Memorias

VI Encuentro Internacional de Investigación en Artes

«La investigación-creación en la universidad»

ILIA Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes

Artes EDICIONES ENSAYO

Memorias

VI Encuentro Internacional de Investigación en Artes

«La investigación-creación en la universidad»

UArtes EDICIONES
ENSAYO

Memorias

VI Encuentro Internacional de Investigación en Artes

«La investigación-creación en la universidad»

Artes EDICIONES ENSAYO

Universidad de las Artes

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

La investigación-creación en la Universidad
Memorias del VI Encuentro Internacional de Investigación en Artes - 2021
Editores: Pablo Cardoso y Mario Maquilón

Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes
Director: Pablo Cardoso
Investigador: Mario Maquilón
Asistente administrativa: Malena Goya

Este libro ha sido revisado por Pares Ciegos

COLECCIÓN ENSAYO
D. R. © Universidad de las Artes
D. R. © de los autores

ISBN: 978-9942-977-64-9

Artes EDICIONES

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

Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes

Director: Pablo Cardoso
Investigador: Mario Maquilón
Asistente Administrativa: Malena Goya

Agradecimientos especiales a Carla Salas y Mariuxi Alemán, quien formaron parte del ILIA y trabajaron en la producción del VI Encuentro Internacional de Investigación en Artes.

VI Encuentro Internacional de Investigación en Artes

Invitadxs:
Darla Alarcón, Marco Alvarado, Cristian Alvarado, Lupe Álvarez, Marilém Anciani, Javier Andrade, Pilar Aranda, Gustavo Arebalo, Jennifer Asencio, Andrey Astaiza, Elisa Astudillo, Gabriel Avecilla, Maura Baiocchi, Mishell Banda, Sara Baranzoni, David Barberán, Martín Baus, Norberto Bayo, Diego Benalcázar, Juan Benavides, Amalina Bomnin, Jonathan Borbor, Andrés Bracero, Ybelice Briceño, Saidel Brito, Darío Buitrón, Cámbrica - Revista de cine, Juan Campoverde, Daniel Campoverde, Santiago Cárdenas, Isabel Carrasco, Ana Carrillo, Gabriel Carrión, Alejandra Carvajal, Categal (banda), Toño Cepeda, Fernando Cerón, Zoila Cevallos, Meining Cheung, Cinemascape, Sebastián Cordero, Itzel Cuevas, Eduarda Dávalos, María Alejandra Daza, Paola de la Vega, Analy de la Vera, David De los Reyes, Jaime del Val, Lorena Delgado, Omar Domínguez, Guillermo Doylet, Luis Eduardo Duval, Gerald Eckert, Nicolás Esparza, Víctor Espinosa, Gabriela Fabre, Talía Falconí, Sara Félix, Juan Carlos Fernández, Jorge Flores, Erick Franco, Juan Carlos Franco, Roberto Frisone, Aarón Fuentes, Claudia Furiat, Violenta Gandhi (banda), Agustín Garcells, Libertad Gills, Rossi Godoy, Sandra Gómez, Ana María González, Paula González, Daniela González, Juan Carlos González, Grupo La Bola, Rafael Guzmán, William Herrera, Ángeles Herrera, Ángel Emilio Hidalgo, Bradley Hilgert, Adina Izarra, Ivonne Jérez, Seongmi Kim, Denisse Lalama, Andrés Landázuri, Kike Landívar, Francois Laso, Sergio Lázaro, Chemary López, Enoc Luisamano, Julio Maquilón, Natalia Marcos, Rocío Maruri, Ileana Matamoros, Ronal Mejía, Andrea Mejía, Fernando Mieles, Milene Moina, Fernando Montenegro, Ernesto Mora, Andrea Moreira, Melanie Moreira, Roberto Moscoso, Roberto Carlos Moscoso, Pedro Mujica, Roberto Noboa, Andrés Noboa, Miguel Noya, Juan Pablo Ordóñez, Rubén Ortiz, Daya Ortiz, Luis Páez, Doménica Palma, Wolfgang Pannek, Gabriel Paredes, Marco Pareja, Xavier Patiño, Lorena Peña, Carolina Pepper, Yanet Pérez, Yulianela Pérez, Luis Pérez Valero, Tomas Péters, Jahaira Piluga, Ingrid Polanco, Juan Posso, Jean Pierre Pumares, Nelly Richard, Rubén Riera, Juan Ripalda, Darío Rodríguez, Adrián Rodríguez, Ernesto Romero, Efrén Roque, Mashol Rosero, Gilda Sánchez, José Gabriel Sánchez, Oscar Santana, Elio Santana, Manolo Sarmiento, Paula Serafini, Rocío Soria, Natalia Tamayo, Carlos Terán, Julie Tomé, Astrid Torres, Ana Rosa Valdez, Daniel Vallejo, Pablo Vargas, Jorge Velarde, Paolo Vignola, Miguel Villafuerte, Jenny Villafuerte, Salomé Villamar, David Villareal, Beatrix Wagner, Melina Wazhima, Vera Wolkowitz, Ketty Wong, Megan Wong, Kimberly Yagual, Roger Ycaza y Hernán Zúñiga

Comité ILIA:
Mashol Rosero, Saidel Brito, Pilar Gavilánes, Bernarda Ubidia, Fernando Mieles, Andrés Landázuri, Ybelice Briceño, Adina Izarra

Estudiantes colaboradores en producción:
Erick Balladares, Daryen Díaz, Ofelia Izquierdo, Angela Izurieta, William Hernández, Ivonne Morales, Gabriel Northia, Lady Toro, Jonathan Urquizo

Índice

Prólogo

Memorias del VI Encuentro Internacional de Investigación en Artes: «La investigación-creación en la universidad»
Pablo Cardoso 13

I. Investigación y modos de producción en las artes

1.1. Patrimonios y archivos

Viología, jenes y rebolusión
Miguel Villafuerte 19

Migraciones a los no lugares
Juan Francisco Benavides 33

Marea humana o el flujo de la vida del refugiado
David de los Reyes 54

Atisbo de algunos rostros del exilio a través de lo literario
Mayra Soria 69

1.2. Latinoamérica en las artes sonoras

Prohibido pasar: obra en construcción.
Aproximación al repertorio de guitarra del siglo XXI
Luis Pérez-Valero 79

La escucha diversa dentro de la educación en la producción musical
Meining Cheung Ruiz 88

Control de factores acústicos para la inteligibilidad en la escucha
Pedro Segovia 98

Cimarrón: EP de música fusión de *future bass* y afroesmeraldeña
Enoc Luisamano Delgado.....118

El patrimonio musical ecuatoriano en las obras de: Inés Jijón, Aurora Román Casares y Blanca Layana Gómez
Zoila Cevallos Lecaro 128

1.3. Experimentación y nuevos métodos

Breve glosario sobre prácticas artísticas en territorio
Rubén Ortiz 143

Apuntes sobre las redes sociales vegetales
David de los Reyes 151

Producción de conocimiento sensible, a través del *performance*, en la materia de Historia y Teoría de las Artes: su función social
Amalina Bomnin Hernández 162

DISPOSITIVO- ORG (*imagework* del tiempo en la imagen en movimiento)
Carlos Terán y Marco Pareja.....190

II. Las artes y las urgencias contemporáneas de lo social

2.1. Nuevos extractivismos y ecologías del presente

Desmejora *trash*-humana y salud planetaria. Cómo parar el holocausto planetario reinventando el cuerpo en movimiento
Jaime del Val 243

Ecoperformance: hacia la simbioescena
Wolfgang Pannek 294

Ecología, imágenes y poder. Apuntes para pensar nuevas prácticas artísticas y ecológicas
Julio Maquilón 316

2.2. Educación y trabajo en la cultura

Mercado y públicos: una cuestión preliminar de las industrias musicales actuales
Norberto Bayo 321

Educación, trabajo y economía del cuidado en el contexto de la pandemia por COVID-19
Natalia Marcos, Eduarda Dávalos, Coraima Torres, Aarón Fuentes y Nicolás Esparza 343

2.3. Poéticas del desencanto y de la protesta

Melancolías del desencanto. Reflexiones sobre las poéticas en la revuelta chilena (2019)
Luis Pérez-Valero 377

2.4. Comunidades y resistencia

Activismos feministas en Guayaquil: pedagogías políticas y repertorios de acción colectiva
Ybelice Briceño 389

El desencantamiento del mundo. Comunidad, simbolismo y ritualidad frente al sistema mundo moderno liberal
Luis Páez 406

III. La Universidad de las Artes en la ciudad

¿Telón o *ecran*? (1906-1925)
Ángel Emilio Hidalgo 415

IV. Universos sonoros

Germinar, verbo intransitivo. Espectáculo multimedia con danza
Daniel Campoverde, Meining Cheung, Guillermo Doylet, Adina Izarra, Carolina Pepper y Rubén Riera 435

Difusión de un manual de técnicas de grabación para conjuntos de cámara
Ivonne Jerez Chacón 465

Abril e *Invierno*
Jenny Villafuerte 470

Biografía de lxs autores 472

Prólogo (s)

Memorias del VI Encuentro Internacional de Investigación en Artes: «La investigación-creación en la universidad»

La sexta edición del Encuentro Internacional de Investigación en Artes ILIA ocupará siempre un lugar especial en la historia de la Universidad de las Artes. La cita significó el regreso a la presencialidad después de más de un año de confinamiento y distanciamiento obligatorio a causa de la pandemia por Covid-19, y, por tanto, el reencuentro físico de la comunidad universitaria, y de esta con la ciudadanía en general. Los edificios patrimoniales de la universidad volvían a convertirse en plataforma de exposición e intercambio para el trabajo investigativo realizado en la institución.

Justamente, la temática del VI Encuentro fue «la investigación en la universidad», por lo cual las jornadas se centraron en las metodologías y resultados de los grupos de investigación de la UArtes, con el objetivo de establecer una continuidad reflexiva de abordajes investigativos como vectores de creación y de generación de pensamiento. La convocatoria recibió más de 40 propuestas internas y externas a la universidad, para lo que se conformó un comité especializado integrado por autoridades y docentes de las diferentes escuelas de la Universidad de las Artes con el objetivo de garantizar amplitud de espectro y diversidad de criterios. La curaduría estuvo a cargo de la vicerrectora de Posgrado e Investigación, Olga López; de Pablo Cardoso, director del ILIA y de los docentes María Pilar Gavilanes (Departamento Transversal), Fernando Mieles (Escuela de Cine), Andrés Landázuri (Escuela de Literatura), Mashol Rosero (Escuela de Artes Escénicas), Saidel Brito (Escuela de Artes Visuales), Bernarda Ubidia (Escuela de Artes Sonoras) e Ybelice Briceño, entonces directora de Políticas de Investigación de la UArtes.

Las propuestas seleccionadas se articularon en torno a cuatro ejes que configuraron la agenda del Encuentro, y que al mismo tiempo se han constituido en *ethos* programático del ILIA al ser un reflejo de inquietudes y prácticas recurrentes del cuerpo docente y estudiantil de la UArtes: investigación y modos de producción en las artes; las artes y las urgencias contemporáneas de lo social; prácticas interdisciplinares en la creación artística; y la Universidad de las Artes en la ciudad. Desde el análisis y experiencia que el instituto de investigación de la universidad ha desarrollado, estas líneas de investigación y creación se van constituyendo en rasgos medulares sobre los cuales se construye un perfil de investigador/a universitario/a que lleva a cabo su labor de forma relacional, con una mirada crítica y poniendo su cuerpx más allá de las fronteras del campus y de la institución, mostrando un alto nivel de compromiso con las problemáticas sociales y del Antropoceno.

Este sexto Encuentro ILIA devino en un microcosmos creativo propuesto por lxs docentes-investigadores-creadores y estudiantes de la UArtes que, en diálogo con las propuestas externas a la universidad, generaron una correspondencia en el entorno macro, a través de la reflexión y de la acción disruptiva y pertinente en ámbitos como la ciudadanía y el espacio público, los ecologismos, los feminismos, las diversidades sexo-genéricas, la memoria y el patrimonio. Estos ejes reafirman la capacidad interventora y transformadora de las artes en la sociedad, derrumbando con ello las visiones elitistas y *torremarfilistas* heredadas de las bellas artes y del museo tradicional, que las aíslan y las confinan a las dinámicas del capitalismo cognitivo, en especial en sus dimensiones simbólicas y culturales.

En efecto, el arte ofrece siempre la potencialidad del relacionamiento y recuperación del sentido, elementos fundamentales de un tejido social saludable. Como ejemplo de lo anterior presenciamos en el Encuentro propuestas que exploraron los devenires sociales y humanos, y la construcción de comunidad y ciudadanía. Al respecto, se destacan algunas de las temáticas abordas en el VI Encuentro recogidas en estas memorias: las migraciones y tránsitos humanos (Juan Francisco Benavides, David de los Reyes), la ecología y el antropocentrismo (Jaime de Val), y los activismos y resistencias colectivas (Ybelice Briceño,

Luis Páez, Luis Pérez-Valero); todas ellas surcadas e impulsadas por la práctica artística como vía de expansión de la *episteme*.

Por otro lado, los enfoques relacional y expansivo de la investigación mediante y sobre la práctica artística emergen a través de la experimentación y de la transdisciplinariedad como rasgos distintivos. En esta arista puede percibirse también la apuesta de la Universidad de las Artes por la superación de los protocolos de la investigación positivista mediante el posicionamiento del «conocer haciendo» de las artes como una forma legítima de producción de saber, enfatizando en el diálogo transversal entre las prácticas, las potencialidades pedagógicas y los lenguajes del arte producidos y pensados en la contemporaneidad. Muestra de ello puede encontrarse en los textos de Carlos Terán, Marco Pareja, David de los Reyes y Rubén Ortiz, entre otros, quienes indagan en los intersticios que marcan la frontera entre biología, *performance*, tecnología y movimiento.

Mención especial merece la articulación de la propuesta Universos Sonoros a esta sexta edición del Encuentro ILIA, festival organizado por la Escuela de Artes Sonoras de la universidad y cuya realización en el marco del ILIA es símbolo de la posibilidad y necesidad de generar esfuerzos coordinados entre unidades académicas pedagógicas y de investigación. En línea con lo mencionado, Universos Sonoros fue un *showcase* de los trabajos multidisciplinares de docentes y estudiantes mediante presentaciones que estuvieron conformadas por equipos transversales pertenecientes a las diferentes escuelas e incluso a diferentes instituciones, como fue el caso de la colaboración con Guillermo Doylet, docente-investigador de la Escuela Superior Politécnica del Litoral que participó en la obra *Germinar, verbo intransitivo*.

Para finalizar este prólogo, es importante evocar la reflexión que emergió desde el equipo del ILIA en la preparación de este Encuentro. ¿Por qué investigar en artes cuándo el mundo se cae a pedazos? Esta parecía ser la pregunta subterránea en Ecuador en 2021, en medio de una pandemia y después de los cuestionamientos de ciertos sectores de la ciudadanía a las pírricas ayudas a las y los artistas y gestores culturales propuestas desde la institucionalidad del Estado durante la crisis sanitaria. Estas voces cuestionaban la inversión en arte y cultura, pues consideraban que *no era un sector prioritario y que esos recursos debían usarse*

en otras áreas. La respuesta la encontramos —casi tautológicamente— incluida en la pregunta: era urgente investigar en artes precisamente porque el mundo se caía (y se cae) a pedazos, y la humanidad se volcó instintivamente a las artes como espacio de refugio y resistencia.

La constatación del colapso e insostenibilidad de los esquemas patriarcales, capitalistas y eurocéntricos, responsables en gran medida de la convergencia de varias crisis en las que se encuentra el mundo contemporáneo, nos permite situar el trabajo investigativo de la Universidad de las Artes en la reivindicación de la alteridad, en la exploración de nuevas formas de *hacer saber*, y en la recuperación de aquellos conocimientos que han sido invisibilidades y marginalizados.

La labor del ILIA —como instituto y como espacio permanente de encuentro de artistas y pensadores— se ha consolidado como un electrón vital de la actividad universitaria nacional y latinoamericana, buscando conectar, cuestionar y transgredir los mismos bordes que el capitalismo académico nos impone y que en no pocas ocasiones deja en jaque nuestra creatividad y vocación como docentes para aportar desde nuestras humildes trincheras a la construcción de mejores futuros.

A partir de esta sexta edición, los siguientes Encuentros Internacionales de Investigación en Artes ILIA adquieren una modalidad bianual, lo cual también es una respuesta a la incansable máquina tecnoburocrática de la academia del siglo XXI, lo que permite dar un respiro a las propuestas que se integrarán a la programación en las siguientes ediciones, y, por qué no decirlo, alimentará la expectativa de presenciar nuevas ediciones del Encuentro del ILIA, fraguadas en tiempos más humanos.

No quiero finalizar este prólogo sin antes agradecer y reconocer la destacada labor realizada por mis colegas del ILIA, Mario Maquilón y Mariuxi Alemán, así como a nuestro rector, William Herrera, a los vicerrectores, al equipo de producción del Centro de Innovación y Producción e Innovación MZ14, a las diferentes escuelas y a todxs lxs docentes-investigadores, estudiantes, practicantes e invitados sin los cuales no hubiera sido posible este re-Encuentro.

Pablo Cardoso
Director del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes

Capítulo I.

Investigación y modos de producción en las artes

1.1. Patrimonios y archivos

Viología, jenes y rebolusión

Miguel Alonso Villafuerte
miguel.alonso.v@gmail.com

Este es el título de un cortometraje de animación que ambiciona convertirse en un recorrido sensorial y audiovisual por la memoria de un danzante que, de forma intermitente, se presenta ante lxs espectadorxs para compartir su metamorfosis: de poseer su cuerpo hacia desposeerlo.

1. Sensorial

El recorrido arquetípico que vive el danzante está conformado por un universo narrativo y estético que apela a la proyección de imágenes y sonidos para interpelar la conciencia audiovisual de quien observa.

Los canales sensitivos y receptores de nuestro cerebro producen una sustancia química al entrar en contacto con estímulos provenientes de la pantalla. Esta relación de atracción podría explicarse a través del magnetismo, no obstante, nuestra intención de montaje y edición apunta a generar secuencias audiovisuales que interpelen las formas tradicionales de narrativa, en las que la gramática y lógica audiovisual está creada en función de propósitos específicos. Desde que el ser humano interactúa con pantallas, la edición de los sonidos e imágenes con los que este interactúa ha sido la clave para articular una verdad acorde al paradigma de turno.

En este sentido, la idea de edición es centrar la atención en los estímulos visuales, táctiles y auditivos en los programas de televisión y series que la gente consume con mayor regularidad, para establecer sus lógicas gramaticales, acceder a ellas y alterarlas. Para ello tomé

como insumos de investigación una plataforma de televisión por Internet y su top 10 de programas («lo más visto en Ecuador») y al *ranking* de televisión nacional establecido por el IENA que declaró a un *reality show* de cocina como el programa con más audiencia de todo el 2020.

2. Audiovisual

El tránsito de un lugar a otro, el desplazamiento que ejerce un cuerpo a través del espacio es también un recorrido a través del tiempo. El danzante, lógicamente, danza, y gracias a su escancia puede desplazarse por el espacio sin incidir en él, cohabitándolo, pero sin pertenecer, como si se tratara de un visitante de otra dimensión que vive y observa la nuestra sin permitirnos relacionarnos con él.

Representar una idea abstracta es probablemente el ejercicio más complejo si se toma como camino la práctica audiovisual. Los manuales indican cómo utilizar personajes, conflictos, héroes y antihéroes, giros dramáticos, pausas dramáticas, silencios dramáticos, y las transformaciones físicas e internas de los personajes a medida que transcurre el capítulo, la temporada o la película. Sin embargo, la representación de una idea abstracta en material audiovisual supone una serie de complejidades y responsabilidades para quien lo hace, motivo por el cual debe considerarse este oficio como una actitud ante todo ética, en tanto constituye el reto de tocar fibras en la memoria de quien observa, utilizando imágenes y sonidos de primera instancia «ajenos» al público. El acercamiento a la conciencia de una persona no debe tomarse a la ligera: por ejemplo, los fines mercantiles e ideológicos son lugares comunes para esta industria. No obstante, nuestra apuesta busca llegar a la conciencia de quien observa el filme, únicamente para saber que se ha establecido un contacto. Es decir, este proyecto no tiene intención alguna o mensaje que transmitir.

Precisamente por eso, nuestra propuesta estética es estridente, caótica, disonante, no narrativa. Las faltas ortográficas en el título evidencian la necesidad de alterar el lenguaje que tiene esta propuesta audiovisual.

2.1. Audio

El sonido entendido como imagen y cargado con sus potencialidades es un elemento enriquecedor en el momento de construir un universo estético. Pensar el sonido como un componente que evoca y participa activamente en la secuencia visual ocasiona que quien observa y escucha pueda tridimensionalizar el espacio que el film invita a que cada espectadorx recree.

Así, voces en *off* narran, unifican y contradicen las imágenes que se observan en pantalla. Algunas secuencias describen Egipto, Marte, un incendio, una tazona llenándose de agua de lluvia. Más allá de la duración del cortometraje y los ritmos propuestos, el sonido es un recorrido a través de estados de ánimo y reconciliaciones parciales. De esta forma, voces, coros, efectos de sonido introducidos y la música muestran que el trayecto del danzante es vulnerable.

Cada acción que se ve en pantalla tendrá un sonido específico que no corresponderá a la acción ejecutada. La sensación espacial y temporal está construida en gran medida por las ondas sonoras que ingresan a nuestro cerebro: queremos otorgarle más protagonismo a otros sentidos diferentes a la vista. Estimular el oído contribuye a que el espectador se figure la idea de continuidad temporal y espacial, es decir, de realidad.

Gracias a la conjunción sonido e imagen, las secuencias, que en primera instancia parecen ajenas al observador, poco a poco se vuelven cercanas y quizás empáticas, a tal punto que lo observado y escuchado puede afectarlo.

A continuación, un fragmento del texto que se locuta en *off*:

Te muestro las cosas que están ahí, de pie, sólidas, evidentes, al alcance de cualquier miopía. Por eso te pido que mires y reflexiones, nada más.

Mirar con las manos, tocando la realidad, que también es un estilo sin engaños. ¿Me entiendes ahora? No necesito ni quiero hablarte de teorías. Yo no te la vengo a contar. Te la señalo con el dedo.

Locución: Hombres acaudalados y mansos por demás; letrados que pensaban gobernar el pueblo por las reglas del derecho civil, y paisanos que, hechos soldados de la noche a la mañana, habían de sostener la guerra que de seguro iban a levantar los antiguos gobernantes, si no por las mismas reglas, por los principios más humanos y clementes; no debían ni podían durar otro tiempo que el absolutamente necesario para que los enemigos pudieran concertarse, reunirse y asomar por las fronteras de la provincia.

Locución 2: Un fantasma recorre el mundo...

Locución 3: Érase una vez en un lote de tierra, había un país que no existía y con el pasar de los años existió. Aunque suene a cuento lo que les voy a decir, es verdad, un grupo de personas que no caminaron jamás por ese lote de tierra, lo inventaron, es decir, le pusieron nombre, luego le cambiaron de nombre, le pusieron bandera, luego se la cambiaron y luego regresaron a la primera, en fin, encargaron a músicos y poetas hacer una canción de cuna para el recién llegado. Además, ordenaron que en todos los eventos siempre se cante la canción, tanto así que todos quienes sí vivían ahí se lo aprendieron de memoria.

Locución 4: Con tal de festejar al recién llegado varios olvidaron que antes de su invención el país era un pedazo de tierra tan pequeño o tan grande como cualquier otra parcela anónima de tierra, luego todos acordaron decirle «patria» como muestra de cariño. Después de que todo se hizo normal de la noche a la mañana, no pasó ni una hora y los que inventaron todo ya se estaban repartiendo la patria: fábricas, para vender lo que cosechaban; hospitales, para atender a los que trabajarían en las fábricas; escuelas para los hijos de los que trabajarían en las fábricas; y circo para que los que trabajan en las fábricas y sus hijos tengan un lugar de convivencia sin preocuparse de sí mismos.

Locución 5: Pronto empezaron a sentirse incómodos y molestos por las decisiones de aquellos que decidían sobre las oportunidades de cada habitante...

Pantalla 1: VIOLOGÍA, JENES y REBOLUSIÓN

Locución 6: Ninguna historia, mucho menos ninguna historia de resentimientos puede durar más o ser más ancha que una vida.

¿Cómo se llamaba el alcalde que estuvo antes de Benalcázar?
el tipo al que el bigotudo de metal violó.
Cuando se enseña Historia, se deben enseñar todas las Historias,
la Historia no se enseña, tampoco se hace,
se muestra por televisión y se recuerda.

Aire como gratitud y desastre como Historia.
Reconciliación como memoria, memoria como deber
que hago temprano, antes de empezar la clase de Historia.

Se permite que una montaña lleve el nombre de un humano,
no se permite que un humano se llame Montaña.
No es lícito entrar si no has sido invitado
aunque eso no quiere decir que no puedas entrar.

No quiero ser como mi padre
¿Quién eres? o debería preguntar
¿Has escuchado hablar de los espíritus inquebrantables?
Existo, existes, existen y eso debería bastar.
¿Cómo agradecer cuando no hay nada para agradecer?
¿A quién agradezco por la nada?
La mejor forma de agradecer por la nada sería existiendo.
Que existamos, sí, que ex – si – s- ta – mo- s...
Escrito en plural, sería lo mejor.
Renuncio a entrar en la historia,
rechazo toda forma de estímulo-recompensa
renuncio a mi búsqueda.
Si renuncio a mi miedo también renuncio a mi búsqueda.
Buscaba lo invisible, estaba al servicio de lo bello,
Del reflejo de lo bello, de nada mejor que hacer
el problema fue siempre el mismo,
menosprecio, es decir el menor precio a mí,
a lo que hago, a lo que digo,
a lo que digo sobre lo que hago.
Ya no quiero buscar lo invisible porque no lo puedo ver
no tengo la suficiente paciencia para meditar
en una estación de buses en hora pico.
Ya no quiero buscar lo invisible porque no tengo paciencia para verlo.
Ya no quiero buscar lo invisible porque exijo que se pueda ver, mientras acepto que no verlo no imposibilita su existencia.

2.2. Visual

Para dejar observar al observador es necesario convencerlo de que lo que observa es real. La primera regla que este film evita es la de concordancia de tiempo fílmico. Por ello, empleamos el anacronismo como un recurso de diálogo y superposición entre secuencias: desde las primeras exploraciones del mundo occidental del antiguo Egipto,

hasta los primeros videos grabados en Marte por un robot. En cierta medida, todxs somxs cuerpos coloniales. Así también, es susceptible de debate el hecho de que el aspecto transmedial del film radique en el uso y la manipulación del material de archivo, ya que cuenta con la participación de distintas miradas que articulan un discurso no lineal ni cronológico.

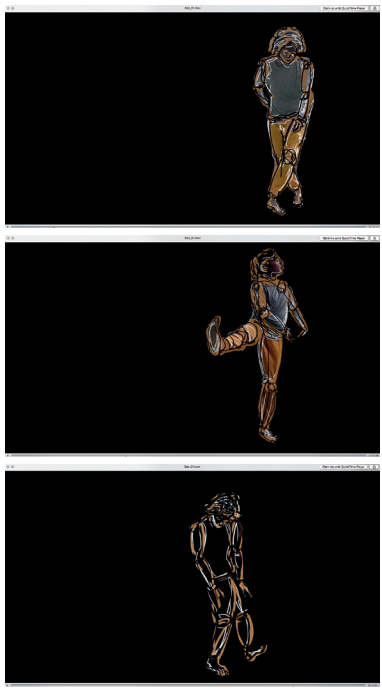
Imagen pictórica e imagen cinematográfica

Entre cada límite se gesta una grieta que permea la superficie hasta convertirla en húmeda y porosa. Es innegable que la existencia en el mundo nos convierte en seres vulnerables e interdependientes; ambas posturas sirven como vías para habitar el tiempo que se nos ha asignado en un planeta lacerado e híbrido. Posiblemente, la imaginación sea el inicio de todo, por ello se encuentra en el límite entre la certidumbre y la incertidumbre. En este sentido, la danza y la pintura como expresiones de la imaginación son materia viva para la ejecución de esta investigación cinematográfica.

Movimiento y secuencia

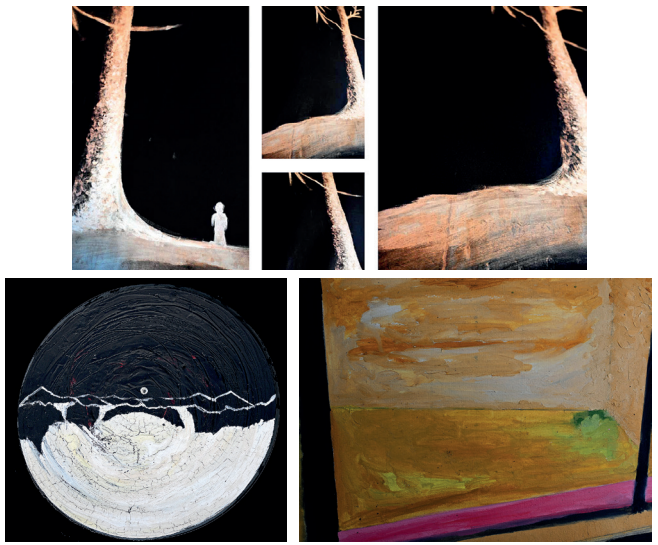
La narrativa discute y diferencia los conceptos «tener cuerpo» y «no tener cuerpo» en la metamorfosis de movimientos que ejecuta el danzante. En el plano metafísico, el hecho de poseer materia da cuenta de la incidencia de un ente sobre un plano de la realidad: para poseer es necesario que lo que se tiene exista. El danzante se tiene a sí mismo, por cada movimiento transforma su cuerpo, constantemente escribe y borra con él. Así, representado por tres líneas de colores (blanco, naranja, negro) y grosores distintos (5, 7, 9) está atrapado en un escenario de desposesión y transformación.

La columna vertebral de este film son los *frames* del danzante que explora las formas en las que su cuerpo logra habitar un no espacio. Para ello, la técnica de animación tradicional que consiste en dibujar a mano cada imagen que se proyecta en la pantalla fue la tecnología idónea para representar una frustración primaria: la imposibilidad de encajar.



La propuesta conjuga dibujo, pintura, danza y animación tradicional, a fin de generar en el espectador la sensación de viaje y acompañamiento respecto del relato que se narra. Por tanto, se propone utilizar el espacio como un límite imaginario entre adentro-afuera. Un fantasma es el narrador del ensayo audiovisual y transita por varios escenarios y diversas épocas que tienen en común la capacidad de encerrar y cobijar la memoria. El propósito de la propuesta es hablar de la construcción de las hegemonías y sobre cómo estas accedieron al poder, además de qué ocurre cuando son derribadas, cómo la nueva sociedad se organiza y qué tanto dura la efervescencia de la anarquía. En este sentido, el proyecto investiga los límites de representación y construcción de una imagen. Sobre esto, la superposición de videos previamente grabados sobre el cuerpo del danzante en el espacio abre una zona ilusoria de entender y pensar la temporalidad y la realidad.

El planteamiento formal y cromático acentúa la proyección de sombras en un espacio. Cada cuerpo emite una sombra al exponerse a la luz: ¿cómo un cuerpo puede representar al pueblo?, ¿qué ocurre cuando se combinan dos cuerpos?, ¿cómo se distingue la propiedad de la sombra y por qué es tan importante marcar esa separación?



Como parte del proceso, algunos cuadros hechos al óleo fueron grabados en plano detalle para posteriormente ser proyectados a escala mayor. En este sentido, la combinación de tamaños en relación a las proporciones del cuerpo humano se presenta como factor interesante de experimentar.

El carácter pastoso del óleo sirve para la construcción de espacios sólidos. Esta sensación de solidez está interpretada en escena gracias a la iluminación. Otros atributos de los bocetos son la línea, las posturas y coreografías como correspondencia y complemento con el espacio. Al mismo tiempo, el narrador es la representación de una idea utópica de «cohesión social», por ello es testigo de todo lo que sucede.

Memoria colectiva

La gramática visual que proponemos opera como un intersticio de significados en donde la representación emerge de las formas visuales y sonoras que percibimos. Mientras tanto, la significación y el ejercicio estético de cada espectador con su memoria personal o cualquier coqueteo que se despierte con la memoria colectiva puede interpelar su

lógica y perturbar los imaginarios en torno al «cuerpo» y a lo «humano», hasta acceder a sus propias incertidumbres y privacidades.

Este proyecto artístico quiere fomentar el desaprendizaje y la relectura de nuestras formas de habitar el mundo mediante la comprensión y deconstrucción de las presuposiciones fundadas en cada unx de nosotrxs desde nuestra infancia, con el fin de reconectar los lazos inmateriales que nos unifican como humanos. La humanidad ha sido, es y será una conciencia que, pese a todo, existe. Nuestro devenir se prolifera como un virus, resiste y sobrevive en el tiempo.

A través del lenguaje audiovisual, el film establece un paralelismo entre lo biológico y lo político en el marco de esta supervivencia. Los errores ortográficos obedecen a la intención por reescribir lo que ha sido naturalizado.

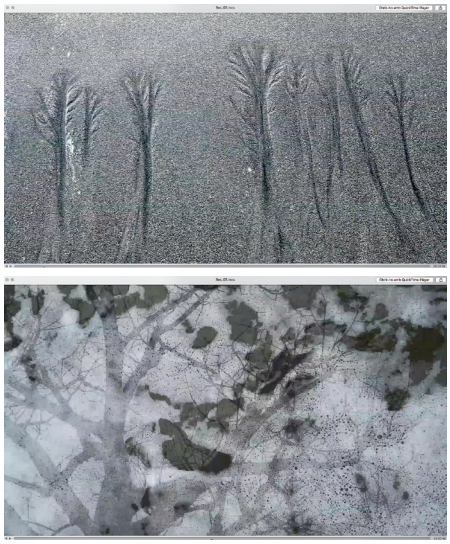
Montaje

El sistema audiovisual de montaje que proponemos se apropia de todo tipo de material audiovisual para desviar su significado y articularlo a una nueva postura que diseñe herramientas epistémicas, estéticas y filosóficas con las cuales aprovechar y decodificar el conocimiento que viene a nosotros como instaurado. Así, la edición y el montaje de esta propuesta estética se vale de elementos narrativos, visuales y sonoros empleados en función de una experiencia inmersiva y emotiva en lxs espectadorxs.

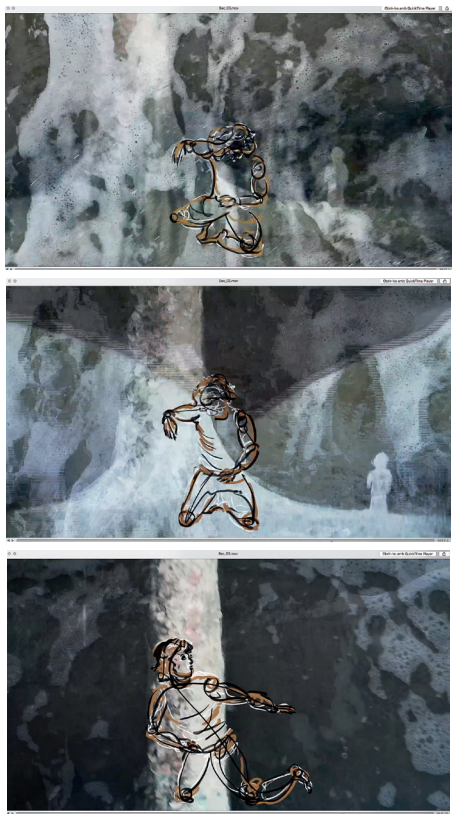
Gramática

Influenciados por la obra cinematográfica de Jean-Luc Godard, este film concibe a la imagen como el resultado de la suma 1+1=3. Es decir, la imagen observada y escuchada es la suma de estímulos visuales y auditivos que dan como resultado una tercera imagen mental que se articula de manera distinta en cada observador, ya que las asociaciones sensitivas y emocionales que se desprenden luego de observar y escuchar lo proyectado en pantalla difieren.

Por tanto, para articular la gramática audiovisual de esta propuesta empleo una herramienta del *software* de edición: la superposición de secuencias con variaciones en el porcentaje de opacidad, las cuales generan cierta transparencia que permite ver simultáneamente dos secuencias. A pesar de que en ocasiones no se diferencie lo que ocurre en cada secuencia, la combinación de imágenes superpuestas forma una textura visual de donde se desprenden múltiples significados y que se constituye como no lugar para que el danzante habite.



La transparencia(s) permite observar simultáneamente dos o más secuencias yuxtapuestas. Las secuencias utilizadas provienen de videotecas de uso público y se combinan en diálogos descontextualizados y asincrónicos con secuencias rodadas exclusivamente para la realización de este ensayo audiovisual. La observancia simultánea de dos secuencias aparentemente inconexas genera un tercer significado. Así, propongo este tipo de gramática audiovisual como espacio (al menos temporal) de resistencia para entender los fenómenos epistémicos que ocurren entre los bordes.



La estructura narrativa del film está planteada de forma circular. Cada capítulo está motivado por una consigna específica, profundiza temas y sobre todo plantea preguntas.

1.– Aire	Gracias	– ¿Cómo llegamos hasta aquí? – Mito, situación
2.– Fuego	Perdón	– Conflictos armados y consecuencias
3.– Tierra	Esperanza	– Muertes, vidas – Nacimientos
4.– Agua	Amor	– Hacer, reformularse – Seguir
5.– Aire 2	Gratitud liberada	– Aprende a vivir con…

Recurrir a los cuatro elementos de la naturaleza permite establecer un vínculo arquetípico en las secuencias que se van proyectando durante el film y también brinda pautas para la construcción de un universo simbólico.

