estos espacios tendría mucho que ver con su capacidad de adaptación a plataformas virtuales. Sin embargo, también se debe considerar que los otros museos al pertenecer al sector público, de alguna manera tenían que devengar o justificar su sueldo, mientras que en el caso de las Conceptas —que es de carácter privado— el objetivo era no perder tanto sus ingresos a propósito de esto, la directora del espacio manifiesta que en el tiempo que se mantuvo cerrado lograron sostenerse muy precariamente gracias a reservas.

Esto resulta altamente interesante porque tal vez, el adaptarse a plataformas virtuales hubiera sido un poco menos destructivo en cuanto a sus ingresos, sin embargo, también se debe considerar que las principales fuentes de ingresos de este museo son los boletos de entrada, donaciones y venta de libros. Así pues, el único medio por el cual se pudo haber hecho más sostenible la crisis a través de la virtualidad, pudo haber sido la venta de libros, si es que no se pensaba en algún tipo de reinversión de recorridos al museo. De todas formas, más adelante se verá qué sucedió en el sector privado en otro tipo de Centros Culturales y galerías, así se podrá generar un análisis más concreto en cuanto este apartado.

Ahora bien, a pesar de que cada museo sufrió en diferente proporción la crisis, todos los Museos a excepción del MAAC se vieron en la necesidad de tomar alguna decisión importante a nivel económico en virtud de mantener en pie este espacio. Por ejemplo, un factor común es que todos los espacios postergaron sus actividades y algunos las suspendieron definitivamente. Asimismo, otro aspecto que se reitera es el despido de personal en todos estos espacios (a excepción del MAAC) tal y como se puede observar en la siguiente gráfica.

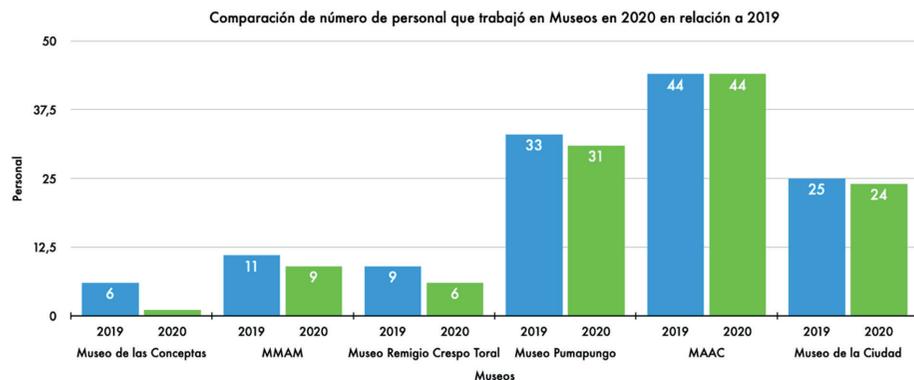


Figura 1. Cortesía del autor

Es importante mencionar que en el caso del personal del MAAC solo algunos se encuentran físicamente trabajando en el museo, pero sus funciones se replican en los otros espacios manejados desde el MAAC: Museo Presley Norton, Museo Nahim Isaías, Museo Amantes de Sumpa y Archivo Histórico del Guayas. Por lo que es admirable que no haya existido ningún despido en estos espacios.

Pensando un poco más en la operatividad de estos espacios, que lograron reactivarse progresivamente desde mediados de julio. Se observa que la acogida del público ante la reactivación presencial fue descrita como *mala* en un espacio, *regular* en 2, *buena* igualmente en 2 y *muy buena* en 1. Si bien, como es lógico, todos los museos acogieron muchísimo menos público que en 2019 de manera presencial, sin embargo, virtualmente se acogió a una gran cantidad de público. Por ejemplo, en el 2019 asistieron 11441 personas al MAMM, mientras que en 2020 asistieron 6164, es decir, casi la mitad; no obstante, 125 933 personas pudieron disfrutar de las actividades virtuales programadas por el museo, es decir 11 veces más del referente de asistencia presencial de 2019.

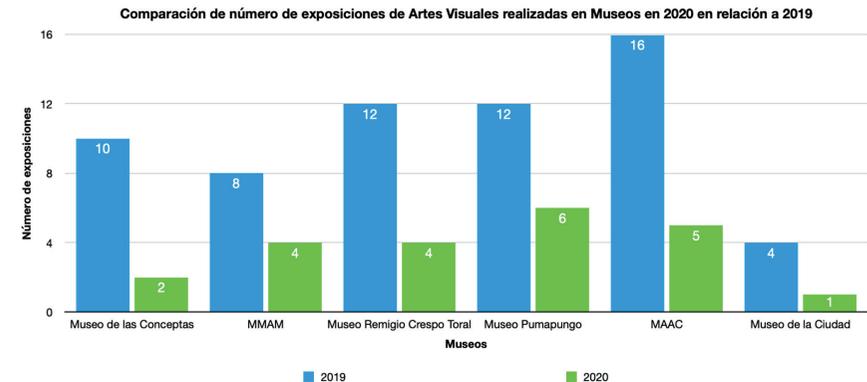


Figura 2. Cortesía del autor

En el caso de la exhibición de muestras Artes Visuales, evidentemente en 2020 se redujo a la mitad la cantidad de exposiciones y en algunos casos incluso menos de la mitad con relación al 2019.

No obstante, con la adaptación a la repetidamente llamada *nueva normalidad* todos los espacios han establecido ya una planificación de exposiciones y diversas actividades para este año. Entre ellas están: activación de programas y talleres educativos, mesas de diálogo, festivales, proyectos de estudio e investigación, entre otros. Lo cual genera bastante expectativa con respecto a la actividad artística y cultural en el ámbito educativo por parte de estas instituciones.

Para concluir esta sección, es importante pensar que, con respecto a las proyecciones de este año, a pesar de que todos los espacios demuestran un optimismo en la elaboración de actividades y planificación de agenda bastante fértil para este 2021, ninguno de los miembros de los espacios considera que en 2021 se recuperará el nivel económico de 2019 a excepción del MAAC, de hecho, el Museo de las Conceptas está a la espera de recibir fondos. Es importante concluir este apartado mencionando que el SIIC (Sistema Integral de Información Cultural) determinó que las pérdidas económicas en actividades de museos y gestión de espacios históricos fueron de \$ 380.905,15.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Sistema Integral de información Cultural (2020), Impacto del COVID-19 y reactivación del sector artístico y cultural del Ecuador - diciembre, 2020, 3. Ministerio de Cultura y Patrimonio.

## Galerías

Las galerías consideradas en este muestreo fueron: de la ciudad de Quito, Khôra, +ARTE (Más Arte galería taller) y N24 Galería de Arte; de la ciudad de Guayaquil, Espacio Violenta, DPM (David Pérez McCollum), Taller Maldonado, Espacio Onder y la Galería 4ta Pared de la Biblioteca de las Artes; de la ciudad de Cuenca, Saladentro y Cu. Galery; además se consideró a Buscando Espacio, una galería de carácter itinerante.

Si bien, el espacio de la galería resulta un modelo relativamente nuevo en nuestro país. Se trata de un espacio que —a diferencia del museo— se manifiesta desde el siglo XXI, y con mayor énfasis en los últimos 5 años. De estos 10 espacios estudiados, DPM es el único que empieza a operar en el siglo pasado, en 1989, sin embargo, la distancia temporal entre DPM y el segundo más longevo es de 19 años, se trata de Cu. Gallery, que abrió sus puertas en 2008.

Lo que pasa con las galerías a raíz de la pandemia es un fenómeno bastante curioso. En primer lugar, se debe esclarecer que Khôra y Espacio Violenta cerraron sus puertas definitivamente en 2020. Sin embargo, el cierre de estos espacios no sucedió exclusivamente por factores económicos, más bien se trata de cuestiones personales de los gestores de los espacios. Además, a partir de la disolución de Violenta, nacen Onder y Taller Maldonado. En 2020 también empezó a operar la galería En Visto y en 2021 el proyecto N.A.S.A.(L). Así pues, Guayaquil se posiciona como un lugar con gran auge de galerías a nivel nacional.

Es menester señalar que todos estos espacios son de carácter privado a excepción de la Galería 4ta pared que recibe fondos estatales al ser parte del proyecto de la Universidad de las Artes.

Ahora bien, todos los espacios que no cerraron definitivamente se adaptaron al medio virtual, y al parecer esto parte de una necesidad pues, la mayoría de los gestores de estos espacios, tuvieron que sostener las galerías con ahorros y fondos propios. Al migrar a la virtualidad la actividad principal era la venta de obras puntuales a través de servicio a domicilio. Por esta razón, se puede afirmar que la adaptación a plataformas virtuales sí determina la resiliencia de ese espacio.

Lo previamente mencionado es un indicador clave pues, es una primera aproximación al modelo de gestión de estos espacios de hecho, cuando precisamos cuáles son las fuentes de ingreso económico recurrentes para que estos espacios se mantengan en pie, encontramos por lo menos dos actividades en cada galería, de ellas las más mencionadas son: venta de obras, fondos propios y venta de libros. Lo cual indica claramente, que una galería a nivel nacional no tiene capacidad para sostenerse únicamente por la venta de obras. En el siguiente gráfico se muestra cuáles son las principales fuentes de ingreso de las galerías autogestionadas consideradas en el muestreo.

Además de este factor, el hecho de que los gestores y dueños de galerías sostengan en ocasiones el espacio con sus fondos propios, permite confirmar el hecho de que alrededor del 87% de los trabajadores del Arte y la Cultura trabajan en una actividad secundaria (de ellos, el 51 % en otra actividad cultural y el 36,66% en actividades no culturales),<sup>6</sup> es decir el trabajador del arte y a cultura en Ecuador, tienen una fuerte tendencia a vivir del pluriempleo. Así pues, ser galerista en Ecuador quiere decir que se debe

<sup>6</sup> Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, «Resultados de la encuesta de condiciones laborales de trabajadores de las artes y la cultura», *Reporte Termómetro Cultural* (1), (2020): 13, <http://observatorio.uartes.edu.ec/investigaciones/>

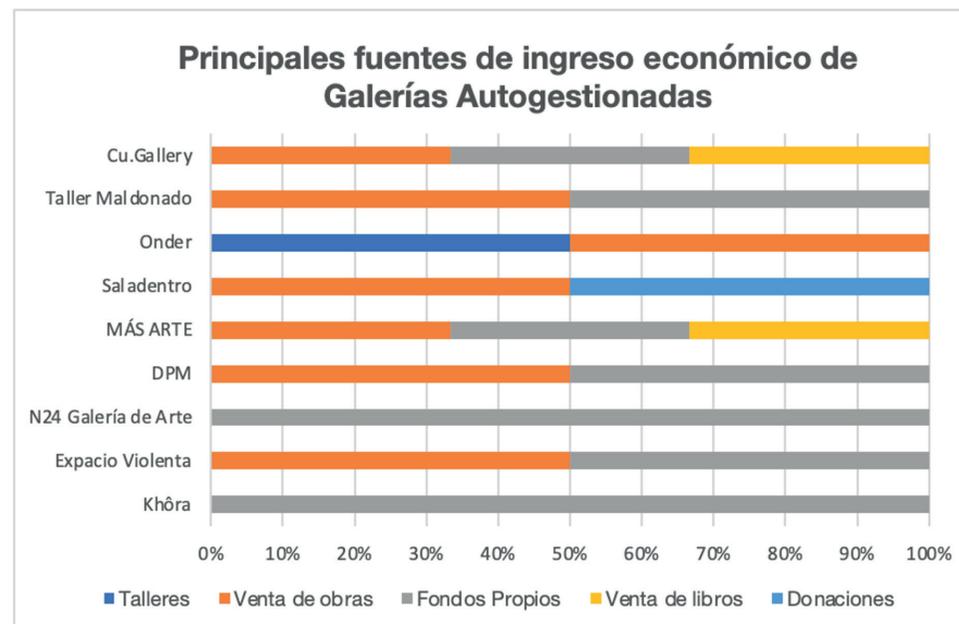


Figura 3.  
Cortesía del autor

tener adicionalmente un trabajo o más. Resulta alarmante pensar que, de 9 galerías, solo 2 no se sostienen en algún porcentaje de fondos propios del gestor del espacio.

A pesar de lo antes mencionado, resulta curioso que con relación al 2019, los ingresos de algunas galerías crecieron. Por ejemplo, Cu. Gallery duplicó sus ingresos de \$6000 a \$12 000, y resulta interesante porque a pesar del crecimiento, quiere decir que en 2019 el espacio mensualmente se sostenía con \$500, enhorabuena que este monto perceptiblemente insuficiente haya logrado duplicarse.

Los espacios que empezaron a operar el año pasado han tenido ingresos de \$7000 y \$4000 respectivamente, considerando que el primero (Onder) empezó a operar en noviembre y el segundo (Taller Maldonado) en julio, se podría decir que es un monto de ingresos valioso. Asimismo, +ARTE creció en su balance anual, mientras en 2019 fue \$287, en 2020 fue \$301.

Por otro lado, de los sitios encuestados que respondieron este apartado, el único espacio que registró pérdidas con relación a 2019 es Saladentro, pues sus ingresos anuales se redujeron de \$5000 a \$1500, es decir se redujo más del 60 %.

A continuación, se expondrán algunos datos con respecto a la operatividad de los espacios. En el siguiente gráfico, por ejemplo, se puede observar cuántas exposiciones de Artes Visuales hubo en el 2020 en estos espacios y su relación con respecto a 2019.

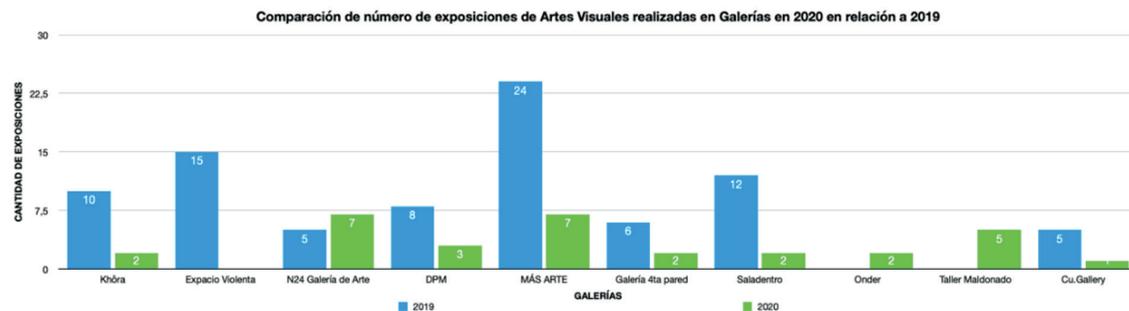


Figura 4.  
Cortesía del autor

En ese mismo sentido, el porcentaje de personas que visitaron galerías en el año 2020 disminuyó considerablemente con relación a 2019, como se observa en el siguiente gráfico.