Una conclusión apresurada para esta propuesta radica en lo compleja que puede llegar a ser la realización de un producto audiovisual que no diga nada. En el sentido más estricto de tradición y responsabilidad que se le ha otorgado al arte de decir o denunciar, considero importante abrir espacios en los que, sin decir, la sutileza pueda ser un arma potente que interpele subjetividades y conciencias. *Viología, jenes y rebolusión* se nutre de imágenes de archivo y ambiciona ser una memoria latente de todo lo que ha vivido la humanidad, ingenuxs por creer que tales cosas se pueden abarcar en un cortometraje. Al querer hablar de todo, no hablamos de nada; carentes de narrativa la apuesta es hacia la contemplación del devenir danza, realidad y humanidad.

En el aspecto cooperativo y colaborativo de las narrativas transmediales quiero aprovechar este espacio para abrir una convocatoria a realizadorxs audiovisuales que quieran participar en este proyecto con su obra. Por favor escribir a: miguel.alonso.v@gmail.com // Instagram: @editorialblanca. Si es de tu interés ver fragmentos del cortometraje puedes escribir a las mismas direcciones y recibirás un *link* de acceso privado.

Migraciones a los no lugares

Juan Francisco Benavides
Doctor en Historia y Teoría del Arte
Director del grupo de investigación Emigrarte
juan.benavides@uartes.edu.ec

La migración se ha enfocado fundamentalmente desde una mirada social, política, y económica. Este término hace referencia a los desplazamientos de individuos con el objetivo de establecer un nuevo lugar de residencia, lo cual conlleva el cruce de límites geográficos y divisiones político-administrativas. Este fenómeno implica un desplazamiento o movimiento espacial que no satisface todos sus criterios personales. Michael Kearney y Bernadete Beserra definen a la migración como «un movimiento que atraviesa una frontera significativa que es definida y mantenida por cierto régimen político —un orden, formal o informal— de tal manera que cruzarla afecta la identidad del individuo»[1].

El desplazamiento, que se produce por múltiples razones, nunca se da con certezas ni seguridades. A pesar de tener resueltos muchos conflictos, como el económico o el residencial, migrar siempre implica salir de un contexto conocido para enfrentarse a algo nuevo: es una aventura indeterminada. Iain Chambers apunta que «la migración implica un movimiento en el que el lugar de partida y el punto de llegada no son inmutables, ni seguros. Exige vivir en lenguas, historias e identidades que están sometidas a una constante mutación»[2].

Sin embargo, el desarrollo tecnológico del mundo contemporáneo nos obliga a proponer nuevas formas de pensar el problema mi-

1 Kearney, Michael y Bernadete Beserra, «Migration and Identities- A Class-Based Approach», *Latin American Perspectivas*, 138, vol. 31, n.º 5 (septiembre, 2002): 4.
2 Iain Chambers, *Migración, cultura, identidad* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1994), 19.

gratorio. Las definiciones de migración abarcan la problemática del desplazamiento espacial de personas o grupos sociales, algo característico, según lo plantea Marshall Berman, del siglo XX y lo que va del XXI. Los grandes desplazamientos demográficos han significado cambios culturales, ideológicos y sociales, pues en el proceso de migración se ve afectado el curso de vida de los involucrados. Así también, estos procesos migratorios provocan transformaciones en campos como la estética y el arte.

Así, en este trabajo me he propuesto abordar un enfoque distinto respecto del problema migratorio. En este contexto, la pandemia que estamos viviendo ha sido determinante para un cambio en cuanto a la percepción de las migraciones, no solamente por el hecho de que en cierto momento los grupos poblacionales se vieron paralizados en cuanto a su posibilidad de movilidad física, tanto a nivel interno en sus países como externa e internacionalmente. Los viajes se vieron detenidos, se prohibió la movilidad, no solo entre ciudades del mundo, sino también en el interior de los países e incluso dentro de las propias ciudades.

Como nunca antes el mundo parecía estar paralizado; encerrados en nuestras casas nos vimos obligados a construir redes de relaciones humanas virtuales. Poco a poco se empezó hablar de la necesidad de emigrar hacia la virtualidad. Esta migración a un «no lugar», diferente al sentido al que hace referencia Marc Augé[3], ha constituido una de las características fundamentales de la segunda década del siglo XX.

De esta forma, con la pandemia del COVID-19 el mundo repentinamente casi se volvió virtual en su totalidad: fue necesario trabajar, estudiar, vincularse social e individualmente con otros, concretar negocios e incluso hacer arte de forma virtual. En este sentido, ha sido muy corto el proceso temporal en que nos ha tocado acostumbrarnos

3 Augé hizo un análisis detallado de estos espacios a partir de su condición de antropólogo y etnólogo, enmarcándose en la que denomina una «antropología de lo cercano», la cual se basa en su defensa de una antropología «del aquí y el ahora». En ese sentido, para Augé los no lugares son lugares materiales que habitamos, pero que están fuera de los procesos habituales del hombre posmoderno, desde la compra de víveres en el supermercado hasta el acceso a las salas de embarque de un aeropuerto. Los no lugares a los que hago referencia en este trabajo, son los que nos permiten habitar espacios y tiempos virtuales.

a que nuestro lenguaje se transforme y a hablar de lo presencial, de lo virtual, de lo digital, de lo híbrido, haciendo que nuestra concepción del espacio y del tiempo se transforme de una manera radical y definitiva; la práctica es indudablemente más difícil y compleja.

Es así que la propia experiencia de relacionarse con el otro se construyó de manera asincrónica o intemporal, en un marco de anacronismo y de acronía. Consecuentemente, hemos podido presenciar cómo los artistas se adaptan a estas nuevas formas de relación tecnológica, realizando una gran cantidad de actividades creativas, como video-*performances*, exposiciones virtuales, conciertos a distancia y demás actividades artísticas no presenciales.

Esta migración parece ser definitiva y permanente, algo que está cambiando nuestra forma de vida estructurada a lo largo de la era moderna. Podremos regresar a lo presencial, pero ya nunca podremos abandonar la virtualidad: el futuro se construirá sobre estas nuevas tecnologías.

Para argumentar esto es necesario explicar que en la modernidad se han vivido cuatro grandes revoluciones tecnológicas, mismas que han transformado las formas de vida y orden de las sociedades en el mundo entero. La Primera Revolución Industrial se fundamentó sobre la mecanización, con base en lo cual se produjo el salto de la economía rural a la industrial. Esta primera etapa empezó a finales del siglo XVIII y terminó a mediados del siglo XIX. Las principales características que tuvo este momento histórico fueron: la mecanización de los procesos productivos, en especial en la fabricación de los tejidos y el desarrollo de la transportación existente hasta esa época, lo cual significó una mejora de caminos y carreteras, hasta la construcción de ferrocarriles; y la evolución de los transportes marítimos, en especial del barco de vapor.

La máquina de vapor se convirtió en el eje del mundo productivo, de modo que las ciudades modernas se ampliaron y estructuraron bajo un nuevo orden. Esto estuvo influenciado no solo por el pensamiento ilustrado, sino también por el desplazamiento del poder monárquico y religioso, rasgo fundamental en la constitución de los Estados modernos.

Infografía 1: Primera Revolución Industrial (Mecanización)[4]

La Segunda Revolución Industrial se produjo a partir del uso de la electricidad y fue el complemento de la economía industrial mediante la producción masiva de energía eléctrica y la producción en cadena. Esta segunda etapa tuvo inicio entre 1851 y 1870 y finalizó en 1914. Los hechos relevantes de esta revolución fueron la aparición de nuevos materiales para la producción: metales como acero, zinc, aluminio, níquel, manganeso y cromo, además de químicos como sosa, amoniaco, nitrocelulosa, nitroglicerina, fertilizantes, entre otros. La energía entró a formar parte esencial de esta época, mientras su oferta se incrementó a partir del uso de tecnologías como las máquinas de Watt.

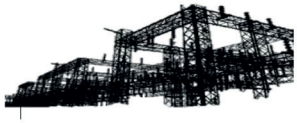
Por otro lado, las ciudades modernas empezaron a organizarse en cuanto a servicios sanitarios, de seguridad y otros, como la provisión de la ya mencionada electricidad. Así, los centros urbanos se ilu-

4 «Las cuatro revoluciones industriales de la historia» (infografía), *Sectorial*, Medellín, 14 de marzo de 2019.

minaron por las noches, los primeros automóviles ocuparon las calles, las que se adecuaron a las nuevas necesidades, dejando de lado las carretas de caballos y desarrollando las industrias del caucho para las llantas, de las baterías y por supuesto, del petróleo.

El crecimiento de las diferencias en cuanto a la acumulación de riquezas sociales se hace evidente en este período. De igual forma, los conflictos por el nuevo orden mundial, específicamente en Europa, dan paso al inicio de la Primera Guerra Mundial. Paralelamente, se desarrolló también la producción masiva de automóviles con fábricas como la implementada por Henry Ford.

Infografía 2: Segunda Revolución Industrial (electricidad)[5]



Complementó a la economía industrial, se dio la producción masiva de energía eléctrica y también la producción en cadena.

ELECTRICIDAD

Empezó entre 1851 y 1870, finalizó en 1914.

Entre los hechos relevantes:

La aparición de nuevos químicos como: amoniaco, nitrocelulosa, sosa, nitroglicerina, fertilizantes, entre otros. Y los nuevos metales como aluminio, zinc, acero, níquel, cobre, cromo y manganeso, entre otros.

Ford empieza una producción en masa de sus automóviles.

La Tercera Revolución Industrial se vincula con la informática y también es conocida como la revolución científico-técnica o revolución de la inteligencia. Aunque no tiene un inicio concreto, el término comienza utilizarse en el año 2006. Las principales características de esta revolución son: mayor utilización de energía renovables, desarrollo de tecnologías de almacenamiento de energía como baterías recargables

5 «Las cuatro revoluciones...».

y pilas de hidrógeno, el desarrollo de *smart grid* (es decir, de una red eléctrica inteligente), y el avance de transportación eléctrica.

Esta es una época de grandes avances tecnológicos propiciados principalmente por la carrera armamentista y tecnológica desatada a partir de la división del mundo entre las potencias del Este y de Occidente, luego de la Segunda Guerra Mundial. Este periodo se caracteriza, además, por la explotación indiscriminada de las reservas petroleras, por una Guerra Fría que mantuvo al mundo entero en una dinámica de tensión que solo terminó con la caída del Muro de Berlín, pero que durante mucho tiempo impulsó un gran desarrollo tecnológico, que se extendió incluso hacia la carrera espacial. En este contexto es preciso considerar el complicado y acelerado proceso de contaminación y sobreexplotación de los recursos energéticos en el mundo entero.

Infografía 3: Tercera Revolución Industrial (Informática)[6]

6 «Las cuatro revoluciones...».

Finalmente, la Cuarta Revolución Industrial está vinculada con la digitalización. Ha sido conocida también como la revolución 4.0, la cual abarca desde la informática de la tercera etapa hasta la automatización de las máquinas y procesos. Este concepto fue fundado por Klaus Schwab en la edición del Foro Económico Mundial de 2016[7]. En esta revolución, que estamos viviendo en la actualidad, se desarrolla lo que se ha denominado el Internet de las cosas, lo cual se refiere a que en un sistema de dispositivos exista interrelación.

Por otra parte, como característica de esta época se encuentra el desarrollo de la robótica: máquinas capaces de ejecutar tareas que normalmente desempeñaban los seres humanos. Para esto se requiere sistemas cibernéticos y físicos con capacidades de almacenamiento, computación, seguimiento y control de objetos en el mundo físico, lo cual ha derivado en la creación de *smart industries*, es decir, fábricas destinada a predecir, planear, controlar y producir aquellos elementos que generan mayor valor a la cadena de funcionamiento.

Uno de los resultados de este desarrollo ha sido el crecimiento de la información digitalizada. Los códigos binarios han logrado capturar y traducir cualquier cosa en datos que se procesa en computadoras cada vez más sofisticadas y poderosas. Por ejemplo, actualmente existen sistemas de computación cuánticos que pueden acelerar el procesamiento de información hasta capacidades insospechadas. Así también, nos encontramos ante la digitalización de las imágenes, tanto fijas como en movimiento, lo cual ha constituido uno de los grandes cambios en cuanto al manejo de estos recursos visuales, tomando en cuenta que la fotografía tradicional depende de una existencia físicos, mientras que la digitalización ocasiona que la materialidad de «todo» se ponga en duda.

7 Klaus Schwab, *La cuarta revolución industrial* (Penguin Random House, Grupo Editorial España, Sección 8).

Infografía 4: Cuarta Revolución Industrial (Digitalización)[8]

También conocida como la revolución 4.0, va desde la informática de la tercera hasta la automatización de las máquinas y procesos.

Cada una de estas revoluciones está vinculada con la manera en que se representa el mundo. Por ejemplo, el Renacimiento constituyó una verdadera revolución para el mundo moderno tal y como lo conocemos. Junto a este proceso también se puede entender la constitución del arte, la imagen representada y construida a partir de la apariencia y fundamentada en el uso de una tecnología secreta, que apenas en la actualidad se está develando, cual cámara oscura. Esta herramienta permitió que las imágenes sean sumamente realistas y figurativas, lo cual sería el fundamento del arte durante varios siglos. Sin embargo, la primera revolución tecnológica de las imágenes, que desarrolla una manera mecánica de registro de las imágenes a través de una cámara fotográfica, significó una independencia respecto de la mano y la habilidad del pintor, ya que gracias a los lentes y los productos químicos se volvió posible imprimir sobre una superficie sensible, lo cual desató el desarrollo de la imagen impresa, figurativa y realista.

8 «Las cuatro revoluciones...».

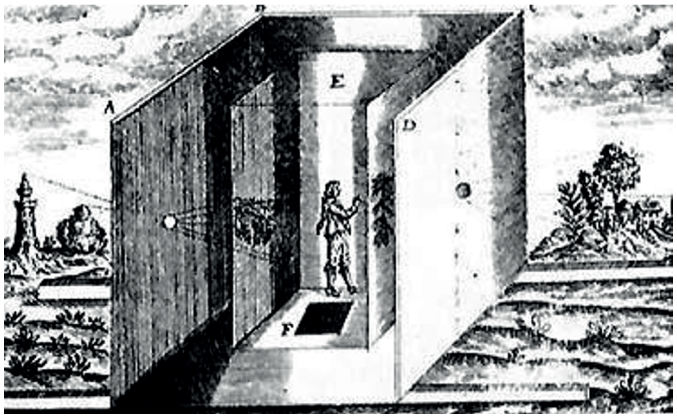


Figura 1. Gráfico de la cámara oscura, atribuido a Leonardo.

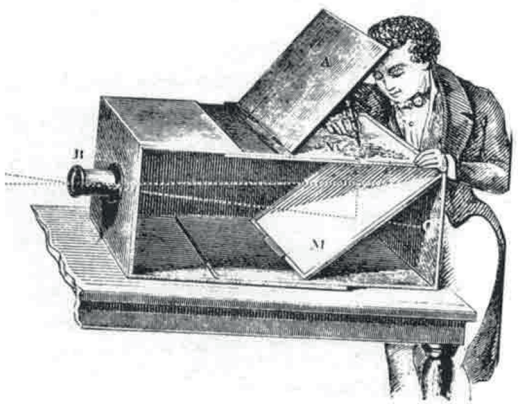


Figura 2. Gráfico que ilustra el uso de la cámara oscura del siglo XIX, anónimo.

La segunda revolución tecnológica permitió que las imágenes sean registradas a partir de una cámara fotográfica, para lo cual se desarrollarían las primeras películas, mediante un proceso químico y mecánico. Una de las principales búsquedas en esta revolución apuntó al registro que la imagen puede hacer de los hechos más importantes a nivel social, y de la masificación y popularización de esta tecnología gracias a las cámaras fotográficas. La eventual masificación de estas herramientas llegó a cuestionar la existencia del arte pictórico, planteando su muerte.

Figura 3. Man Ray, fotografía de Marcel Duchamp como su alter ego Rose Sélavy.

Figura 4. Colocación de rollo en cámara fotográfica réflex.

La tercera revolución tecnológica resultó fundamental en cuanto al desarrollo de inteligencia artificial, con la posibilidad de nuevas formas de almacenamiento de energía, como con las baterías recargables, el desarrollo de computadoras y de una red de comunicaciones que conocemos como la Internet.

Este es un momento crucial para el proceso de representación de imágenes, pues pasan de ser físicas y análogas a convertirse en imágenes digitales. Esto significa, entre otras cosas, que el proceso químico se transformó en uno virtual, en el cual la imagen ya no existe de manera material, sino como información binaria, en códigos que solo se pueden decodificar a través de una computadora o un aparato especializado.

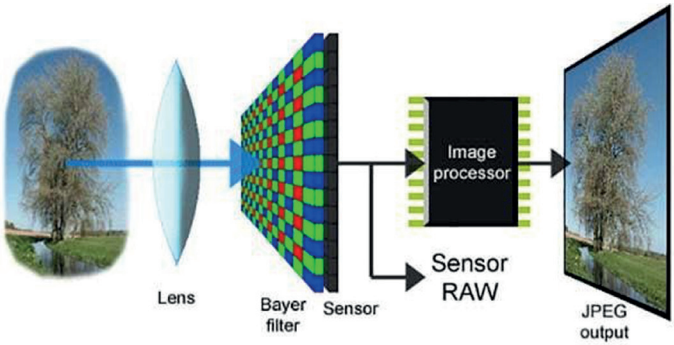


Figura 5. Esquema del proceso de captación de imágenes en cámaras de fotografía virtual.

Este proceso ha derivado en la cuarta revolución industrial: la digitalización. En ella, los sistemas se interrelacionan entre sí y se desarrolla un proceso de robótica que ha mejorado significativamente las capacidades de la inteligencia artificial. En este punto, el manejo de imágenes es predominantemente digital, al punto que pueden almacenarse en servidores remotos conectados al Internet, que permiten guardar y administrar datos, herramienta que se conoce como «la nube» a la cual se puede acceder desde cualquier lugar con conexión a la red.

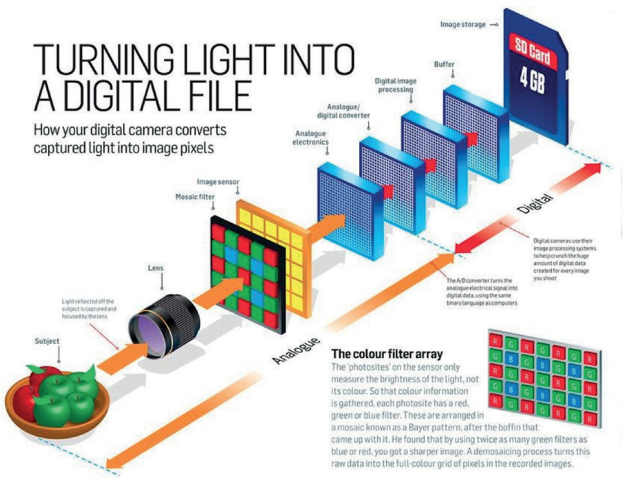


Figura 6. Esquema del proceso de captación de imágenes en cámaras de fotografía virtual.

Estos cambios han producido, especialmente a partir de la Tercera Revolución Industrial, un conflicto con los productos que se mercantilizan para la creación de imágenes. El estudio de caso de dos grandes empresas es fundamental para entender la problemática que esto ha creado. Por un lado, Kodak, que en su momento produjo millones de dólares a partir de la venta de cámaras fotográficas, rollos sensibilizados y del proceso mismo de revelado e impresión, fueron pioneros en el desarrollo de la tecnología de digitalización de imágenes, sin imaginarse la forma en que ello afectaría a la industria y a su propio modelo de negocios.

Figura 7. Rollos fotográficos de 35 milímetros para diversas cámaras y categorías.

Figura 8. Rollo de película fotográfica.

Irónicamente, fueron ellos quienes se resistieron a la digitalización y a la eliminación del proceso de impresión, en tanto consideraban imposible que las personas quieran usar la televisión para ver fotografías.

Jamás imaginaron que, en un futuro no muy lejano, las pantallas y dispositivos tecnológicos personales se masificarían, lo cual permitiría almacenar y producir imágenes con facilidad mediante las cámaras de los teléfonos móviles.

El segundo caso está relacionado a la invención de dispositivos que permitían la proyección de películas en la televisión de las personas; es decir, en sus hogares. Estos aparatos —el Betamax y posteriormente el VHS— requerían de cintas magnéticas que almacenaban información electromagnética que al procesarse mediante los cabezales de las máquinas antes referidas generaba imágenes en movimiento. Así, en el marco del negocio de renta de filmes, Blockbuster se constituyó como la empresa insignia de este mercado, generando ingresos también a través de las multas impuestas a quienes tardaban en la devolución del producto alquilado.

Figura 9. Casetes de video VHS.

Figura 10. Reproductor de video VHS de seis cabezas.

Figura 11. Caída de Blockbuster, la mayor tienda mundial de renta de películas en videocasetes.

Figura 12. Kodak, en su intento de acoplarse a la nueva tecnología digital, instaló impresoras fotográficas en tiendas de servicio.

En el contexto de la Tercera y Cuarta Revolución Industrial, estas dos grandes empresas trataron de responder al cambio, aunque de forma demasiado lenta. Kodak intentó facilitar la autoimpresión de las imágenes en los supermercados y Blockbuster buscó actualizar las películas y el sistema de DVD. Sin embargo, la invasión en el mercado de productos más económicos y permanentes, el desarrollo de empresas como Netflix, y la popularización y masificación de celulares con pantallas inteligentes que permiten acceder a imágenes, reproducir películas, e incluso tomar fotografías y grabar videos, además de la facilidad en cuanto a la capacidad de almacenamiento de memoria que los

discos permiten en la actualidad, y la mejora de la señal de Internet, produjeron la caída de estos dos gigantes que habían logrado constituirse como negocios rentables.

Figura 13. La ampliación de los rangos de memoria virtual permitieron que las películas se pudieran almacenar, rentar y reproducir mediante tiendas virtuales, en cualquier momento y lugar, de forma instantánea y en formatos de gran calidad.

Por otra parte, las nuevas tecnologías de la fotografía digital ofrecen un amplio rango de alteraciones posibles que permiten al fotógrafo ajustar la imagen a voluntad. Se vuelve posible entonces, emplear una serie de herramientas para manipular el brillo, el contraste, la saturación, y la gama de colores que componen una imagen. Entre los *softwares* más reconocidos se encuentran Photoshop, Corel, Lightroom, entre otros.

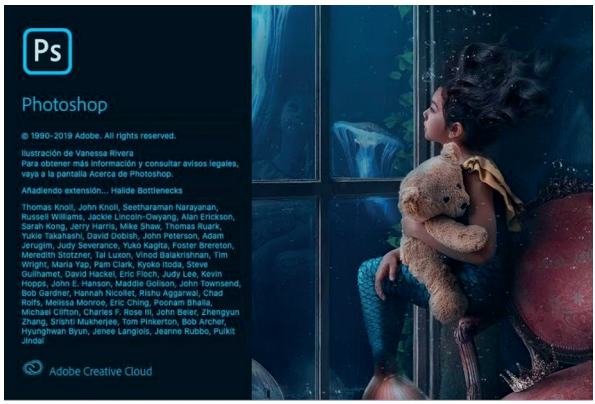


Figura 14. Adobe Photoshop se ha convertido en una de las aplicaciones más utilizadas en el mundo entero para el diseño gráfico y la manipulación de imágenes virtuales.

Lo expuesto da cuenta de las facilidades que ofrecen los medios digitales para el manejo y producción de imágenes. La fotografía análoga exige habilidad por parte del fotógrafo en cuanto al dominio de luz, efectos, y otras técnicas como el encuadre, perspectiva, etc. Además, solo se podía ver la imagen retratada luego de que esta fuera impresa, de modo que el resultado era un misterio hasta ese punto.

Por otro lado, la fotografía digital permite la revisión de la foto inmediatamente después de su generación, con la memoria del dispositivo como único límite, lo cual supera la cantidad de fotografías disponibles en un rollo. Así también, las imágenes digitales pueden ser manipuladas y editadas al instante para ajustar a las preferencias de cada usuario. Una característica adicional de gran utilidad es la posibilidad de ser almacenadas en Internet mediante las herramientas de la nube.

Esta migración de lo analógico a lo digital invita a pensar en el conflicto de las imágenes en el mundo contemporáneo, no solo por la facilidad de su manipulación, sino también por la marcada accesibilidad que ha generado la democratización y masificación del uso de las cámaras en dispositivos electrónicos como computadoras y teléfonos móviles. En este sentido, ya no hace falta conocimiento y/o equipo técnico y especializado sobre fotografía para poder generar imágenes. La imagen se disuelve, no existe como tal. Materialmente, ya no tiene una existencia real, sino que se ha convertido en información de códigos binarios, que requiere un procesador y una pantalla para su visualización.

El sonido también ha entrado en la fase de la digitalización, tras superar la época en que se comercializaba a través cintas magnetofónicas. Así, se pasó de los llamados discos de «piedra» o carbono, reproducidos en fonógrafos, a los discos de acetato, radiolas, cintas magnetofónicas, casetes, discos compactos, DVD, memorias USB y SD, y finalmente, los servicios de *streaming* que almacenan el contenido en la red.

Figura 15. Dispositivo más utilizado para grabar y reproducir sonidos desde la década de 1870 hasta la década de 1880. El fonógrafo fue inventado por Thomas Alva Edison.

Figura 16. El término «discos de vinilo» se usó por el material de soporte, un plástico denominado cloruro de polivinilo, se los llamaba también con el nombre de LP, debido a su formato LP (discos de 30 cm girando a 33⅓ revoluciones por minuto).

Figura 17. Reproductor de discos de vinilo, requerían de una aguja intercambiable, y podían reproducir discos de 78 rpm.

Figura 18. El casete compacto o casete (cajita) es un formato de grabación de sonido o vídeo en cinta magnética que fue ampliamente utilizado entre principios de los años 1970 hasta fines de la década de 1990.

Figura 19. Reproductor de CD portátil de Sony. Conocido también como Discman, o como «CD Walkman», debido a que anteriormente existían los reproductores de casetes a los que se los denominó como Walkman.

Figura 20. La memoria USB (Universal Serial Bus), conocida también con los nombres locales: USB, memoria externa, pendrive, entre otros, es un dispositivo de almacenamiento de datos que utiliza circuitos de estado sólido para guardar información.

Figura 21. La tarjeta SD (Secure Digital) es una pequeña tarjeta de memoria que almacena información en dispositivos portátiles: teléfonos móviles, cámaras digitales o tabletas. Se caracterizan por sus medidas muy pequeñas, su capacidad para almacenar y la velocidad a la que transmiten y copian los datos.

Figura 22. Empresa de servicios multimedia sueca fundada en 2006, cuyo producto es la aplicación homónima empleada para la reproducción de música vía *streaming*.

En consideración de lo expuesto, pienso en esta disolución de la materialidad como parte fundamental del proceso migratorio de lo analógico a lo digital. El arte ha confrontado esta problemática desde sus inicios; prueba de ello es el desarrollo del arte conceptual en los años sesenta del siglo XX, el cual plantea que la obra de arte no se fundamentaba en su materialidad, sino en su concepto, que lo más importante en la creación de una obra artística no era la habilidad técnica o el soporte, sino el concepto y la idea que lo sustentan.

Esta propuesta es fundamental en una concepción de arte que deja de lado ideas como la belleza, el gusto y el desarrollo estético, para migrar a una valorización fundamentada en el discurso de la obra y en su conceptualización, no solo como tema o narratividad de las imágenes, sonidos y acciones, sino, y fundamentalmente, con respecto a su propia definición; es decir, en el autocuestionamiento del qué, por qué y para qué del arte.

Es importante que este discurso se comprenda dentro de procesos creativos para entender el gran cambio que el arte ha tenido desde mediados del siglo XX, lo cual considero que es uno de los retos para el análisis de las concepciones de producción, distribución y hasta enseñanza de las artes en el marco de los cambios producidos a partir de estos procesos migratorios de lo material a lo informático. Más aún, la experiencia de la pandemia aceleró la migración hacia la virtualidad en ámbitos como la educación, el comercio y la interacción interpersonal.

Estas relaciones entre lo tecnológico y los comportamientos sociales de vida y de producción crean nuevas dinámicas de relacionamiento entre las personas, y de ellas con el mundo que las rodea.

El arte conceptual apostó por la disolución de la materialidad y por la importancia de la idea y el impacto que la obra provoca en los perceptores por sobre la técnica, la habilidad o la resolución material de las obras artísticas. Este proceso empezó a inicios del siglo XX, cuando los movimientos artísticos de vanguardia apostaron por separar la imagen de las cosas, al mismo tiempo que algunos artistas desarrollaron propuestas como el *Cuadrado blanco sobre blanco*, de Kasimir Malevich, que otorgaron relevancia fundamental a la reflexión teórica sobre la obra más por sobre su realización práctica. Otros ejemplos representativos son la obra *Esto no es una pipa*, de René Magritte, y la famosa *La fuente*, de Marcel Duchamp.

Consecuentemente, a mediados del siglo XX aparece una gran cantidad de propuestas artísticas que apuestan por la disolución del discurso del arte tradicional, y que se enfocan en la acción misma del artista, tanto corporalmente cuanto conceptualmente. La obra es la idea, de modo que se plantea que el arte, más allá de lo manual y lo técnico, se fundamenta en la posibilidad de lo discursivo; es decir, es mucho más importante la información que la obra transmite al espectador y la reacción que produce en el perceptor que la realización física de la misma. De hecho, esta última tiene relevancia solamente en términos de su impacto en el espectador. En este sentido, el público deja de ser pasivo para convertirse en un creador junto con el propio artista, al tener la posibilidad de interpretar y construir sentido con la propuesta.

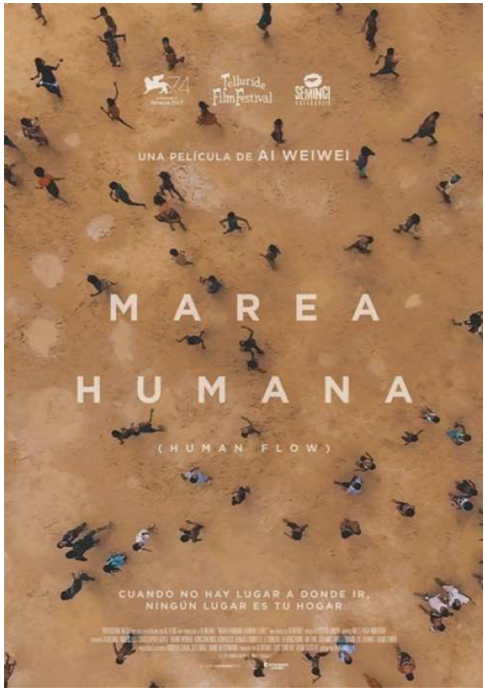
Así, y tras la revisión de los casos de Kodak y Blockbuster, considero que las acciones del mundo artístico contemporáneo deben cuestionarse desde todos los puntos de vista, en función de la necesidad de adaptación a este gran cambio que estamos viviendo durante la cuarta revolución tecnológica. Por tanto, es nuestra obligación analizar y entender esta transición y asumir con responsabilidad el

retorno a la presencialidad, haciendo uso de las lecciones de la pandemia y la virtualidad. Estoy convencido de que las universidades y las instituciones educativas en general, así como los miembros de la comunidad, deben abordar estas transformaciones para convertirlas en oportunidades y fortalezas, y así potenciar la adaptación y migración a nuevas formas espaciotemporales.

Esta migración a un no lugar, al lugar de la virtualidad, en donde el tiempo y el espacio tienen un significado totalmente distinto, nos pone ante nuevos retos y formas de pensar, lo cual implica también nuevas actitudes y necesidades. No podemos seguir pensando el arte a la manera renacentista o decimonónica, cuando estamos viviendo en un tercer milenio, época que nos exige nuevas visiones y comprensiones de la propia existencia.

Marea humana o el flujo de la vida del refugiado

David de los Reyes
david.delosreyes@uartes.edu.ec



Afiche de su filme *Marea humana*

«Quiero el derecho a la vida del leopardo en el manantial,
de la semilla que se abre —quiero el derecho del primer hombre».
Nazim Hikmet (1902-1963)

«Migrar es el gran verbo de nuestros tiempos».
Cristina Rivera Garza

Ai Weiwei siempre ha tenido la imagen fotográfica y cinematográfica muy presente a lo largo de su vida como creador. En su proceso de formación, en 1976 se inscribe en la Escuela de Cine de Pekín, de la cual deserta por la contradicción que le representa la ideología que imparte esa institución: le parece alejada totalmente de la realidad del país, al que considera un desastre permanente, tanto como artista y como ciudadano chino. Pero ello no fue una traba para el uso del arte documental cinematográfico al transcribir en relatos visuales toda descripción sobre los problemas acuciosos de su época. El séptimo arte no está fuera de su alforja artística.

Marea humana (*Human Flow*, 2017) es un documental que nos presenta el drama contemporáneo de los desplazados a nivel global y en el que se transcriben en imágenes la realidad mundial de la emigración, tal cual la ve con sus ojos de «transterrado» (término del exilado filósofo español José Gaos). Los flujos de millones de personas que han tenido que prescindir de sus países por diferentes motivos, atroces todos ellos: guerras; falta de alimentos, medicinas y agua; violencia, por decir solo unos cuantos.

Durante el año 2020 fueron 280.6 millones de migrantes los que se trasladaron por nuevos caminos junto a sus nuevas esperanzas de vida, cifra que no se ha detenido para el año en curso[1] (2021). Así, el documental obra refleja el drama de los refugiados y deja una preocupación global frente a un fenómeno social y político para la estabilidad del presente en el futuro inmediato del planeta. Es importante reconocer que migrar debe ser considerado un derecho para cualquier persona que quiera mejorar su calidad de vida, en función de la posibilidad de acceder a mejores condiciones y opciones en lo que respecta a bienestar, escuelas, seguridad social, etc. Son estos factores los que mueven a la gente y los que les llevan a enfrentar todos los riesgos que ello implica dentro de un mundo hostil ante los refugiados.

1 Esta cifra es tomada del Portal de *Mi Datos Mundiales sobre Migración*: https://www.migrationdataportal.org/es/international-data?i=stock_abs_&t=2020. Consultada el 15 de agosto de 2021.

Por tanto, vale preguntarse: ¿quién es migrante hoy día? El glosario de la Organización Internacional de la Migración (IOM) ofrece una definición oficial que designa como migrante a toda persona que se traslada fuera de su lugar de residencia habitual, ya sea dentro de un país o a través de una frontera internacional, de manera temporal o permanente, por diversas razones.[2] Esta es una definición muy general que podemos validar en cualquier realidad humana social cercana. Sin embargo, vale precisar que la condición de refugiado es diferente, lo cual se puede observar en la definición que brinda la Convención de Ginebra, la cual es muy precisa al calificar las condiciones existenciales del refugiado:

> [Un refugiado es la persona que] debido a fundados temores de ser perseguida por motivos de raza, religión, nacionalidad, pertenencia a un determinado grupo social u opiniones políticas, se encuentre fuera del país de su nacionalidad y no pueda o, a causa de dichos temores, no quiera acogerse a la protección de su país; o que careciendo de nacionalidad y hallándose, a consecuencia de tales acontecimientos fuera del país donde antes tuviera su residencia habitual, no pueda o, a causa de dichos temores, no quiera regresar a él.[3]

En esta definición encontramos un elemento distinto a la conceptualización de la condición migrante: el temor que genera el peligro de la vida en el lugar antes habitado, ya sea por discriminación racial, religiosa, de nacionalidad o de género y que están dirigidos por un grupo social contra otro, bien por opiniones políticas u otros motivos, sean que estén en o no en su país de origen, en el que no cuentan con la protección y garantía de seguridad por los entes públicos. El documental *Marea humana* muestra esta cara desgarradora de las circunstancias de los refugiados y las crisis generadas por sus desplazamientos en el

2 *Glossary on Migration*, ver en: https://publications.iom.int/system/files/pdf/iml_34_glossary.pdf . Consultado el 15 de julio de 2021.
3 «Convención sobre el Estatuto de los Refugiados», en: https://www.acnur.org/5b0766944.pdf . Consultado 12 de agosto de 2021.

orbe. Así, en todas partes es posible notar la condición de movilidad humana como un fenómeno crítico global. Ai Weiwei comprende desde una mirada amplia al tema del nomadismo humano en territorios y épocas de presión; la crisis no es actual. En este sentido, advierte que desde que los seres humanos han existido, siempre se ha migrado; es una fuerza mayor de la civilización. Gracias a ello hemos llegado a ser inteligentes, mestizos y, en cierta forma, más tolerantes ante las diferencias ilusorias de la condición natural del hombre.[4]

En este sentido, el itinerario del filme *Marea humana* pasa por múltiples campos y fronteras abiertas entre 2015 y 2016. Va de Yender de Malasia a Mosul, de Lesbos (Grecia) pasando por Calais (Francia) hasta la frontera mexicana con Estados Unidos, cubriendo 23 países y 40 campos de refugiados a nivel global. Este drama universal de movilización se nos presenta con un realismo fílmico incontestable y como uno de los temas impostergables de los derechos humanos en la agenda global; discusión urgente para las próximas décadas.