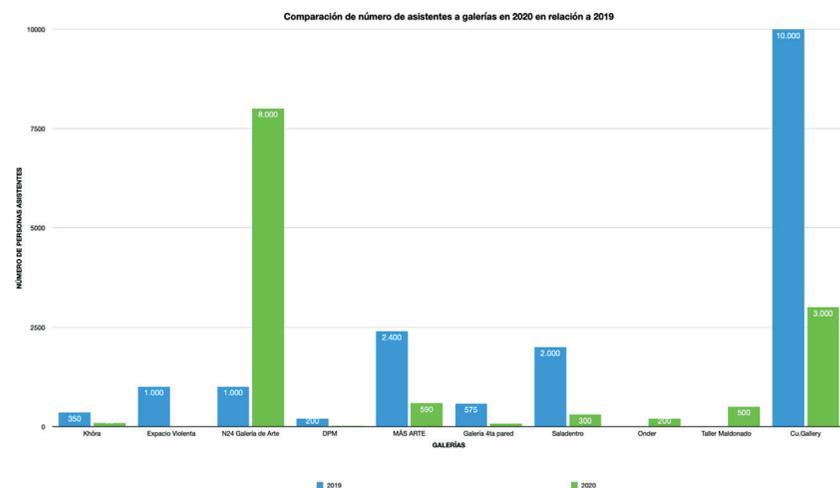


Figura 5.  
Cortesía del autor

A pesar de esto, al reactivarse de manera presencial, todos los espacios afirman haber tenido una *buen*a y *muy buena* acogida del público a excepción de DPM que la califica como *deficiente*.

Resulta curioso pensar en este punto lo que Sara Palacios comentó en una nota del diario *El Comercio*, la artista y dueña de la galería homónima señaló que su espacio moviliza aproximadamente a 300 personas por exposición y, sin embargo, apenas el 2 % de ellos son compradores de Arte. Según mi criterio, todos somos testigos de este fenómeno y los resultados de este estudio lo demuestran, pues, ninguna Galería de Arte se sostiene de valores de boletos de entradas.

De esta manera, es penoso pensar que, tal y como se observa en el gráfico de personas que asisten a galerías, estos espacios nos brindan cultura de una manera gratuita a una gran cantidad de personas y muchas veces el financiamiento viene desde su propio bolsillo. Por eso se puede determinar que estos espacios son, sobre todo, espacios de deseo, espacios que son capaces de cuidarnos a través de un acceso temporal a la cultura y que, por lo tanto, permiten fragmentar de alguna manera la noción elitista del arte. No queda ninguna duda de que el acceso al Arte de manera gratuita constituye un factor importante para el buen vivir, y por eso también se insiste en una regeneración de las políticas públicas del Arte y la Cultura.

Volviendo a los resultados de la encuesta, se analiza que la sostenibilidad de DPM en los primeros meses de la pandemia —hasta mayo— fue gracias a las buenas ventas que tuvieron en enero, pero, a pesar de haber potenciado la plataforma de Instagram (en un sentido informativo), no fue adaptada para vender obras y este sitio solo se sostiene a partir de ese ingreso y fondos propios. En este sentido, DPM resultaría un espacio que se escapa a las lógicas del resto de Galerías pues, ha tenido un año económicamente mucho más com-

plicado. Actualmente su página web se encuentra en actualización, seguramente esto permitirá un crecimiento económico, sin embargo, David Pérez considera que este año el presupuesto no se recuperará al nivel de año 2019, estima que tal vez recupere un 50 %.

Es importante mencionar en este punto que, a diferencia de los museos, las únicas galerías que se vieron en la necesidad de despedir a un porcentaje de su personal en el año pasado fueron Cu. Gallery y DPM. El resto de los espacios sigue manteniendo la misma cantidad de personal de cuando empezó el 2020.

Por otro lado, la condición de la Galería 4ta Pared, fue la misma que otros Centros Culturales que pertenecen a una institución de Educación Superior, es decir, no han podido reactivarse presencialmente hasta la actualidad por el hecho de pertenecer al sector educativo. Sin embargo, la acogida virtual que han tenido las actividades de Biblioteca de las Artes en general ha sido buena, pues se ha obtenido un alcance de 630 espectadores aproximadamente. Durante el 2020, la cifra del presupuesto fue de \$200 000 para eventos culturales, en este valor se incluyen gastos de 4ta Pared y Galerías de Cristal. Sin embargo, no se llevó a cabo la asignación de fondos debido a los efectos de la pandemia, por lo que durante el 2020 no hubo fondos.

Asimismo, el caso de Buscando Espacio es interesante pues, al ser una galería itinerante que empezó a operar en 2018 no se ha instaurado permanentemente en un sitio, sin embargo, su sostenibilidad a través de las redes sociales ha sido sumamente buena. De hecho, su fundadora afirma que la activación económica de este espacio cada vez es mejor y considera que los ingresos para este 2021 se triplicarán con relación al 2019.

Finalmente, las proyecciones para este 2021 son realmente positivas pues, la mitad de los espacios considerados (sin tomar en

cuenta a los que cerraron) manifiesta que en 2021 se recuperará el nivel económico de 2019. Además, cada uno cuenta con una agenda ya detallada tanto para actividades presenciales como virtuales. De hecho, Saladentro y Taller Maldonado afirman que su agenda de exposiciones para este año está ya llena.

## Otros Centros Culturales

En este apartado se consideraron a los siguientes espacios: de la ciudad de Quito, al CAC (Centro de Arte Contemporáneo), CCBC (Centro Cultural Benjamín Carrión), Arte Actual FLACSO, No lugar, Rudimento y Media Agua; de la ciudad de Cuenca se consideró al Prohibido Centro Cultural, Fundación Municipal Bienal de Cuenca, Casa Márquez y a Salida de Emergencia.

De estos 10 espacios, 4 funcionan a través de fondos municipales, 5 son de carácter privado y, en el caso de Arte Actual FLACSO se financia a través de fondos mixtos, es decir, se autogestiona y también recibe un presupuesto municipal. Es interesante la figura de Centro Cultural en nuestro país. Pues, a diferencia de las galerías —que son en su mayoría privadas— y de los museos —que son en su mayoría públicos—, estos espacios pertenecen a una lógica más híbrida, no solo por la condición de su financiamiento sino también por la operatividad en la que están sumidos y el hecho de que tengan trascendencias temporales distintas pues, de estos espacios resulta curioso pensar que 3 de ellos se fundaron en el siglo pasado y otros 3 apenas el año pasado, por lo que las condiciones son bastante diversas.

Estos espacios realizan actividades artísticas interdisciplinarias, es decir, trascienden lo Visual y al igual que muchas galerías, los Centros Culturales autogestionados, se sostienen económicamente de varios frentes, tal como lo demuestra el siguiente gráfico.

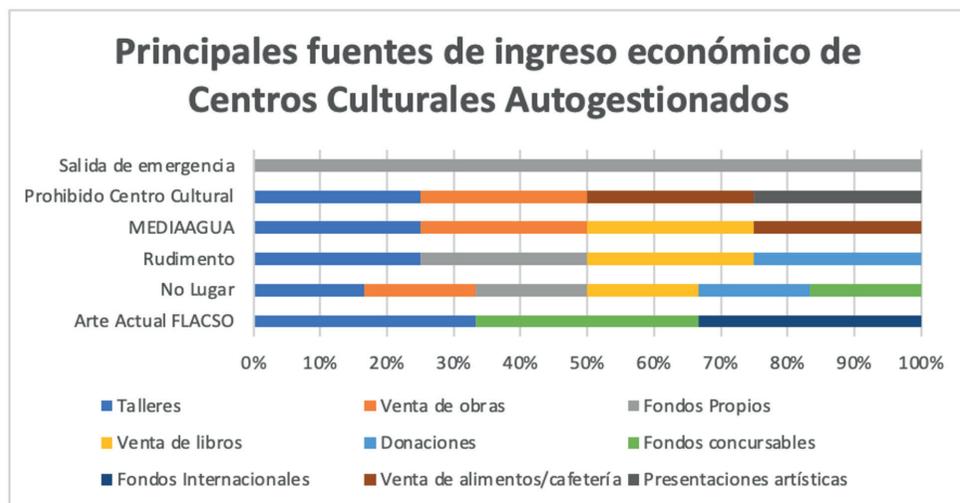


Figura 6. Cortesía del autor

A partir de esta condición, se puede insistir en la ingrata idea de que tanto estos Centros Culturales como las Galerías, constituyen sobre todo un espacio de deseo pues, están también sumidos en condiciones del orden de lo sensible, que si bien, puede no contar con el capital financiero anhelado, sin embargo, guardan un fuerte capital simbólico. Lo ideal —aunque utópico— sería que ambos tipos de capitales fueran de la mano, pero esta es la realidad de la autogestión en Arte, por lo menos de los espacios expositivos de Artes Visuales.

Un factor sumamente importante es que a través de esta investigación se determinó que ningún Centro Cultural de este tipo de dinámicas cerró. De hecho, todo lo contrario, en 2020 se abrieron los espacios de Rudimento y Media Agua en la ciudad de Quito, ambos autogestionados y en la ciudad de Cuenca empezó a operar Casa Márquez a través de fondos municipales.

Ahora bien, a pesar de que estos Centros Culturales se vieron paralizados en la actividad presencial, ninguno de estos dejó de trabajar. Todos estos espacios, tanto los autogestionados como los públicos, se adaptaron a soluciones virtuales a propósito del confinamiento a excepción de El Prohibido Centro Cultural, este espacio no se vio en la necesidad hacerlo porque nunca cerró, sin embargo, este mismo Centro Cultural, es el único que tiene actualmente un saldo en contra,

por lo que se reitera el fenómeno económico develado previamente en el apartado de Galerías: las plataformas virtuales fueron en el tiempo de pandemia un factor importante para la resiliencia de los espacios, sobre todo de aquellos autogestionados.

Todos estos Centros Culturales —a excepción de Arte Actual que pertenece a una institución de educación— lograron reactivarse presencialmente desde el mes de junio, es decir que el tiempo mínimo que se paralizaron de manera presencial fue de tres meses. Las actividades principales para sostener estos espacios el tiempo que permaneció cerrado fueron: *webinars*, conversatorios, talleres educativos, videos, muestras digitales, *crowdfunding*, entre otros. Cinco de estos espacios evalúan que la acogida del público en la reactivación presencial fue *muy buena*, dos manifiestan que fue *buena*, una la evalúa como *regular* y apenas 1 como *deficiente*. Analizando la operatividad de estos espacios, se observará cuántas exposiciones de Artes Visuales se realizaron en 2020 con relación a 2019 y en el mismo sentido se observará el alcance del público.

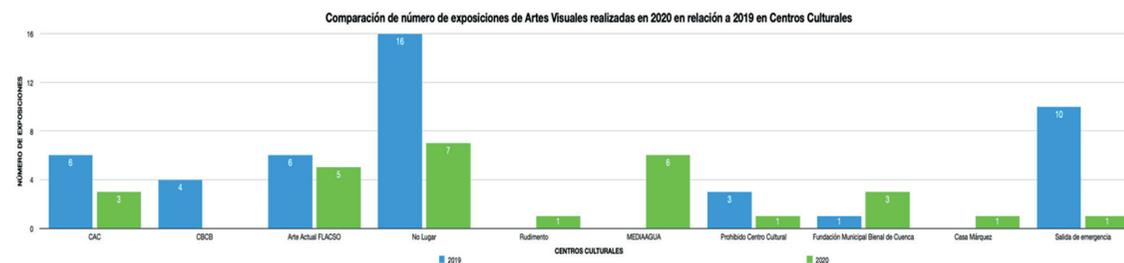


Figura 7. Cortesía del autor

Las proyecciones para este año, se ven en su mayoría positivas, sobre todo en aquellos lugares que empezaron a operar desde 2020.

Comparación de número de asistentes a Centros Culturales en 2020 en relación a 2019

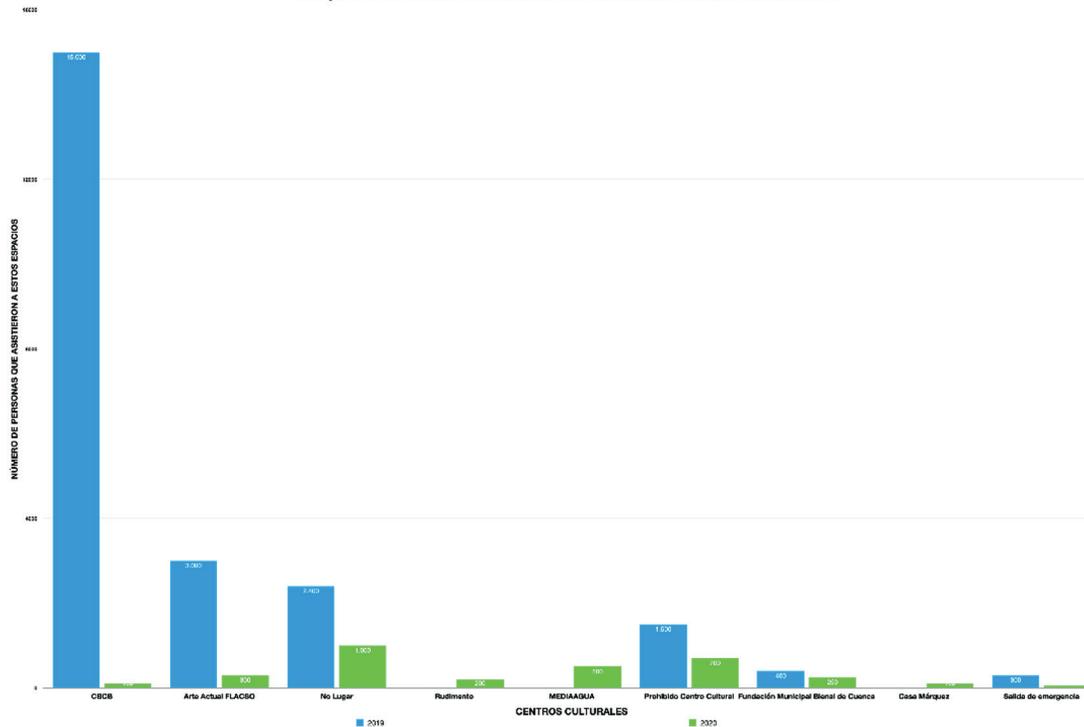


Figura 8.  
Cortesía del autor

Regresando a la parte económica se evidencia que, el presupuesto de los espacios culturales financiados por los municipios fue recortado sin excepción y en diferente proporción. Por ejemplo, la Fundación Municipal Bienal de Cuenca sufrió un recorte del 30 % de su presupuesto anual en el año 2020. El sector privado también se vio afectado en sus ingresos y en distinta proporción, por ejemplo, el caso de Salida de Emergencia es precario pues sus ingresos anuales se redujeron en un 75 % pues, el tiempo que permaneció cerrado el espacio se sostuvo únicamente por medio de ahorros. Este escenario no se replicó en otros espacios privados, por ejemplo, el presupuesto anual de No Lugar se redujo un 36 % ya que adoptaron el modelo de ventas en línea de libros y obras y además gestionaron donaciones. Por otro lado, el presupuesto total de Arte Actual que se sustenta con fondos mixtos, en 2020 se redujo en un 45 % relación al 2019.

Lo positivo de estos lugares es que ninguno de ellos tomó una decisión verdaderamente drástica para mantenerlos en pie el momento

que se paralizaron presencialmente, el factor común fue la postergación y suspensión de actividades, más no despidieron a ningún miembro respectivamente. Las proyecciones para este año indican que la mitad de estos espacios lograrán recuperar su nivel económico con relación a 2019, el resto manifiesta una incertidumbre en cuanto al escenario por lo que no consideran que lograrán recuperarse al 100 % de su presupuesto previo a la pandemia.