Este trabajo no es la primera vez que el artista se preocupaba por las crisis de los refugiados y su desplazamiento sin protección: él lo ha padecido, como transterrado desde su niñez.[5] Sin embargo, su primer acercamiento al tema desde su arte está motivado por la aparición de una fotografía en 2015 del niño sirio de tres años, Aylan Kurdi, en la que se muestra su cuerpo ahogado en las playas de Turquía, tras el naufragio del bote en el que, junto a sus familiares, intentaban llegar a

4 Ver entrevista de Ai Weiwei por E. Burden (2017), *op.cit*.

5 En una entrevista con la periodista Buder, ante la pregunta sobre si tuvo mucha relación personal con los habitantes de los campos refugiados que presenta en la película, Weiwei contesta desde su condición de haber sido y ser un refugiado: «No mucha. Pero sentía que tenía una profunda vinculación con ellos porque he sido un refugiado la mayor parte de mi vida. Mi padre se exilió (de China) cuando yo nací. Era poeta. Fue obligado a trabajar en campos de trabajo y golpeado e insultado durante diez años. Hoy en día, todavía debo mantenerme fuera de mi país por el peligro físico que supone estar en China. Pero en realidad no establecí ningún tipo de relación personal (con los refugiados). Ocurría de manera casual. Todos ellos me aceptaron con naturalidad como parte de ellos. No tuve que dar explicación alguna. Hacíamos chistes y pasábamos tiempo juntos». En Buder, «Humanity is subjective. A conversation with Ai Weiwei about perpetual migration, the tragedy of exile, and the power of plain cinematic language», *The Atlantic*, 14 de octubre de 2017. https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/10/ai-wei-wei-human-flow/542556/. Consulta: 1 de septiembre de 2019. Trad. del autor.

Grecia, cuando huían de la guerra de Siria.[6] La fotografía dio vuelta al mundo, al punto que se hicieron montajes y dibujos alusivos en todos los medios importantes del planeta.

Este hecho atroz evidenció una vez más la vulnerabilidad humana debido a los conflictos armados a los que son expuestos los civiles de forma injusta e involuntaria. Por esto, Ai Weiwei expresó su empatía con la pequeña víctima al emular la misma posición de ahogado, es decir, tendido boca abajo sobre la playa a la orilla del mar con los brazos extendidos, inerte. La imagen fue tomada en la isla griega de Lesbos, donde el artista creó un monumento en memoria de los migrantes, resaltando las dificultades que deben atravesar al cruzar el mar Mediterráneo. Como dato relevante debe mencionarse que en el año 2015 llegaron a la isla 800 mil refugiados e inmigrantes procedentes de Turquía.

Este dramático *performance* del artista fue concebido por iniciativa del equipo de uno de los noticieros más grandes de India —*India*

6 La crisis migratoria en Europa surge en consecuencia del incremento de números de refugiados provenientes de conflictos como los de Siria e Irak. Fue declarada para entonces, 2015, la mayor crisis humanitaria luego de la Segunda Guerra Mundial. La isla de Lesbos fue el principal punto de entrada a la Unión Europea. Ai Weiwei había recibido la invitación para montar una exposición en Atenas, pero al conocer dicha crisis se movilizó a la zona de conflicto. Ello despertó su asombro, pues si bien en China había vivido situaciones extremas, lo que vio era inédito a sus ojos. Ese fue el *turner point* que le hizo activar su postura ante los refugiados del mundo, iniciando su labor humanitaria en pos de dar alimento y cobijo a cientos de desplazados. En el Museo Cicládico de Atenas inauguró su exposición *Ai Weiwei en las Cícladas*, en donde expuso una serie de obras sobre la crisis migratoria. Fue la obra titulada *Tyre* —llanta, en español—, que consistió en una serie de salvavidas esculpidos en mármol, que despierta la contrariedad de que algo tan ligero y a la vez tan pesado como para salir a flote vendría a crear una polémica: la entrega de flotadores falsos entregados a los refugiados que terminaron causando sus propia muerte en el mar. Un objeto que es símbolo de supervivencia y auxilio termina siendo lo contrario. Al inaugurar la exposición expresó: «Históricamente los europeos son responsables de muchas situaciones similares relacionadas con los refugiados. Hoy podemos decir que tienen poca visión de futuro. Sacrifican incluso valores esenciales de la sociedad europea como la defensa de los Derechos Humanos. Estamos ante una situación muy triste, yo diría que hasta vergonzosa» … «A mí lo que me interesa es la situación de los refugiados. Yo solo doy mi opinión. Es mi obligación como artista. Es como cuando cocino para mis invitados. Les digo: esto es lo que he hecho, pero nadie está obligado a comerlo si no le gusta». En «Exposición de Ai Weiwei en el Museo de Arte Cicládico de Atenas», *La Túnica de Neso*, 24 de mayo de 2016. https://latunicadeneso.wordpress.com/2016/05/24/exposicion-de-ai-weiwei-en-el-museo-de-arte-cicladico-de-atenas/. Consultado el 12 de agosto de 2021.

Today—, con los que pasó 48 horas trabajando para la producción de la fotografía, que fue captada por el fotógrafo hindú Rohit Chawla y formó parte de un artículo sobre el artista. Calificada como un reconocimiento a la *trágica y eterna* imagen de Alan Kurdy, la fotografía se volvió viral en las redes sociales.[7] Igualmente, solicitó a las autoridades locales de la isla de Lesbos 14 mil chalecos salvavidas amontonados allí para realizar luego una instalación con ellos. Con esta obra perseguía el objetivo de activar a la comunidad internacional contra los crímenes perpetuados hasta los días de hoy en el mar Egeo por los traficantes de seres humanos. Tales chalecos eran fabricados con materiales de mala calidad por una empresa de ropa de Turquía y que fueron vendidos a precios elevados a los refugiados por los mismos traficantes de humanos antes de iniciar la travesía.[8] Con estos chalecos salvavidas tamizó en el 2016 las columnas del Konzarthaus de Berlín, instalación en homenaje y recuerdo a los millones de personas que huyen de la guerra, junto a un anuncio colocado en la fachada de dicho teatro que decía «#SafePassage».

Ese mismo año, 2016, expuso en Praga su obra *Cabezas del Zodíaco* con mantas térmicas doradas como protesta por el sufrimiento de los refugiados en su camino a Europa. En enero cerró su exposición en Copenhague y retiró una obra suya en el Museo Aros

7 En sus declaraciones sobre esta toma expresó que la idea surgió casi de forma espontánea. Le solicitaron que posara para una fotografía cerca de la playa de Lesbos y que cerrara sus ojos. Antes había hablado sobre la imagen del niño Kurdi y la tenía en su mente. Sin embargo, posar en esa posición fue una experiencia fuerte. En ese momento declaró: «Ves a tantos niños salir de estos botes. Son como ángeles…ellos son los más vulnerables. Puedes ver que el mundo los ha puesto en condiciones extremas y sin esperanza. Hay dos mundos… un mundo de adultos y un mundo de niños, y no están conectados entre sí (…) Estaba parado allí y podía sentir que mi cuerpo temblaba por el viento… sientes la muerte. Te invade cierto tipo de emociones que solo puedes sentir cuando estás ahí. Así que para mí estar en la misma posición (que Kurdi), es sugerir que nuestra condición puede estar muy lejos de las preocupaciones políticas humanas de hoy en día». En CNN, 5 de febrero de 2016, https://cnnespanol.cnn.com/2016/02/05/ai-weiwei-posa-para-una-fotografia-como-alan-kurdi-el-nino-sirio-que-se-ahogo/. Consultado el 13 julio de 2021.

8 Entrevista en portal de la DW: «Ai Weiwei: arte en Lesbos con 14000 chalecos salvavidas». En https://www.dw.com/es/ai-weiwei-arte-en-lesbos-con-14000-chalecos-salvavidas/a-19021360. Consultado el 11 de agosto de 2021.

al oeste de Dinamarca, en protesta por las nuevas leyes de asilo danesas.[9]

Como bien podemos notar, la intención que tiene Ai Weiwei sobre esta realidad insoslayable fue y es transmitir al espectador la necesidad emergente que viven aquellas personas que intentan atravesar fronteras, bien por agua o por tierra, hacia Europa en este caso. La acción realizada guarda un gran sentido de denuncia. Al respecto, el documental de la DW, *A la deriva*, nos ofrece esta declaración contra las críticas recibidas por el artista por haber realizado esa toma:

> Todos los días mueren niños, no solo Alan... ya han muerto miles de personas en el Mediterráneo, o piense en Alepo y en cuántas personas están muriendo allí en este instante en el que hablamos de ello. Sabemos cuántos niños mueren allí. ¿Le preocupa a alguien? No, solo les preocupa que yo haya posado allí, es ridículo.[10]

Otra de las obras que se enmarca en esta temática es el gran bote plástico negro denominado *Ley de viaje* (*Law of the Journey*). Esta obra fue presentada en la Galería Nacional de Praga en marzo del 2017, siendo otra denuncia a la violación de los derechos humanos. Luego sería llevada a Australia como parte de su exposición para la Bienal de Sídney. En su inauguración declaró:

> La condición de refugiado es una condición humana...no podemos desvincular nuestras conexiones con otros seres humanos: el sufrimiento y la vida trágica de nuestra comunidad global... es exactamente como el comercio de esclavos. No se puede tratar con seres humanos violando sus derechos... Poder entender que todos pertenecemos a una sola humanidad es el paso más importante para que podamos seguir coexistiendo en esta esfera que llamamos Tierra.[11]

9 En DW, «Instalación de Ai Weiwei en Berlín homenajea a refugiados», 14 de febrero de 2016, https://www.dw.com/es/instalaci%C3%B3n-de-ai-weiwei-en-berl%C3%ADn-homenajea-a-refugiados/a-19047605. Consultado el 1 de agosto de 2021.
10 Ídem.
11 Chris Gelardi, «La escultura "Más Grande que la Vida" de Ai Weiwei es una declaración audaz sobre la crisis de los refugiados», Global Citizen, 12 de marzo de 2018, https://www.globalcitizen.org/es/content/ai-weiwei-sculpture-makes-bold-statement-about-ref/. Consultado el 23 de agosto de 2021.

En ella persiste, además de su proclama insistente en denunciar la crisis de los refugiados, la empatía y preocupación moral del artista ante la avasallante y descontrolada destrucción civil global tanto de antes como en el presente. Sus premisas inscritas son tolerancia, compasión y confianza del uno en el otro, pues todos somos uno, según sus propias palabras. Al respecto, Weiwei afirma de manera contundente: «No hay crisis de refugiados, sólo crisis humana... al tratar con refugiados hemos perdido nuestros valores más básicos»[12].

La obra es una gigantesca patera o bote de goma negra de 60 m de largo, tripulada con 300 figuras humanas hinchables sin rostro, también de color negro, recurso que imita los cuerpos de los refugiados. Este trabajo tiene la peculiaridad de haber sido fabricado con el mismo material de caucho que emplea la fábrica que vende los botes usados por los traficantes de refugiados al cruzar el mar Mediterráneo. Esta declaración épica muestra la experiencia de Ai Weiwei cuando estuvo en uno de esos botes de refugiados que atraviesan el mar Egeo de Turquía hacia la isla de Lesbos (Grecia). *Ley de viaje* fue uno de los proyectos que concibió mientras realizaba su película *Marea humana,* al entrar en contacto con los campos de refugiados de dicha isla, así como al estar en la frontera entre Grecia y la antigua república yugoslava de Macedonia.

El documental *Marea humana* cuenta con la dirección y presentación de Ai Weiwei, bajo la producción de Heino Deckert, y con guion de Boris Cheshirkov, Tim Fick y Chin-Chin Yap. La música estuvo a cargo de Karsten Fundáis y la fotografía de Zambo Zhang y Xie Zhenwei. En el filme, además de los cientos de refugiados, está el mismo Ai Weiwei, acompañado por personalidades y expertos como Hanan Ashrawi, Boris Cheshirkov, Israa Abboud, Maya Ameratunga, Hiba Abed, Tanya Chapuisat Asmaa, Al-Bahiyya Amir y Fadi Abou Akleh.

El documental muestra de forma contundente y amplia el crecimiento exponencial de la migración provocado por las condiciones paupérrimas en la vida social, política, económica y religiosa en

12 José Juan Barba, «Nueva Exposición de Ai Weiwei: La Ley de Viaje», Metalocus, 07 de enero de 2018, en https://www.metalocus.es/es/noticias/nueva-exposicion-de-ai-weiwei-la-ley-del-viaje . Consultado el 28 de agosto de 2021.

muchos países. Este escenario obliga a los individuos a ir en busca de una oportunidad en otros horizontes, sorteando su propio destino. En este sentido, se ofrece al espectador una mirada panorámica sobre los campos de refugiados o sobre aquellas zonas en donde se concentran múltiples migrantes de diferentes países en condiciones precarias.

Así también, *Marea humana* destaca por presentar una combinación impactante a los espectadores al narrar con un arte particular de la imagen cuadros realistas con un fondo desgarrador y, al mismo tiempo, con una dosis de esperanza, dando énfasis a la condición de la dignidad humana hacia el otro, sin olvidar aristas como el maltrato y el reducido respeto existente en casos de la violación de los derechos humanos, en los que estos refugiados no cuentan con el respaldo gubernamental en las zonas de tránsito que garantice el cumplimiento de sus derechos.

Esto se refleja en los rostros de los migrantes que dejan ver sentimientos encontrados: incertidumbre, tristeza, impotencia e ignorancia de su futuro. Personas que buscaban escapar de una situación insostenible para la vida en sus países de origen al ir tras una vida mejor, pero encuentran a su paso incomprensión, maltrato, rechazo, reducción y en muchos casos la muerte. Además, deben afrontar las dificultades de adentrarse en un país desconocido, con un idioma ininteligible, y sin familiares o alguien que les dé una mano.

De esta manera se encuentran con otros muros que limitan y complica su estadía tras arribar a otras tierras, al experimentar rechazo y desalojo violento. A esto se une la propensión a enfermedades causadas por desnutrición, falta de higiene y contagios virales. La película es «un viaje personal, un intento de entender las condiciones de la humanidad en nuestros días». A esto se pueden sumar las declaraciones de Stephen O'Brian, coordinador de emergencias de la ONU, al afirmar que esta crisis presente desde el 2015 se muestra como «un matadero, un completo derretimiento de la humanidad, el ápice del horror»[13].

13 José Juan Barba, «Nueva Exposición de Ai Weiwei: La Ley de Viaje», Metalocus, 07 de enero de 2018, https://www.metalocus.es/es/noticias/nueva-exposicion-de-ai-weiwei-la-ley-del-viaje . Consultado el 28 de agosto de 2021.

Entonces, ¿dónde quedan los derechos humanos de los refugiados? Una vez que llegan a un destino que les permitan la estadía, las condiciones en las que viven no son siempre favorables, incluso se puede afirmar que se les deshumaniza. Ai Weiwei revela esta situación caótica a través del arte. Con este artista chino nos olvidamos de un estilo cinematográfico que alude a lo bello; más bien, nos muestra una estética del desastre, del conflicto, de la deshumanización y del desperdicio de vidas humanas reducidas al silencio. Así, utilizará el arte como un medio cuestionador a las autoridades, a la política, en tanto pone en jaque la incompetencia del Gobierno con respecto a sus acciones y toma de decisiones ante estas crisis de movilidad.

Ai Weiwei consideró (y considera aún hoy), que en China nunca ha existido libertad de expresión y de comunicación, y menos aún, voluntad del poder de preservar los derechos humanos como una realidad política, aunque reconoce que se ha mejorado las condiciones materiales de vida en su país. El artista opina que se vive en una permanente restricción asfixiante en los usos libres del pensamiento y del arte, lo que vuelve peligrosa toda postura individual. Así también, califica como engaño público la información falsa permanente emitida a los ciudadanos por parte de la política corrupta e intoxicante del régimen chino.

Lo anterior, sin embargo, no ha sido obstáculo para desarrollar una nueva, única y original propuesta formal-estético-artística-temática en el conjunto de sus obras, a través del uso de diferentes medios materiales que ha usado para alzar su voz individual a un nivel de audiencia universal. Ello le ha permitido obtener el reconocimiento como el artista chino disidente más importante fuera de su país. Y, como hemos podido referir, se vale también del uso del arte documental cinematográfico para transcribir y crear relatos visuales con narración e interpretación ética (y no menos estética) sobre los problemas acuciosos de nuestro presente histórico. Ello, sin dejar de tomar su propia experiencia individual como material para el desarrollo de un arte crítico en situación frente a los abusos del poder.

Por todo lo anterior, se ha evidenciado que el séptimo arte forma parte de la alforja de este artista chino, como notamos a lo

largo de toda su filmografía y fotografía, así como en su más reciente documental sobre la pandemia de Wuhan (China) del 2020, *Coronación*. Tenemos Ai Weiwei para rato, dando de qué hablar con sus llamados de atención a las injusticias y crisis globales que nos rodean. Todo un ejemplo artístico al asumir la/su vida como arte y el arte como disidencia.

> No me interesa un arte solo para unos pocos. Si el arte no es comprendido por la mayoría, no es arte. A veces me dicen que haga mi obra *más artística*. Pero si el arte llega a todos, permite expresar sentimientos y hace que la libertad exista y que la humanidad sea más poderosa.[14]

Materiales bibliográficos y electrónicos de referencia

Acnur. *Convención sobre el Estatuto de los Refugiados*. Consultado el 12 de agosto de 2021.

«Ai Weiwei posa para una fotografía». CNN en español. 5 de febrero de 2016: https://cnnespanol.cnn.com/2016/02/05/ai-weiwei-posa-para-una-fotografia-como-alan-kurdi-el-nino-sirio-que-se-ahogo/. Consultado el 13 julio de 2021.

Altilio, Pilar. «Ai Weiwei, artista y activista». ArteOnline, 11 de agosto de 2017. https://www.arte-online.net/Notas/Ai_Wei_Wei_artista_y_activista. Consultado el 29 de agosto de 2021.

Barba, Juan J. «Nueva Exposición de Ai Weiwei: La Ley de Viaje». Metalocus. 07 de enero de 2018. https://www.metalocus.es/es/noticias/nueva-exposicion-de-ai-weiwei-la-ley-del-viaje. Consultado el 28 de agosto de 2021.

14 Pilar Altilio, «Ai Weiwei, artista y activista», ArteOnline, 11 de agosto de 2017, https://www.arte-online.net/Notas/Ai_Wei_Wei_artista_y_activista. Consultado el 29 de agosto de 2021.

---. «Ai Weiwei en Londres vs Pekín; "el artista y su ciudad"». Metalocus. 13 de diciembre de 2015. https://www.metalocus.es/es/noticias/ai-weiwei-en-londres-vs-pekin-el-artista-y-su-ciudad

Barranco, Justo. «Ai Weiwei: "En el siglo XXI todo el mundo es un refugiado». *La Vanguardia*, 2018. https://www.lavanguardia.com/cultura/20181218/4536242541137/entrevista-ai-weiwei-visita-jordi-cuixart-lledoners-china.html . Consultado 13 de julio 2021.

Borruian, Nicolas. «Estética relacional». Cátedra Cáceres. https://catedra-caceres.files.wordpress.com/2015/05/trabajo_teorico_estetica_relacional.pdf. Consultado el 5 de enero de 2020.

Buder, E. «Humanity is subjective. A conversation with Ai Weiwei about perpetual migration, the tragedy of exile, and the power of plain cinematic language». *The Atlantic*, 14 de octubre de 2017. https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/10/ai-wei-wei-human-flow/542556/. Consultado el 1 de septiembre de 2019.

Centro para las humanidades UDP. «2018 Romper cualquier regla - Ai Weiwei». Video en YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=F-7zF-bRDFEA

Callaghan, William. «El arte de la política». Filosofía Clínica, traducción de David De Los Reyes. https://filosofiaclinicaucv.blogspot.com/2021/04/el-arte-de-la-politica-en-ai-weiwei.html

Cué, E. «Ai Weiwei: biografía, obras y exposiciones». Alejandra de Argos. https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/259-ai-weiwei-biografia-obras-y-exposiciones. Consultado el 16 de agosto de 2021.

De los Reyes, David. «Sobre el arte de Ai Weiwei y su documental "La ola humana", 1er Encuentro de Arte y Migración. Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador -17 de julio 2021». Video en YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=0LGCh-s8obo&t=4108s

De Los Reyes, David. «Ai Weiwei y los Cangrejos». Filosofía Clínica. http://filosofiaclinicaucv.blogspot.com/2021/09/ai-weiwei-y-los-cangrejos-david-de-los.html

DW. «Ai Weiwei - A la deriva: Arte, derechos humanos y refugiados». 2018. Video en YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=IrVI41ngFtA. Acceso el 24 de julio de 2021.

DW. «Ai Weiwei: arte en Lesbos con 14000 chalecos salvavidas». DW. https://www.dw.com/es/ai-weiwei-arte-en-lesbos-con-14000-chalecos-salvavidas/a-19021360. Consultado el 11 de agosto de 2021.

DW. «Instalación de Ai Weiwei en Berlín homenajea a refugiados». DW. 14 de febrero de 2016. https://www.dw.com/es/instalaci%C3%B3n-de-ai-weiwei-en-berl%C3%ADn-homenajea-a-refugiados/a-19047605. Consultado el 1 de agosto de 2021.

«El artista que destruyó un jarrón de US$1 millón del chino Ai Weiwei». BBC. 17 de febrero de 2014. https://bbc.in/3g8gJiw. Consultado el 17 de agosto de 2021.

«Exposición de Ai Weiwei en el Museo de Arte Cicládico de Atenas». La Túnica de Neso. 24 de mayo 2016. https://latunicadeneso.wordpress.com/2016/05/24/exposicion-de-ai-weiwei-en-el-museo-de-arte-cicladico-de-atenas/. Consultado el 12 de agosto de 2021.

Foster, E. O. «Ai Weiwei: la vida como arte y el arte como disidencia». Más de Arte. 11 de mayo de 2011. https://masdearte.com/ai-weiwei-la-vida-como-arte-y-el-arte-como-disidencia/. Consultado el 11 de agosto de 2021.

Fundación Compartes. «Estreno de Coronación». *Corpartes*. https://corpartes.cl/blog/mira-gratis-el-estreno-de-coronacion-el-reciente-documental-de-ai-weiwei/. Consultado el 10 de agosto de 2021.

Gelardi, Chris. «La Escultura "Más grande que la vida de Ai Weiwei es una declaración audaz sobre la crisis de los refugiados». Global Citizen. 12 de marzo de 2018. https://www.globalcitizen.org/es/content/ai-wei-wei-sculpture-makes-bold-statement-about-ref/. Consultado el 16 de agosto de 2021.

«Glossary on Migration». International Organization for Migration. 2019. https://publications.iom.int/system/files/pdf/iml_34_glossary.pdf. Consultado el 15 de julio de 2021.

Harari, Yuval. *21 Lecciones para salir del siglo XXI*. Bogotá: Ed. Debate, 2018.

Hernández, José. «El arte de Ai Weiwei como soporte de contestación a la realidad migratoria de nuestro presente». Congreso Internacional Arte y Políticas de Identidad. 2020. https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/93808

Jimenez Corona Josue. «El arte como medio de protesta». *Revista Sin Recreo* (2019). https://www.revistasinrecreo.com/opinion/el-arte-como-medio-de-protesta/. Consultado el lunes 16 de agosto de 2021.

Llanos Martínez, Héctor. «Ai Weiwei: "Hemos desechado la humanidad como una de las cualidades del ser humano"». *El País*. 23 de marzo de 2019. https://elpais.com/cultura/2019/03/22/doc_and_roll/1553267034_213160.html. Consultado el 8 de julio de 2021.

Manonelles, Laia. *Ai Weiwei: La recepción de su producción artística.* Barcelona, 2014.

«Mi Datos Mundiales sobre Migración». Migration Data Portal. 2020. https://www.migrationdataportal.org/es/international-data?i=stock_abs_&t=2020 . Consultado el 15 de agosto 2021.

Moreno Martín, Natalia. «Semillas de Girasol. Trabajos de Chino. Ai Weiwei 2010». Historia Arte. 24 de febrero de 2019. https://historia-arte.com/obras/semillas-de-girasol. Consultado el 16 de agosto de 2021.

Mortense, Mette. *«Constructing, confirming, and contesting icons: The Alan Kurdi imagery appropriated by humanity was hedashore, Ai Weiwei, and Charlie Hebdo». Media, Culture & Society*, vol. 39, n.º 8 (2017): 1142-1161. https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0163443717725572. Consultado el lunes 16 de agosto de 2021.

Muñoz, Fernando. *«Ai Weiwei: "La crisis de refugiados demuestra que algunos países de Europa son muy egoístas"». ABC Play*. 9 de abril de 2018. https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-weiwei-crisis-refugiados-demuestra-algunos-paises-europa-egoistas-201804090139_noticia.html. Consultado el 19 de agosto de 2021.

Obrist, Hans Ulrich. «Ai Weiwei Speaks with Hans Ulrich». Magazine Obrist (2011). https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9780691208060/html. Consultado el lunes 16 de agosto de 2021.

Ocaña, Javier. «El éxodo contemporáneo». *El País*. 6 de abril de 2018. https://elpais.com/cultura/2018/04/05/actualidad/1522925364_577689.html .112 de agosto 2021.

Pasquali, Antonio. *Comunicación Mundo. Releer un mundo transfigurado por las comunicaciones*. Editorial *Comunicación* Social, 2011.

Pérez-Manzanares, Julio. *La Marea Humana según Ai Weiwei: conflictos transnacionales y discrepancias fronterizas entre la ética, la estética y la política en la representación de ciudadanos refugiados.* Madrid: Universidad Nebrija-Ediciones Complutense, 2020.

PBS Digital Studios. «The Art Assignment. *The Case for Ai Weiwei*». Video en YouTube. 5:53. 6 de octubre de 2016. https://www.youtube.com/watch?v=YMtsodcAsVU. Consultado el 16 de agosto de 2021.

«Rompiendo un jarrón de la Dinastía Han». *Performia*. https://performia-blog.wordpress.com/2016/09/20/rompiendo-un-jarron-de-la-dinastia-han-performance-de-ai-wei-wei-1995/. Consultado el 16 de agosto de 2021.

Sánchez, Escarlata. «Ai Weiwei, un artista que ha de lidiar con la política». *Euronews*, 2 de octubre de 2019. http://filosofiaclinicaucv.blogspot.com/2021/04/el-arte-de-la-politica-en-ai-weiwei.html. Consultado el 16 agosto de 2021.

Sierra León, Yolanda. «Relaciones entre el arte y los derechos humanos». *Derecho del Estado*, n.º 32 (2014): 77-100. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-98932014000100005. Consultado el 16 de agosto de 2021.

Sigg, Uli. «The Better Argument». En *Ai Weiwei*. Köln Taschen. 2016.

Warhol, Andy. *Mi Filosofía de la A a la B y de la B a la A*. Barcelona: Tusquests, 1998.

Weiwei, Ai. «Ai Weiwei: cómo funciona la censura». *The New York Times*. 17 de mayo de 2017. https://www.nytimes.com/es/2017/05/12/espanol/opinion/ai-weiwei-como-funciona-la-censura.html.

---. *Marea humana* (*The Human Flow*), 2017. https://www.pelispe.com/pelicula/8084/marea-humana-human-flow.html\

---. *Humanidad*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 2018.

---. «Las piezas de la memoria». Video en YouTube. 2020. https://www.youtube.com/watch?v=2aL3-8ey7zY

---. «Dumbas». Video en YouTube. 2012. https://www.youtube.com/watch?v=4ACj86DKfWs

---. *Never Sorry*. Filmaffinity. 2012. https://pics.filmaffinity.com/Ai_Weiwei_Never_Sorry-105614426-large.jpg. Consultado el 23 de julio de 2021.

---. «Coronación (2021)». Video en YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=uL4X26wEDQw. Consultado el 2 de julio de 2021.

Wong, Edward. «Chinese Defend Detention of Artist on Grounds of Economics Crimes». *The New York Times*. 7 de abril de 2011. Consultado 15 de agosto de 2021.

Zander Max. «El Mundo Ai Weiwei: "Derechos humanos son más importantes que los pandas"». DW. 2017. https://www.dw.com/es/ai-weiwei-derechos-humanos-son-m%C3%A1s-importantes-que-los-pandas/a-39646287. Consultado el 14 julio de 2021.

Atisbo de algunos rostros del exilio a través de lo literario

Mayra Lia Soria Calderón
Grupo de investigación EmigrArte
mayra.soria@uartes.edu.ec

El presente trabajo constituye un análisis de la forma en que el exilio afecta las voces de los personajes de varias obras seleccionadas. En este sentido, y vinculada con el tema de la migración, la palabra exilio resulta inseparable de su contexto. Para este estudio he seleccionado cuatro trabajos literarios: el poemario *Estado de exilio* (2003), de Cristina Peri Rossi (Uruguay); los relatos de *El exilio y el reino* (1957), de Albert Camus (Argelia francesa); y las novelas *Simone* (2011), de Eduardo Lalo (Puerto Rico) y *Todos se van* (2006), de Wendy Guerra (Cuba).

Así también, he tomado como referencia los significados de los términos «exilio» y «exiliar» según su definición por la Real Academia Española (RAE) como base para establecer y analizar diversas categorías de exilio acorde a cada obra literaria estudiada. Así, el diccionario de la RAE indica:

> [...] la palabra exilio[1] proviene del latín *exilium* y conlleva los siguientes significados: Separación de una persona de la tierra en que vive; Expatriación, generalmente por motivos políticos; Efecto de estar exiliada una persona; Lugar en que vive el exiliado; Conjunto de personas exiliadas. Mientras exiliar[2], como acción, proviene del latín tardío *exiliāri* '*vivir en el destierro*' y se le da los siguientes significados: Expulsar a alguien de un territorio; Expatriarse, generalmente por motivos políticos.

1 Real Academia Española, «Exilio», https://dle.rae.es/exilio?m=form.
2 RAE, «Exiliar», https://dle.rae.es/exiliar#HFXicNg.

En consideración de lo expuesto, las categorías teorizadas son las siguientes:

- el exilio como pérdida
- el exilio como castigo incomparable
- el autoexilio
- el exilio como salvación
- el exilio como expresión escrita
- el exilio y el cuerpo (lo corporal como territorio)
- el exilio como violencia
- el exilio como abandono

Como punto de partida, en el poemario *Estado de exilio* (2003), de Cristina Peri Rossi, representaré dos de las categorías teorizadas. La primera es el exilio como pérdida. En *Estado de exilio*, el exilio es una pérdida. La persona se ve desprovista de su sitio de origen, de sus raíces. «¿Existió alguna vez una ciudad llamada Montevideo?»[3]. Es una separación de aquello que da forma a su identidad como lugares, familia, olores, sabores; es una afectación física y psicológica. Esto se observa en «Carta de Mamá» y «Carta de Mamá II»: «Y si todos se van, hija mía, / ¿qué vamos a hacer los que nos quedamos?»[4]; «El gato saltó por la ventana / y desapareció / cosas de gatos / cosa de personas»[5]. La pérdida no solo se da para quien se va, sino para aquellos que se quedan.

El sentido de pérdida se intensifica el momento en que se llega a esa nueva tierra: se está perdido. «De país a país / el exilio / es un río / ciego»[6]. Como menciona Rossi en su prólogo: «El exilio cuestiona, en primer lugar, la identidad, ya que desvincula de los orígenes, de la historia particular de una nación, de un pueblo, desvincula de una geografía, tanto como de una familia, de una calle, de una arboleda o de una relación sentimental»[7]. El sentimiento de pérdida que genera

3 Cristina Peri Rossi, *Estado de exilio* (Madrid: Visor Libros, 2003), 18.
4 Peri Rossi, *Estado*..., 19
5 Peri Rossi, *Estado*..., 34
6 Peri Rossi, *Estado*..., 25
7 Peri Rossi, *Estado*..., 7

el exilio se puede resumir en «partir / es siempre partirse en dos»[8]; se deja atrás un pedazo de sí mismo y luego más trozos en cada lugar al que se esté obligado a trasladarse.

La segunda categoría es el exilio como castigo incomparable. El verse varado en un territorio desconocido clasifica fácilmente dentro de la categoría de castigo; un castigo impuesto y no merecido. Esta situación genera exigencias de adaptación que llevan a llenarse de lo nuevo, con lo que peligra el espacio para lo originario. ¿Es acaso culpa del exiliado si olvida algún lugar, algún rostro o nombre? No lo es, pero el sentido de culpabilidad está presente.

> Hablamos lenguas que no son las nuestras [...] / somos intrusos numerosos desgraciados / sobrevivientes / supervivientes / y a veces eso / nos hace sentir culpables[9]. (...) No hay retorno: / el espacio cambia / el tiempo vuela / todo gira en el círculo infinito / del sinsentido atroz[10]. (...) Persiguen por las calles / sombras antiguas / retratos de muertos / voces balbuceadas [...] / No es diferente / el origen de los fantasmas[11] (...) Lo mejor es no nacer, / pero en caso de nacer, / lo mejor es no ser exiliado.[12]

Por otro lado, el libro de Albert Camus, *El exilio y el reino* (1957) reúne seis relatos de los cuales he escogido dos, pues pienso que sirven para explicar categorías de exilio. En «Jonas o el artista trabajando», Jonas, un pintor dedicado a su arte que se muestra dedicado para con su familia y amistades, llega al autoexilio de forma inconsciente al verse abrumado por todos a quienes debe responder. Se desconoce si en realidad él está ciego a las segundas intenciones de ciertas personas que lo rodean: «solitario o solidario». Sin embargo, Jonas termina adoptando una conducta que, él considera, no lo aparta de los demás, sino que evita ser una molestia para el resto. En este relato,

8 Peri Rossi, *Estado*..., 59
9 Peri Rossi, *Estado*..., 36.
10 Peri Rossi, *Estado*..., 72.
11 Peri Rossi, *Estado*..., 35.
12 Peri Rossi, *Estado*..., 21.

está presente la tercera categoría del autoexilio, representado con la siguiente cita.

> A media altura de las paredes construyó un entarimado a fin de obtener un desván estrecho, pero alto y profundo. [...] Por la noche, cuando la casa estuvo relativamente vacía, Jonas tomó una lámpara de petróleo, una silla, un taburete y un bastidor. Subió todo aquello al desván bajo la mirada intrigada de las tres mujeres y de los niños. «Ya está —dijo desde lo alto de su percha—. Aquí trabajaré sin molestar a nadie».[13]

Jonas, como artista, confiaba en su buena estrella, a quien le adjudicaba todas las buenas cosas que llegaban a él. Sin embargo, va perdiendo su brillo mientras de más gente se rodea, viéndose afectada su vida personal y familiar. Por tanto, se autoexilia en un desván creado por él mismo donde busca encontrar(se). Sentado frente a su tela y sus pinturas recordó el mundo del que se apartó, dándose cuenta de qué era aquello que le faltaba. Así, Jonas se desmaya, exhausto, en cuerpo y mente, como en un abrir y cerrar de ojos, que le permite encontrar nuevamente su camino.

El siguiente relato titulado «La piedra que crece» se centra en la vida del señor D'Arrast, quien deja atrás Europa, llegando a Iguapé, en la gran selva brasileña, donde es requerido como ingeniero en una construcción. La historia permite representar la cuarta categoría que es el exilio como salvación.

En Iguapé, D'Arrast se encuentra con una muchedumbre compuesta por gauchos, japoneses, indios mestizos y negros. Tras su llegada entabla varias conversaciones con personas del lugar y conoce su forma de vida. El protagonista arribó a Iguapé sin tener un lugar respecto del cual sentir pertenencia: es alguien con un lugar a donde regresar, pero no uno en el que se sienta esperado. D'Arrast entabla amistad con el cocinero del lugar y mediante su historia, que incluye una promesa que este ha hecho tras ser salvado de un naufragio que lo

13 Albert Camus, *El exilio y el reino* (Madrid: Alianza, 2014), 66.

llevó a las costas del lugar donde ahora habita, se produce un cambio interno en D'Arrast.

Llegado el día de cumplir la promesa, observando cómo el cocinero no iba a lograrlo, el señor D'Arrast continúa el camino para cumplir por su nuevo amigo. Sin embargo, él no se mantiene en la misma ruta; el ingeniero tiene su propio destino y al llegar, se encuentra a sí mismo. D'Arrast se siente realizado, se ha autosalvado. Con los ojos cerrados saludó alegremente a su propia fuerza, y saludó una vez más a la vida que volvía a empezar. En el mismo instante sonó una detonación, que pareció muy cercana. El hermano se apartó un poco del cocinero y se volvió hacia D'Arrast sin mirarle, mostrándole el sitio libre: «Siéntate con nosotros»[14].

En cambio, *Simone* (2011), escrita por el puertorriqueño Eduardo Lalo, es una novela en la que el narrador relata su vida, la cual está intrínsecamente conectada con la ciudad. La historia de amor que se desarrolla inicia con los pasos solitarios del protagonista, seguida de una búsqueda del tesoro, desarrollándose así un juego, entre seducción e intelecto, que lo llevará a una mujer quien calará profundamente en él. A continuación, exploraremos las categorías del exilio a través de algunos personajes de esta obra.

El narrador

Hombre anónimo quien, además de ser un escritor con escasa publicación, es fotógrafo y pintor y trabaja como profesor en una universidad. Con él analizaré la quinta categoría: el exilio como expresión escrita. Para el narrador, el exilio está estrechamente vinculado con las palabras por su trabajo como artista, y mayoritariamente, escritor; las palabras son las que dirigen su vida, son su refugio y su hogar. En ellas y por ellas existe; se exilia en ellas dentro de su lugar de origen.

> Escribir. ¿Me queda otra opción en este mundo en que tanto estará siempre lejos de mí? [...] Pensar desde la nada, desde este nada pasa,

14 Camus, *El exilio*..., 91.

> desde aquí. [...] La ciudad era lo que quedaba, el territorio [...] Marcaba su superficie con la desnudez de mi dolor, [...] No podría irme nunca de la ciudad que había recorrido así, sin pudor, convertida en una página. La agonía me ataba para siempre a estas calles.[15]

Li Chao

Mujer china nacida en 1969 que llega como inmigrante ilegal a San Juan, siendo una niña. Es estudiante y artista, además de trabajar como mesera para pagar su viaje a Puerto Rico y costear sus estudios universitarios. Con ella analizaré la sexta categoría: el exilio y el cuerpo (lo corporal como territorio).