En este ensayo, se ha podido observar cómo todos los espacios expositivos de Artes Visuales en Ecuador han sido atravesados por la crisis del COVID-19, tanto aquellos que pertenecen al sector público, como los espacios que pertenecen al sector privado. Las proporciones de pérdida varían porcentualmente unas con otras, sin embargo, el sector más afectado es sin duda el privado pues, como pudimos observar en este estudio, sus ingresos mensuales son en muchas ocasiones demasiado precarios que deben sostenerse con fondos propios. Si bien, el sector público sufrió recortes y en cantidades porcentuales terribles, sin embargo, sus ingresos y alcance al público se multiplican con relación a los espacios privados.

En esa medida, también se puede aseverar que, a pesar de que la virtualidad no permita aquella experiencia contemplativa e interactiva que supone estar en un Museo, Galería o Centro Cultural para aproximarnos al aura de una obra, en la pandemia fue el único factor que facultó que muchos de estos espacios logren mantenerse en pie, lo cual no deja de ser un factor absolutamente importante e imprescindible al pensar un modelo de gestión en nuestra contemporaneidad.

Los museos, fueron los espacios con más despidos de las tres categorías establecidas en este estudio, cíclico de los seis museos encuestados despidieron a su personal y cuatro de ellos pertenece al sector público. Sin embargo, mientras los despidos en los museos públicos eran de dos o tres personas (que en promedio equivalen al 25 % de su personal), en el caso del Museo de las Conceptas —que es de carácter privado—,

se vio en la necesidad de despedir a todo su personal pues, de seis personas que trabajaron a inicios de 2020, solo una sigue trabajando hasta la actualidad, es decir se despidió al 85% de su personal.

En este estudio se afianzó también que el hecho de que el campo artístico tiene una fuerte tendencia a vivir en el pluriempleo. Asimismo, que gestar un espacio cultural propio de carácter expositivo, significa tener que buscar ingresos de algunas otras fuentes, porque la venta de obras de Artes Visuales en Ecuador no es un ingreso constante ni suficiente para sostener este tipo de espacios. En ese sentido, otro factor bastante sugerente que se determina en este estudio es que, solo dos espacios de carácter privado de dieciséis han accedido a fondos concursables para complementar su gestión. Así pues, podemos evidenciar nuevamente que, el estado no cuida del arte ni de los trabajadores de la cultura.

Finalmente, se puede afirmar que el efecto 2020 en espacios expositivos de Artes Visuales en Ecuador ha sido negativo, pero sobre todo han convergido condiciones que ubican al trabajador del arte y la cultura en un campo mucho más precario del que ya estaba sumido antes de la pandemia. Si se confía en las proyecciones de esta encuesta, basándose en las estimaciones de los gestores de estos espacios observaremos que, a lo largo de este año la economía cultural en un tercio de estos espacios expositivos se recuperará en un 100 % al nivel de 2019, incluso algunos de estos consideran que será mucho más; mientras que otro tercio de los espacios estiman recuperarse por lo menos en un 50 % en relación a 2019 y el tercio restante estima que se recuperará económicamente en un promedio de 30 % en relación a 2019. Esto nos indica que la recuperación de este sector en su mayoría no se proyecta a un futuro inmediato.

## Bibliografía

- Alvarado, Priscila y Vanesa Silva. «Día del Trabajo: 361 361 personas en teletrabajo en dos meses en Ecuador». *El Comercio*, 1 de mayo de 2020. <https://www.elcomercio.com/actualidad/coronavirus-teletrabajo-confinamiento-emergencia.html>
- Castro Cervantes, A. C. «Galerías de arte contemporáneo y ciudad: campaña Más Quito por las artes». Tesis de grado, Quito, 2017.
- De la Vega, Paola; Romina Muñoz y Ana María Garzón. «Gestión de Galerías», en el marco de *Aula abierta de la Carrera de Artes Visuales*, PUCE, 24 de septiembre de 2020. <https://www.facebook.com/artesvisualespuce/videos/968298433637867>
- España, Sara. «La pandemia deja al 83 % de los trabajadores en Ecuador en el desempleo o con condiciones precarias». *El País*, 26 de agosto de 2020, edición en español. <https://elpais.com/economia/2020-08-26/el-83-de-trabajadores-en-ecuador-esta-desempleado-o-con-condiciones-precarias-por-la-pandemia.html#:~:text=Las%20cifras%20que%20miden%20la,trabajadores%20con%20condiciones%20laborales%20precarias.>
- Flores Gabriel y Alexander García. «La crisis también alcanzó a las galerías de arte» *El Comercio*, 22 de agosto de 2017. <https://www.elcomercio.com/tendencias/crisis-galerias-arte-museos-coleccionistas.html>
- Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura. «Resultados de la encuesta de condiciones laborales de trabajadores de las artes y la cultura». *Reporte Termómetro Cultural Universidad de las Artes / ILIA*. (1) (2020).
- Palacios, Sara. «Las galerías reactivan el mercado del arte» *El Comercio*. <https://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/galerias-reactivan-mercado-del-arte.html>
- Sistema Integral de información Cultural. «Impacto del Covid-19 y reactivación del sector artístico y cultural del Ecuador - diciembre, 2020». Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2020.
- Sosa, Karla. «Resultados de la encuesta Efecto 2020 en espacios expositivos de Artes Visuales en Ecuador». Universidad de las Artes / Economía Política, 2020.

# HERENCIA DEL AMOR CORTÉS: LAS CONSECUENCIAS RESULTANTES DE IDEALIZAR A LA MUJER<sup>1</sup>

## INHERITANCE OF COURTLY LOVE: THE CONSEQUENCES OF IDEALIZING WOMEN

Alina Manotoa Cruz  
Universidad de las Artes  
Escuela de Literatura  
Guayaquil-Ecuador  
alina.manotoa@uartes.edu.ec.

Cómo citar:  
Manotoa, Alina.  
“Herencia del amor  
cortés:  
las consecuencias  
resultantes de idealizar  
a la mujer”.  
En *Preliminar:*  
*cuadernos de trabajo.*  
N.º 7 (2022): 77-84

Recibido:  
28 de julio de 2021  
Aceptado:  
9 de enero de 2022

### Resumen:

El presente trabajo hace un recorrido sobre las distintas formas de idealizar a la mujer a través del arte, partiendo del momento en el cual la figura femenina fue representada e idealizada en el amor cortés. Tomando este estilo literario como punto de inicio, se analizan diversos movimientos y producciones artísticas en los cuales las mujeres son representadas como objeto de amor y de deseo, y se plantea la premisa de que a través de estas representaciones idealizadas la mujer pierde su carácter humano y se convierte en un objeto.

El texto busca evidenciar y cuestionar esta forma de retratar a la mujer, abordando brevemente las consecuencias sociales y artísticas que a las que este tipo de representaciones ha dado lugar.

**Palabras clave:** amor cortés, mujer, idealización, cortejo, romance.

### Abstract:

This paper makes a tour of the different ways of idealizing women through art, starting from the moment in which the female figure was represented and idealized in courtly love. Taking this literary style as a starting point, various artistic movements and productions are analysed in which women are represented as objects of love and desire, and the premise is raised that through these idealized representations, women lose their human character, and it becomes an object.

The text seeks to demonstrate and question this way of portraying women, briefly mentioning the social and artistic consequences that this type of representation has given place to.

**Keywords:** courtly-love, woman, idealization, courtship, romance.

<sup>1</sup> Este trabajo fue desarrollado en la materia Literatura Medieval, del Renacimiento y del Barroco.