A los trece, a los catorce, a los quince... Li fue violada. Desde allí, se puede plantear la hipótesis de que ella buscará escapar de su cuerpo y su sexualidad. Si se considera su cuerpo como un territorio, se puede decir que este ha sido profanado. Es posible que exista en ella la intención de salir de este o de usarlo como herramienta para restablecer posesión sobre el mismo. Esto último se refleja en la relación que establece con el protagonista y en el arte que ella realiza. Líneas pulsantes que la mantienen ocupada por horas donde deja escrito aquello que quiere expulsar de su interior, en un proceso de purga que, al hacerlas públicas, aunque de forma anónima, grita en susurros al mundo quién es ella. Así, se deslinda de definiciones externas devolviéndose cierto control sobre su identidad.

Esta actitud es percibida por el narrador que expresa:

> Quizá, también, había de su parte una intención de control casi absoluto. [...] La inmigración, la pobreza, las deudas familiares habían significado una especie de servidumbre. [...] Construía un juego de espejos, en el que a la larga, no se sabía quién era reflejado o, incluso, si había alguien reflejado. [...] En su mayor esfuerzo estaba también la mayor desposesión, pero de esta manera podía ser libre.[16]

15 Eduardo Lalo, *Simone* (Madrid: Fórcola Ediciones, 2016), 15, 161.
16 Lalo, *Simone*, 91-92

Ser una china más en Puerto Rico es lo que la ha dejado el exilio: se encuentra encerrada en esa categoría de la que jamás podrá liberarse por la idiosincrasia de sus cohabitantes. Incluso con sus conocimientos, su arte, todo lo que la hace única: frente a los demás es solo una china que no habla ni escribe bien chino o español. Ella es su propia isla; el mundo Li Chao.[17] Su cuerpo es un espejismo, algo que no está completo, quedando como una tragedia de la que nadie se hace responsable.[18] El siguiente punto de nuestro análisis radica en *Todos se van* (2006), novela de Wendy Guerra, que narra la niñez y adolescencia de Nieve Guerra, transcurrida en Cuba. La historia se desarrolla a partir de su diario desde su primera entrada en 1978 hasta la última en 1990, en donde relata su vida. El exilio para Nieve es algo que la rodea, la forma, pero que no llega hasta el punto de volverla una exiliada. Con ella represento la séptima categoría: el exilio como violencia.

Más que el exilio como un acto que violenta la dignidad de la persona al verse obligada a abandonar su país de origen, en el caso de *Todos se van* la sola decisión de irse del país es la que genera la violencia; la categoría exilio en esta novela podría ser sinónimo de prisión. La violencia con la que se responde frente a los extranjeros o quienes buscan irse es propia del ambiente constreñido y sofocante de una cárcel. De esta forma, pensar en el exilio da origen al estigma, una decisión que podría terminar en un doble encierro (dentro de una cárcel, dentro del país); cuando se conoce que alguien ha tomado la decisión de irse de la isla, son acusados por los demás habitantes. Maltratos y vejaciones se permiten contra quienes, por decidir o querer irse, son vistos como desertores traidores a la patria.

> No sé qué voy a hacer, mami me prohibió ir a los «actos de repudio», esos que les hacen a los que se van del país. Yo los he visto cuando voy por el Vedado y la gente tira huevos, tomates y piedras a las casas de los que se van. Una muchachita de la escuela que se llama Yazanam le puso a esos actos «los-que-se-vayan». A veces hasta arrastran por el suelo a los que se van.[19]

17 Lalo, *Simone*, 78
18 Lalo, *Simone*, 121.
19 Wendy Guerra, *Todos se van* (Barcelona: Bruguera, 2006), 123.

La octava y última categoría es la del exilio como abandono. Al no ser Nieve una exiliada, es el exilio de quienes la rodean lo que la afecta: se ve abandonada por la mayoría de quienes ocupan un lugar importante en su vida. En este sentido, debe ver partir a su padrastro, a los amigos de su mamá, y al final a los dos hombres de quienes se enamora. Es un abandono que, sin embargo, tiene sus pequeñas recompensas como en el caso de su padre, quien, al irse, la libra de sus maltratos y violencia física, aun si los daños psicológicos no desaparecen. Así, Nieve anhela el exilio fuera de Cuba; su vida es una encrucijada entre escoger un miedo conocido o uno por conocer.

> Me lancé al mar, zambullendo mi cuerpo en la cortante y gélida profundidad, que otra vez me acogía con naturalidad. [...] De repente una lluvia blanca empezó a caer sobre el mar. Era nieve. [...] Sigo estando viva, sigo siendo nieve sobre nieve. Ahora soy una piedra de hielo con algunas algas, unos cuantos moluscos, papeles arrugados y arena dispersa. [...] De este lado sigo escribiendo mi Diario, invernando en mis ideas, sin poder desplazarme, para siempre condenada a la inmovilidad.[20]

Retratos del exilio

Este trabajo pretende ser un análisis de cuatro obras, a partir de las que teorizo ocho categorías de exilio: el exilio como pérdida, como castigo incomparable, el autoexilio, como salvación, como expresión escrita, el exilio y el cuerpo (lo corporal como territorio), como violencia y como abandono. Considero estas categorías como visiones, rostros, o facetas del exilio, establecidas a partir de lo que cada texto busca comunicar desde un punto de vista literario.

Cada retrato del exilio nace de lo experimentado a través de la lectura de los textos escogidos, ya sea en el poemario *Estado de exilio*, de Cristina Peri Rossi; en los relatos de *El exilio y el reino*, de Albert Ca-

20 Guerra, *Todos*..., 284–285.

mus; o en las novelas *Simone*, de Eduardo Lalo y *Todos se van*, de Wendy Guerra. Cada obra demuestra a través de su voz poética o sus protagonistas, unas de las cuantas caras que tiene el exilio, tanto para quienes se quedan como para los que se van, para aquellos que se cuestionan y definen con un «¿quién seré yo? Un poco de todo, un poco de nada, un rompecabezas de lo vivido»[21].

Es así como la mención final de este trabajo se la dejo a la literatura, pues utilizo en toda su expresión las obras escogidas, sugiriéndolas como muestras de que la escritura actúa como un catalizador, un desfogue o terapia, enfocado en este caso, en el fenómeno de la migración y el exilio. En lo atroz que resulta la experiencia del exilio, cito a Cristina Peri Rossi para quien «[...] si el exilio no fuera una terrible experiencia humana, sería un género literario»[22]; reafirmando así que el exilio encaja en la literatura, haciendo de la palabra una de sus herramientas de expresión.

Trabajos citados

Camus, Albert. *El exilio y el reino*. Madrid: Alianza (libro electrónico), 2014.
Guerra, Wendy. *Todos se van*. Barcelona: Bruguera, 2006
Lalo, Eduardo. *Simone*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2016.
Peri Rossi, Cristina. *Estado de exilio*. Madrid: Visor Libros, 2003.
Real Academia Española. «Exiliar». Último acceso en 2021. https://dle.rae.es/exiliar#HFXicNg.
---. «Exilio». Último acceso en 2021. https://dle.rae.es/exilio?m=form.

21 Lalo, *Simone*, 197.
22 Peri Rossi, *Estado*..., 7-30.

1.2. Latinoamérica en las artes sonoras

Prohibido pasar: obra en construcción
Aproximación al repertorio de guitarra del siglo XXI

Luis Pérez-Valero
Universidad de las Artes
luis.perez@uartes.edu.ec

Resumen

La guitarra clásica, romántica, española o de concierto tuvo un momento de esplendor a lo largo del siglo XX, impulsado por destacados intérpretes junto a la industria discográfica y el sector editorial, de manera que se consolidó un repertorio, una práctica, creció una audiencia y se impuso una tradición. De esta época radica el esfuerzo en la creación de nuevos repertorios en el que aparecen nombres como Ginastera, Lauro, Britten, Villa-Lobos, Brouwer, Assad, Castelnuovo-Tedesco, entre otros. Sin embargo, desde finales del siglo XX, y en casi el primer cuarto del XXI, se evidencia un estancamiento del repertorio, poca circulación de composiciones recién creadas y en algunos casos desinterés de los compositores —guitarristas o no— por crear obras nuevas. El peso histórico y estético del repertorio como canon de la tradición, la dificultad y variedad de notaciones, la complejidad de lenguajes estéticos y la obligación de los intérpretes de tocar obras fijas en conciertos o exámenes finales inciden en esta situación.

En este sentido, la presente ponencia es parte de una investigación en proceso que tiene como objetivo problematizar la circulación del repertorio contemporáneo para guitarra. Por tanto, a nivel metodológico se presenta un estado del arte desde la edición musical de obras nuevas y el acercamiento a la música notada no publicada de nuevos compositores. Así también, se presenta un estado del arte de obras nuevas en las cuales predomina la búsqueda estética del compositor afrontando retos de escritura e interpretación musical. Como conclusión parcial, se destacan nuevas obras y el desinterés editorial de carácter profesional para la difusión de nuevos repertorios.
Palabras clave: repertorio contemporáneo para guitarra, nuevos materiales y técnicas del siglo XX y XXI, música latinoamericana para guitarra.

Introducción

Guitarra clásica, española o romántica son algunos de los nombres con los que se designa al instrumento forjado a partir de las especificaciones técnicas del constructor Antonio de Torres y Jurado (1817-1892). A lo largo del siglo XX hallamos importantes intérpretes que también contribuyeron, así como compositores, arreglistas o adaptadores de repertorio para el novedoso instrumento: Francisco Tárrega, Miguel Llobet o Julián Arcas son algunos de los maestros que aportaron en este sentido.

Indudablemente, una figura emblemática, central y colosal en este campo fue Andrés Segovia, quien hizo literalmente un *tour de forcé* para otorgarle a la guitarra un sitial de honor comparable al del piano, el violín o la flauta transversa, por nombrar algunos instrumentos que gozan de prestigio dentro de las salas de concierto. En Segovia encontramos un extraordinario intérprete que supo aprovechar los medios de masa de su época: realizó grabaciones profesionales con prestigiosos sellos discográficos, hizo giras internacionales, encargó obras a compositores de la talla de Manuel M. Ponce, Alexander Tansman o

Heitor Villa-Lobos, realizó ediciones interpretativas de obras de Johann Sebastian Bach, Fernando Sor, entre otros; y, como rasgo fundamental, también fue maestro e inspirador de una nueva generación de intérpretes como Alirio Díaz, John Williams, Rodrigo Riera, Oscar Chilesotti, entre otros.

Con Segovia asistimos a la figura del concertista de guitarra como profesión. Todo el esfuerzo puesto por el maestro granadino y sus alumnos redunda en la instauración de un canon y, por ende, de una tradición. Tanto en América Latina como en Europa, la guitarra clásica fue añadiéndose paulatinamente a los instrumentos de los conservatorios; especialmente entre los 1980 y 1990, época en la que aparecen concursos internacionales de guitarra que permiten la circulación de un repertorio, la consagración de destacados concertistas y el aumento del interés de las casas editoriales por tener dentro de sus catálogos obras para guitarra, algunas de autores clásicos y románticos como Ferdinand Carulli o Mauro Giuliani, e incluso compositores de vanguardia como Leo Brouwer o Carlo Dominiconi.

Sin embargo, lo que parecía un crecimiento exponencial en la generación de nuevos repertorios ha entrado en estancamiento: se comparte como nunca obras nuevas, se publica nuevo material, pero se toca poco. Hay que añadir el escaso interés por parte de musicólogos o investigadores por escudriñar en la actualidad. Las razones son legítimas: muchas obras están en proceso y el mejor aliado para una pesquisa crítica ha sido y será el tiempo. Pareciera que el tiempo y distancia permiten observar por qué ciertas obras perduraron y, sobre todo, poner el foco en aquellas que no sobrevivieron al público y a los intérpretes. ¿Hubiera sobrevivido Bach sin Mendelssohn?

Por tanto, la siguiente ponencia es el comienzo de un trabajo más ambicioso: nos proponemos a entablar un diálogo sobre la circulación de los nuevos repertorios que se están haciendo para guitarra, a los cuales nos acercamos con detenimiento, curiosidad y precaución. Sabemos que son obras en construcción, y aunque algunas estén completamente finalizadas, quizás no asistamos a la consolidación o extinción de las mismas, pero creemos que es un momento propicio para aproximarnos como el transeúnte que ve frente de sí la construcción

de un edificio: se asiste a su construcción tangible, pero ¿asistiremos a su consagración o declive?

El repertorio consagrado

Como punto de referencia —e incluso de inicio— se realizó un *focus group* con intérpretes latinoamericanos de alto nivel. ¿Qué es un alto nivel? Definimos de forma arbitraria que tenían que ser guitarristas graduados de conservatorios o instituciones de educación superior, que hubiesen grabado por lo menos un (1) disco de manera profesional, es decir, bajo un proceso cuidadoso de producción musical: criterios curatoriales en la selección del repertorio, grabación en estudios de grabación y atención a los detalles de edición y masterización. Otros requisitos fueron que el disco haya circulado profesionalmente; y por último, lo más difícil: que los guitarristas hayan vivido de la guitarra como concertistas por lo menos un año.

A modo de anécdota, hallamos nueve (9) intérpretes que cumplían los dos primeros requisitos, pero el último (que hayan vivido exclusivamente de la guitarra de concierto) fue difícil. Si bien todos los miembros del grupo llegaron a cobrar profesionalmente por ofrecer recitales y durante un tiempo se cotizaron en el mercado laboral como concertistas, este no era el medio actual de subsistencia. Sin embargo, uno de los entrevistados logró vivir por cuatro años consecutivos de la guitarra, aunque lo logró porque durante ese tiempo ganó una gran cantidad de concursos para guitarra. Por tanto, a nuestro entender se trataba de un guitarrista de concurso, que una vez que no pudo continuar participando en concursos por superar el límite de edad permitido se dedicó a la docencia universitaria.

Los entrevistados estaban entre los 50 y 65 años de edad al momento de la entrevista. En cuanto a las nacionalidades: dos (2) eran venezolanos, uno (1) ecuatoriano, dos (2) chilenos, dos (2) mexicanos, uno (1) argentino y dos (2) brasileños.

Así, se pidió a los participantes que nombraran las diez obras que consideraban emblemáticas dentro del repertorio para guitarra de

concierto. No era necesario especificar géneros, estilos o técnicas; el único requisito es que la obra fuera para guitarra solista. A continuación, exponemos los resultados por orden cronológico de nacimiento de los compositores:

1. *Sonatas, suites y partitas*, de Johann Sebastian Bach (1685-1750)
2. *Sonatina meridional*, de Manuel M. Ponce (1882-1948)
3. *Doce estudios*, Heitor Villa-Lobos (1887–1959)
4. *Five Bagatelles*, de William Walton (1902-1983)
5. *Nocturnal*, de Benjamin Britten (1913-1976)
6. *Sonata*, de Alberto Ginastera (1916-1983)
7. *Suite venezolana*, de Antonio Lauro (1917-1986)
8. *Sonata*, de Roberto Sierra (1953)
9. *Desde una ventana con loros*, de Adina Izarra (1959)
10. *Danzas percusivas*, de Arthur Kampela (1960)

Breve análisis

Queremos dejar en claro que la presente lista no constituye un paradigma o una muestra representativa de la música contemporánea para guitarra, sin embargo, deseamos llamar la atención sobre algunos aspectos polémicos. En concreto, la pregunta decía literalmente: «Nombre diez obras del siglo XX para guitarra solista (clásica o académica, con cuerdas de nailon) que usted considere fundamentales por razones técnicas, estéticas o personales. No incluya repertorio de cámara ni obras para guitarra y orquesta». Entre las respuestas, la presencia de Bach no pasó desapercibida para los nueve intérpretes, lo que evidencia que la obra del compositor de Leipzig no ha perdido vigencia y que los entrevistados consideran que técnicamente ofrece una cantidad de posibilidades que permiten ahondar en el repertorio. Otra arista que merece atención es el hecho de que solo aparece el nombre de una mu-

jer: Adina Izarra, compositora nacida en Caracas y quien ha contribuido con el repertorio al instrumento con mucha versatilidad y elegancia.

En consideración de lo expuesto, podemos extraer rápidamente algunos datos: de las diez obras que tienen mayor recurrencia: dos (2) son venezolanas, dos (2) brasileñas y dos (2) de compositores ingleses. Además, a nivel formal cinco (5) obras llevan en sus títulos las palabras «sonata» o «suite», lo que evidencia una concepción formal neoclásica en donde el título y la forma son indisolubles cuando se trata de etiquetar la monumentalidad de la composición. Dos de estas obras son temas con variaciones (*Desde una ventana...* y *Nocturnal*), y nos llama poderosamente la atención que de la representación de Brasil, ambas obras son un conjunto de estudios. Por otra parte, de entre las diez obras, solo una (1) propone todo un lenguaje musical, si no nuevo, por lo menos de elaboración a nivel técnico, conceptual, estético y de notación: *Danzas percusivas*, de Arthur Kampelan.

Es importante destacar que, salvo *Desde una ventana con loros*, de Izarra, todas las demás partituras se encuentran editadas y son fáciles de conseguir, bien sea que se acuda a una casa editorial, fotocopia o a través de la ciberpiratería.

Breve análisis de los resultados

Los resultados por recurrencia obtenidos a través del *focus group* nos habla del canon, concepto que encuentra un estudio pertinente en Corrado (2004/2005). Estas obras se han sedimentado dentro del repertorio, son solicitadas para un recital de grado e incluso son consideradas como obligatorias en una fase eliminatoria en concursos internacionales de guitarra. También son obras que cada intérprete se dispone abordar en distintas etapas de su carrera, además de que forman parte de los programas de estudio de conservatorios, escuelas de música y universidades.

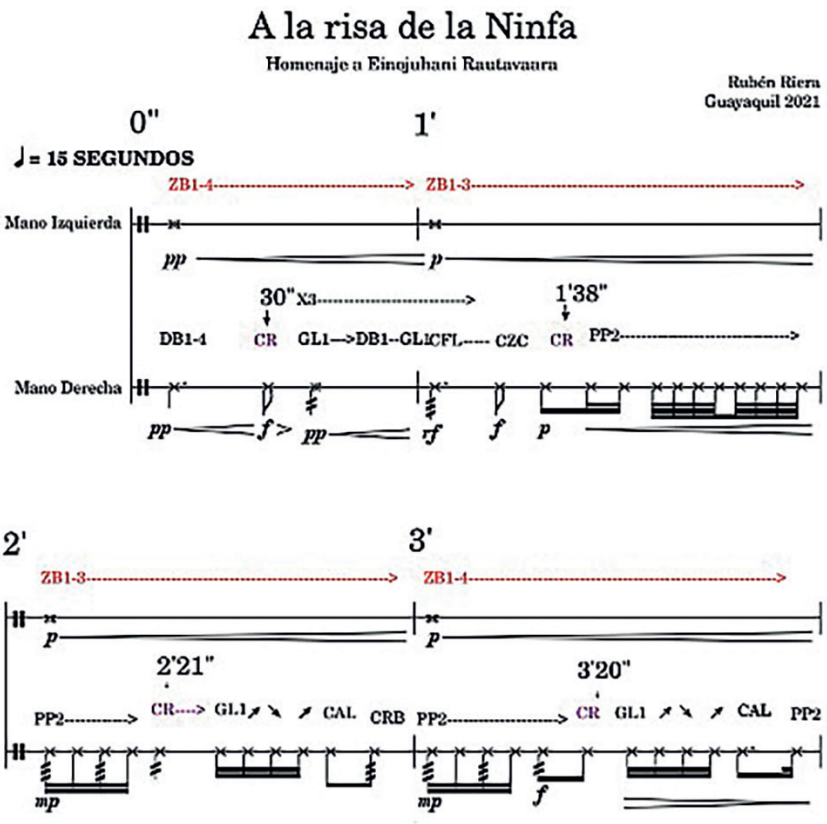
Ahora bien, queda en evidencia que las nuevas obras de compositores desconocidos han pasado desapercibidas para los maestros que

conformaron el *focus group.* En este sentido, una de las razones para no abordar el estudio de nuevas obras era la falta de tiempo. De esta forma, cuando se está sumergido en un tren de trabajo como concertista, el montaje de un nuevo repertorio conlleva tiempo y dedicación. Por ello, los maestros han considerado que, a mayor nivel de profesionalismo y de contacto con el público, menores son las posibilidades de experimentar o descubrir obras nuevas. Por ejemplo, los tres compositores más jóvenes representados en la lista (Sierra, Izarra y Kampelan) fueron estudiados por los intérpretes porque escucharon la obra interpretada por terceros en grabaciones o en público. Si alguien no las hubiera tocado antes, no se hubieran animado a estudiarlas e incorporarlas dentro de su repertorio habitual como solistas. También hubo intérpretes que, por ejemplo, reconocieron en las *Danzas percusivas* de Kampelan una obra emblemática, pero que no habían tocado y que tenían en la lista de «cosas pendientes» por interpretar. Es decir, hay obras que entre los intérpretes son emblemáticas y referenciales, aunque no las hayan tocado.

Del nuevo repertorio

A partir de los resultados puede indicarse que la aproximación a nuevas obras y compositores debería hacerse desde el ámbito tradicional: la adquisición de la partitura editada y publicada. Sin embargo, América Latina no es precisamente conocida por la facilidad de acceso a los nuevos repertorios, por lo que habría que considerar la posibilidad de pedirlas directamente al compositor.

A continuación, presento un fragmento de una obra original para tiorba. Este trabajo, compuesto por el guitarrista Rubén Riera y denominado *A la risa de la ninfa* (2021), permite aproximarnos a una obra de reciente data y que, además, fue compuesta por un versado intérprete de la guitarra que a lo largo de su trayectoria estrenó obras de nuevos compositores e incluyó dentro de su repertorio casi todas las obras recurrentes del *focus group.*



Solo el primer sistema nos ofrece una cantidad de elementos para analizar a la manera de Roland Barthes en su libro *S/Z*: un ejercicio hermenéutico, sometido a diversas lecturas; ha desaparecido el tradicional pentagrama. En una partitura normal, la altura indica al intérprete inmediatamente las posibilidades de acción de la mano izquierda y derecha, toda la información resumida en un solo signo. Riera nos acerca a la escritura para piano, pero en un instrumento cuya convención de lectura puede resumirse.

Otro elemento destacable que hallamos es la organización temporal. El compositor no usa el compás como organizador temporal de la obra; la música ha sido organizada a partir de segundos: una

negra igual a 15 segundos. Lo interesante de aquello es que bien sea que se usen compases o referencias en segundo, el tiempo es el otro elemento, junto al sonido, que nos permite la apreciación de la música.

La obra inicia como la búsqueda de una *performatividad* no habitual para el intérprete, y en la escucha, la propuesta sonora parte desde una búsqueda tímbrica en la que se conjuga el tiempo en una linealidad. No solo estamos frente a una nueva propuesta de notación, sino que el resultado sonoro es también la gesticulación y síntoma en la resignificación del repertorio.

Obras eliminadas

Algunas de las obras que no lograron el nivel de recurrencia en este *focus group* fueron:

La catedral, de Agustín Barrios, «Mangoré»

Invocación y danza, de Joaquín Rodrigo

Elogio a la danza, de Leo Brouwer

Libra Sonatine, de Roland Dyens

...las mujeres siguen ausentes.

La escucha diversa dentro de la educación en la producción musical

Grupo de investigación S/Z-Producción Musical e Investigación en Artes

Meining Cheung Ruiz
meining.cheung@uartes.edu.ec

En el contexto de la educación en producción musical, los estudiantes suelen llegar con oídos que han tenido poca exposición, recorrido o experiencia. Consecuentemente, quienes ejercemos la docencia proponemos una lista curada de escuchas, presentes y pasadas, con el afán de obtener los principios, el criterio musical, la estructura que construye canciones, o esquemas sistematizados. La educación actual busca integrar lo que supone son pilares fundamentales dentro del aprendizaje del idioma musical: escuchar, tocar, componer, analizar, manipular.

Sobre producción musical se han mencionado diferentes aristas respecto de sus múltiples quehaceres, así como de su definición: aquella que define al productor musical como quien toma responsabilidad sobre las decisiones del producto musical. De la misma forma, la naturaleza del producto define distintas dinámicas tecnológicas, musicales, económicas o sociales.

En este sentido, y considerando que el objeto de estudio es la producción musical, el ejercicio del aprendizaje parte desde la escucha técnica, o también llamada escucha crítica, cuyo propósito es desarrollar el discernimiento de cambios mínimos en el sonido, partiendo de la estimación en el campo de frecuencias, y luego, simultáneamente, progresando hacia procesos que involucran los cambios en amplitud.

Sea por motivos culturales o de la inmediatez tecnológica, uno de los primeros objetivos es convencer al estudiante de que la práctica diaria y enfocada es el camino hacia la escucha especializada, con toda su diversidad y complejidad.

En primera instancia, la escucha técnica se convierte en la más elemental para el ejercicio de la producción musical, pues las distintas fases de grabación, mezcla, y masterización necesitan esta clase de discernimiento. La calibración o fineza del oído dependerá, además, de la clase de actividades especializadas que corresponda en la etapa respectiva de la producción. Así, el entrenamiento plantea el aprendizaje de forma estructurada para que las evaluaciones sonoras puedan realizarse con mayor rapidez.

Actualmente, la escucha técnica ejerce dominio sobre los programas de estudio, dentro de una práctica que limita mayormente la escucha a los aspectos técnicos dentro de la producción. Basta realizar una búsqueda en línea acerca de los contenidos de una asignatura de escucha para evidenciar que el enfoque reside en el aspecto sonoro. En los resultados del artículo «Educational Strategies in Critical Listening: Interviews with instructors», los procesos encontrados están estrechamente relacionados a lo sonoro en cuanto a la identificación, la deconstrucción del sonido y sus componentes, la crítica técnica/estética y el mejoramiento sonoro.[1] Entonces el aspecto sónico se asume como primer paso, cuyo dominio aspira a una mayor eficiencia del trabajo y a disminuir el tiempo en la manipulación o corrección.

Por tanto, el objetivo de la llamada escucha crítica se convierte entonces, desde un inicio, en el vínculo entre la manipulación de señal y de las herramientas utilizadas dentro del ejercicio profesional. Luego, la práctica vuelve consciente los procesos y cambios sutiles, que permite no solo evaluar las variaciones sonoras, sino también realizar los ajustes necesarios de acuerdo a lo escuchado. Así, este tipo de entrenamiento permite responder a preguntas referentes sobre lo que se escucha: si algún parámetro logra un determinado balance, si un

1 Stephane Elmosnino, «Educational strategies in critical listening: interviews with instructors», *2021 International Conference on Audio Education, Audio Engineering Society* (julio 2021): 5.

instrumento está en desequilibrio, etc., criterios subjetivos, además. De esta forma, la práctica instala en el estudiante o el practicante una disciplina de evaluación constante del sonido.

En el aula

La experiencia en clase y las interacciones con estudiantes resultan en una combinación que apunta hacia una escucha diversa. En este sentido, el ejercicio de la escucha crítica, más allá del punto de vista técnico, requiere contextualización dentro del objetivo del productor musical, recordando su misión: la dirección del proyecto que en la práctica solo pocos géneros se remontan a lo sonoro. Al respecto, Moylan plantea una división entre los elementos artísticos importantes en la música, y luego en otra subidivisión, los elementos más objetivos como los niveles, la perspectiva y la cantidad de detalle.[2]

Sin embargo, las preguntas que se realizan en clase no solamente tienen que ver con el balance, la cantidad de un efecto, o el tiempo de reverberación. Entre otras, surgen interrogantes como las siguientes: «¿Es este el color sonoro que busco?», «¿es la distorsión de este efecto compatible con el género?», «¿debo enfatizar el ritmo?», «¿quién va a escuchar esto?», «¿son demasiadas palabras en el coro?», «¿necesita más actividad melódica esta estrofa?», «sonaría mejor si añado otro instrumento?». Estas preguntas implican una conexión o una relación entre el discurso musical y el lenguaje técnico sonoro, que, además, evalúa la composición desde otra perspectiva distinta a la composición tradicional en relación al producto. Sucede a menudo que este cuestionamiento fuera de lo técnico se introduce en asignaturas como Mezcla, por ejemplo, lo cual resulta un reto para el estudiante, ya que debe cuestionarse o acercarse a esas alturas del partido a estas temáticas (situación que puede ser un poco tarde dentro de la producción, ya que por lo general se ha culminado la grabación y la edición).

2 William Moylan, «Teaching Listening», *UK 26th Conference: Audio Education, Audio Engineering Society* (agosto 2015): 7-8.

En la asignatura de Mezcla se demuestran ciertos *plugins* que ayudan a ampliar ciertas decisiones que quizá se tomaron dentro de la grabación y se enseña a adecuar, o incluso a adaptar o cambiar, en ese momento el contenido plasmado. En este sentido, en los últimos 20 años ha surgido una serie de *plugins* capaces de realizar procesos, a tal punto que ha surgido el famoso dicho: «Lo arreglamos en la mezcla», que cada vez (léase con cierta pena) resulta ser más real y menos pecaminoso. Defectos más allá de la afinación o de tiempo pueden remediarse: cuestiones como las filtraciones de otros instrumentos y los ruidos no deseados de distinta índole tienen solución, además de que existen emuladores de micrófonos y de amplificadores de guitarra, así como múltiples selecciones para el reemplazo de baterías.

La escucha inicia con la puntualización, dirigiendo preguntas como «¿escuchaste aquel ruido?», o «¿escuchas que este instrumento está en un túnel?», o «¿notas que este efecto debilita el *beat*?», o la peor pregunta de todas: «¿Quién va a escuchar esto?», mientras que las caras estudiantiles revelan cómo algunas de esas preguntas dirigen su atención y también muestran la ausencia de estas conexiones entre música y sonido. Entonces, no solamente la enseñanza de la escucha se concentra en la diferenciación del sonido, sino que también se convierte en un factor que dirige decisiones estéticas importantes dentro del aspecto sonoro. Además, y como si fuera poco, el estudiante debe aprender a aprender, a adaptarse a los nuevos géneros, formatos, tendencias, a través de la escucha.

Es interesante notar cómo las producciones cambian a medida que transcurre el tiempo, es decir, cómo la tecnología y la sociedad en su avance van transformando poco a poco las producciones. Si se hiciera un ejercicio de retroceder el tiempo, hace algunos siglos atrás visualizaríamos otra situación en cuanto a géneros musicales. El «producto» hubiera sido la partitura, y un error representaba la eterna reproducción errónea de la composición. Al respecto, en las cartas de algunos compositores podemos observar críticas acerca del *performance*, del instrumento, del público, aunque no se hace mención a la acústica de los espacios, o a las características sonoras que difícilmente pudie-

ran reconstruirse a partir de un recuento escrito. El concepto numérico de que la es 440 Hz apenas se desarrolló en el siglo XIX, ni se diga la invención de la electricidad y de los componentes electrónicos.

A propósito del invento del gramófono, llegamos a la reproducción del cilindro de cera que en su tiempo debió haber sido tecnología de punta. Como lo dice Chion: «Lo que se dice hoy acerca de la fidelidad de las grabaciones actuales se expresó con la misma sinceridad en los 1930 con respecto a grabaciones o filmes [...]», indicando cómo un sistema muestra sus limitaciones cuando uno nuevo aparece.[3] Dichos cambios seguirán ocurriendo y nuestros oídos seguirán adaptándose, especialmente en la actualidad con el auge del sonido inmersivo.

La escucha diversa

En lo que respecta a la escucha, cuya faceta diversa se menciona a continuación, es necesario mostrar la complejidad y las varias aristas que esta implica tanto en lo musical como en lo sonoro y lo sociológico. Si hablamos de la canción popular, podemos comentar acerca de los recursos compositivos que deben utilizarse con mucha creatividad por las limitaciones de tiempo de reproducción. Por tanto, es en la escucha donde se pueden encontrar soluciones y descubrir cómo los arreglistas han llegado a resolver y mantener a raya en cada canción al archienemigo de la producción musical: la monotonía. De la misma forma, es posible discernir los usos creativos derivados del procesamiento de señal con algún propósito pragmático, musical o estético.

Entonces, dentro de la producción musical es posible distinguir distintos tipos de escucha, ya que el objeto, que en este caso es el producto musical, interactúa a distintos niveles con el oyente, su preparación, y su contexto. Por ejemplo, la escucha activa y la pasiva, como lo define Bob Katz, tienen que ver con la actitud frente al sonido. Así, en la escucha activa es posible ejercer un control técnico y/o creativo

3 Miguel Chion, *Sound: An Acoulogical Treatise* (Durnham y Londres: Duke University Press, 2016), 142. Trad. del francés por James A. Steintrager. Trad. del inglés por la autora.

del sonido, pues este puede ser manipulado, aumentado, tergiversado, mientras que la escucha activa se refiere a la cotidianidad, sin el afán de buscar cambiar de alguna forma el sonido.[4]

William Moylan ha realizado un trabajo considerable relacionado a la escucha dentro de la producción musical. En su trabajo *Recording Analysis: How the Record Shapes the Song,* Moylan lleva a cabo un profundo análisis relacionado con el rol de la escucha dentro del estudio y la producción. Al respecto, puntualiza varios tipos de escucha, entre ellas la escucha crítica que enfoca la valoración detallada de cada elemento presente dentro de la grabación, y luego la escucha profunda en donde la concentración se realiza de forma exclusiva para cada elemento del álbum,[5] puntualizando la necesidad de entender estos elementos para comprender el trabajo en su totalidad. Esta escucha sugiere que es la consciencia la que indica un subtexto por ser descubierto dentro del álbum. Es decir, decisiones como la distorsión de la guitarra, el ataque de un bombo, la textura de la voz, del ambiente o lugar en el que proyecta tienen una razón que está justificada y que contribuye al discurso musical.

Asímismo, la escucha puede estar influenciada por su contexto sociológico. En su trabajo *Introducción a la sociología de la música*, Adorno expone los distintos tipos de oyente a partir de su función social: buen oyente, consumidor cultural u oyente emocional,[6] entre otros, adquieren su definición dependiendo de su relación con la música y su entendimiento de la misma, incluyendo el vínculo emocional del espectador con el producto sonoro. En este sentido, si la meta final es el público general, la pregunta de «quién va a escuchar eso» es quizá en la que los estudiantes encuentran dificultad, ya que no siempre encuentran factor común en las posibles necesidades del oyente con sus expresiones creativas individuales.

Por otro lado, Schaeffer, en su *Tratado de objetos musicales,* presenta a la escucha de acuerdo a su entorno, categoría en la que inclu-

4 Bob Katz, *Mastering Audio* (Focal Press, 2014), 25.
5 William Moylan, *Recording Analysis: How the Record Shapes the Song* (Routledge, 2020), 61-62.
6 Theodor W. Adorno, *Introduction to Sociology of Music* (Nueva York: The Seabury Press, 1976) , 5-6.Trad. del alemán por E. B. Ashton. Trad. al español de la autora.

ye la escucha cultural como la modalidad en la que se encuentran las reglas bajo las cuales un grupo de individuos se basa para interpretar el fenómeno sonoro. Además, Schaeffer entra en la distinción entre lo ordinario y lo especializado.[7] En esta discusión se comprende la confrontación entre la hiperespecialidad y lo común, entendiendo que ambos representan a dos públicos distintos cuya percepción difiere en la interpretación de los eventos sonoros.

Otras propuestas incluyen la escucha emocional, que se refleja a través de los componentes de interpretación, composición y texto. Así, en múltiples charlas y talleres que contemplan la escucha del productor se hace referencia a la capacidad de mover al oyente en el estricto sentido de la palabra, en donde el ritmo, el *groove*, o la interpretación culminan en una producción que mueve cuerpos. Este indicador, que pudiera ser concluyente con respecto al éxito de una canción, por lo general mantiene un rol secundario dentro de la enseñanza formal, enfocándose principalmente en los procesos de señal, balance de frecuencias, mezclas, o la justificación de su uso. Itzhaki acota con énfasis que:

> La mayoría de los consumidores que escuchan música difícilmente reaccionan a ella en términos conscientes. Su reacción es a la larga, sino es completamente, emocional [...]. Si la respuesta del oyente es mayormente emocional, como ingenieros de mezcla, ¿no deberíamos realizar un esfuerzo para entender la oferta emocional que tiene una producción? ¿Y no deberíamos dejar que nuestras emociones nos guíen en el proceso?[8]

En ese sentido, el productor, en su rol directivo del proyecto, escucha los elementos interpretativos y puede determinar cambios que resulten en ajustes acorde al discurso musical que contribuyan a la transmisión del componente emocional como parte de la intención de la canción. Además, los medios electrónicos han permitido ex-

7 Pierre Schaeffer, *Treatise on Musical Objects*, trad. del francés por el grupo INA-GRM (Oakland: University of California Press, 2017), 80.
8 Roey Itzhaki, *Mixing Audio: Concept, Practices and Tools* (Routledge, 2017), 62.

pandir el abanico de opciones con respecto al timbre, los armónicos y su transformación, dando lugar a nuevas texturas y espectros que contribuyen a las distintas firmas sónicas actuales.

En un segundo plano, y en lo que concierne a la asociación de lo técnico con lo artístico, está la incorporación de la tecnología y su entendimiento para su aplicación dentro de lo musical o sonoro. Actualmente, se aplica el estudio de casos de producciones pasadas o experiencias vivenciales de productores o profesionales dentro de la industria musical que buscaron la identificación del discurso musical a través del lenguaje sonoro. Esta información se obtiene en función de la recolección de anécdotas pasadas, de la revisión de proyectos ya terminados, o en una posición de experimentación por parte del estudiantado. En la práctica, el dominio de estas herramientas y su relación con lo musical se extiende más allá de la finalización formal de los estudios.

En consideración de lo expuesto, la ejercitación continua del oído en torno a la captación de la diversa gama de sutilezas y situaciones eventualmente derivará en la generación de propuestas sonoras. Además, debe considerarse que la cantidad de *plugins* o efectos disponibles varían no solo en el diseño de sus parámetros, sino también en sus sonoridades. Esto coloca a disposición un universo de situaciones sonoras posibles. Al mismo tiempo, si bien esta diversidad es alimento esencial para las actividades creativas, también representa un reto en cuanto al método apropiado para su aprendizaje. No solamente se refiere a la utilización de los procesos de señal, sino también a la toma de decisiones, a escoger un efecto sobre otro, su combinación o uso creativo, y posteriormente, la escucha detallada de cómo los diversos ajustes de parámetros afectan individual o globalmente el ecosistema sonoro.

Por último, observamos la escucha social o regional, que en el caso de productos musicales es el semillero natural de las producciones. Los motivos conceptuales de una producción frecuentemente tienen orígenes dentro de temáticas, problemas o tendencias que aquejan o caracterizan a determinado sector o círculo social, con variaciones entre localidades geográficas. La observación del públi-

co receptor es necesaria especialmente si se considera al producto musical como un bien o servicio que será adquirido por la población. Considerando el deseo y capacidad estudiantil de generar una actividad sustentable a partir de sus producciones, este tipo de escucha se vuelve esencial.

Conclusión

El dominio de las diferentes perspectivas de producción musical tiene a la escucha técnica como el punto de partida, lo cual resulta fundamental, pues es necesaria para que la evaluación del producto o de la obra musical se realice de forma holística. En este aspecto, la práctica de la escucha y, sobre todo, la constancia y disciplina son actores principales para el desarrollo de estas habilidades. El estudiantado podrá constatar eventualmente que el ejercicio de análisis sobre lo sonoro no se limita a una asignatura en un par de semestres, sino que es una actividad que se desarrolla y potencia a lo largo de la profesión.

Así también, la escucha emocional, necesaria para medir si la *performance* transmite o no, así como la consideración de la recepción de estas producciones por parte de los públicos o sociedades a las cuales está dirigida, son aspectos clave que hay que introducir lo más temprano posible en el proceso de grabación y producción, de modo que puedan ser considerados y gestionados oportunamente. En este sentido, la pregunta que prevalece durante las prácticas educativas no apunta únicamente a los distintos ángulos de escucha desde los cuales se puede observar una producción, sino también a examinar si son válidas o pragmáticas y a medir los productos musicales con respecto a nuestros oídos e interpretaciones de lo sonoro.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. *Introduction to Sociology of Music*. Trad. del alemán por E. B. Ashton. Nueva York: The Seabury Press, 1976.

Chion, Miguel. *Sound: An Acoulogical Treatise*. Trad. del francés por James A. Steintrager. Durnham y Londres: Duke University Press, 2016.

Elmosnino, Stephane. «Educational strategies in critical listening: interviews with instructors». *2021 International Conference on Audio Education, Audio Engineering Society* (julio 2021): 5.

Itzhaki, Roey. *Mixing Audio: Concept, Practices and Tools.* Routledge, 2017.

Katz, Bob. *Mastering audio*. Focal Press, 2014.

Moylan, William. *Recording Analysis: How the Record Shapes the Song.* Routledge, 2020.

---. «Teaching Listening». *UK 26th Conference: Audio Education, Audio Engineering Society* (agosto 2015): 7-8.

Schaeffer, Pierre. *Treatise on Musical Objects*. Trad. del francés por el grupo Ina-GRM. Oakland: University of California Press, 2017.

Control de factores acústicos para la inteligibilidad en la escucha

Grupo de investigación S/Z-Producción Musical e Investigación en Artes

Pedro Segovia
Universidad de las Artes
pedro.segovia@uartes.edu.ec

Una de las principales herramientas que el productor musical debe desarrollar es la habilidad de escuchar, pues en la producción se trabaja con elementos sonoros que buscan tener un significado en la dinámica comunicativa. En este marco, las unidades básicas son estudiadas por la fonética en el interior de los lenguajes, mientras que todos los conformantes del discurso artístico sonoro musical, dentro de la acústica, se llamarán «información» (lo que interesa en este estudio).

Los sistemas acústicos y electroacústicos pueden estructurarse como un sistema de comunicación conformado por las fuentes de información (oradores/instrumentos sonoro-musicales), el medio (acústico y electroacústico) y los receptores (seres humanos). El destino final del sistema está en la percepción de los seres humanos por medio del sistema auditivo, de modo que en el cerebro se determina si la información es o no inteligible.

En esta ponencia, y partiendo del punto de vista del ponente acerca de la acústica y la electroacústica, sumadas a sus experiencias en el diagnóstico y la solución de problemas técnicos de la vida práctica, se busca explicar de manera sencilla, desde la interdisciplinaridad y con un modelo matemático básico, cómo se puede establecer una relación entre factores electroacústicos que actúan sobre la «inteligi-

bilidad» de la palabra y lo sonoro musical, cuyo uso se describe como una herramienta de abstracción para valorar, relacionar, entender y controlar de una forma objetiva la búsqueda de la inteligibilidad en los trabajos profesionales en la producción musical.

Marco histórico sobre la inteligibilidad

En este punto se realiza un breve recorrido histórico sobre la inteligibilidad dentro del aspecto de la electroacústica.

Como punto de partida puede mencionarse a un autor anónimo[1], quien infirió que se encuentran los primeros vestigios de un dominio o control de aspectos acústicos absorbentes en un recinto en la siguiente cita bíblica: «Harás asimismo cortinas de pelo de cabra para una cubierta sobre el tabernáculo; once cortinas harás»[2]. En la Antigüedad clásica (siglo V-IV a. C.), específicamente en la antigua Grecia, es posible identificar la construcción de obras acústico-arquitectónicas imponentes para el funcionamiento del teatro. Por ejemplo, se construían los graderíos en forma semicircular, siguiendo las pendientes de las montañas, como el teatro de Epidauro. En cuanto a la actuación, los actores utilizaban máscaras prominentes con la figura de su representación, cuya finalidad era doble: resaltar los rasgos faciales del personaje, mientras que con elementos en forma de bocina en el área de la boca se lograba dirigir el sonido hacia el público a manera de megáfono para mejorar la inteligibilidad.

Los romanos dieron continuidad a lo desarrollado por los griegos y configuraron los anfiteatros. Así, arquitectos romanos como Lucrecio y Vitrubio usaron conceptos acústicos en sus obras arquitectónicas para la buena calidad de la audición. En el capítulo 8 del libro quinto de sus diez libros de arquitectura, Vitrubio expuso directrices para la construcción de los teatros en busca de espacios que contribuyeran a mejorar la inteligibilidad de la palabra.

1 «Perspectiva histórica de la acústica», Alfatécnicos, https://www.analfatecnicos.net/archivos/28.PerspectivaHistoricaDeLaAcustica.pdf.
2 Éxodo 26,1-25.

Por otro lado, Jaime Navarro y Juan Sendra[3] indicaron en retrospectiva sobre Gregorio Magno que este, cuando era monje, durante su estadía en los monasterios pudo haberse informado acerca del uso de las conveniencias del canto que se acoplaba a las condiciones acústicas de los ambientes muy reverberantes. La herencia de este canto se remonta a las actividades musicales judaicas en las sinagogas. Luego, cuando se convirtió en Papa, en el periodo comprendido entre los años 590 y 640, ordenó que las plegarias fueran recopiladas, transcritas y sistematizadas con los ritos.

Respecto al canto gregoriano, cuyas características de interés en este tema se deben resaltar, es pertinente precisar que consta de un desarrollo melódico cantado de tipo silábico, sobre una o dos notas de ritmo libre, mantenidas en tiempos muy largos y reproducidas en lugares o espacios arquitectónicos con un alto tiempo de reverberación. La finalidad era obtener un alto grado de inteligibilidad del mensaje que acompañaba al canto.

Por su parte, Don Davis *et al.*[4] describieron tres antecedentes sobre la inteligibilidad:

- En 1953, en el libro *Speech and Hearing in Communications*, Harvey Fletcher reveló el uso de pruebas de articulación de la palabra, cuya fuente de estudios fueron los estudios desarrollados en los Laboratorios Bell Telephone durante la década de 1930.
- En un artículo de 1964, publicado en *The Journal of Sound and Vibration*, Lochner y Burger escribieron sobre la influencia de la relación señal-ruido (SNR) en la inteligibilidad de la palabra.
- En 1971, los holandeses V. M. A. Peutz y W. Klein of Nijmegen publicaron en *Audio Engineering Jornal* la ecuación para hacer predicciones para calcular el porcentaje de pérdida de articulación de consonantes (%ALCONS) en la palabra.

Al respecto, Carrión[5] afirmó que, a principios de la década de los 70, el investigador V. M. A. Peutz estableció un modelo matemático que rela-

3 J. Navarro y J. Sendra, «La iglesia como lugar de la música», en *Primer Congreso Nacional de Historia de La Construcción* (Madrid: Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, 1996), 381-387.

4 Don Davis, Carolyn Davis y Howard Sams, *Ingeniería de sistemas acústicos* (Barcelona: Marcombo, 1983).

5 Antoni Carrión, *Diseño acústico de espacios arquitectónicos* (Barcelona: Edicions UPC, 1998).

ciona diferentes factores del comportamiento físico que influyen en la inteligibilidad de los mensajes que se emiten y reciben en el manejo de la palabra en los seres humanos, al que le llamó %ALCons («Articulation Loss of Consonants»).

Desarrollo

La acústica es una herramienta objetiva para trabajar en la escucha crítica sobre la inteligibilidad. Se trata de una disciplina científica que estudia lo que sucede en la vibración de medios elásticos, la cual permite trabajar y estudiar de manera interdisciplinaria entre las artes, las ingenierías y las ciencias de la vida. Para comprender el campo de acción de la acústica es preciso respaldarse en la ilustración 1.

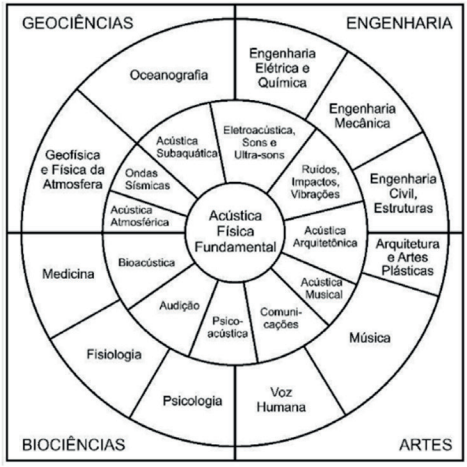


Figura 1, Figura original: Lindsay, JASA, 1964, adaptação: Profa. Ana Laura F. Casimiro, UFSME, encontrado em http://www.inadbrasil.org/acusticaciencia/

Ilustración 1. Diagrama de influencia de la acústica para el estudio interdisciplinario entre las artes, las ciencias de la vida y las ingenierías.
Fuente: Anna Clara Pires, «Acústica de ambientes», Academia https://www.academia.edu/12532380/MONOGRAFIA_FINAL.

La acústica permite abstraer su estudio deductivo e inductivo con un modelo básico que se denomina *ecuación de onda*, que matemáticamente se representa así:

$$y = f_{(t)} = Amáx.sen(\theta + \phi) = Amáx.sen(\omega t + \phi) = Amáx.sen(2 * \pi * f * t + \phi)$$

Donde los valores que toma el eje de la *y* son función de
Amáx = amplitud máxima que tiene la onda
Sen = toma el comportamiento de manera senoidal
f = frecuencia que tiene la oscilación
ø = ángulo de fase relativa

En la ilustración 2 se presenta de manera gráfica el comportamiento de las oscilaciones con el modelo de la ecuación de onda.

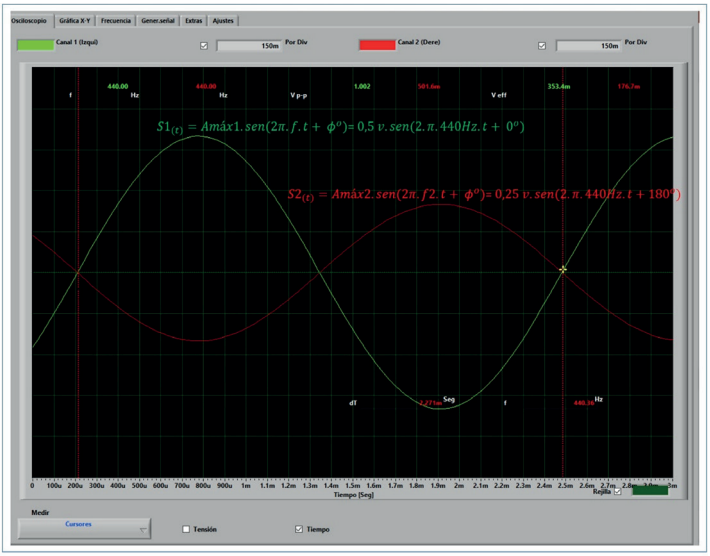


Ilustración 2. Representación en el tiempo de dos ondas senoidales.
Fuente: elaboración propia con la aplicación Scope Sound Card.

En esta ilustración se observa en un plano cartesiano, la representación de dos ondas:

$$S1_{(t)} = Amáx1.sen(2\pi.f.t + \phi^o) = 0{,}5\ v.sen(2.\pi.440Hz.t + 0^o)$$
$$S2_{(t)} = Amáx2.sen(2\pi.f2.t + \phi^o) = 0{,}25\ v.sen(2.\pi.440Hz.t + 180^o)$$

Al comparar los parámetros idénticos entre las señales S1 y S2 se tiene que:

- las frecuencias de vibración son idénticas (440 Hz);
- la amplitud máxima de S2 es la mitad respecto a la amplitud máxima de S1 (medida en voltios);
- la fase relativa de S2 está desfasada en 180º.

El propósito de la escucha crítica dentro de un criterio objetivo es entender el comportamiento de los fenómenos físicos de lo sonoro musical y analizar lo que sucede tanto en estos tres factores como en toda la traza o ruta de la cadena comunicacional. Es decir, desde las fuentes, en el medio y al final en la escucha.

Un sistema de comunicación

La palabra y lo sonoro musical constan de vibraciones que circundan en el entorno de los seres humanos, a las cuales el ser humano otorga un valor especial y hace parte de la información de sus códigos de comunicación. La información es generada en una fuente y se transmite en un medio, trayecto en el que puede sufrir deformaciones, interferencias y distorsiones; finalmente, llega a su objetivo, el escucha. Esto indica la conformación de un sistema de comunicación cuyas etapas se subdividen en fuente, medio de transmisión y escucha.

La fuente

Para estudiar de modo objetivo la inteligibilidad en la fuente de mano de la acústica se realiza una clasificación en dos partes:

a) La fonética acústica como una herramienta objetiva. El profesor Antonio Quilis describió la función y el rol que esta tiene, y afirmó que «deberá ocuparse de estudiar los componentes que conforman

la onda sonora compleja de los sonidos articulados, y de buscar cuál o cuáles de ellos, son imprescindibles para su reconocimiento»[6].

b) La acústica musical es la disciplina que se apoya científicamente en el diseño, la construcción y el análisis de los instrumentos musicales.

En este sentido, la ilustración 3 permite relacionar de manera clara y sencilla la relación de trabajo entre información acústica con elementos de la fonética y la parte del quehacer musical.

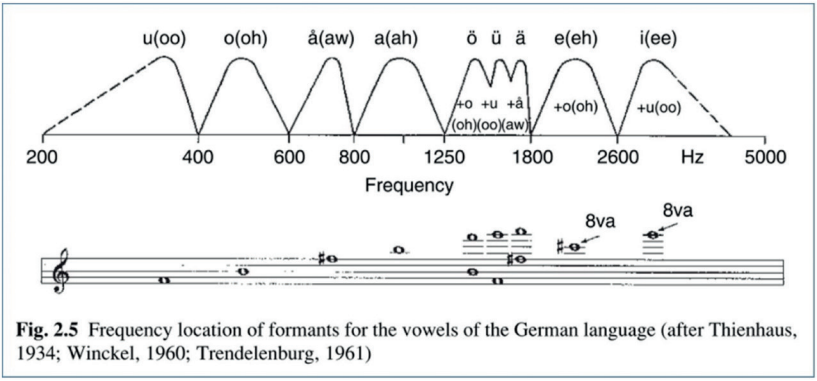


Fig. 2.5 Frequency location of formants for the vowels of the German language (after Thienhaus, 1934; Winckel, 1960; Trendelenburg, 1961)

Ilustración 3. Representación relacional de espectros de frecuencias de las conformantes para vocales en diferentes idiomas, fuente.
Fuente: Jürgen Meyer, *Acoustics and the Performance of Music* (Terre Haute: Springer, 2009).

Medio de transmisión

El medio físico para la transmisión de la información en forma de palabra y de lo sonoro musical es híbrido entre un medio natural (netamente acústico, cuyo medio es el aire) y un medio artificial con equipos tecnológicos que trabajan con el control de electricidad para influir en el medio acústico (electroacústica). Este último ha tenido un desarrollo exponencial desde el siglo anterior.

6 Antonio Quills, *Fonética acústica* (Madrid: Gredos,1981), 25-6, citado por Maitena Etxebarría, «Iniciación a la fonética acústica», *ASJU* 21, n.º 2 (1987): 479.

A continuación, se revisa la inteligibilidad en este medio con base en en el concepto %ALCons, que se representa con esta fórmula:

$$\%AL_{CONS} = \frac{200{D_2}^2{RT_{60}}^2(n+1)}{VQM}$$

Ecuación 1. V. M. A. Peutz y W. Klein of Nijmegen (%ALCONS)[7]

Donde:
D2 es la distancia desde el altavoz hasta el oyente.
RT_{60} es el tiempo de reverberación en segundos, valor que es función y variable para cada una de las frecuencias de trabajo.
V es el volumen físico de la habitación en metros cúbicos.
Q es la relación de direccionalidad.
n es el número de grupos de altavoces idénticos al grupo 1.
M es el modificador Dc (generalmente 1 se elige, excepto en instancias especiales).

La Ecuación 1 hace posible trabajar de manera simulada y medible en la inteligibilidad con parámetros que competen a todo un medio de comunicación (fuente, el medio de propagación y el receptor).

Los parámetros que se identifican en el comportamiento de las fuentes son los siguientes:

Q es la relación de direccionalidad.
n es el número de grupos de altavoces idénticos al grupo 1.

Los parámetros que se identifican en el comportamiento del medio de propagación son:

D2 es la distancia desde el altavoz hasta el oyente.
RT_{60} es el tiempo de reverberación en segundos.
V es el volumen de la habitación en metros cúbicos.

Sobre la ecuación anterior, es necesario mencionar que para que sus predicciones sean valederas, parte del supuesto necesario de que la relación señal-ruido debe ser igual a 25 decibelios.

7 Davis, Davis y Sams.

Para entender esto se muestra la ilustración 4.

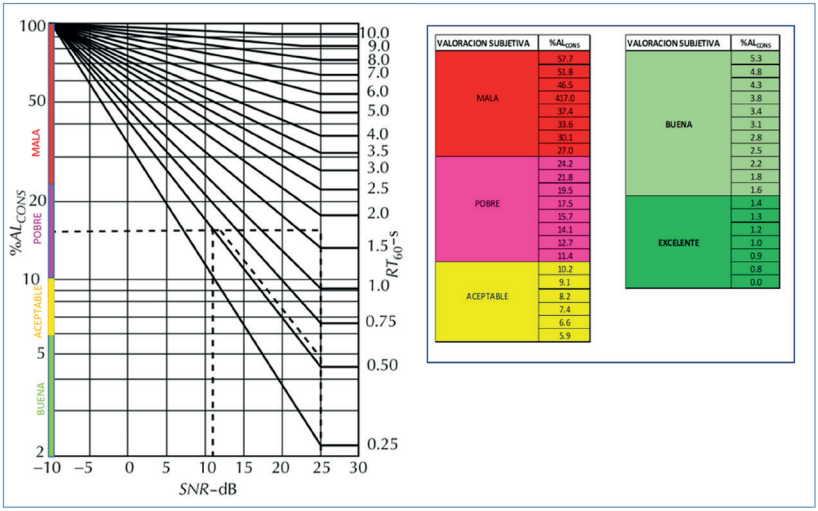


Ilustración 4. Monograma del efecto de la relación Señal a Ruido en %ALCONS a D2 distancia entre la fuente y el oyente, adaptado por el autor.
Fuente: Don Davis, Eugene Patronis y Pat Brown, Sound System Engineering (Burlington: Focal Press, 2013).

En esta ilustración se puede analizar el comportamiento del valor de %ALCons en función del RT_{60} y de la relación S/N R. Con este monograma es posible concluir que tener valores permitidos entre aceptable, bueno y excelente en la inteligibilidad de la palabra en los recintos acústicos cerrados implica tener valores inferiores entre 10 y 0 del %ALCons; así también, es requisito tener bajos tiempos de reverberación y altos valores de relación Señal respecto a los valores de Ruido, como mínimo 25 $dB_{SPL.}$ Las curvas N. C. (NOISE CRITERIA), criterios dados por Beranek, son la herramienta principal dentro de la insonorización para dimensionar los materiales y los espesores de las paredes colindantes de un recinto, con el objetivo de buscar la obtención de un alto rango dinámico en las salas.

A continuación, se analizan los factores que involucran a la ecuación %ALCons. El efecto de la reverberación en la inteligibilidad

Alton Everst[8] presenta la ecuación para el cálculo del tiempo de reverberación TR_{60} presentada por Sabine en el año 1900.

$$RT_{60\,(f)} = 0{,}161 * \frac{V}{(S_1 * \alpha_{1(f)}) + (S_2 * \alpha_{2(f)}) + (S_3 * \alpha_{3(f)}) + \cdots (S_n * \alpha_{n1(f)}).}$$

Ecuación 2. Fórmula para el cálculo del Tiempo de Reverberación publicada por Sabine.

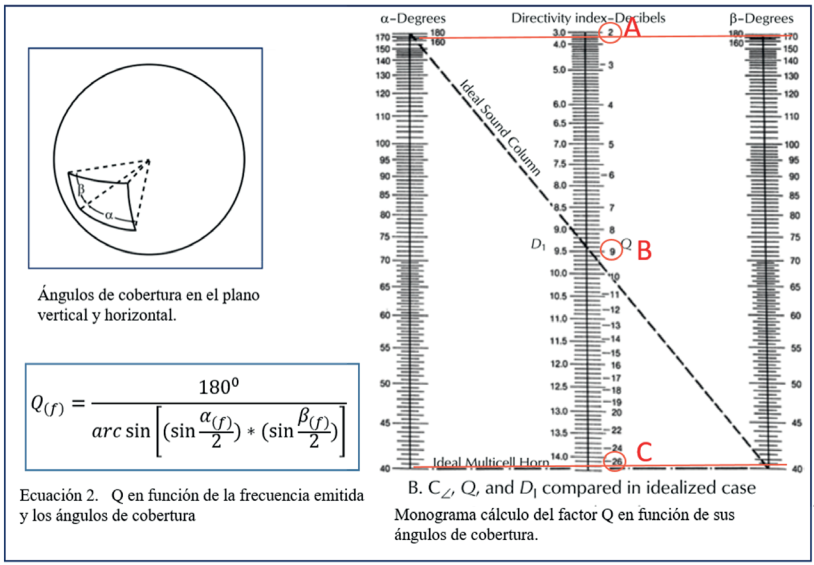
Donde:

RT_{60} es el tiempo de reverberación en segundos, valor que es función y variable para cada una de las frecuencias de trabajo.

V es el volumen físico de la habitación en metros cúbicos.

S_n son las superficies que conforman el espacio físico.

α_n es el coeficiente de absorción del material que corresponde a la superficie Sn, 0 corresponde a superficies totalmente reflectoras y 1, cuando el material es totalmente absorbente, valor variable para cada una de las frecuencias, dependiendo de los materiales.



Ángulos de cobertura en el plano vertical y horizontal.

$$Q_{(f)} = \frac{180^0}{arc\,\sin\left[(\sin\frac{\alpha_{(f)}}{2}) * (\sin\frac{\beta_{(f)}}{2})\right]}$$

Ecuación 2. Q en función de la frecuencia emitida y los ángulos de cobertura

Monograma cálculo del factor Q en función de sus ángulos de cobertura.

Ilustración 5. Factor de Direccionalidad (Q) en función de los ángulos de cobertura. **Fuente:** Don Davis, Eugene Patronis y Pat Brown, Sound System Engineering (Burlington: Focal Press, 2013).

8 F. Alton Everest, Critical Listening Skills for Audio Professionals (Thomson: Boston, 2007), 155.

Acerca del Q Factor de Direccionalidad, Davis *et al*. replicaron la conceptualización dada por Arnold P. G. Peterson y Ervin E Gross Jr:

> El factor de direccionalidad de un trasductor empleado para la emisión de sonido es la relación entre la presión sonora elevada al cuadrado, a una distancia fija y en una determinada dirección, y la presión media cuadrática del sonido a la misma distancia promediada del transductor en todas direcciones. La distancia debe ser lo bastante grande para que parezca que el sonido surge esféricamente del centro acústico efectivo de la fuente. A menos que se especifique lo contrario, se entiende que la dirección de referencia es la máxima respuesta[9].

Los tres elementos de la ilustración 5 permiten entender cómo funciona y se utiliza el factor Q. Así, se muestra la representación gráfica de una fuente que proyecta el sonido en los dos ángulos que componen la abstracción del espacio: esto es en el plano horizontal y en el plano vertical, ángulos datos que componen la cobertura de un elemento generador del sonido. La ecuación 2 permite calcular el valor Q de manera matemática; y el monograma ubicado al lado derecho hace posible calcular gráficamente al interpolar la recta que se forma por los puntos que corresponden al ángulo de cobertura en el horizontal (primera línea vertical) y el segundo punto marcado por el ángulo de cobertura vertical (tercera línea vertical) versus el valor del índice de Direccionabilidad (Q) que se encuentra en el cruce en la segunda línea vertical.

A modo de ejemplos y con el propósito de entender fácilmente el comportamiento del factor (Q) se hará en el monograma de la ilustración 6 con tres ejemplos:

9 Davis, Davis y Sams, 59.

1. Caso (**A**), si se tuviera un elemento que proyecte el sonido en 180º en el eje horizontal y 180º en el eje vertical se traza la línea correspondiente y se interpola, de lo que se obtiene el índice respectivo de Direccionabilidad, que es **2**.
2. Caso (**B**), originalmente, en el monograma se interpola entre dos ángulos, 180º en el horizontal y 40º en el vertical, al efectuar la respectiva interpolación se obtiene un valor de Direccionabilidad aproximado de **9**.
3. Caso (**C**), si la cobertura horizontal y vertical son iguales, 40º x 40º, interpolando en el cruce de la línea que corresponde a la columna del índice Q, se obtiene un valor aproximado de **27**.

Es decir, al analizar el comportamiento del factor Q en la ecuación 1, que corresponde al cálculo de %ALCons, se puede concluir que, con elementos que proyecten en ángulos estrechos de cobertura, tendrá menores valores de la desarticulación de las consonantes y, por tanto, mayor inteligibilidad. Desde una explicación física, se puede decir que en las señales que se propagan con una cobertura en que se reducen sus ángulos existen haces de proyección más directas, con posibilidades de obtener un menor número de señales que se reflejan en los límites de la fuente.

Control sobre el factor Q o índice de Direccionabilidad

A partir de los estudios presentados por Harry Olson[10], y gracias a la tecnología actual, existe la capacidad de controlar los ángulos de cobertura, tanto en el eje vertical como en el eje horizontal, al agrupar distintas fuentes sonoras idénticas.

10 Harry F. Olson, Acoustical Engineering (Nueva York: D. Van Nostrand Company, 1960).

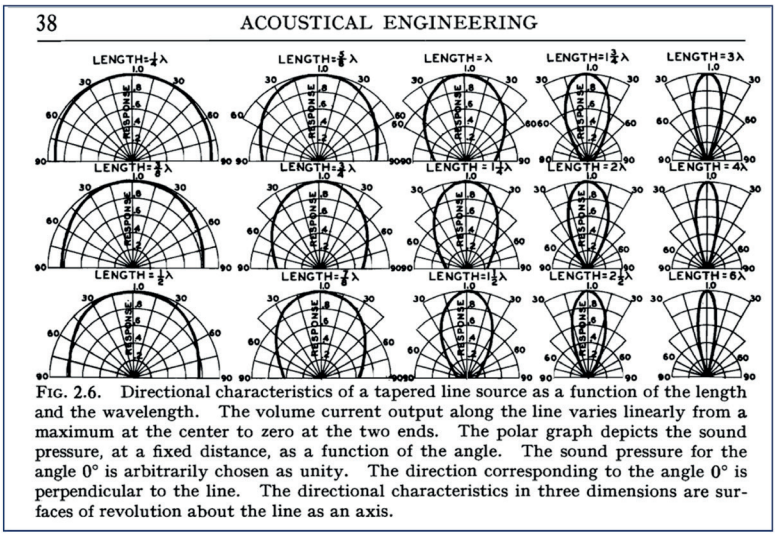


FIG. 2.6. Directional characteristics of a tapered line source as a function of the length and the wavelength. The volume current output along the line varies linearly from a maximum at the center to zero at the two ends. The polar graph depicts the sound pressure, at a fixed distance, as a function of the angle. The sound pressure for the angle 0° is arbitrarily chosen as unity. The direction corresponding to the angle 0° is perpendicular to the line. The directional characteristics in three dimensions are surfaces of revolution about the line as an axis.

Ilustración 6. Diferentes lóbulos de radiación del sonido, en función de la separación y su fase de varias fuentes semejantes.
Fuente: Harry F. Olson, Acoustical Engineering (Nueva York: D. Van Nostrand Company, 1960), 38.

$$R_\alpha = \frac{\sin\left(\frac{n\pi d}{\lambda}\sin\alpha\right)}{n\sin\left(\frac{\pi d}{\lambda}\sin\alpha\right)}$$

Ecuación 3. Fórmula para el cálculo de la característica direccional de una fuente robusta arreglada en línea recta, compuesta por un número de fuentes iguales que vibran en fase y están separadas por distancias idénticas.
Fuente: Harry F. Olson, *Acoustical Engineering* (Nueva York: D. Van Nostrand Company, 1960), 35.

Donde $\mathbf{R_a}$ es la relación de la presión para un ángulo **a** a la presión para un ángulo **a =** 0. La dirección a = 0 es normal a la línea.

n = número de fuentes.
d = distancia de separación entre las fuentes, en centímetros.
λ = longitud de onda de la frecuencia estudiada, en centímetros.

Para explicar de una manera fácil lo expresado en el marco teórico, se realizan cuatro ejercicios prácticos de simulación con el programa

electroacústico MAPP XTTM de Meyer Sound. Para ello, se emplearon fuentes isotrópicas de 10 cm de alto, 10 cm de ancho y 14,5 cm de profundidad, clasificados en dos especímenes:

Espécimen A: corresponde a una fuente isotrópica única.
Espécimen B: corresponde a 15 fuentes isotrópicas, conformadas en un apilamiento en una sola línea vertical.

El ambiente de simulación está en el plano vertical y es un espacio de 5 metros de alto y 15 metros de longitud, con dos tipos de superficies en sus acabados: materiales 100 % absorbentes o 100% reflectivos.

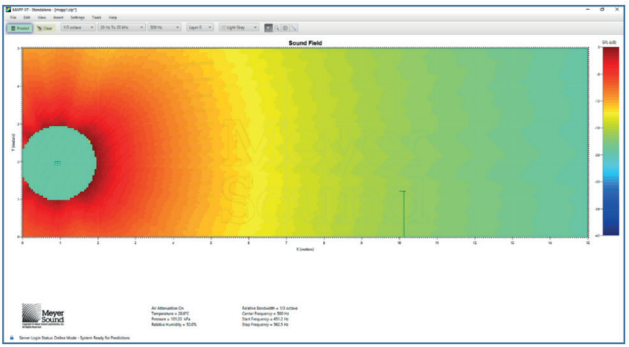
La frecuencia de análisis es de 500 Hz, el micrófono de medición se encuentra a 10 metros de la fuente.

Escenario I: ambiente con superficies absorbentes.
Escenario II: ambiente con superficies reflectoras.

Los análisis se describen por simulaciones numeradas con dos tipos de especímenes en los dos tipos de escenarios.

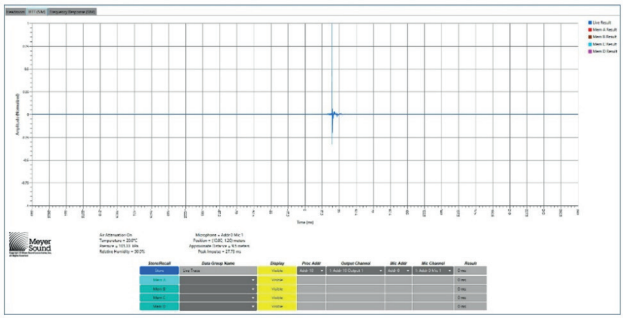
Simulación 1

Espécimen A en el Escenario I



Patrón de cobertura vertical: se observa que una sola fuente isotrópica irradia en los 360o; la propagación de la onda sigue un patrón de una onda esférica (ley del inverso al cuadrado).

Ilustración 7. Mapa de cobertura en el plano vertical de la Simulación 1.
Fuente: elaboración propia.



Respuesta de impulso: para el lugar donde se realiza la evaluación o la medición únicamente llega una sola señal directa, no existen reflexiones.

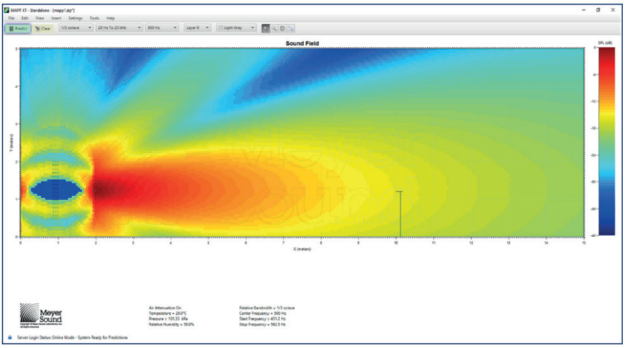
Ilustración 8. Respuesta de impulso de la Simulación 1.
Fuente: elaboración propia.

La respuesta de frecuencia: indica que las amplitudes de las frecuencias que conforman la señal en el escucha o punto de medición están en 70 dBSPL, aproxi-madamente..

Ilustración 9. Respuesta de frecuencia de la Simulación 1.
Fuente: elaboración propia.

Simulación 2

Espécimen II en el Escenario I.



Patrón de cobertura vertical: se observa que las 15 fuentes apiladas una sobre otra cierran su haz de cobertura, la propagación de la onda sigue un patrón de una onda circular.

Ilustración 10. Mapa de cobertura en el plano vertical en la Simulación 3.
Fuente: elaboración propia.

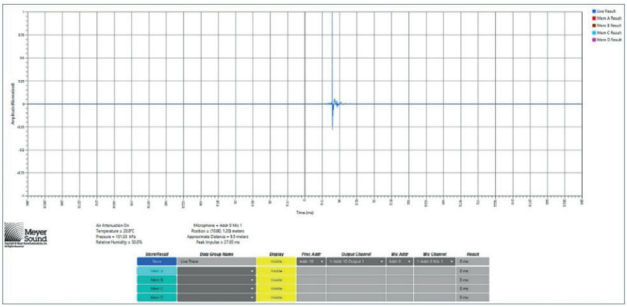


Ilustración 11. Respuesta de impulso en la Simulación 3.
Fuente: elaboración propia.

Respuesta de impulso: para el lugar donde se realiza la evaluación o la medición únicamente llega una sola señal directa, no existen reflexiones.

Ilustración 12. Respuesta de frecuencia en la Simulación 3.
Fuente: elaboración propia.

La respuesta de frecuencia: indica que las amplitudes de las frecuencias que conforman la señal en el escucha o punto de medición están en 90 dBSPL, aproximadamente, último valor que supera en aproximadamente 20 dBSPL mayor respecto al caso de una sola fuente isotrópica.

Simulación 3

Espécimen A en el Escenario II.

Esta simulación pone de manifiesto el caso de la Simulación 1 bajo el efecto de las reflexiones de las paredes.

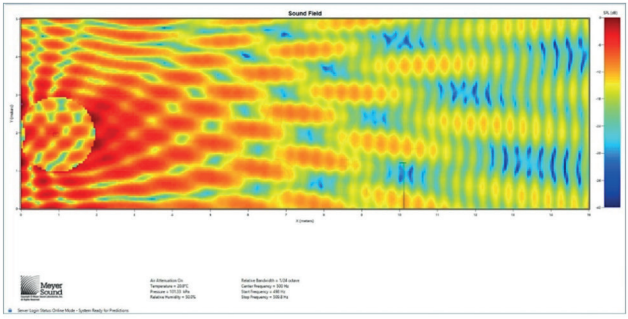
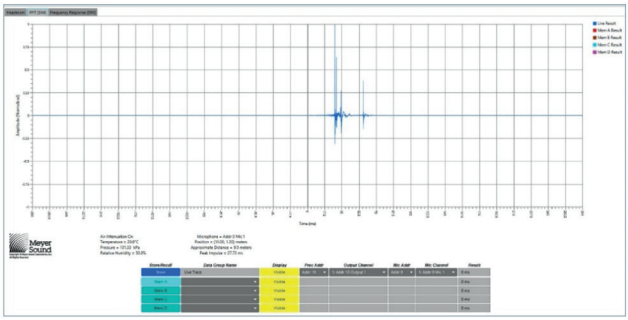


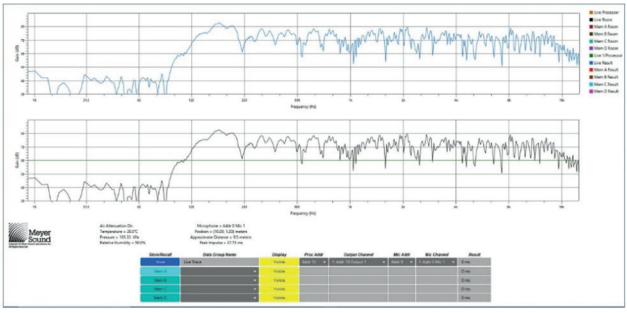
Ilustración 13. Mapa de cobertura en el plano vertical en la Simulación 2.
Fuente: elaboración propia.