El amor cortés fue un estilo literario que nació en la corte de Provenza, Francia, y se extendió por toda Europa especialmente en Italia durante el siglo XI al XIV. Sus primeros vestigios aparecen desde los trovadores, guerreros o persona de clase humilde que expresaban de forma inmaterial su amor y deseo hacia una mujer de clase noble. Esta declaración del romance solo se presentaba de forma inmaterial, es decir que aun cuando el caballero expresara su amor, nada específico podía concretarse en el cortejo. Para ofrecer una definición sobre el amor cortés, se puede aludir al concepto elaborado por Gloria Chicote:

El amor cortés puede definirse como una relación desigual entre un caballero y una dama de condición social más elevada que homologa, en forma invertida, la relación vasallástica, esta es la causa de que en la mayoría de los poemas la amada está invocada con un tratamiento masculino. [...] La dama es casada, por lo tanto, la relación adúltera debe ser secreta, y el amante trovador debe comunicarse con ella crípticamente a través de la “señal” que envía en su poema. En la devoción del amante la amada es inalcanzable.<sup>2</sup>

Aun cuando el amor cortés haya pertenecido a siglos anteriores, parte de sus prácticas prevalecen en las nuevas producciones artísticas y culturales que se reflejan hasta la actualidad. Sobre todo, en la idealización de la figura femenina, la cual ha funcionado como eje principal para toda clave de romanización imposible. Además, ciertas herencias de esta práctica se expanden en varios formatos poéticos donde la exaltación a la identidad de la mujer se limita únicamente a la participación del hombre, pues

<sup>2</sup> Gloria Chicote, «El amor cortés: otro acercamiento posible a la cultura medieval», en *Diálogos culturales: Actas de las III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales* (La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2009), 348.

El presente trabajo hace un recorrido sobre las distintas formas de idealizar a la mujer a través del arte, partiendo del momento en el cual la figura femenina fue representada e idealizada en el amor cortés.

éste, es quien en su deseo prefigura a la enamorada como un objeto de adulación, mientras ella se desplaza fuera del cortejo.

La mujer medieval ha pasado de ser un objeto de deseo físico a convertirse en un objeto literario. Al despersonalizarla como una cosa, su identidad va perdiendo el carácter humano y, por lo tanto, lo que se consideraría como un acto de amor —uno muy real, ya que no se espera nada a cambio de este—, termina siendo tan solo otra manera más de imponerse sobre la mujer porque, al fin y al cabo, esta nunca abandona su caracterización de objeto.

Es importante destacar que, en los textos de declaraciones amorosas realmente nadie conoce la posición de la mujer ante la propuesta de amor que le ofrece el caballero, y mucho menos no sabemos si esta es capaz de reaccionar. Pues, no es concebible que su participación exprese deseo y mucho menos es concebible que decidiera llevarlo a cabo. Si bien la mujer no está siendo sometida explícitamente, ya que se trata de una declaración amorosa, esta sí es silenciada al negársele muy poco la participación en el cortejo.

Así mismo, se debe tener presente que, aunque el amor cortés establece una serie de relaciones de poder, en la cual el caballero pareciera que está en la escala inferior al declarar su amor, quien asume la posición de superioridad no es realmente la mujer, sino es el mismo hombre que garantiza su posesión sobre ella, tanto como padre o autoridad. Por lo tanto, se podría decir que los vestigios del amor cortés pertenecen a una literatura falocentrista —como lo ha sido gran parte de la literatura a lo largo de la historia—, pues a pesar de que se coloque a la mujer como el centro de atención, esta sigue girando en torno a la mirada y opinión del hombre.

Idealizar a la mujer como un objeto de arte —una idea muy limitada y dañina—, ha prevalecido a lo largo del tiempo. La mujer sigue

colocándose bajo la mirada social y masculina como un prototipo de perfección extraordinaria, la cual debe cumplir un canon normado en el imaginario colectivo. Este resultado es, por un lado, parte de la herencia de las prácticas amorosas y, por la otra, la comercialización de su figura. Es innegable que el amor cortés es un estilo que ocasionó consecuencias en la forma de visualizar a la mujer.

Por ello, el presente texto trata de explorar como en los diversos medios artísticos existe herencias cortesananas. A partir del momento de su deterioración este estilo no ha vuelto a resurgir, pero se pueden encontrar algunos rasgos dentro de varias propuestas, ¿o será que este estilo literario no se ha preservado como tal, sino que corresponde más bien a un pensamiento crítico falocentrista? Es decir, se podría cuestionar si lo que existe es un patrón de cómo representar la condición femenina, más que afirmar que se trata de una herencia del amor cortés.

Posterior a la etapa del amor cortés, el romanticismo se posicionó en la historia del arte apuntando más allá de las concepciones que idealizaban a la mujer, se enfocaban en la sublimación del amor y las relaciones de pareja. Tanto el amor romántico como el amor cortés mantienen un espíritu compartido entre los seres humanos y la naturaleza. Pero una diferencia entre ambos, es que el amor romántico está mezclado con fuerzas irracionales, basándose en el exceso, mientras que el amor cortés es una muestra de mesura, donde ni siquiera el acto sexual llega a tener lugar porque el caballero debe contener sus impulsos.

Una vez explicada esta diferencia, se pueden abordar otras manifestaciones artísticas donde no necesariamente se siga el patrón de idealizar el amor, pero en las que se conservan características como el ensalzamiento de la figura de la mujer desde una mirada falocentrista. Aunque la mujer sea representada como una musa, lo

Idealizar a la mujer como un objeto de arte —una idea muy limitada y dañina—, ha prevalecido a lo largo del tiempo. La mujer sigue colocándose bajo la mirada social y masculina como un prototipo de perfección extraordinaria, la cual debe cumplir un canon normado en el imaginario colectivo.

cual no debería ser algo negativo, esta termina perteneciendo a una estructura de poder.

En el modernismo, por ejemplo, la mujer vuelve a prefigurarse como una musa, cuya belleza está rodeada de diversas historias o poemas, y aunque en este periodo no existen características de pretender a la mujer, la necesidad de retratarla como algo bello e ideal prevalece: «Los artistas y diseñadores modernistas (predominantemente los hombres) presentaban a las mujeres de una forma muy idealizada, femenina y seductora».<sup>3</sup>

El modernismo es considerado como una literatura muy cuidada que se caracteriza por un preciosismo del lenguaje, en ella los autores rechazan el avance de la modernidad, estos optan por la banalidad en la belleza. Suelen encerrarse dentro en su «torre de marfil», aislarse en su mundo y en todo aquello que consideraban digno de hermosura.

Para ejemplificar esto —tal vez de una forma arriesgada—, se podría proponer el ejemplo de Medardo Ángel Silva, poeta ecuatoriano adscrito al modernismo. El poeta se suicidó a los veintiún años, víctima de muchos problemas personales que lo aquejaban, entre ellos, la decepción amorosa de Rosa Amada Villegas. Medardo quedó vigente en la memoria colectiva de Ecuador debido a este hecho.

En Ecuador, se recuerda con mucha nostalgia al poeta y se lo contempla como una figura romántica que dedicó gran parte de sus escritos a Rosa Amada. Aunque no se puede calificar que su producción pertenece a una herencia del amor cortés, debido a que no toda su obra abarca el tema del amor, muchos de sus poemas lamentan la pérdida, el sufrimiento, el afecto de la amada. Veamos un ejemplo:

<sup>3</sup> «Las mujeres en el modernismo», Europeana, acceso el 12 de diciembre del 2020, <https://www.europeana.eu/es/exhibitions/art-nouveau-a-universal-style/women-in-art-nouveau>.

## Amada

El duro son de hierro tornaré melodía  
para cantar tus ojos! —violetas luminosas—  
la noche de tu negra cabellera y el día  
de tu sonrisa, pura más que las puras rosas.

Tú vienes con el alba y con la primavera  
espiritual, con toda la belleza que existe,  
con el olor de lirio azul de la pradera  
y con la alondra alegre y con la estrella triste.

La historia de mi alma es la del peregrino  
que extraviado una noche en un largo camino  
pidió al cielo una luz... y apareció la luna;  
pues, estaba de un viejo dolor convaleciente,  
y llegaste lo mismo que una aurora naciente,  
en el momento amargo y en la hora oportuna.<sup>4</sup>

En este poema, la voz poética del autor hace alusión a una mujer de la que está profundamente enamorado y aunque el cuerpo del texto no responde como tal a un cortejo, se repite el patrón de admiración, amor y deseo hacia la imagen femenina. Además, se desconoce la razón de la escritura de dicho poema debido al trágico final que tuvo la vida de Silva, sin embargo, cualquiera de sus poemas románticos puede conservar una relación con el recuerdo de Rosa Amada.

<sup>4</sup> Medardo Ángel Silva, «Amada». Libro del amor 1915-1917. En *Ciudad seva*, acceso el 12 de diciembre del 2020, <https://ciudadseva.com/texto/amada/>.

En este poema,  
la voz poética  
del autor  
hace alusión  
a una mujer  
de la que está  
profundamente  
enamorado  
y aunque el  
cuerpo del texto  
no responde  
como tal a un  
cortejo, se repite  
el patrón de  
admiración, amor  
y deseo hacia la  
imagen femenina.

Teniendo esto en cuenta, es interesante retomar el imaginario que se ha creado alrededor de la figura de Medardo, a través de la cual contemplamos a un poeta trágico, víctima de un amor no correspondido y hasta cierto punto con una historia. Ante este hecho, nadie se pregunta cuál era la posición de Rosa Amada con los versos que le dedicaba Silva, siendo así este caso, otro en el que nuevamente la mujer se convierte en un objeto ideal, ya no solo romantizado por el poeta, sino por la misma sociedad.

En el año 1977, Rosa Amada aceptó una conversación en la Revista Vistazo donde expresó su opinión frente a los poemas de Silva. En su respuesta se puede conocer fielmente cuál era la posición de esta mujer:

Él dijo que me amaba, tendría yo entonces entre 14 y 15 años, muy joven, escasa experiencia, fácilmente sugestionable. Fuimos enamorados corto tiempo; si yo lo hubiera amado realmente jamás habría sido feliz a su lado... se inyectaba, pude intuir con la ayuda de mis padres de lo que se trataba. Decidí terminar tales relaciones. Él insistió muchas veces en reanudar aquello. Me lesiona tratar (el asunto de "El alma en los labios") esa letra me la envió después de haber terminado nuestro enamoramiento, él insistió constantemente; era un manuscrito en tinta roja.<sup>5</sup>

En este caso, se puede entender como la figura femenina, —Rosa Amada— quedó relegada como un ideal de objeto, una figura a la cual se la despojó de humanidad, para convertirla en una musa literaria. No obstante, Rosa Amada se convirtió en una mujer sobre la cual nadie se pregunta o se cuestiona, su figura sirve para conservar la memoria de un país el «romance» más trágico de la historia de Silva.

<sup>5</sup> El Diario. EC. «El testimonio de Rosa Amada Villegas». En: <https://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/1459-el-testimonio-de-rosa-villegas/>. (Consultado el 12 de diciembre del 2020).

Finalmente, para concluir el debate sobre el romanticismo, es relevante mencionar la participación de los movimientos artísticos que se anticiparon antes del modernismo, estos comprenden el neoclasicismo, el romanticismo, el parnasianismo y el simbolismo. Teniendo en cuenta estos periodos, podría ser interesante analizar de qué forma la mujer está presente en la literatura castellana y cómo ha sido representada.

Dejando de lado el tema sobre los movimientos literarios, y desviando un poco la ruta hacia otras representaciones artísticas que se encuentran al margen, podemos encontrar al amorfino, cuyos elementos también contiene características del amor cortés. Los amorfinos consisten en coplas populares provenientes del pueblo montubio de la Costa del Ecuador. Estos son acompañados con música, ya sea a través de la entonación de guitarras u otros instrumentos; siendo así que las coplas se recitan muchas veces cantando. El amorfino se trata de un verso galante, generado con el objetivo de enamorar a la mujer y conquistarla. Actualmente, dicha tradición se ha perdido, pero sigue vigente dentro de representaciones artísticas cumpliendo con su finalidad original: enamorar a una mujer.

Los amorfinos parecen ser de alguna manera una herencia europea, pero revestida con las costumbres montubias, sobre su origen se ha dicho:

En una primera exploración se reconocen dos tradiciones poéticas cuyos sólidos cimientos ofrecen su base a las coplas de amor conocidas como amorfinos. El más cercano se establece con la llegada de los conquistadores y colonos que poblaron durante los siglos XVI y XVII las zonas tropicales de la entonces Real Audiencia de Quito.<sup>6</sup>

6 «De la trova al amorfino y del jugar al montubio», *Diario correo*, acceso el 12 de diciembre del 2020, <https://www.diariocorreo.com.ec/12738/portada/de-la-trova-al-amorfino-y-del-jugar-al-montubio>.

...para concluir el debate sobre el romanticismo, es relevante mencionar la participación de los movimientos artísticos que se anticiparon antes del modernismo, estos comprenden el neoclasicismo, el romanticismo, el parnasianismo y el simbolismo.

Es decir, el amorfino surge de otras tradiciones orales traídas a América de mano de los conquistadores, con la diferencia de que se ha actualizado según las costumbres de cada país al cual llegó. Desde este punto de vista, se podría percibir, entonces, al amorfino como un heredero del amor cortés, ya que incluso su creación fue originada por influencias europeas. Inclusive, el título de esta costumbre criolla parece tener su origen en la costumbre extranjeras:

Nace primeramente el género del canso como mejor emblema literario del lirismo cortés y de la estética del fin *amors'*, retratando un tipo de amor que reproduce las relaciones de vasallaje tan típicas en la sociedad feudal y aristocrática del Medioevo.<sup>7</sup>

Esta tradición toma el título de origen provenzal (lengua de *Occitania*) fin *amors'* y lo transforma en amorfino, siendo este un nuevo término dentro del imaginario ecuatoriano. El amorfino, al igual que el amor cortés, toma como elementos para su propuesta, el deseo erótico y la emoción, pero la diferencia entre estas dos costumbres será que, aunque la mujer sea representada como algo bello, no solo permanecerá en el ideal inalcanzable, sino que podrá bajar de ese pedestal para continuar voluntariamente con el cortejo. En el amorfino «Se abandona la utopía por la realidad —de un encuentro carnal siempre deseable—. La mujer como esa realidad y deseo conquistable y conquistada».<sup>8</sup>

Desde esta perspectiva, aunque se conserve una referencia a la mujer como figura bella e ideal, la misma también puede demostrar su

7 Ramón García Pradas, «La popularización de la erótica occitana y la poesía de los troveros: una reacción del amor carnal ante las imposiciones de la fin'amors'». En *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, ed. de Ignacio Iñarrea Las Heras, María Jesús Salinero Cascante (Logroño: Universidad de La Rioja, 2003), 137.

8 «De la trova al amorfino y del jugar al montubio», *Diario correo*.

humanidad y, aunque el pretendiente la siga admirando, se puede notar en ella un personaje más allá de la una figura idealizada. La mujer, en este caso, será alguien que exprese sus sentimientos de romance, desprecio, susceptibilidad o inclusive amor o deseo.

Sin embargo, la mujer sigue siendo la que recibe el cortejo y que de alguna manera toma la decisión de ceder, más no es la que propone la declaración. Si bien su condición sigue manteniendo cierta objetivación, al menos, al poder expresarse adquiere un carácter humano. En este caso, la mujer ya no es del todo un objeto, porque a través de su palabra se puede apreciar su sentir. Como ejemplo de esto, podemos proponer el siguiente amorfino:

Diga la buena señora  
yo la vengo a pretender  
se lo pregunto como hombre  
conteste como mujer.