Patrón de cobertura vertical: se observa que una sola fuente isotrópica irradia en los 360o, con cancelaciones de diferente valor de atenuación, resultado de los desfases debido a la suma vectorial entre las señales directas con las reflejadas.



Respuesta de impulso: para el lugar donde se realiza la evaluación o medición llegan la señal directa y otras con diferencias de tiempo y menor amplitud relativa respecto a la directa.

Ilustración 14. Respuesta de impulso en la Simulación 2.
Fuente: elaboración propia.



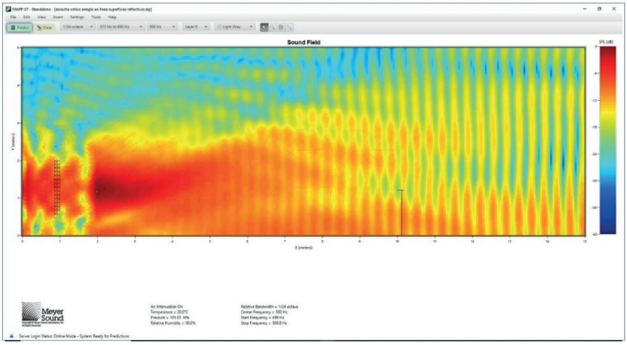
La respuesta de frecuencia: los impulsos retrasados sumados vectorialmente a la señal directa producen atenuaciones discretas en diferentes frecuencias, resultado del efecto «filtro de peine.

Ilustración 15. Respuesta de frecuencia en la Simulación 2.
Fuente: elaboración propia.

Simulación 4

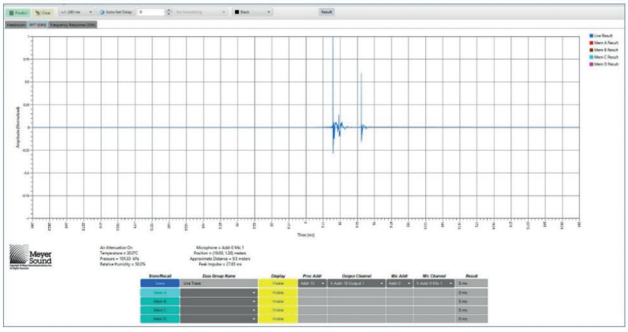
Espécimen II en el Escenario II.

Esta simulación pone de manifiesto el caso de la Simulación 2, sumado o bajo el efecto de las reflexiones de las paredes.



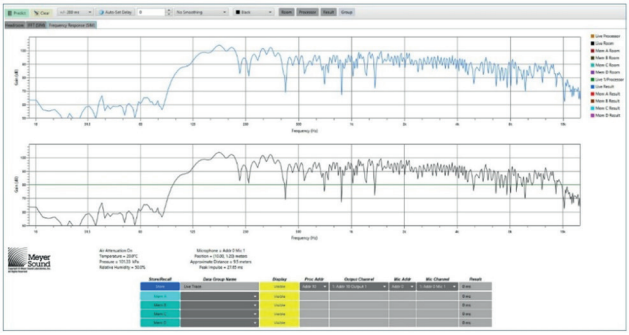
Patrón de cobertura vertical: se observa que las 15 fuentes cierran su haz de cobertura; además, presentan cancelaciones de diferente valor de atenuación, resultado de los desfases debido a la suma vectorial entre las señales directas con las reflejadas.

Ilustración 16. Mapa de cobertura en el plano vertical en la Simulación 4.
Fuente: elaboración propia.



Respuesta de impulso: para el lugar donde se realiza la evaluación o la medición llega la señal directa y otras con diferencias de tiempo y menor amplitud relativa respecto a la directa.

Ilustración 17. Mapa de cobertura en el plano vertical en la Simulación 4.
Fuente: elaboración propia.



La respuesta de frecuencia: los impulsos retrasados sumados vectorialmente a la señal directa producen atenuaciones discretas en diferentes frecuencias, resultado del efecto «filtro de peine».

Ilustración 18. Respuesta de frecuencia en la Simulación 4.
Fuente: elaboración propia.

Receptor (escucha)

El estudio objetivo de la inteligibilidad en el destino o escucha de mano de la acústica se respalda en la sicoacústica. Este es un tema muy amplio que ha sido desarrollado y que podría ser explicado a futuro.

Conclusiones

En la producción musical se trabaja en la búsqueda de una escucha crítica, lo que permite obtener productos de alta inteligibilidad en la palabra y en lo sonoro musical, a lo largo de la historia, sobre todo en

la interdisciplinaridad, con la fonética, la acústica musical, la acústica arquitectónica, la electroacústica y la música.

Sin duda, la inteligibilidad será uno de los temas principales que serán revisados y estudiados a lo largo de la vida del ser humano, el cual, además, puede estudiarse desde la concepción de modelo general que corresponde a un sistema de comunicación, cuyos componentes son: fuente, medio y receptor. Así, para una abstracción mental con preguntas dentro de la escucha crítica, con el objetivo de tener factores controlables y mejoras sobre la inteligibilidad de la palabra y lo sonoro musical que se reproduzca en los espacios o los entornos arquitectónicos, con el respaldo de equipamiento tecnológico electroacústico, se puede utilizar el modelo de V. M. A. Peutz y W. Klein of Nijmegen (ecuación 1), que implica estudiar y trabajar en dos campos, a saber:

1. En la acústica arquitectónica, al reducir la amplitud de las señales reflejadas (esto se logra en diferente proporción por dos métodos, al controlar el tiempo de reverberación e incrementar el índice de difusión) se decrementa el tiempo de reverberación al aumentar las áreas o las superficies del local con materiales y sus acabados con mayores coeficientes de absorción acústica; y si se incrementa el índice de difusión, al interponer superficies difusoras sobre los espacios o las superficies reflectoras que no requieren ser materiales absorbentes. Adicionalmente, es necesario mejorar la relación señal/ruido y minimizar las interferencias contaminantes de las señales provocadas por fuentes de ruido, ya sean externas o internas al espacio de trabajo.

2. En la electroacústica, las mejoras en el grado de inteligibilidad se pueden inducir tecnológicamente con el apilamiento controlado de fuentes idénticas que reproducen el mismo programa, a fin de incrementar el factor Q, que implica reducir los ángulos de cobertura de la fuente arreglada o configurar un sistema robusto.

Prospectiva

La inteligibilidad dentro de la escucha es un tema con muchas incógnitas, a pesar de ser bastante estudiado por la academia. A futuro, en este espacio se podrán seguir revisando otros factores extras que influyen en las fuentes, el medio y los receptores que guardan relación con los métodos, las normas y los equipos de medición para la evaluación de la inteligibilidad.

Referencias bibliográficas

Carrión, Antoni. *Diseño acústico de espacios arquitectónicos.* Barcelona: Edicions UPC, 1998.

Davis, Don, Carolyn Davis y Howard Sams. *Ingeniería de sistemas acústicos.* Barcelona: Marcombo, 1983.

Davis, Don, Eugene Patronis, y Pat Brown. *Sound System Engineering*. Burlington: Focal Press, 2013.

Etxebarría, Maitena. «Iniciación a la fonética acústica». *ASJU 21*, n.º 2 (1987): 475-514.

Everest, F. Alton. *Critical Listening Skills for Audio Professionals*. Boston: Thomson, 2007.

Meyer, Jürgen. *Acoustics and the Performance of Music.* Terre Haute: Springer, 2009.

Navarro, J., y J. Sendra. «La iglesia como lugar de la música». En *Primer Congreso Nacional de Historia de La Construcción*, 381-387. Madrid: Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, 1996.

Olson, Harry F. *Acoustical Engineering*. Nueva York: D. Van Nostrand Company, 1960.

«Perspectiva histórica de la acústica». Alfatécnicos. https://www.analfatecnicos.net/archivos/28.PerspectivaHistoricaDeLaAcustica.pdf (Consultado el 15 de diciembre de 2020).

Pires, Anna Clara. «Acústica de ambientes». Academia. https://www.academia.edu/12532380/MONOGRAFIA_FINAL (Consultado el 12 de febrero de 2021).

Cimarrón: EP de música fusión de *future bass* y afroesmeraldeña

Grupo de investigación S/Z-Producción Musical e Investigación en Artes

Enoc Luisamano Delgado
juancarlos.luisamano@uartes.edu.ec

Introducción

«Cimarrón» fue el nombre con el que se designó a los esclavos africanos que hicieron resistencia contra sus esclavizadores en la época de la colonización.[1] He nombrado de esta forma a este proyecto porque este EP va a hacer una sincretización entre varios géneros musicales denominados, de forma amplia, música afroesmeraldeña y *future bass*. El primer género mencionado hoy en día es considerado como música folclórica, y no ha alcanzado la globalización ni a media ni a gran escala, provocando poco a poco una pérdida de la tradición e historia de un pueblo.

La música afroesmeraldeña, como su nombre lo indica, proviene de la cultura afro de la provincia de Esmeraldas, conformada por los descendientes de los esclavos que fueron traídos desde África hasta América, quienes en su mayoría llegaban a este territorio como resultado de naufragios.[2] La música es una de sus tradiciones que transmiten de forma oral, basándose en relatos y poemas de la cultura y que

1 «Cimarrón y cimarrones 2», Documentop.com, https://documentop.com/cimarrones-y-cimarronajes-2-colombia-aprende_598882d41723ddb404629db0.html
2 Jean-Pierre Tardieu, *El negro en la Real Audiencia de Quito* (Open Edition Books, Institut français d'études andines, 2006), https://books.openedition.org/ifea/4624?lang=es

se manifiestan a través de cánticos y bailes de connotaciones festivas, ritualistas, fúnebres y religiosas.[3]

Los festejos ritualistas en la cultura afroesmeraldeña dependen de cada tipo de situación o de algún festejo en particular, para celebrar y llorar a todos quienes pertenecemos a los tres cosmos. Entre los principales cánticos de celebraciones o de los más conocidos por los moradores están los arrullos, el andarele, la caderona, fabriciano, bambuco, las aguas, canoíta, etc.

La cultura afroesmeraldeña se puede categorizar en varias artes como la música, la danza, sus cánticos y poemas. Todas son de carácter ritualista, adorando a divinidades, santos, espíritus de los muertos, animales y la cotidianidad de sus jornadas diarias.[4] Y para poder entender las costumbres artísticas tenemos que hablar de la cosmovisión del pueblo de la provincia verde.

La religiosidad (o creencias) de los afroesmeraldeños está representada por entidades abstractas que empiezan con la separación entre el mundo terrenal y otras dimensiones en las que mencionan espíritus, deidades y santos.

Las dimensiones mencionadas están clasificadas en tres:

- el mundo divino o de arriba, también llamado el cielo o paraíso, lugar donde habitan los dioses o espíritus como los ángeles, arcángeles, vírgenes, santos y orishas;
- el mundo humano o de abajo, también llamado limbo, infierno o purgatorio, sitio donde habitan las almas de los muertos, los demonios y el diablo o Lucifer;
- por último, el mundo terrenal son los mares, ríos y montañas. Aquí residen los mortales, hombres y mujeres que se relacionan con la naturaleza, y en este espacio está ocupado por seres mitológicos como la Tunda, el Riviel, el duende y otros seres.[5]

3 Bracero, Andrés, *La cultura afroecuatoriana y su aporte en el desarrollo musical del Ecuador, a través de sus ritmos tradicionales* (Cuenca). Edición en PDF. https://www.academia.edu/36058979/La_mu_sica_en_la_cultura_afroecuatoriana
4 John Antón Sánchez, *Religiosidad afroecuatoriana* (Quito: 2014), 26.
5 Antón Sánchez, *Religiosidad afroecuatoriana*, 68.

La peculiaridad de la música afroesmeraldeña es el contrapunto rítmico que hacen en sus canciones, que denotan la competencia entre pueblos, demostrando quiénes son los mejores en las artes ancestrales. Por lo general, las obras tienen la particularidad de tener componentes melódicos percusivos y casi siempre habrá voces que acompañen a las melodías. Se puede decir que el bordón es el ritmo base de casi todos los ritmos del repertorio ancestral. Todas las piezas musicales van a tener una similitud al bambuco, pero van a sonar diferentes porque los toques y repiques que hay en cada composición no tendrán la misma dinámica en sus ejecuciones. Otro de los instrumentos de la agrupación es el bombo, que la mayoría de las veces inicia con rematas de gran intensidad sonora para ser escuchado por todos. Los cununos machos y hembras hacen contrapuntos para el bombo, pero de igual manera entre ellos hay una dinámica de pregunta y respuesta, convirtiendo la sección percusiva en polirritmia.[6]

Antes de hablar sobre el *future bass* tenemos que conocer sobre sus orígenes. *Electronic dance music*, o EDM, es una de las denominaciones generales que se le ha asignado a una variedad de géneros musicales que son mezclados por DJ para un público que desea bailar y poner su cuerpo al límite. Las técnicas de mezcla forman texturas que están asociadas a la música disco.[7]

El EDM abarca géneros cómo *el trance*, *house*, *drum and bass*, *dubstep*, etc. Además, al fusionar estos estilos musicales se generan divisiones en subgéneros cuyo tempo oscila entre los 120 bpm (*beats per minute*) y puede ser acelerado hasta los 160 bpm. Hacen uso de instrumentos electrónicos como sintetizadores y mezcladoras para lograr el sonido deseado.[8]

Future bass es un género que nace en el año 2006 en Los Ángeles, Estados Unidos, producido por Steven Allison quien —bajo el seudónimo Flying Lotus— lanzó el álbum *1983.* Este se trata de una mezcla de sintetizadores Roland TR-808 y géneros musicales como el *dan-*

6 Lindberg Valencia, «La marimba esmeraldeña», *Traversari*, n.º 3 (2016): 17.
7 Bernardo Alexander Attias, Anna Gavanas y Hilegonda C. Rietveld, *DJ Club in the Mix* (Nueva York, 2013), 1-3.
8 Attias, Gavanas y Rietveld, *DJ Club...*, 1-3.

ce, *electro pop*, *dubstep* y *chill trap*. En 2010, el productor escocés Ryan Whyte publicó el álbum *Sunburts*, el cual definiría el estilo. Flume fue el primer artista en conseguir un éxito musical con el género en el 2003 con el *remix* de *You & Me*, del grupo Disclosure.[9]

La estructura del género está marcada por la influencia del trap, específicamente en la parte percusiva y el bajo. Su tempo oscila entre 130 y 160 bmp. Dependiendo del compositor, el diseño de sonido puede ser más rico en sonoridad utilizando muchos elementos percusivos. Por lo general, casi todas sus armonías están compuestas por acordes con séptima, y pueden variar la cantidad de acordes que se usa. Por ejemplo, siguiendo la influencia del trap se pueden utilizar tres acordes. Si se usa la forma más comercial pueden emplear cuatro acordes, y si el artista desea puede utilizar hasta seis acordes.

La particularidad del género es por la cantidad de capas de sonidos generados por distintos sintetizadores. Regularmente, siempre habrá entre cinco a siete capas de sonido conformadas por *leads*, *pads*, *plucks*, *white noise*, bajo, superbajo. Además del uso de las automatizaciones para conseguir nuevos sonidos mediante intervención de los parámetros del *attack*, *decay*, *release* y *sustain.*

Proceso creativo

En el caso de este proyecto, la preproducción abarca las entrevistas y la grabación de las piezas musicales de los grupos y artistas afroesmeraldeños. En primera instancia, *Cimarrón* iba a ser un proyecto audiovisual sobre los orígenes de la música folclórica de la provincia de Esmeraldas, en el cual se quería hablar sobre la creación de los instrumentos ancestrales, la herencia de saberes y la lucha por un reconocimiento más amplio de esta, y la fusión con nuevos géneros para la globalización y preservación del género.

9 «Future Bass Guide: 4 Characteristics of Future Bass Music», MasterClass, https://www.masterclass.com/articles/what-is-future-bass#4-characteristics-of-future-bass-music

En las entrevistas realizadas nos vamos a enfocar en los artistas Benny Sánchez, líder del grupo Chonta, Cuero y Bambú; y Larry Preciado, músico de instrumentos ancestrales y productor musical del proyecto de música ancestral del grupo Bambuco. Ambos creadores nos recibieron en sus hogares y al mismo tiempo en sus lugares de práctica. Solo se utilizó una grabadora Tascam dr-40x con la que se grabó en mono.

Un jueves a las 9:00, conseguí que Joaquín organizara una reunión para presentarme a Larry. El encuentro fue en un restaurante frente al conservatorio, donde le expliqué el enfoque de la investigación que estaba realizando. En ese encuentro aprendí varias cosas que definirían cómo podría hacer el estudio de la música afroesmeraldeña. Primero, los aires o toques son patrones musicales propios de la cultura de la provincia verde, donde hay más de 100 formas de tocar todas las canciones ancestrales. Lo segundo y primordial fue que tenía que aprender cualquiera de los instrumentos de este género porque si quería realizar la fusión de dos géneros musicales debería tener clara la forma de ambas estructuras musicales.

El encuentro con Larry se efectuó a las afueras del Conservatorio Municipal de la ciudad de Esmeraldas y después nos trasladamos hacia su hogar, ya que era un espacio con menos ruido donde pudimos hacer los registros sonoros sin ningún problema. La plática trató sobre cómo se transmiten los saberes ancestrales y cómo hacer uso de estos para que no pierda su esencia cuando se lo fusiona con otros géneros musicales. Después de terminar el registro audiovisual que nos había proporcionado este artista, regresamos al punto de partida donde nos encontraríamos con dos profesores más, Alberto Castillo Palma e Iván Alfredo Quintero, quienes nos proporcionaron más información de la cultura afroesmeraldeña.

Al final del día, tuvimos contacto con el grupo Tierra Negra que es parte de la Casa de la Cultura de la ciudad de Esmeraldas. Aunque no pudimos hacer la entrevista, allí fue donde pude oír la diferencia clara entre la sonoridad y frecuencia entre un cununo macho y hembra: la hembra tiene un sonido medio con tonos agudos y es por esa carac-

terística que siempre que se hacen los repiques da las respuestas que contradicen al cununo macho. De esta forma concluí con las grabaciones de las entrevistas.

La selección de los fragmentos musicales, grabados en las entrevistas previamente realizadas, iniciaron en el mes de octubre del año 2020, en conjunto con la clase de Producción Musical 2, impartida por el profesor Antonio Cepeda. Del registro sonoro que tenía, preferí usar los archivos de Benny Sánchez y Larry Preciado porque los dos artistas nos permitieron conseguir un registro de sus canciones.

Para la edición y creación de las maquetas se utilizó una laptop Asus TUF Gaming FX504, la cual tiene un procesador Intel Core i5 de octava octava generación, una memoria RAM de 16 GB y una tarjeta de video Nvidia GeForce GTX 1500 de 2 GB. Para complementar la tarjeta de video, se usó una interfaz de audio Behringer UMC 404 HD y unos audífonos Audiotechnica ATH-M40X. Además, se empleó el DAW (Digital Audio Workstation) FL Studio 20.

Con los archivos obtenidos del grupo Chonta, Cuero y Bambú, se consiguió realizar *samples* de la canción *Bambuco*, que se utilizó en la primera maqueta, la cual contiene toda la orquesta de un grupo de música afroesmeraldeña: bombo, cununo, guasá, marimba y una voz que solo dice «vaya», una frase usada por uno de los bailarines para indicar el cambio de los movimientos que realizan al bailar.

Como la grabación de toda la orquesta fue hecha con una grabadora, a partir de una sola pista para entrada de sonido, decidí hacer una copia de cuatro canales de la única grabación de audio, para así, mediante la compresión multibanda, realzar las frecuencias de cada instrumento.

Para la primera pista decidí que las frecuencias graves serían las que predominaran. Por ello, el bombo sería el principal instrumento en escucharse. Usé dos *plugins* para el realce de las frecuencias, entre estos el *maximus*, un compresor multibanda que permite dividir las frecuencias por cuatro secciones: *low*, *mid*, *high* y *master*. En este caso solo usé el *low* para solo trabajar con los graves. En cuanto a los parámetros del ADSR, decidí que el ataque, el *release* y el *sustain* fueran

cortos para darle la característica de un sonido percusivo. El Fruty parametric EQ 2 es un ecualizador que usé para quitar frecuencias agudas y una parte de las medias, ya que la presencia del cununo es fuerte y sus frecuencias son de carácter medio-agudas. Hice un realce en los 68 Hz y 150 Hz para darle una característica robusta al instrumento.

La segunda pista fue utilizada para el cununo. Como en el primer *track*, usé los mismo *plugins*: *maximus* para el aislamiento de frecuencias, en este caso el *mid*, que solo usa frecuencias medias. Su ataque, *release* y *sustain* son cortos porque este instrumento es percusivo y no tiene una característica de sonido que perdure en el tiempo, como un platillo. Con el ecualizador realcé la frecuencia de 227 Hz, que es donde tiene más fuerza su ataque, y en los 3100 Hz para el brillo que contiene. A partir de los 120 Hz hice un filtro pasa alto para que no interfiera con las frecuencias del bombo.

La tercera pista fue para el guasá. Igual que los instrumentos anteriores, utilicé el *maximus* con el parámetro de *high*, ya que la frecuencia de este instrumento es alta y, de cierta forma, algo chillona. Su ataque es corto, en cambio su *release* y *sustain* son más largos. Con el ecualizador realcé las frecuencias de 4500 Hz, y se usó un filtro pasa bajo para eliminar las frecuencias de 1000 Hz hacia abajo para no haya otra capa de sonido filtrándose.

La cuarta pista es la marimba; por lo general este instrumento es el protagonista de todas las canciones afroesmeraldeñas. Con el *maximus* use el *mid* para las frecuencias medias ya que la marimba es un instrumento de carácter medio. Su ataque es corto, el *release* es largo y el *sustain* es corto. Para la ecualización utilicé dos ecualizadores: cada uno realzaba las frecuencias medias y altas de la marimba. Decidí usar dos *plugins* porque como es una grabación que contiene toda la orquesta, se estaban filtrando todos los instrumentos.

Andarele tiene la misma estructura que *Vaya* en cuestión de la fusión de género. La diferencia está en los compases porque el ritmo de la toda la obra es de 4/4. Además, la marimba toca en el coro, algo que ninguno de los otros temas hace. De cierta forma, esta pieza fue la más sencilla de componer, porque en ambos estilos sus compases son cuaternarios.

Fluir tiene la misma forma musical que *Vaya*, sobre todo en la presencia de los dos géneros musicales en algunas secciones de la canción. Se utilizaron fragmentos de la canción *Bambuco*, pero solo consta de un instrumento de toda la orquesta afroesmeraldeña: el bombo. Todos los otros sonidos son sintetizadores que hacen las melodías y acordes de la canción, obviamente denotando el género electrónico.

En la obra *Agua* se empleó el *sample* del bordón, que, al igual que *Vaya* y *Andarele*, forma parte de las canciones con más presencia de la música afroesmeraldeña, ya que los instrumentos de música ancestral están presentes en casi todas las obras.

Resultados

El principal objetivo del proyecto interdisciplinario fue la producción musical de un EP de música fusión de *future bass* y música afroesmeraldeña. El propósito de este trabajo consistía en la composición de cinco piezas musicales, utilizando fragmentos de canciones grabadas de músicos afroesmeraldeños en las entrevistas que previamente realicé, además de usar los recursos virtuales como sintetizadores, *plugin* y *samples* para la creación de la parte electrónica. Esta meta se obtuvo gracias a la planificación realizada con mis compañeras de investigación y la ayuda de los artistas que nos permitieron entrevistarlos y hacer los registros sonoros.

También fue necesaria la investigación sobre la cultura afroesmeraldeña y su música ya que, al ser un género con varios siglos de antigüedad, tiene un fuerte apego con varias artes y costumbres en el sector donde se lo practica. Asimismo, se realizó un análisis descriptivo de un álbum de Don Naza y del grupo Bambuco, ambos de música afroesmeraldeña, así como del EP del dúo Droeloe, exponentes del subgénero *future bass.*

La portada fue pensada con la perspectiva de fusionar varios elementos visuales de ambos géneros musicales. En el caso de la música afroesmeraldeña, se desenvuelve en un entorno tropical y paradi-

siaco por estar rodeado de selvas y por la cantidad de playas que hay en toda la provincia.

Se decidió hacer una sesión fotográfica en una playa utilizando únicamente un *smartphone*, el Xiaomi POCO X3 con su cámara versión PRO. El nombre de este lugar es playa Las Palmas, ubicado en la ciudad de Esmeraldas. En este sector hay un minipatio tropical, ya que en la arena han plantado por filas y columnas varias palmas, los cuales de espalda miran hacia una montaña empinada, que en un plano general se unen a la playa, la montaña y el cielo. Desde la cosmovisión afroesmeraldeña, he utilizado los conceptos del mundo de arriba y el mundo de abajo.

Respecto a la influencia visual del *future bass*, se utilizó el *software* de edición de imagen Photoshop 2020. Se emplearon varios conceptos visuales de la cultura musical de EDM como el neón y el *liquid*. La imagen está compuesta por dos imágenes superpuestas de la misma fotografía. La principal tiene la idea de neón, combinando colores verde y azul con pigmentos celestes. En cambio, el cielo es la combinación del neón y el *liquid*, con varias tonalidades de los colores morado y fucsia. La tipografía escogida para el diseño fue el Lemon Milk, que en sus formas son muy geométricas y sin muchas alteraciones en sus dimensiones. El color ideal para los símbolos es el turquesa porque permite contrastar los colores principales de la imagen ya que son la combinación de estos.

Bibliografía

Antón Sánchez, John. *Religiosidad afroecuatoriana*. Quito, 2014.

Attias, Bernardo Alexander, Anna Gavanas y Hilegonda C. Rietveld. *DJ Club in the Mix*. Nueva York, 2013.

Bracero, Andrés. *La cultura afroecuatoriana y su aporte en el desarrollo musical del Ecuador, a través de sus ritmos tradicionales*. Cuenca. Edición en PDF. https://www.academia.edu/36058979/La_mu_sica_en_la_cultura_afroecuatoriana

«Cimarrón y cimarrones 2». Documentop.com. https://documentop.com/cimarrones-y-cimarronajes-2-colombia-aprende_598882d41723d-db404629db0.html

«Future Bass Guide: 4 Characteristics of Future Bass Music». Masterclasss. https://www.masterclass.com/articles/what-is-future-bass#4-characteristics-of-future-bass-music

Valencia, Lindberg. «La marimba esmeraldeña». *Traversari*, n.º 3 (2016): 17-21.

Tardieu, Jean-Pierre. *El negro en la Real Audiencia de Quito*. Open Edition Books, Institut français d'études andines, 2006. https://books.openedition.org/ifea/4624?lang=es

El patrimonio musical ecuatoriano en las obras de Inés Jijón, Aurora Román Casares y Blanca Layana Gómez

Zoila Cevallos Lecaro
zoila.cevallos@uartes.edu.ec

Justificación

El presente trabajo de investigación del proyecto de Patrimonio Musical Ecuatoriano es el resultado de una búsqueda de partituras ecuatorianas para aumentar el repertorio pianístico de nuestros estudiantes.

En este contexto, se tuvo conocimiento de que las compositoras Inés Jijón y Aurora Román Casares han compuesto un número significativo de obras para piano solo. Así, y con base en el trabajo de la compositora guayaquileña Blanca Layana Gómez, cuyos libros *Expresiones del piano* y *Expresiones de mi tierra* tienen composiciones para piano solo, acompañamiento y música de cámara, se decide tomar contacto con las compositoras quiteñas para tener acceso a sus partituras.

Tras la obtención de las obras, se identificó que las tres hicieron aportaciones importantes al repertorio pianístico ecuatoriano, pues tuvieron una visión pedagógica. Es decir, compusieron para este instrumento pensando en el desarrollo técnico e interpretativo de los niños y jóvenes músicos del país.

Por esto, la presente investigación en proceso se hace necesaria para visibilizar el trabajo de las compositoras ecuatorianas en el piano, incrementar el acopio de partituras en los archivos del

proyecto Patrimonio Musical Ecuatoriano, ampliar el repertorio pianístico en los planes de estudios de los conservatorios, academias y centros musicales del país y plantear el desafío para que las nuevas generaciones de compositoras/es realicen aportaciones con una visión pedagógica, pensando en el desarrollo pianístico de nuestros niños y jóvenes.

Objetivo general

Visibilizar la obra para piano solo de las compositoras ecuatorianas Inés Jijón, Aurora Román Casares y Blanca Layana Gómez, mediante la exposición de sus biografías, el acercamiento a su producción musical, similitudes y aportaciones al proyecto de investigación de Patrimonio Musical Ecuatoriano.

Inés Jijón: biografía[1]

Nació en Quito en 1909, en una familia de arraigado ambiente musical. Luis Humberto Salgado fue su primo y Francisco Salgado Ayala su profesor en los primeros años.

Graduada del Conservatorio Nacional de Música de Quito, tuvo una gran actividad musical en conciertos y recitales de piano, como también con la Orquesta Sinfónica Nacional. Como compositora creó muchas obras de carácter nacional, recibiendo condecoraciones, distinciones y premios. En 1956 obtuvo el Primer Premio de la Unión Nacional de Periodistas del Ecuador por su pasillo *Tierra mía*. En 1964 obtiene la medalla de oro del Consejo Provincial del Guayas y el primer premio del Patronato de Arte Lírico de Guayaquil por su pasillo *Romanza*. En 1980 obtiene el primer premio del Muy Ilustre Municipio de Quito por su *Poema de los Andes*.

Jijón se destaca por sus creaciones en favor de la niñez ecuatoriana, por lo que el Ministerio de Educación le otorgó el primer

1 Biografía proporcionada por la hija de la compositora, maestra Aliz Fernández Salvador.

premio por su libro *Canciones para los niños de mi Patria* y premios sucesivos en rondas escolares desde 1942-1945.

Así también, fue profesora del Conservatorio Nacional de Música, de colegios de Quito y del Instituto Interamericano de Música Sacra, actual Conservatorio de Música Jaime Mola.

Sus composiciones han sido interpretadas por la Orquesta Sinfónica Nacional, la Sinfónica de Cuenca y por distinguidos solistas ecuatorianos y extranjeros. Jijón falleció el 7 de mayo de 1995. Fue una compositora inspirada en su patria y en su historia.

Aurora Román Casares: biografía[2]

Pianista y compositora ecuatoriana, nacida en Quito el 7 de junio de 1933. Sus primeras clases fueron dictadas por su tía María Teresa Casares, mientras que a los 12 años inició su educación musical en el Conservatorio Nacional de Música.

Su formación musical se debe en gran parte a los maestros Víctor Carrera, Memé Dávila de Burbano y Luis Humberto Salgado con quien estudió 10 años. Estos ilustres músicos ecuatorianos formaron acertadamente su técnica pianística, interpretativa y de composición. Adicionalmente, los maestros extranjeros Itsvan Snadas (húngaro), Françoise Lambert (francesa), Mónica Deschausses (francesa) y Walter Blakenhein (alemán) complementaron sus estudios avanzados de piano.

Román Casares se destacó desde muy joven como intérprete de los grandes maestros, habiendo obtenido cuando cursaba sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música de Quito el primer premio para pianistas, otorgado por la Sociedad Filarmónica de Quito. Posteriormente, el Ilustre Consejo Municipal capitalino le concede la medalla de oro a la mejor egresada del mencionado centro de educación superior. Posteriormente, se desempeñó como maestra en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, en el Instituto Interamericano de Música Sacra y en el Instituto de Estudios

2 Biografía tomada de su web personal. Extracto realizado por la investigadora. https://www.auroraromancasares.com/

Musicales, centro de educación musical que fundó y dirigió en la ciudad de Quito durante 24 años.

En el transcurso de su vida artística actuó en recitales y conciertos de piano en Washington, Buenos Aires, Roma, San José de Costa Rica y Bogotá, atendiendo invitaciones de los embajadores del Ecuador en esas capitales. Aurora Román es la primera ecuatoriana en haber interpretado como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional un concierto para piano y orquesta con obras de su autoría.

Además, ha realizado la publicación de las partituras de sus obras, así como también la grabación de cinco discos compactos.

Ha sido parte del Directorio de la Casa de la Música desde su fundación, en donde ha cooperado en el apoyo que dicha institución presta a músicos nacionales y al conocimiento de las obras de grandes artistas nacionales y extranjeros.

En el año 2009 fue galardonada con el premio Pedro Pablo Traversari, otorgado por el Ilustre Municipio de Quito por su destacada labor artística en el país. Actualmente dedica su vida a la creación de obras de su autoría entre las que se destacan composiciones para piano, orquesta y coros con temas ecuatorianos; la *Cantata navideña* para piano, orquesta y coros; temas sacros para piano y orquesta, entre otros.

Blanca Layana Gómez: biografía[3]

Blanca Layana Gómez, máster en Bellas Artes y compositora, es profesora de Disciplinas Teóricas de la Música, título que obtuvo después de estudiar desde 1978 a 1984 en el Conservatorio Estatal Chaikovsky de Kiev, Ucrania. Layana inició sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música Antonio Neumane de Guayaquil, al que ingresó ya tocando el piano y guitarra de manera autodidacta; allí recibió las medallas de la Sociedad Benemérita Filantrópica del Guayas que se otorgan a los estudiantes más distinguidos.

3 Biografía proporcionada por la compositora.

Fueron sus maestros Carlos Domenech, Alba de Calderón, Dr. José Sánchez, Hugo López; el francés Iván Sernic, el chileno Mario Baeza. En la antigua URSS fue alumna de prestigiosos maestros como Guenady Lyashenko, Valery Koslov y Yakov Gubanov, quien fuera discípulo de Dimitri Shostakovich.

Layana ha sido profesora de Armonía, directora de la Orquesta de Cámara, directora de Coro Juvenil y jefa de materias teóricas del Conservatorio Antonio Neumane (Guayaquil), así como docente de la carrera de música de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. También impartió sus conocimientos musicales a niños y jóvenes del Colegio Alemán Humboldt de Guayaquil y del Conservatorio Particular Sergey Rachmaninov de la misma ciudad. Fue vicerrectora del Conservatorio Particular Rimsky-Korsakov (Guayaquil), además de que varios músicos e integrantes de la Orquesta Sinfónica de Guayaquil han pasado por su cátedra de Armonía.

Su cuadro sinfónico *Guayas y Quil* y el *Poema ecuatorial para cuerdas* fueron premiados por la Municipalidad de Guayaquil (Centro Municipal de Cultura). En 2013 actuó como directora invitada de la Orquesta Sinfónica de Guayaquil dirigiendo sus propias composiciones. Algunas de sus obras se han ejecutado en Rusia, Ucrania, Estados Unidos, Cuba, México, Brasil, Perú, Argentina y Ecuador.

Sus libros *Expresiones del piano* y *Expresiones de mi tierra* (este último premiado por el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador) constan en las bibliotecas de la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, la Universidad de las Artes (Guayaquil), el Conservatorio Particular Sergei Rachmaninov (Guayaquil), el Teatro Centro de Arte (Guayaquil), Mozedu (Quito), y Casa de las Américas (La Habana, Cuba).

En el 2021, la Sociedad Femenina de Cultura del Teatro Centro de Arte de la ciudad de Guayaquil le hizo un reconocimiento por su aporte al arte. Su biografía consta en el libro *Guayaquileñas en la historia*, de la escritora ecuatoriana Jenny Estrada, mientras que su nombre aparece en la lista de compositoras iberoamericanas y españolas.[4] Actualmente prosigue con su obra creadora.

4 http://www.kapralova.org/iberocomposers.pdf

Condiciones para que un repertorio sea pedagógico

Considerando que la elección de un repertorio para el desarrollo pianístico de niños y jóvenes debe tener ciertas condiciones mínimas para considerarse como obras compuestas con una visión pedagógica, se han identificado tres condiciones desde una perspectiva personal y experiencial en el campo de la pedagogía musical.

■ **Destinatario:** que las obras sean claramente dirigidas a un grupo específico de estudiantes. En este caso, las obras de las maestras tienen un grupo focal: niños y jóvenes.

■ **Niveles:** que se puedan recomendar por niveles de dificultad técnica e interpretativa. En estas obras se pueden observar los niveles básico, medio y avanzado.

■ **Promueven el desarrollo musical**
que en las obras de las compositoras se pueden observar:

- desafíos técnicos según nivel de dificultad: pasajes de velocidad para trabajar agilidad en los dedos, saltos de acordes para trabajo de precisión, trabajo en octavas, etc.;
- desarrollo motriz en cuanto a la composición obras que busquen la flexibilidad manual, es decir, la ejecución consciente de su musculatura para prevenir lesiones futuras;
- desarrollo interpretativo, al promover una escucha sensible y comprensiva del discurso melódico y armónico;
- construcción de identidad musical y de la voz, de esta manera el alumno va creando sus propios modos de expresarse y contar las historias del compositor/a haciéndolas suyas, viviéndolas.

Tomando en cuenta lo antes expuesto, se vuelve necesario presentar un breve acercamiento a las obras de las tres compositoras objeto de esta investigación en proceso.

Acercamiento a la producción musical: Inés Jijón[5]

En el libro *Música selecta para piano solo* se puede advertir lo siguiente:

Técnica: uso de acordes para trabajar su canto, balance del sonido, precisión en los saltos de acordes. Trabajos de octavas.