Como mujer le contesto  
y le doy mi parecer  
soy una mujer casada  
y no lo puedo querer.<sup>9</sup>

Dentro de este amorfino tenemos una situación típica del amor cortés donde el hombre hace referencia al deseo de una mujer casada. Pero en este caso, encontramos algunas diferencias: el recitador se dirige directamente a la mujer esperando una contestación de la misma; la relación de poder se entabla tan solo entre el hombre y la mujer, no

<sup>9</sup> *El amorfino: manifestación de la identidad cultural del pueblo montuvio* (Manta: Ediciones Uleam, 2019), 97.

...la mujer sigue  
siendo la que  
recibe el cortejo  
y que de alguna  
manera toma  
la decisión de  
ceder, más no es  
la que propone la  
declaración.

como en el caso del amor cortés, en donde la petición se decretaba entre un hombre a otro hombre que estaba por encima de la candidata (como era el caso del padre). En el amorfino se puede apreciar finalmente la posición de la mujer. Ésta a pesar de ser casada, y pertenecer a otro nivel social-económico, decide por sí misma ser inalcanzable.

Existen otros casos donde la mujer acepta la propuesta dejando ver rasgos los de su personalidad, algo que jamás se podría observar en el amor cortés, ya que las mujeres no tenían voz y su opinión quedaba descolocada. Finalmente, se puede decir que, a pesar de sus diferencias, ambos géneros tienen sus características positivas, pues a pesar de que en el caso del amorfino se puede apreciar la contestación de la mujer, el amor cortés destaca por su buen maravilloso uso del lenguaje. Para reforzar la idea de su similitud, el libro *El amorfino, manifestación de la identidad cultural del pueblo montuvio* menciona:

Hidalgo, los identifica como sinónimos al “Amor fino” y el “amor cortés”, para él los dos son la historia de nuestra sensibilidad y de los mitos que han encendido muchas imaginaciones desde el siglo XII hasta nuestros días; los dos proceden del mismo tronco: la copla, el romance, la canción; por lo que el origen del verso y canto montuvio es romántico y medieval.<sup>10</sup>

Ahora bien, durante los últimos años ha resonado un término conocido como *Manic Pixie Dream Girl*, que hace referencia a nuevo arquetipo femenino utilizado en el cine; este arquetipo consiste en una mujer de carácter espontáneo, hacia el cual es fácil generar simpatía, pero

<sup>10</sup> Libertad Regalado y Raymundo Zambrano, *El amorfino: manifestación de la identidad cultural del pueblo montuvio* (Manta: Ediciones Uleam, 2019), 97.

que realmente tiene muy poca profundidad psicológica, pues su único propósito es influir en el desarrollo personal del personaje masculino, quien es el verdadero protagonista de la historia. El término surgió en el año 2005, de la mano del crítico Nathan Rabin para hacer referencia a la interpretación de Kirsten Dunst en la película *Elizabethtown*. Es un término utilizado principalmente en la cultura norteamericana y aunque surgió dentro del contexto del cine, el uso de este arquetipo también ha sido utilizado para referirse a personajes literarios. Lucía Vásquez define a este arquetipo de la siguiente forma:

Un tipo de personaje femenino de creciente popularidad caracterizado por su alegría de vivir, su espontaneidad y su falta de profundidad psicológica, un personaje que se constituye en proyección fantasmática de las necesidades de inspiración y hedonismo del protagonista masculino en lugar de presentarse como individuo por derecho propio. Rabin definió este estereotipo como una “criatura burbujeante y superficial que existe únicamente en la febril imaginación de sensibles guionistas-directores a fin de enseñar a hombres tristes y solitarios a disfrutar de la vida en sus infinitos misterios y aventuras”.<sup>11</sup>

A pesar de que, en este caso, se suprime el cortejo, prevalece la figura de la mujer como una figura idealizada por el hombre a través de un crecimiento personal. Al final del día, el personaje femenino se convierte en una figura vacía, sobre la cual sigue sin tener mucho peso su opinión o perspectiva, puesto que, por lo general durante la trama el protagonista se ve inspirado por ella (como el poeta del gé-

...durante los últimos años ha resonado un término conocido como *Manic Pixie Dream Girl*, que hace referencia a un nuevo arquetipo femenino utilizado en el cine...

nero del amor cortés), pero realmente no puede tenerla o concretar una relación con la misma.

Dentro de estas historias, el romance entre la MPDG (siglas de Manic Pixie Dream Girl) y el personaje masculino no siempre se llega a concretar o si lo hace, no llega a prosperar, pues realmente esa no es su finalidad, su finalidad es influir dentro de su construcción como personaje, así como en el amor cortés, la función de la dama era inspirar al caballero, quien deseaba tenerla y no podía hacerlo, pero, aun así, generaba muchas acciones en nombre de la misma.

Finalmente, ante una breve exploración sobre ciertos movimientos, tradiciones y personajes en los cuáles se visualiza como persiste la idealización a la mujer, podríamos concluir que como lectores nos seguiremos sorprendiendo cuando encontramos algún personaje femenino que manifiesta su deseo o propuesta propia de amor. El que una figura femenina tenga peso e importancia dentro de una historia es, muchas veces, admirado, ya que como se ha visto, la sociedad ha normalizado el papel de mujer en un puesto secundario dentro de las historias.

Este tema contiene varios aspectos que se pueden seguir discutiendo, pues el amor cortés, a pesar de haberse originado hace ya diez siglos, sigue manteniendo sus vestigios en la forma de concebir historias, sean estas: cine, teatro, literatura, e incluso sigue repercutiendo en los imaginarios sociales y artísticos.

<sup>11</sup> Lucía Vásquez, «Ideología de género en las narrativas quirky del cine americano: el estereotipo de la manic pixie dream girl», *Comunicación y género. Viejos problemas, nuevos desafíos*, n.º 1 (2018): 70.

## Referencias bibliográficas:

«Amada». Ciudad Selva. Acceso el 12 de diciembre del 2020, <https://ciudadselva.com/texto/amada/>.

«De la trova al amorfino y del jugar al montubio». *Diario Correo*. Acceso el 12 de diciembre del 2020, <https://www.diariocorreo.com.ec/12738/portada/de-la-trova-al-amorfino-y-del-jugar-al-montubio>.

«El testimonio de Rosa Amad a Villegas». Eldiario.ec. Acceso el 12 de diciembre del 2020, <https://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/1459-el-testimonio-de-rosa-villegas/>.

«Las mujeres en el modernismo». Europeana. Acceso el 12 de diciembre del 2020, <https://www.europeana.eu/es/exhibitions/art-nouveau-a-universal-style/women-in-art-nouveau>.

Gloria Chicote. *Diálogos culturales: Actas de las III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales* La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2009.

Ramón García Pradas, «La popularización de la erótica occitana y la poesía de los troveros: una reacción del amor carnal ante las imposiciones de la fin'amors». En *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, 137-150. Edición de Ignacio Iñarrea Las Heras, María Jesús Salinero Cascante (Logroño: Universidad de La Rioja, 2003).

Regalado, Libertad y Raymundo Zambrano, *El amorfino: manifestación de la identidad cultural del pueblo montuvio*. Manta: Ediciones Uleam, 2019.

Vásquez, Lucía. «Ideología de género en las narrativas quirky del cine americano: el estereotipo de la manic pixie dream girl». *Comunicación y género. Viejos problemas, nuevos desafíos*, n.º 1 (2018): 69.

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,  
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.  
Guayaquil, en mayo de 2022.

Familias tipográficas: Street Corner, Quesha y Merriweather Sans

**Autorxs:** Adrián Velez, Pamela Jiménez, Rogger Cedeño, Gabriela  
Avecilla, Hugo Gómez, Wladimir Jiménez, Wilson Paucar,  
Bryan Almeida, Dayan Chulde, Marietta Altamirano,  
Ricardo Arias, Karla Sosa, Alina Manotoa.

**ILIA** Instituto  
Latinoamericano  
de Investigación  
en Artes

**PRELIMINAR**  
cuadernos de trabajo