Expresividad: se observan detalles dinámicos, cambios tímbricos, indicaciones como *andante* expresivo, poco lento, etc., para iniciar secciones dentro de una misma obra, las mismas que pueden estar acompañadas de cambios de modo menor a mayor.

Creatividad: busca sonoridades que describan los títulos de las obras fomentando el amor a los paisajes de la sierra.

Influencia ecuatoriana: utiliza ritmos propios de la serranía ecuatoriana en el caso de las obras de formato grandes para diferenciar un movimiento con otro. El estilo descriptivo de los paisajes serranos está presente en sus obras.
Los estilos que usa son pasillos para formatos cortos, mientras que para los formatos más grandes (obras con más de un movimiento) utiliza términos como *suite*, poemas, tríptico, entendiéndose que ello le permite abordar más de un movimiento usando diferentes estilos ecuatorianos como el yumbo, yaraví, pasillo. Su estilo se resume en conservador-nacionalista.

Composiciones[6]

Obras para piano solo

Libro *Música ecuatoriana selecta para piano solo*
- dos pasillos
- *Una fantasía ecuatoriana*
- *Poema de los Andes*: tres partes
- Suite *de la serranía*: cuatro movimientos
- *Tríptico ecuatoriano*: tres movimientos

5 Inés Jijón, *Música selecta para piano solo*, s. f.
6 Los libros *Música ecuatoriana selecta para piano solo y Canciones para los niños*.

Otras obras:

- *Canciones para los niños de mi patria*, libro
- *Villancicos y cantos religiosos*, libro

Acercamiento a la producción musical: Aurora Román Casares[7]

Entre las obras para piano solo proporcionadas en formato PDF por la compositora, se puede advertir lo siguiente:

Técnica: trabajo en tonalidad con algunos bemoles. Aborda desde acordes, octavas, polirritmias, pasajes virtuosos. Se debe trabajar la plena conciencia corporal para evitar tensiones. También se identifica el trabajo en diferentes planos sonoros para resaltar melodías sobre otros tejidos melódicos.

Expresividad: frases cantadas pensadas desde lo coloquial, es decir, frases cortas con frases un poco más extendidas. La construcción de su obra en los diferentes registros del instrumento aporta contrastes tímbricos muy hermosos. También se puede observar influencia europea en sus *12 preludios para piano solo* o en su *Intermezzo* con clara influencia romántica.

Creatividad: busca que el alumno imagine o recree paisajes, sentimientos, como una forma de desarrollo auditivo para que el sonido cobre vida. Explora las posibilidades sonoras del instrumento al utilizar, por ejemplo, un solo pedal para varios compases. Así también, utiliza el estilo impresionista y escalas tonales para, desde estos recursos, describir no solo paisajes, sino sonidos como los de los pájaros, y con esto llevarnos por un recorrido hacia tierras y paisajes como el Oriente ecuatoriano (en el caso de la obra *Volando sobre el Napo*).[8]

7 Aurora Román Casares, *Obras para piano solo*. PDF proporcionada por la compositora.
8 Partitura publicada en Quito, Ecuador, 1978

Influencia ecuatoriana: entre las obras ecuatorianas descriptivas están: *Volando sobre el Napo*, *Fantasía ecuatoriana*[9], *Suite serranías*[10], *Tristeza India*[11], *Paquisha*. En la *Suite serranías* utiliza los estilos fox Incaico y danzante. Cabe recalcar que el estilo ecuatoriano no siempre puede apreciarse en los ritmos propios de nuestro folclore, sino en la descripción de paisajes propios del país, en especial de la sierra ecuatoriana.

Composiciones[12]

- 25 para piano solo
- 12 para piano, orquesta y formatos cortos
- 10 coro y orquesta
- 13 canciones sacras para coro y piano
- una cantata navideña para orquesta y coro a cinco voces

Acercamiento a la producción musical: Blanca Layana Gómez

Entre las obras para piano solo proporcionadas por la compositora en su libro *Expresiones del piano*, es posible advertir lo siguiente:

Técnica: se pueden apreciar pequeños estudios para diferentes dificultades en las manos infantiles: trabajo con semicorcheas para los cinco dedos, melodías con acompañamiento, saltos, obras tipo corales para trabajar el canto de acordes. En las «Miniaturas descriptivas» (del libro *Expresiones del piano*) se propone trabajar en diferentes planos sonoros, lo que requiere de un trabajo consiente para hacer cantar líneas melódicas defini-

9 Partitura publicada en Quito, Ecuador, s. f.
10 Partitura publicada en Quito, Ecuador, 1994.
11 Partitura publicada en Quito, Ecuador, s. f.
12 Elaborado a partir de los datos publicados en su web personal https://www.auroraromancasares.com/

das; también se encuentra el trabajo de manos alternadas. Para desarrollar la técnica pianística, la compositora busca que los ejercicios tengan un objetivo específico, que va desde el acompañamiento con corcheas, melodías en la derecha o izquierda, grupos de semicorcheas, síncopas, intervalos de terceras, arpegios, escalas, hasta cromatismos.

Expresividad: frases y hermosas melodías románticas, algunas veces tristes como es el caso de su *Vals melancólico*[13]. También se observan indicaciones de carácter al principio de la obra o en los títulos de las mismas.

Sus obras también incluyen recuerdos sobre los paisajes de Kiev, de cuando la compositora estudiaba allí (obra *La nieve y el sol*[14]). Así también, la compositora busca evocar, por medio de los ritmos y figuraciones, el misterio del mar como un llamado de atención a cuidar nuestro ecosistema.

Al respecto, Layana Gómez usa elementos politonales para describir a la naturaleza, por ejemplo, los tejidos de las arañas en la obra *Destellos en la telaraña.*[15]

Creatividad: los títulos invitan a los estudiantes a recordar situaciones personales, ya que la compositora crea desde la cotidianidad, es decir, propone temas que no están alejados del contexto social de los estudiantes, por ejemplo: *El columpio*, *La llovizna*, *Hace tanto tiempo*, *La gata parida*, *Ilusión indígena*, *A orillas del Salado*, etc.[16] Estas denominaciones incentivan la creatividad y la imaginación de los intérpretes al evocar situaciones de la vida, paisajes, colores, y evocan la vida por medio de pasajes altamente poéticos. Layana Gómez disfruta de jugar con la tímbrica, y tiene especial apego a la música infantil.

13 Blanca Layana Gómez, *Expresiones del piano. Ejercicios con niveles de dificultad* (Guayaquil: Editorial Casa Morada, 2016).
14 Blanca Layana Gómez, «Miniaturas descriptivas», E*xpresiones del piano*, 38.
15 Ídem, 44.
16 Ídem, 30.

Influencia ecuatoriana: Se puede advertir en algunas de sus composiciones la influencia ecuatoriana en los títulos que propone (ya que ellos describen paisajes propios de los lugares que la compositora ha conocido) y estados anímicos de los personajes que describe como los indígenas de nuestra serranía ecuatoriana. También se encuentra el caso de obras en las que indica el estilo musical propio de nuestros pueblos, como es el caso del danzante. Los trabajos en mención son: *Osezno andino tras la miel*, *Ilusión Indígena con indicación de "a manera de danzante"*, *A orillas del Salado*, *Pensamiento indígena-danzante*, *A orillas del río.*[17]

Composiciones[18]

- libro *Expresiones del piano*: 13 ejercicios con niveles de dificultad, 7 miniaturas descriptivas, 6 escenas de ballet de óperas infantiles
- libro *Expresiones de mi tierra*: 19 canciones infantiles y populares, 6 coros con acompañamiento, 4 coros a capela, 10 música de cámara, 6 de las óperas infantiles, 4 obras sinfónicas, 2 óperas infantiles
- 6 obras no incluidas en sus libros
- 11 trabajos de orquestación, arreglos sinfónicos y corales
- 7 arreglos de música internacional
- 10 arreglos orquestales sobre música inédita de Nicasio Safadi (LP, Fediscos)

Similitudes

Tras el respectivo análisis, se observó que en las obras de las tres compositoras existen similitudes heredadas de su vocación pedagógica. En este sentido, se destacan los siguientes aspectos:

- **Preocupación pedagógica**

Utilizan recursos técnicos que ayudan en la formación del estudiante: escalas, acordes, octavas, tonalidades diversas, modos mayores y menores. En lo estructural utilizan formatos cortos como preludios, obras en una sola forma, pequeños estudios técnicos, hasta

17 Ídem, 35.
18 Elaborado a partir de entrevista directa con la compositora.

formatos más grandes como sonatas, *suites*, variaciones, obras de cámara, obras para piano y orquesta.

- **Experiencias personales**

Recuerdos de la infancia, juventud, época de estudios, valores ético-morales, viajes, religión que profesan, etc.

- **Estilo descriptivo**

Describen paisajes ecuatorianos, así como su fauna, flora, y también el paisaje de otros países que han visitado o en los que han vivido.

- **Elementos folklóricos**

Tienen estilos musicales muy usados en nuestro país: pasillo, alza, yaraví, danzantes.

Aportaciones al proyecto de investigación Patrimonio Musical Ecuatoriano (PME)[19]

Se considera que las obras para piano solo de las tres compositoras son un valioso aporte al proyecto de investigación PME porque permiten lo siguiente:

Incrementar

Incrementar el repositorio de obras suma al archivo de PME ya existente. De esta forma se añaden al trabajo académico visibilizado en otros tiempos por compositores de la talla de Salgado, Durán, Guevara, entre otros.

Ampliar

Ampliar el repertorio de obras ecuatorianas académicas expande los planes de estudios de las instituciones musicales. Los maestros y maestras pueden enseñar nuevos repertorios abordando diferentes aspectos técnicos con estas composiciones.

19 Proyecto de Investigación, Universidad de las Artes.

- Los destinatarios de estas composiciones incluyen principiantes, medios y avanzados, ya que sus propuestas técnicas abordan diferentes niveles de dificultad para el desarrollo motriz e interpretativo.

- También se introduce a los niños y jóvenes en los aspectos culturales, folclóricos de nuestros pueblos, de modo que puedan construir su propia identidad y voz. Por otro lado, el acercamiento a ritmos de otros países permite a los estudiantes tener una visión más amplia de la música que identifica a otros pueblos.

- De esta forma, los docentes pueden apostar por diferentes formas de enseñar y abordar este repertorio que va desde lo histórico, pictórico, hasta el desarrollo humano permitiendo que en ese «ensayo-error»[20], el alumno aprenda diversas formas de abordar una obra, fomentando así su creatividad. Consecuentemente, el aula de clases se convierte en una especie de «laboratorio de experimentación sonora, interpretativa y fisiológica», en donde tanto docentes como alumnos van descubriendo nuevos caminos en la exploración de una obra desde lo físico hasta lo interpretativo.

Plantear

Se proponen desafíos para que las nuevas generaciones de compositoras/es se animen a componer obras para piano sin perder el sentido pedagógico, pues son los alumnos quienes darán vida a estas obras y quienes beneficiarán de las mismas.

Para reflexionar

A la luz de lo expuesto en este escrito, se vuelve necesario llegar a un punto de reflexión personal en el que cada lector conoce de manera certera las respuestas.

- ¿Cuánto repertorio ecuatoriano incluyo en los programas de estudio de mis alumnos?
- ¿Con cuánta frecuencia incluyo a compositoras ecuatorianas en los programas de estudio de mis alumnos?

20 Edward Lee Thorndike, psicólogo norteamericano nacido en Williamsburg, Massachusetts, promovió la teoría del aprendizaje por «ensayo-error».

Productos alcanzados

Esta investigación en proceso ha permitido obtener los siguientes productos físicos, digitales, y de difusión en redes sociales:

- partituras para piano solo: Aurora Román Casares, donación de la compositora (en PDF);
- libros de partituras *Expresiones del piano* y *Expresiones de mi tierra*, de la compositora Blanca Layana Gómez, donado por la Editorial Casa Morada (en físico);
- toda la producción musical de Inés Jijón, donada por la hija de la compositora y maestra Aliz Fernández Salvador (tres libros en físico);
- registros audiovisuales y sonoros interpretados por alumnos de la cátedra de Piano, con la docente investigadora Zoila Cevallos Lecaro[21], de la Escuela de Artes Sonoras, UArtes;
- catálogo de las obras de la maestra Blanca Layana, elaborado por la docente investigadora Zoila Cevallos Lecaro con la guía directa de la compositora.

A manera de conclusión

La presente investigación propuso visibilizar el trabajo de compositoras ecuatorianas, cuyos aportes al instrumento piano constituyen un inmenso valor pedagógico y, por ende, las recomendamos para ser tomadas en cuenta en los repertorios musicales de las cátedras de piano de los conservatorios y academias del país, buscando con esto contribuir al desarrollo pianístico de los niños y jóvenes estudiantes del instrumento piano.

Asimismo, se aspira a promover la constante investigación sobre repertorios pedagógicos no conocidos o poco visibilizados, compuestos por músicos de nuestra patria como una forma de mantener nuestro patrimonio musical ecuatoriano.

21 Compartidos en el canal de YouTube de la Escuela de Artes Sonoras de la UArtes: https://www.youtube.com/channel/UC6d_NH6HwdM9E59AwSFLW9Q

Bibliografía

Layana Gómez, Blanca. *Expresiones del piano*. Guayaquil: Editorial Casa Morada, 2016.

---. Expresiones de mi tierra. Guayaquil: Editorial Casa Morada, 2017.

Román Casares, Aurora. *Partituras para piano solo* (PDF).

Jijón, Inés. *Música ecuatoriana selecta*. Quito.

---. *Villancicos y cantos religiosos*. Quito.

---. *Canciones para los niños de mi patria*. Quito: Imprenta Offset, 1979.

Netgrafía

Román Casares, Aurora. «Biografía». https://www.auroraromancasares.com/

Layana Gómez, Blanca. «Biografía». https://blancalayanag.wixsite.com/my-site

«Catálogo de compositoras iberoamericanas y españolas». Kapralova. http://www.kapralova.org/iberocomposers.pdf

1.3. Experimentación y nuevos métodos

Breve glosario sobre prácticas artísticas en territorio[1]

Rubén Ortiz
rubgomer@gmail.com

A todas las voces y cuerpos del Museo por Venir.

Archivo

Escuchamos historias. Motivamos la conversación. A veces solo basta una pregunta o nuestra mera presencia como brigada artística para que la gente desoville y vuelva a tejer en nuestros laberintos. Ariadnas del encuentro, invitamos a entrar al Teseo del olvido para que retorne el minotauro de la memoria. Callado tanto tiempo, pero monstruo al fin, su presencia no es perfecta: es una suma de mundos, de interpretaciones, de *fallas* (véase), pero también de fuerzas activas que han combatido la tristeza y que ahora pueden ser repartidas en la luz. ¿Qué clase de escuchas somos? ¿En qué clase de archivo nos hemos convertido? ¿En qué parte de la estrategia del juego territorial se nos pedirá comparecer? ¿Ante quiénes? ¿Cómo cantar nuestra canción sin usurpar la ajena? El viejo juego de la juglaría.

1 Una primera versión de este *Glosario*, apareció diseminada en el libro curado por Gabriela Halac: *Espacios Revelados* (Documenta, 2020). El Glosario pretende ser acumulativo, es decir que hay voces que se van sumando a lo largo del tiempo conforme transcurren mis propias prácticas. Las voces «Archivo», «Coro» y «Justicia poética» se han recogido durante el proceso de conformación del *Museo Por venir*, que llevé a cabo con Muégano Teatro en octubre de 2021.

Autonomía

Siempre ha habido prácticas artísticas, pero lo que denominamos «arte» solo existe a partir de que nos imaginamos un campo de quehaceres que marca su diferencia con otras áreas. Con esto quiero decir que hubo un momento de la historia (entre los siglos XVIII y XIX) en que el campo de la política se distinguió del campo de la educación y estos a su vez del campo artístico y este del judicial y el judicial del científico y así. Cada campo tuvo autonomía. Es decir, solo las personas del propio campo han definido lo que se entiende por arte, por política, por ciencia, etc., y también cada campo decide sus políticas de prestigio y sus estatutos de relaciones.

Pero en el campo artístico esta autonomía fue un poco más lejos, pues al final del día es la subjetividad del artista la que decide qué hacer, cómo hacer y con qué hacer lo que hace. Esto al margen de los circuitos en que la pieza artística pudiera después encarrilarse: su publicación, su entrada al museo o su puesta en escena. Entonces tenemos funcionando al menos dos niveles de autonomía: la autonomía del deseo del artista con respecto a qué representar y cómo hacerlo, y la autonomía del campo acerca de cómo hacer pública la obra de los artistas (qué artistas tienen qué valor y qué escenario de publicidad les corresponde).

En la actualidad algunos artistas, sin embargo, no trabajan ya en ese doble tiempo de encierro del deseo y exposición pública, sino que trabajan en simultaneidad de tiempos: trabajan en lo público, con el público y para el público.

Esto es, que su obra se encuentra constantemente en *negociaciones* (véase el término) con agentes que no son exclusivamente del campo artístico: funcionarios, vecinos, instituciones y paseantes que forman parte del proceso artístico y que muchas veces condicionan los resultados.

¿Qué queda de la autonomía al final de todo? ¿Dónde queda? O, mejor, ¿cómo juega?

Catástrofe

La tierra se quiebra y sobre ella se quiebran también las edificaciones humanas. Nos asomamos entonces al antiguo caos, «a la indistinción que presidía antes de los dioses, cuando no había jerarquías de poder», como dice Shaday Larios. Sin jerarquías, otro poder asoma: el poder del *coro* (véase). La (todavía no) ciudadanía, bajo la lluvia, acarrea material para sacar a las víctimas del derrumbe; se organiza por su cuenta para fundar necesarios espacios del *habitar* (véase), allí donde el poder no mira; reúne transporte, alimento y compañía para hacer el duelo por el (todavía no) protagonista asesinado en la breve etapa esperanzadora de su historia.

Hacer *delirar* (véase) el mundo es establecer un laboratorio de catástrofes no mortales, pero inapropiables para el poder; es reunir las potencias preciudadanas para comprender mejor, para volver a contarnos (yo te cuento, tú cuentas conmigo), para recordar que el mundo es porque es transformable en muchos mundos.

Coro

Como explica la literatura y Arnold Hauser en su *Historia social de la literatura y el arte*, en el comienzo, el teatro era el coro, la masa, el pueblo. Ese era el verdadero protagonista. Cuando Thespis *inventó* el protagonista, inmediatamente «aristocratizó» al teatro, que antes existía en sus formas populares de manifestaciones masivas, desfiles, fiestas, etc. El diálogo protagonista-coro era, claramente, el reflejo del diálogo aristócrata-pueblo.

Tal y como indica Augusto Boal:

> El héroe trágico, que pasó después a dialogar no sólo con el coro sino también con sus semejantes (deuteragonista y tritagonista), era presentado siempre como un ejemplo que debía ser seguido en ciertas características, pero no en otras. El héroe trágico surge cuando el Estado empieza a utilizar el teatro para fines políticos de coerción

al pueblo. No hay que olvidar que el Estado, directamente o a través de ciertos mecenas, pagaba las producciones.

Delirio

Lxs artistas hacen delirar el sentido común de sus materiales, de sus espacios, de sus interlocutores. Pero acaso cabría decir de inmediato que delirar no es un simple enloquecer, sino tal vez la inauguración de un territorio sensible nunca antes experimentado.

Lxs artistas, por tanto, no hacen trabajo social. Más justo sería decir que sus efectos ponen a delirar las coordenadas que la sociedad establece para su propia preservación. Lxs artistas excavan en la memoria sensible de la tribu, pero nadie sabe qué pondrán luego en la superficie.

Lxs artistas (se) desajustan. Por eso, en la moneda que lanzan (*jugar a los dados en la mesa de los dioses*: eso es el delirio) una cara corresponde al peligro y otra a la inocencia.

Ética

Hubo una vez en que la ética fue la carta bajo la manga de lxs artistas, no necesitaban ponerla en la mesa para jugar. La ética de unx artista estaba, sencillamente, en su obra; y la obra incendiaba o no a sus espectadores. Y eso era todo.

Al abandonar el estudio o el salón de ensayos y entrar en el *territorio* (véase), la ética se pone irremediablemente por delante. Así, al poner en acción conversaciones, entrevistas y peticiones en primera persona, es decir, frente a habitantes, burócratas, comerciantes o paseantes, lxs artistas se muestran sin la pesada y protectora mediación del aparataje del campo.

Es cierto, sin embargo, que decirle a doña Luisa antes de entrevistarla: «soy artista» abre una zona de indeterminación (véase *delirio*) que abre muchas puertas. No obstante, la vulnerabilidad (véase *precariedad*) del propio cuerpo queda a la intemperie.

Nadie nos preparó para esto.

Fallar

Hay siempre dos usos (o más) de un término: uno que puede incrementar nuestra potencia de actuar y otro que puede disminuirla. Como con el término *pharmakon* griego, que al usarlo se puede apelar tanto al veneno como a la cura.

Así, tenemos por una parte la promesa de la modernidad como máquina que falla, como promesa siempre postergada y, quizá, incumplida. Un centro que produce periferia. Un edificio que alberga su propia ruina.

Pero también tenemos, por otra parte, a la modernidad como un discurso que puede agrietarse, al que se le pueden provocar fallas, hacerle disecciones para encontrar lo que hay de vivo en él, a su pesar.

Pero, todavía más, tenemos la falla como ensayo. Aquí, en el fallo de la modernidad, ¿qué significaría ensayar formas de vida? O, en contraste con la imposición de un restringido margen de formas de vida, ¿cómo introducir la vibración del vivir como ensayo, como borrador interminable donde el error y la falla son propulsores y no depredadores de la vida?

¿Cómo poner a bailar la vida dentro del fallo?

Habitar

Según el Comité Nocturno:

> Habitar lo real antes que gobernarlo es ya una forma de subversión de la metrópoli, es generación de un plano de ingobernabilidad, es rechazar el deseo demasiado humano de que todo sea canalizable, reducible a una forma de gobierno. En el habitar se esparce la construcción de una nueva geografía en la que las formas-de-vida entran en intimidad con lo más sensible de un [*territorio* (véase)], prolongándose, plurificándose, ganando en presencia y no en representación. Habitar antes que gobernar entraña una ruptura con toda lógica productivista, lógica que refleja la ejecución compulsiva

de una praxis separada que reniega lo que está ahí, que aspira a no estar situada jamás, a no localizarse, a no prestar atención a los fenómenos.

Justicia poética

¿Será entonces este gesto —vocablo teatral por excelencia— un cierto modo de justicia poética? Un encuentro a escala 1:1 donde ambas partes se muestran vulnerables —esto es afectan y son afectadas—, ¿podría generar cierto tipo de restitución ya sea a través de la puesta en común de la memoria; de la generación de alguna catarsis —menos espectacular que la aristotélica—; o de la compartición y escucha de deseos mutuos?

Negociación

Todo cambió cuando entendí que regatear era algo más que una transacción económica. Quien vende azuza al comprador, lo hace hablar, lo insta a darse a conocer. El comprador, por su parte, recibe el reto y mide las fuerzas de quien vende. Es un *quid pro quo* del derroche, se señala que la mercancía no es la conformadora de los afectos, sino al revés; son los afectos los que pondrán en valor la mercancía. Se trata de una pequeña obra teatral cuyo tema es el valor de los afectos. Y si resulta tragedia o comedia dependerá de la experiencia de cada *performer*. Es una cuestión de género, de tono, antes que de ganancia o pérdida.

El arte de la negociación. La negociación como forma de arte.

Negociar la plaza en que haremos la pieza con los indigentes que viven en ella e invitarlos a participar. Negociar el horario de la acción con el partido de la selección nacional. Negociar el permiso con la licenciada. Negociar con el aullido del tráfico. Negociar con la entrada y salida de clientes mientras se hace la entrevista a la dependienta. Negociar con los imponderables que hacen que nuestro informante llegue una hora después. Negociar con nuestra ignorancia sobre lo que signi-

fica ese monumento. Negociar con la peste de la alcantarilla. Negociar la idea artística que tanto pulimos con la contingencia que nos barre.

Precariedad

El artista suizo Thomas Hirschhorn tiene al menos tres principios que me resultan inspiradores:

> - Usar materiales de todos los días, materiales no intimidantes los llama. Cartón, madera, cinta, plumones, papeles. Nada que dé la impresión de fijación, de eternidad. Materiales precarios.
> - Energía sí, calidad no. La calidad como ese espacio de seguridad de los artistas (véase *autonomía*) que permite el uso exitoso de fórmulas conocidas. El estilo como repetición de lo mismo, como anulación de la diferencia. Convertir la pieza de arte entonces en transductor y multiplicador de energía: del artista a los colaboradores, de los colaboradores a los espectadores que, luego, como colaboradores, reinician el circuito.

Pero para eso hace falta la implicación del cuerpo del artista. Su fatiga irrenunciable. Fatiga de caminar las calles del *territorio* (véase), fatiga de las *negociaciones* (véase), fatiga de *fallar* (véase) una y otra vez: la calle equivocada, el vecino que no colabora, el partido político que se inmiscuye, la corretiza del perro del barrio. El cuerpo del artista como cuerpo expuesto, vulnerable, precario.

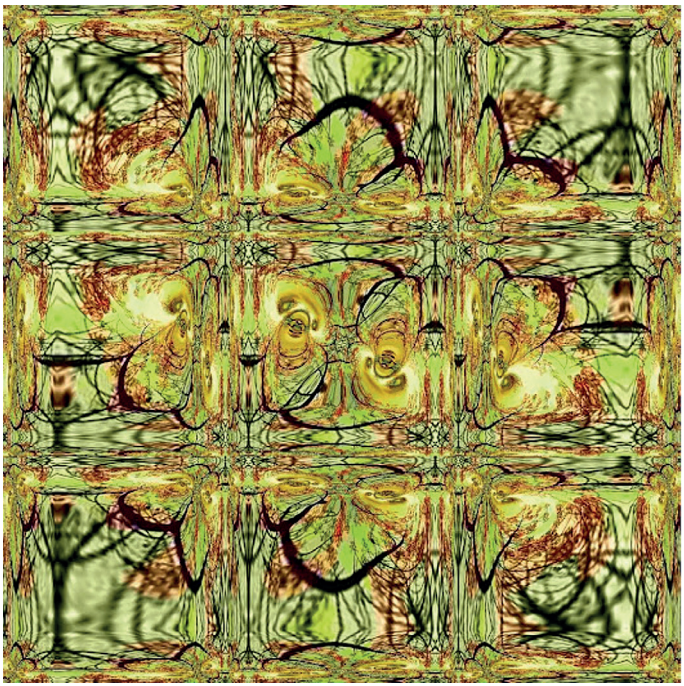
> - La pieza, sin embargo, no es un espacio de simple reconciliación. La pieza es una provocación. Y la primera provocación es para sí misma: plantearse en la calle y sobrevivir. Al margen de su poder entre paredes: el museo o el teatro con sus protocolos de sobreprotección; en el espacio público la pieza es una cosa precaria que aspira a medirse con la escala humana, a medirse con la distracción, con el desinterés, con el malentendido, con el extravío en la traducción. Una pieza lucha por traducir su protocolo al espectador, pero también por convertir el espacio público en espacio común.

Territorio

¿Cómo se vive aquí?
¿Qué historias han dado lugar al espacio donde nos hallamos?
¿Cuáles son los flujos principales y secundarios de esta esquina en relación con la zona?
¿Cómo se llama la señora de la fondita?
¿Quiénes se juraron amor eterno en ese árbol?
¿Cuánto, luego, dura la eternidad?
¿Cómo fue ese primer beso a las afueras de la panadería?
¿Qué pasó con los alfareros que dieron su prestigio a este barrio?
¿Por qué le interesaría a la maestra de la primaria el dispositivo que despliego?
¿Cómo cambió la comunicación vecinal de tener casas de cartón a tener casas de cemento?
¿Comunidad?
¿Colonia?
¿Barrio?
¿Dónde estoy?
¿Dónde estuve?
¿Qué quedó?

Apuntes sobre las redes sociales vegetales

David de los Reyes
david.delosreyes@uartes.edu.ec



Arabesco vegetal 1, DDLR2021, primera. Serie de octubre.

I.

Mi proyecto de Redes Sociales Vegetales surge de lo que se ha denominado en las tendencias estéticas artísticas contemporáneas como *LandArt* (también llamado *Lant, Earth Art o Earthworks*), corriente contemporánea que surge a partir de las últimas décadas del siglo XX. La

definición más simple es la conocida como «arte de la Tierra», «arte ambiental», u «obras de tierra», pues el paisaje y la obra de arte están estrechamente enlazados en función de la utilización de la naturaleza como material para intervenir en sí misma.

Así, me he apoyado en esta visión, pero redireccionándola hacia el mundo vegetal de las plantas, de los árboles, de los hongos y todo organismo celular que tiene como principio fundamental la actividad de la fotosíntesis para el sostén de su propia condición vital. Por tanto, las expresiones de *LandArt* más cercanas a nuestro proyecto artístico se enmarcan en lo referente al paseo como arte, acción propia de artistas como Richard Long y Hamish Fulton. Al respecto, Long tiene una interesante obra que data de 1967, cuyo título es *A Line Made by Walking*.

El *LandArt* ortodoxo, por llamarlo de alguna manera, utiliza elementos materiales/orgánicos como tierra, piedra, rocas, fuego, agua y la madera, buscando con ello la inserción sensible del espectador en el ambiente intervenido, del cual se espera despertar emociones en la presencia alterada del entorno natural. Mi caso es distinto, ya que me he acercado a ello a través del mundo vegetal, el cual ha estado muy presente dentro de esta postura artística. De esta forma, esta postura me aproxima a una tendencia del pensamiento que emerge de la nombrada ecosofía.

Las plantas, o el campo de lo vegetal, en su inclusión como un objeto de estudio y conocimiento, se han considerado el último estadio de los seres vivos. Aristóteles las asumió como seres inmóviles, sin capacidad de reproducción; seres sin alma, pues para el estagirita solo tendrían este corpúsculo volátil inserto los cuerpos de los animales que poseían sensibilidad y sentido. Esta postura contrasta con la del materialista Demócrito y su visión del movimiento continuo de los átomos que incluía también, de forma afirmativa, a los entes vegetales.

Sin embargo, persistió por muchos siglos la visión aristotélica en que las plantas se consideraron como seres inertes, inmóviles, inexpresivos, sin sentidos, sin sensibilidad, sin inteligencia. Es lo que se ha catalogó como un ser vegetal, calificativo que se da a las perso-

nas que han perdido la capacidad de reacción ante los estímulos y contactos con el entorno, quedando solamente con los signos vitales del cuerpo, ejercidos por el cerebro parasimpático, siempre que el cuerpo se siga alimentando.

En este sentido, las investigaciones más recientes en el reino de la botánica han cambiado este enfoque. Ello comenzó, posiblemente, en el siglo XIX, con las arriesgadas propuestas científicas de Charles Darwin al escribir un peculiar libro cuyo título es *El poderoso movimiento de las plantas*, donde ya afirmaba una tesis fundamental: las plantas tienen movimiento y se comunican. Su hijo, Francis Darwin, botánico, vislumbró otro aspecto más impactante, cuando en 1905 afirmó, frente a un cónclave de científicos, que se podía hablar de la inteligencia de las plantas. Esto a partir de los hallazgos que observó en el ápice central de sus raíces.

Ante esta situación, correspondiente apenas a una enunciación del estado del arte del conocimiento botánico y biológico en el presente, nuestra postura no busca resultados de un conocimiento positivo, de corte cientificista, sino que, inspirándose en él, procura dirigir la atención en torno a las posibilidades estéticas y artísticas a través de los recursos del arte digital.

II.

En la tradición milenaria del arte oriental, influido por el budismo, el taoísmo y por el sintoísmo, se encuentran expresiones artísticas que se valen del uso de los elementos florales para crear propuestas artístico-vegetales de contemplación meditativa y ambiental. En cambio, en occidente se desarrolló un arte del paisaje construido bajo un sentido urbano, que data desde la existencia de los antiguos y espectaculares Jardines de Babilonia (s. VI a. C., también conocida en la Biblia por Babel y nombrada como una de las siete maravillas del mundo antiguo), bajo el reinado de Nabucodonosor, contiguo a las orillas del rio

Éufrates; dicho jardín estuvo constituido por palmeras y árboles frutales (dátiles, cítricos, cocos, etc.).

Por otro lado, la mitología griega no es indiferente al mundo vegetal, ya que aparece vinculado a ciertos atributos de los dioses, héroes, ninfas y demás mortales (por ejemplo, podemos nombrar a Deméter, Dionisos, Atenea, Apolo y Afrodita). Así también, deben tenerse en cuenta las referencias específicas romanas con Flora (diosa de las flores), Vertumno (dios del cambio de las estaciones) y su amada Pomona (diosa de las frutas).

En la América nativa y amazónica, lo chamánico no puede separarse de los usos de las plantas, tanto para rituales espirituales como para usos medicinales, lo cual nos muestra una búsqueda de armonía entre los seres y los elementos de la selva. La imagen persistente es la del «árbol de la vida», también llamado «árbol del conocimiento» o «árbol del mundo», imagen poderosa que incluye fundamentos religiosos, filosóficos y mitológicos, no solo para nuestro continente, sino también en las culturas antiguas alrededor del mundo.

Por ejemplo, en las culturas ancestrales de Norteamérica (con los iroqueses), en las mesoamericanas (con los mayas, los aztecas y los mixtecas, entre otros), así como en las de Suramérica (en donde diferentes etnias amazónicas se trenzan, por ejemplo, con el mito del Watuna, que representa el ciclo de la creación para los yekuana, maquiritares, o los waraos en el Orinoco [Marc de Civrieux], y los tipí-cocoma del territorio peruano, hasta en diferentes etnias de la sierra andina, por solo nombrar algunas).

Para muchas culturas ancestrales, su cosmogonía está relacionada al árbol del mundo, representado por la ceiba. En este árbol vivieron los primeros habitantes, donando las referencias topográficas de los puntos cardinales: un árbol como *axis mundi*, como eje del mundo. No menos para los habitantes de África, como el pueblo serer, para quienes constituye toda una imagen espiritual-religiosa del orden del universo. Podemos así concluir que el mundo vegetal no está separado de los mitos originarios como tampoco de los hábitos comunes y cotidianos de vida de esos pueblos.

III.

La filosofía griega también tendrá un acercamiento a los espacios vegetales y naturales para su expansión. Platón instaló su escuela en el monte de Academus; Aristóteles con su escuela peripatética, situada al lado del templo dedicado a Apolo Licio, lugar que poseía un jardín en donde el filósofo enseñaba caminando a través de esos espacios naturales, reflexionando en torno a la vida; y Epicuro, el más centrado en estos métodos, quien desarrolló toda una comunidad filosófica en torno al cultivo del jardín y la reducción del dolor humano, espacio conocido como el Jardín de Epicuro. Es importante notar que la influencia de estas posturas filosóficas se ha desplegado a través de los siglos.

Así también, vale mencionar los lujosos jardines de los musulmanes, referente importante de la cultura islámica del Cercano y Medio Oriente, al ocupar territorios en la cuenca mediterránea. Estos jardines, cercados por un muro y demarcando privadas estancias, eran el corazón de un palacio o de un edificio público. En este sentido, se adaptaban a los desniveles del terreno para producir zonas distintas de sombra o de luz, de aire o de agua, transformándose en un pulmón de enfriamiento para el recinto. En el alba de la modernidad occidental, el siglo XVI, los jardines eran espacios privados y de esparcimiento, propiedad de cierta aristocracia y de eclesiásticos. Al respecto, estos espacios estaban compuestos de especies vegetales exóticas, extrañas a las propias de la región, dándoles un sentido de lo raro y de lo ejemplar.

En el siglo XVII se siguió con esta tendencia que se ancla en el entorno de la realeza. La monarquía absolutista hizo de ello un símbolo: un espacio de ostentación y exteriorización del poder del rey. Versalles, a las afueras de París, es un buen ejemplo de ello, con sus simetrías, sus bosques, sus jardines, sus estanques y fuentes de agua, sus esculturas y un orden geométrico que muestra una idea del sentido absoluto y central del poder monárquico.

Los jardines, como orden vegetal construido para el esparcimiento, el encuentro, la reunión, la muestra del poder imperial o ciudadano, siguen proliferando hasta hoy, bien como espacios privados o

públicos, presentes en la agrupación de zonas urbanas, urbanizaciones privadas o terrenos públicos. Sin embargo, todos ellos tienen como eje central un ordenamiento verde, vegetal, compuesto de árboles de distintas especies, de plantas exóticas o florales, de forma que se constituyen como espacios en donde se combinan texturas, colores y formas, creando con ello un juego paisajista que llama a despertar el encuentro con lo vegetal urbano.

Por lo tanto, podemos hablar de una vegetación especializada y seleccionada para su existencia dentro de los espacios urbanos, con toda una propuesta cultural del uso y selección de una vegetación ornamental, como otras que vendrán a ser utilizadas para la alimentación, además de la flora propia de las regiones salvajes geográficas de la selva, la sierra y la costa.

IV.

Lo expuesto hasta este punto da cuenta de cómo lo vegetal está siempre en nuestro entorno. A pesar de la poca atención prestada a lo prolífico de las especies vegetales, de toda la biomasa que sostiene la tierra, la capa vegetal ocupa el 99.7 % de ella, dejando solo el 0.3 % para todas las otras especies animales. Por tanto, la Tierra, además de ser planeta azul por las grandes zonas oceánicas que la ocupan, podría considerarse también como un planeta verde.

Lo anterior permite generar una observación particular. El animal hombre, que, por razones religiosas, creencias y dogmas se coloca a sí mismo como el espécimen vivo más importante de la Tierra, pasaría a ser solo un índice ínfimo en relación con la especie viva que ha sido la más exitosa de todas: las plantas o el llamado reino vegetal. De allí que esta preocupación surgiera a raíz de lo vivido personalmente en la pandemia del 2020. Miedos, exclusiones, evasión de contactos animales y humanos, movilidad reducida, horario de salida, de compras, limitación al máximo de todos los posibles espacios públicos durante muchos meses y la incertidumbre que arrastra a todos respecto al contagio, enfermedad y muerte.

En ese fragmento de vida casi espectral ante la cotidianidad aplazada surgen mis paseos solitarios, acompañados por mi perra, alrededor de la urbanización en donde habito. Los días pasan unos iguales a otros, no tengo mucha idea del nombre de ellos, y a los únicos ciudadanos que nos dan permiso de salir por la zona y en diferentes momentos del día, somos los que tenemos un lebrel que pasear. Son las horas que me permiten husmear y caminar largo a través de una ciudad casi abandonada, silenciada, sin referencias humanas, donde los pocos que andamos por las calles tenemos finalidades muy específicas: salir a comprar alimentos, medicinas, o, en mi caso, sacar un rato a pasear a mi mascota. Es entonces cuando me doy cuenta de que el mundo pudiera seguir muy bien sin la presencia humana, y que la única especie expectante y constante serían los insectos, los animales que habitan libremente en torno a la ciudad y las plantas, el mundo vegetal.

Así, al caminar me encuentro con los cuidados jardines de las casas y con las flores presentes en el entorno urbano. Grandes árboles, palmeras de todas las especies, plantas tropicales florales, hongos, etc. Y es cuando surge la idea de realizar tomas con el dispositivo digital más popular de nuestro tiempo: el celular. Las fotografías del móvil tienen un formato específico, unas dimensiones cerradas, un enfoque particular y una perspectiva y nitidez técnica circunscrita a los límites de sus posibilidades. La tecnología proporciona instrumentos de uso corriente a los que es posible otorgar usos diferentes a los habituales: un uso creativo y no solo neurótico mimético, los manejos que marcan las tendencias comunes de la mayoría de los usuarios del celular.

En este contexto, surgió la idea de realizar una serie de tomas fotográficas del tema vegetal. Raíces, hojas, flores, tallos y troncos, bajo una óptima minimalista, puntual, con un lente cerrado a captar lo específico de las plantas que me despiertan interés durante mi itinerario cotidiano de salir a pasear con mi mascota. Largas caminatas solitarias que me llevan a recordar mis lecturas del caminante filósofo norteamericano Henry Thoreau, o del incomprendido pensador romántico, exaltador del habitante americano y botánico aficionado, así como polémico y polímata, el suizo Jean Jacques Rousseau.

Los paseos me hacen volver —en estos tiempos de encierros y de soledad más que buscada, decretada— a releer las obras de estos pensadores y adentrarme en el conocimiento de la botánica durante muchos meses. Este fue el comienzo de una serie de lecturas de otros autores cercanos a la temática, desde los escritos del pionero Gonzalo Fernández de Oviedo en el siglo XVI, pasando por el botánico hispanoamericano José Celestino Mutis, y las recensiones de Alejandro Von Humbolt, del siglo XVIII, hasta los autores más recientes como los textos del biólogo italiano Stefano Mancuso, entre otros.

De esta forma, con las tomas fotográficas que había recolectado a partir de agosto del 2020 comencé a pensar en las posibilidades que me ofrecía el manejo de las imágenes a partir de las opciones de los recursos digitales de estas tomas. Esto dio pie al desarrollo de una opción icónica-digital particular, que me llevó, sin querer queriendo, a mundos utópicos vegetales: un imaginario de mundos vegetales posibles.

Esta intuición o pulsión creadora es la que me permite ocupar parte de mi tiempo en la expansión de lo que he llamado «intervenciones». Es decir, intervenciones en las formas «realistas» que arroja la estética fotográfica convencional. A partir de ello, se abre la puerta para reflexionar en las implicaciones de lo vegetal en la vida en general, pero también como un prodigador de la existencia del universo verde y de su importancia para todo tipo de vida orgánica.

La importancia de estas exploraciones radica en que la dimensión de lo vegetal es uno de los aspectos menos considerados en nuestras vidas, mientras estamos más centrados y seducidos por el último producto de consumo masivo que por las implicaciones reales de los elementos vivos y vitales que mantienen la vida en el planeta. Sin plantas no hay vida, no hay oxígeno, no hay ciclos hídricos constantes, y sí un recalentamiento permanente de la tierra en su conjunto y de nuestras habituales zonas de convivencia: casa, calles, barrio, plazas, urbanizaciones, campos, montañas, etc. Esto es lo que me lleva a una toma de consciencia ecológica y de estética ambiental, y representó el comienzo de lo que llamé Redes Sociales Vegetales (RSV).

Así, en un mundo de redes sociales de comunicación creadas por el hombre mediante el artificio de la ciencia y la tecnología, expandido

por el mercado, el capital y los intereses individuales, empresariales y políticos, nacionales o internacionales, me surge una idea contrapuesta. En este sentido, pienso en utilizar los mismos medios empleados para amplificar los mensajes para adentrarme en un conjunto de interrelaciones humanas virtuales y superficiales, encuentro en el que las plantas también tejen sus propias redes sociales de sobrevivencia.

Por tanto, ante la indiferencia generalizada sobre lo vegetal del entorno, me preocupo por otorgar un sentido a esta idea y procuro el diseño de un planteamiento artístico estético y ecológico con el uso de las redes, y la creación de una propuesta expresiva verde que incursione en una de las redes sociales más populares, Instagram (IG), y luego en Facebook. Esta propuesta plantea otros usos para las redes. Es decir, salir de la vanidad y del narcisismo persistente y propio de las opciones que nos exige el celular para dar cabida a lo que no recibe la atención que merece.

En cuanto a los recursos técnicos de este proyecto, las opciones de la fotografía digital facilitan una propuesta técnico-artístico-estética influenciada por la evolución del arte plástico y la incursión temática variada de la naturaleza. Así también, como base de esta investigación artística digital emerge la mímesis de representaciones, hermanada al paisajismo arquitectónico y ornato de jardines.

RSV es, en principio, un proyecto cuyo fin último no es la exposición en una galería, museo o cualquier otro espacio de exhibición alternativo de los que proliferan en todas las ciudades globales; tampoco es una obra para exhibirse en la dimensión real «líquida». RSV es una obra intuitivamente direccionada hacia la comunidad de usuarios de Instagram, para luego expandirse hacia las audiencias de Facebook, exclusivamente. ¿Expresión de criptoarte? Pudiera ser.

El arte de los tiempos pandémicos ha migrado a estas plataformas, sumando con ello un compendio de expresiones de todo tipo a su contenido cotidiano, pasando de los mensajes anodinos, banales, «memèticos», a verdaderas presentaciones que van desde las mismas colecciones de museos hasta generosas presentaciones musicales, literarias, teatrales, fílmicas. Este escenario se constituye como lo que he denominado el grado Zoom de la cultura, término que procuraré explicar en otra ocasión.

De esta forma, a partir de ese agosto del 2020 comencé a colocar las fotografías intervenidas de las distintas fotos vegetales que captaba mi ojo en mi caminar citadino por medio de la cámara de mi celular. Luego, las trabajé partiendo de esas formas para darles un contenido y un tratamiento geométrico, rizomático, azaroso según los casos, además de la aplicación de diferentes filtros de texturas y colores, estableciendo una lúdica paleta personal virtual para ello. En esto se revela la forma de trabajo de un artista visual que plasma su obra por medio de sus elecciones materiales, formales y cromáticas en sus propuestas. Ahora, en octubre de 2021, ha pasado más de un año en ese trabajo creativo y de investigación que surgió casi de la nada, en respuesta a una necesidad personal de atender la pulsión creadora incitada por el encierro de nuestra situación pandémica global.

Esta propuesta tiene la finalidad de despertar una mayor comprensión, atención e inserción respecto del más exitoso reino viviente del planeta, de los seres que mejor han comprendido la necesidad de trabajar y convivir en provecho de la continuidad de la vida. Henry Thoureau nos dice algo sobre la apreciación de las plantas, en su libro *Colores de otoño*:

> Un hombre puede correr y pisotear plantas que le llegan a la cabeza sin enterarse de que existen, a pesar de que las sigue a toneladas, las esparza por sus establos y alimente con ellas a su ganado durante años. Sin embargo, si se detuviera a observarlas, se sentiría cautivado por su belleza. Hasta la planta más humilde, o hierbajo, como solemos llamarlas, está allí para expresar alguna idea o estado de ánimo nuestro... (Las plantas) nos enseñan a morir. Uno se pregunta si llegará el momento en que los hombres, con su presuntuosa fe en la inmortalidad, yazcan con la misma elegancia y madurez (...) se desprendan de sus cuerpos como de sus cabellos y sus uñas. Cuando caen las hojas, toda la tierra se convierte en un agradable cementerio al que entrar (...) El hombre sólo ve lo que le interesa. Un botánico absorto en el estudio de las hierbas no distingue el más grandioso de los robles de las praderas. Es como si anduviera debajo de los robles sin darse cuenta o, como mucho, sólo viera su sombra.

Un verde dominio presente desde lo macro- a lo microespacial y vivencial. Sin estos especiales seres, la existencia no tendría cabida en nuestra nave espacial llamada Tierra. En fin, RSV busca concientizar sobre esa extendida universal y planetaria red social vegetal, que, de forma silenciosa y constante, nos pone en atención ante la fragilidad permanente que rodea a nuestras vidas.

En este sentido, es pertinente referenciar el principio ético del gran médico humanista y músico alsaciano, hoy casi olvidado, Albert Schweitzer, en su texto *Reverencia por la vida*: «La filosofía verdadera debe empezar con el hecho más inmediato y comprensivo del sentido: soy un ser vivo y deseo vivir, en medio de seres vivos que desean vivir».

¿Dónde se encuentran las Redes Sociales Vegetales?

En Instagram —comunidad IG— en @ddlr2023

En Facebook: https://www.facebook.com/david.delosreyes.5030/

En YouTube: David De los Reyes Redes Sociales Vegetales

Producción de conocimiento sensible, a través del *performance*, en la materia de Historia y Teoría de las Artes: su función social

Amalina Bomnin Hernández
amalina.bomnin@uartes.edu.ec

Resumen

Este texto tiene como propósito analizar cómo, desde los procesos de enseñanza-aprendizaje enfocados en el *performance*, y dentro de la materia de Historia y Teoría de las Artes, puede construirse conocimiento sensible favorable a los procesos de empoderamiento, activación de conciencia ciudadana, y propiciamiento de empatía social que permiten la búsqueda de soluciones de diversa índole. En este sentido, el presente texto aborda la definición de conocimiento sensible, cómo este forma parte de las llamadas «sociedades del conocimiento», y cuál es su función social. También se realizará una aproximación a ciertas inquietudes: ¿Desde qué momento la pedagogía comenzó a segregar el conocimiento sensible y a priorizar el intelectual? ¿Cómo debe ajustarse la educación actual a las exigencias de estos tiempos, si el hombre moderno se ha separado de ciertas prácticas que forman parte de su universo sensible, por considerarlas primitivas, al tener su origen en la creencia o el mito?

La producción de conocimiento sensible enfocado en el *performance*, dentro del programa de estudio de la materia Historia y Teoría de las Artes, manifiesta su función social a partir de la orientación a los estudiantes hacia el rol de actores ciudadanos capaces de fomentar

sensibilización respecto a problemáticas álgidas de la sociedad ecuatoriana. Así, las acciones artísticas desarrolladas en el espacio público y dentro de la clase han abordado los temas antes mencionados desde un enfoque crítico.

Apuntes preliminares

En consideración de los planteamientos del informe *Hacia las sociedades del conocimiento* respecto a cómo deben ser respetadas y estimuladas las diferencias de acuerdo, y a cómo cada sociedad responde al conocimiento, su uso y aplicación en los diferentes órdenes humanos, decidí articular el uso del *performance* (por su carácter ritual, público, colectivo, crítico) en la materia de Historia y Teoría de las Artes para la producción de conocimiento sensible:

> El hecho de que nos refiramos a sociedades, en plural, no se debe al azar, sino a la intención de rechazar la unicidad de un modelo "listo para su uso" que no tenga suficientemente en cuenta la diversidad cultural y lingüística, único elemento que nos permite a todos reconocernos en los cambios que se están produciendo actualmente. Hay siempre diferentes formas de conocimiento y cultura que intervienen en la edificación de las sociedades, comprendidas aquellas muy influidas por el progreso científico y técnico moderno. No se puede admitir que la revolución de las tecnologías de la información y la comunicación nos conduzca —en virtud de un determinismo tecnológico estrecho y fatalista—a prever una forma única de sociedad posible.[1]

Así, este ensayo pretende ubicar en contexto la articulación del conocimiento sensible dentro de una materia que pretende formar ciudadanos con pensamiento crítico y una visión desoccidentalizada y

1 Unesco, *Hacia las sociedades del conocimiento* (Informe Mundial de la UNESCO, 2005), 17.

deshomogeneizadora del mundo, el arte y la cultura que abogue por el reconocimiento de las diferencias y la consideración de otros saberes culturales no debidamente valorados por la racionalidad ilustrada.

Una de las motivaciones para emprender este camino fue la investigación previa a mi doctorado en el periodo en que realicé mi tesis de maestría. En ella pude constatar que los estudiantes ecuatorianos matriculados en la Universidad de las Artes presentaban demasiadas carencias respecto a la ejecución de ejercicios de exégesis sobre cualquier obra de arte. Las causales eran diversas, entre las que destaca el fuerte desapego que tienen respecto a la lectura, el conocimiento teórico, y las consiguientes posibilidades de escritura, reflexión, teorización y crítica. Su rechazo a la actividad intelectiva y, en cambio, su fruición por realizar cualquier labor de carácter práctico, está en sintonía con la tradición vigente en la mayoría de los modelos educativos ecuatorianos.

El objetivo principal de la materia Historia y Teoría de las Artes III apunta a «construir conocimientos históricos y teórico-críticos pluridisciplinares sobre el arte de los siglos XX y XXI, en sus dimensiones filosóficas, estéticas y políticas»[2]. Por ello, la producción de conocimiento sensible a través del *performance* —como metodología que permita sensibilizar al estudiante accionando desde el arte sobre su entorno (después de previas investigaciones de campo, entrevistas, cuestionarios, sondeos institucionales) respecto a temas álgidos que necesitan soluciones urgentes— constituye un desafío dentro de la sociedad del conocimiento.

En este punto es pertinente considerar lo estipulado en la Constitución de la República del Ecuador en su capítulo primero, artículos 1 y 3 (en este último, en particular, se hace referencia a los deberes del Estado), en donde se plantea:

> Art. 1- El Ecuador es un Estado constitucional de derechos y justicia, social, democrático, soberano, independiente, unitario, intercultu-

2 Amalina Bomnin, *Sílabo de la materia Historia y Teoría de las Artes III* (Universidad de las Artes, 2020).

> ral, plurinacional y laico. Se organiza en forma de república y se gobierna de manera descentralizada.
>
> La soberanía radica en el pueblo, cuya voluntad es el fundamento de la autoridad, y se ejerce a través de los órganos del poder público y de las formas de participación directa previstas en la Constitución.
>
> Art. 3- Son deberes primordiales del Estado:
> (...)
> 3. Fortalecer la unidad nacional en la diversidad.[3]

Por tanto, es interés de este trabajo que se evalúe el rol de las metodologías pedagógicas enfocadas en el *performance* en el trabajo de producción de conocimiento sensible de acuerdo al Plan Nacional para el Buen Vivir; al tiempo que se consideran los principios de la Agenda Nacional de Investigación sobre la Biodiversidad, la cual inicia su informe mencionando las peculiaridades de este país megadiverso:

> Con un área equivalente al 0.06 % de la superficie del planeta, el Ecuador ha sido reconocido como uno de los veinte Países Megadiversos Afines (Secretaría del Convenio sobre la Diversidad Biológica, 2014) y el primero de ellos con la mayor densidad de especies por unidad de área.[4]

El título de este texto, «Producción de conocimiento sensible, a través del *performance*, en la materia de Historia y Teoría de las Artes: su función social», se inscribe en la perspectiva del desarrollo del conocimiento orientado a la solución de necesidades sociales; en este caso, la de potenciar el conocimiento sensible del profesional de las artes: la puesta en práctica de su pensamiento crítico, su orientación ciudadana intercultural, su condición de equidad integral, su capacidad de inno-

3 Constitución de la República del Ecuador, 16, www.lexis.com.ec
4 Inabio, *Agenda nacional de investigación sobre la biodiversidad* (Quito: MAE, Senescyt e Inabio, 2017), 5.

vación, su postura decolonial y su compromiso social enfocado desde la libertad artística.[5] El argumento abordado se inscribe en el ámbito de la innovación universitaria, orientada al desarrollo de valores y objetivos sociales, sin soslayar los económicos.

Por tanto, los objetivos que me planteo son los siguientes:

- Analizar la importancia del conocimiento sensible en contexto.
- Evaluar el carácter inmaterial del conocimiento sensible y el desafío que constituye su construcción dentro del proceso enseñanza-aprendizaje enfocado en el *performance* en la sociedad del conocimiento.
- Valorar la relevancia de la función social que ostenta el conocimiento sensible.
- Evaluar la función social de la producción de conocimiento sensible enfocado en el *performance* en la materia de Historia y Teoría de las Artes III.
- Plantear las aproximaciones entre los objetivos del Plan Nacional del Buen Vivir (Ecuador) y una metodología pedagógica enfocada en el *performance*, como plataforma de pensamiento decolonial y compromiso social.
- Examinar el proceso de producción de conocimiento sensible en la materia de Historia y Teoría de las Artes III en la Universidad de las Artes del Ecuador.

Importancia del conocimiento sensible en contexto

La historia de la filosofía y el pensamiento universales ha estado profundamente marcada por la tradición ilustrada occidental, la cual ha preferido priorizar como legítimas las alianzas entre la actividad cognoscitiva y la razón, minimizando dentro de estas relaciones el aspecto sensorial; sin embargo, dicha actividad, tiene lugar tanto a nivel sensitivo como racional.

5 «Modelo educativo y pedagógico» (documento en construcción para ser revisado por la Comisión Gestora de la Universidad de las Artes, 2020), 14-15.

De esta forma, existen dos tipos de conocimiento: el sensible y el intelectual. Según Aristóteles, nada hay en el entendimiento que no se haya dado antes en los sentidos.[6]

> El conocimiento sensible se produce por medio de la sensación, que es la facultad por la cual un ser es capaz de sentir. Dicho movimiento, que siempre es intuitivo, tiene como objeto lo particular y concreto, y sólo entra en acción cuando está frente a una cualidad sensible. La sensación se realiza en los sentidos. Hay dos clases de sentidos, los externos y los internos.[7]

Al respecto, si los estudiantes que ingresaban a la Universidad de las Artes no eran capaces de realizar una exégesis de una obra de arte, probablemente fuera porque ni sus sentidos externos (visual, olfativo, gustativo, sonoro y táctil) ni internos (imaginación, memoria, sentido común) habían sido previamente educados o entrenados. Al tener en cuenta la existencia de un sistema educativo endeble desde los primeros niveles de enseñanza, que ha desestimado las capacidades creativas de los estudiantes, y sobre todo que ha desarrollado procesos de aprendizaje memorísticos que solo consiguen desentender al alumno de lo que realmente debe motivarle, me enfoqué en la labor de fomentar en ellos la posibilidad de trabajar desde sus propios cuerpos. Una de las cuestiones más llamativas dentro de este contexto fue identificar que no existía en ellos una activación de «la escucha», como señala Jean-Luc Nancy:

> Estar a la escucha será entonces estar siempre tendido hacia o en un acceso a sí (se debería decir, en modo patológico, *un acceso de sí*: el sentido (sonoro), ¿no sería en primer lugar y cada vez una crisis de sí?).
>
> Acceso a sí mismo: ni a un sí-mismo propio (yo), ni al sí-mismo de otro, sino más bien a la forma o a la estructura del sí-mismo en cuanto

6 Pedro Chávez Calderón, *Historia de las doctrinas filosóficas* (México: Pearson Educación, 2004), 70.
7 *Ibid*.

> tal, es decir a la forma, a la estructura y al movimiento de un reenvío infinito, puesto que remite a lo que (o a quien) no es nada además de la remisión. Cuando se está a la escucha, se está al acecho de un sujeto, de lo que (o quien) se identifica resonando de sí a sí, en sí y para sí, y por consiguiente fuera de sí, a la vez el mismo y otro que sí, uno en el eco del otro, y este eco como el sonido mismo de su sentido. Ahora bien, el sonido del sentido consiste en cómo éste se reenvía o cómo *se envía* o *se dirige*, y entonces, en cómo tiene sentido.[8]

Más allá de la asignatura, el aprendizaje significativo comporta que el estudiante pueda poner en práctica lo internalizado en el aula, que active sus niveles de reflexión, y pueda aplicar eficientemente lo aprendido en función de debatir y buscar soluciones a las problemáticas de su entorno.

Vale mencionar que una de las razones por las cuales buena parte de estos estudiantes suele desconfiar de sus capacidades creativas y, por ende, del alcance que sus competencias puedan alcanzar dentro del arte, así como respecto a sus contextos, es el hecho de que sus cuerpos no se ven reconocidos como parte del cuerpo social.

Por otro lado, es pertinente destacar un tema que resulta crucial dentro de este análisis: la emergencia de los reclamos por parte de las comunidades indígenas en territorio ecuatoriano a ser considerados como parte de la institucionalidad y con derecho a la toma de determinaciones que impliquen el respeto a sus territorios y la no injerencia de instancias externas en el uso de la tierra y sus recursos, situación que data de la década de los noventa y que analizaremos más adelante con mayor amplitud. Ello, junto a problemas raciales, de género y clase, constituye parte primordial de la ausencia de un sentido de pertenencia de ciertas minorías y otros grupos populares dentro del imaginario social.

Al considerar que la naturaleza del conocimiento ha cambiado y que se han transformado las maneras en que interactuamos con este (sobre todo, a partir del pensamiento en torno al giro lingüístico, el

8 Jean-Luc Nancy, *A la escucha* (Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 10, https://www.academia.edu/4978022/A__la__escucha__-__Jean-Luc__Nancy

cual mostró al lenguaje más que como una entidad denotativa, representacional o descriptiva, como expresión generativa, porosa, inestable, y no esencialista de la realidad y del conocimiento); debemos replantear constantemente las maneras en que nos hacemos reconocer dentro de dicha experiencia. Por tanto, la permanente construcción del lenguaje es fundamental a la hora de producir conocimiento sensible.

En este sentido, de acuerdo a las posiciones teóricas y filosóficas respecto a la necesidad de replantear otros acercamientos al lenguaje en aras de que este se manifieste de manera situada, inclusiva y dialéctica, un sujeto que ostente un buen manejo del lenguaje podría autorreconocerse mejor socialmente a partir de sus prácticas discursivas. En cambio, uno que esté alejado de esta posibilidad probablemente tenga que construir otras vías de autorreconocimiento, las cuales, por cierto, no tendrían que materializarse necesariamente a partir del buen manejo del lenguaje, en el sentido más literal, sino que deberían apostar a una reinvención de las relaciones de poder que se establecen a partir de este. Es decir, las acciones podrían derivar del uso del cuerpo, de una acción en el espacio público, del silencio, además de que es probable que el sujeto necesite de asistencia o colaboración para hacerlo. Ahí es donde el arte puede proponer un rol específico.

¿Cómo tendría lugar entonces la construcción de conocimiento sensible en contexto? ¿De qué manera se produce el conocimiento sensible en un territorio como Ecuador? Interrogantes como estas forman parte de la materia prima con que se construyen los ejercicios enfocados en el *performance* en la materia de Historia y Teoría de las Artes III.

La inauguración de la edición del Congreso de CLACSO en el 2015 trajo a colación algunas ideas relacionadas con estas preguntas, de acuerdo a consideraciones que tienen en cuenta el carácter movedizo de la construcción del conocimiento en las ciencias sociales:

> ¿Qué otorga a una práctica investigativa identidad latinoamericana? ¿Quién determina la existencia, relevancia o pertinencia de esa identidad? ¿Qué vamos a entender por "ciencias"? No hay fronteras absolutamente precisas en el pensamiento social sobre esta dis-

> cusión. Las que existen son construcciones políticas que no eluden cierta dosis de autoritarismo. Cómo clasificarlas es otro problema. ¿Son instituciones burocráticas gubernamentales quienes otorgan patente de relevancia a la discusión social? ¿Son Consejos de expertos quienes sostienen el Canon del saber? ¿Es la autoridad máxima de un centro de estudios? En todos los casis el estatus científico es más el resultado del ejercicio del Poder que de la evidencia.[9]

La opción que hallé como respuesta a las sensaciones de extrañamiento de los estudiantes respecto a un contenido visual, estético, o teórico, ajeno a sus preocupaciones e inquietudes, fue usar el cuerpo, lo cual se debió también a que en el camino tropecé con insólitas reacciones y respuestas verbales cuando realizaba preguntas en mis clases sobre temas diversos relacionados con el arte: «No me adapto a la idea de sentir», «existo porque nací el 4 de septiembre de 1999», «toda mi familia se opone a que estudie arte», y otras similares.

El acomodamiento a la tradición cultural ilustrada occidental nos jugó una mala pasada. El «desencantamiento del mundo» planteado por Weber[10] a partir del surgimiento de los procesos de racionalización ocurrió primordialmente en el nivel de las «imágenes del mundo». Weber distingue «tres formas básicas de racionalismo: el de "fuga del mundo" (como en la India), el de ajuste pragmático al mundo (China), y el de dominio del mundo (*Weltbeherrschung*), específicamente occidental»[11], lo cual nos coloca ante la encrucijada de seguir entrampados en tal estado o de promover una revolución (o al menos reedición) del conocimiento que nos permita acceder al mundo, no en clave de fuga, pragmatismo, ni dominación, sino en nota colaborati-

9 FLACSO, «Las ciencias sociales como (falsa) experiencia mística» (discurso del secretario general, Dr. Adrián Bonilla, en la apertura del III Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales, sede académica de FLACSO Ecuador, Quito, 2015).
10 Wolfgang Schluchter, *El desencantamiento del mundo. Seis estudios sobre Max Weber* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 23, https://books.google.com.ec/books?id=An5TDwAAQBAJ&lpg=PP1&dq=Max%20Weber%20Desencantamiento%20del%20mundo&pg=PP1#v=onepage&q=Max%20Weber%20Desencantamiento%20del%20mundo&f=false
11 Schluchter, *El desencantamiento*..., 27.

va, desde la llamada «pedagogía de la ternura»[12], y desde acciones que tendremos que alimentar, en muchas ocasiones, probablemente en contraste con la política de turno:

> No es casual que, como concepto contrapuesto a la política de convicción, no se decida usar el concepto de política realista (...), sino el de política de responsabilidad, que está ubicada, en cierto modo, entre la política de convicción y el realismo político. Y aunque el político responsable, al igual que el realista, tiene en cuenta el valor del éxito, no obstante, tiene que ponerlo en relación con un valor fruto de la convicción, cosa que no hace el político realista.[13]

En mayo del 2019 se desarrolló el I Congreso Internacional de Vinculación con la Sociedad realizado por la Red Universitaria de Vinculación con la Colectividad (Reuvic) en la Universidad Católica de Cuenca, Ecuador. El evento produjo consideraciones sobre lo siguiente:

> [...] la articulación entre la docencia, la investigación y la vinculación para alcanzar una formación integral en la educación superior que se centre en el/la estudiante. Más aún, gestiona la vinculación como la razón de ser de la educación superior a través del trabajo mancomunado entre la educación superior y la sociedad. Para ello, resalta la importancia de trabajar en alianzas estratégicas que permitan no solo la sostenibilidad de los procesos, sino también la proyección en políticas públicas que garanticen un desarrollo social y responsable.[14]

Lo anterior se relaciona directamente con el objetivo fundamental de las instituciones de educación superior (IES) en Ecuador de establecer

12 Alejandro Cussiánovich Villarán, «La Pedagogía de la Ternura-Una lucha por la dignidad y la vidadesde la acción educativa», *Editorial Universidad Don Bosco*, año 9, n.º 16 (julio-diciembre de 2015): 63-76.
13 Schluchter, *El desencantamiento...*, 35.
14 Sitio web del I Congreso Internacional de Vinculación con la sociedad, Cuenca, mayo 2019 http://www.unos.ec/i-congreso-internacional-de-vinculacion-con-la-sociedad/

vínculos efectivos con la sociedad. Dentro de las acciones que se desarrollan en este campo se encuentra el trabajo de la Reuvic, la cual ya celebró su primera jornada internacional, «Fortalecimiento de la vinculación en la educación superior para transformar la sociedad», como parte de la agenda estratégica nacional de vinculación.

> La REUVIC surge como una red que lidera las acciones de vinculación con la colectividad de las IES ecuatorianas, desplegando varias acciones, entre las que encontramos la realización de talleres regionales de vinculación, generando espacios para compartir experiencias, establecer vínculos interinstitucionales, asesorar, guiar, orientar la vinculación que desarrollan las IES, conocer sus dificultades y ayudar a superarlas, siendo portavoz de las tensiones presentadas por los participantes en la ejecución de la vinculación con la sociedad desarrolladas en sus IES a los organismos rectores.[15]

Para articular estos procesos en que participan varias instituciones debe tenerse en cuenta que no pueden existir trabajos dirigidos hacia la colectividad, la comunidad, o la sociedad, en los que el medio y fin último no sea lograr verdaderos métodos y conocimientos humanistas. Resulta muy pertinente tener en cuenta cómo aborda Cussiánovich la manera en que nos han entrenado en competitividad, y cómo es que se pondera al individuo como sujeto exitoso, y se relega, en cambio, la sensibilidad. Así, el autor señala:

> La novedad no está tanto en hablar de Pedagogía de la Ternura, sino fundamentalmente en reconocer que tenemos un modelo de sociedad que utiliza el mundo de la sensibilidad, de los sentimientos, en función de colocarte ideales detrás de los cuales tienes que perseguir o articular tu vida, pero al precio de que haya otras vidas que se quedan marchitas, truncas en su condición humana.

15 J. Núñez Jover y A. Alcázar Quiñones (coords.), *Universidad y desarrollo local: contribuciones latinoamericanas* (México: Unión de Universidades de América Latina y el Caribe UDUAL, Ministerio de Educación Superior de Cuba y Cátedra de Ciencia, Tecnología, Sociedad e Innovación de la Universidad de La Habana, 2016), 55.

> Entonces, lo principal parece, es ese reconocimiento de dos tendencias: El reconocimiento de una tendencia de endurecimiento frente al dolor y al sufrimiento por un lado; y dos: lo que podríamos considerar también la utilización del sentimiento en función de la resignación o de la conformidad con los acontecimientos que no dependen de uno. La Pedagogía de la Ternura intenta (...), tocar ese mundo interior, ese mundo interno como un componente necesario de la lucha por la dignidad, de la lucha por la libertad, de la lucha por el bienestar.[16]

Al respecto, una autora que se ha referido al término «sensimiento», neologismo relacionado con la sensibilidad y el pensamiento. En algunos contextos se trabaja también desde metodologías que fomentan la resiliencia, lo cual es relevante, sobre todo, en países subdesarrollados. Por tanto, se torna inexorable explorar este camino a partir de estas herramientas.

El conocimiento sensible y su carácter inmaterial: el desafío del aprendizaje desde el *performance* en la sociedad del conocimiento

Es pertinente iniciar este segmento mencionado al filósofo Edgar Morín como antecedente fundamental en la implementación de metodologías que tienen en cuenta múltiples aristas de la sensibilidad humana dentro de la producción de conocimiento. Sus planteamientos advierten sobre la necesidad de atender al cultivo de todos los saberes humanos, sin establecer jerarquías. Es decir, comprender que cada uno comporta especificidades que es preciso respetar para un proceso de enseñanza-aprendizaje óptimo, y, por ende, un desarrollo social integral.

Quizás, el capítulo más relevante para las temáticas abordadas en este texto sea «Los siete saberes para la educación del futuro»: el

16 Cussiánovich Villarán, «La Pedagogía...», 64.

conocimiento sensible, sea el de enseñar la condición humana, asunto donde podríamos tener, como género humano más materias pendientes, de manera general.

> Somos resultado del cosmos, de la naturaleza, de la vida, pero debido a nuestra humanidad misma, a nuestra cultura, a nuestra mente, a nuestra conciencia; nos hemos vuelto extraños a este cosmos que nos es secretamente íntimo. Nuestro pensamiento y nuestra conciencia, los cuales nos hacen conocer este mundo físico, nos alejan otro tanto. El hecho mismo de considerar racional y científicamente el universo nos separa también de él. Nos hemos desarrollado más allá del mundo físico y viviente. Es en este más allá que opera el pleno desplegamiento de la humanidad.[17]

Por tanto, tenemos ante nosotros el desafío de enfrentarnos al teorema de cómo somos capaces de construir humanidad teniendo en cuenta la condición cósmica, física, terrestre, y humana, porque, a pesar de tener la capacidad para hacer ciencia, no hemos sabido atender a estos aspectos. Al menos, no de una manera pertinente.

Es así que emprendí la tarea de articular una metodología pedagógica en la que los estudiantes, a partir del uso de su cuerpo en la realización de *performances*, pudieran tener un acercamiento cabal a problemáticas de su entorno, y sintieran cómo se visibilizaban ante situaciones como corrupción, marginación social, carencia de iniciativa, crisis institucional, feminicidio, u otras; al mismo tiempo que ponían en acción contenidos y fenómenos comprendidos en el arco temporal que analizamos en la materia de Historia y Teoría de las Artes III (siglos XX y XXI).

El carácter inmaterial del conocimiento sensible permite trabajar con los estudiantes desde nuevos enfoques: en vez de apelar a la memoria o al análisis racional propiamente dicho, se opta por usar situaciones que ellos han experimentado en sus propias casas. Un buen número de ellos son expulsados de sus hogares, cuando alcanzan la

17 Edgar Morin, *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro* (París: Unesco, 1999), 32.

mayoría de edad —si no aportan económicamente—; otros han vivido en carne propia la violencia física, sexual o psicológica; o tienen vivencias cercanas de familiares, amigos o vecinos que han sido parte del consumo de drogas, o que han sufrido prisión, y así sucesivamente. La dinámica establece de acuerdo con la conexión sentimental con estas vivencias. Por ejemplo: usar una palabra que desde la óptica del giro lingüístico puede adquirir para ellos una connotación visceral. Algunos de esos términos pudieran ser: «mujer», «naturaleza», «religión», por mencionar algunos. En estos ejercicios el trabajo en equipo es fundamental, independientemente de que se respete la probabilidad de que algún estudiante desee trabajar solo.

Por otro lado, y considerando que algunos de ellos han articulado acciones desde inquietudes relacionadas con la problemática del territorio (naturaleza), valoro oportunas estas perspectivas para afirmar que asistimos a la etapa de «muerte de la naturaleza»:

> La Realidad comprende el Sujeto, el Objeto y lo sagrado, que son las tres facetas de una sola y misma Realidad. Faltando una de esas tres facetas la Realidad ya no es real, sino una fantasmagoría destructiva.
>
> La Realidad reducida al Sujeto ha engendrado las sociedades tradicionales, que han sido barridas por la modernidad. La Realidad reducida al Objeto conduce a sistemas totalitarios. La Realidad reducida a lo sagrado conduce a los fanatismos y a los integrismos religiosos. Una sociedad viable no puede ser sino esa en la que las tres facetas de la realidad están reunidas de una manera equilibrada.[18]

Si alguno de estos alumnos no se siente representado a través del uso que se da a su territorio (tierra, naturaleza), ¿cómo será su proyección social? ¿Cómo atender a estas prerrogativas dentro de las llamadas sociedades del conocimiento? Solo encuentro soluciones relacionadas con el trabajo colaborativo, y para arribar a ellas es necesario, primero, que los afectados sean capaces de exteriorizar el mal social

18 Nicolescu Basarub, *La transdisciplinariedad. Manifiesto* (París: Ediciones Du Rocher, 1996), 59.

que les aqueja; comprendí que ese era el primer paso. Como diría un buen amigo: «Lo único que no podemos perder en esta vida es la voz». Y es ese uno de los óbices para que en muchas de las sociedades latinoamericanas existan barreras de diversa índole frenando la toma de iniciativa: buena parte de las personas se siente fuera del mapa social.

Relevancia de la función social que ostenta el conocimiento sensible

Más allá de los decálogos religiosos o los preceptos de las diversas doctrinas filosóficas, existe una formación sensible que es posible fomentar a través de los procesos de enseñanza-aprendizaje educativos. La importancia de comunicarse, de no excluir al otro, ser solidarios y colaborativos, saber «colocarse» en la piel de los semejantes, y «poner el cuerpo»[19] (me refiero puntualmente a las acciones de los manifestantes que participaron en *El Siluetazo* en Buenos Aires), resulta en procesos vitales dentro de la noción política que debe ocupar a la universidad actual.

Como lo expone el propio Morin, los siete saberes necesarios para la educación del futuro están relacionados, en primer lugar, con las reformas al pensamiento, y con la atención que se debe brindar a las cegueras del conocimiento: el error y la ilusión. Además, ese conocimiento debe ser pertinente, y para ello la educación debe evidenciar el contexto. Este sentido, se expone lo siguiente:

> Claude Bastien anota que "la evolución cognitiva no se dirige hacia la elaboración de conocimientos cada vez más abstractos, sino por el contrario, hacia su contextualización" la cual determina las condiciones de su inserción y los límites de su validez. Bastien agrega que "la contextualización es una condición esencial de la eficacia (del funcionamiento cognitivo)".[20]

19 A. Longoni y G. Bruzzone, *El Siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008), 8.
20 Morin, *Los siete...*, 16.

Por eso se torna inexorable la producción de acciones generadas a partir de la construcción de conocimiento sensible anclado en los conflictos íntimos y sociales que forman parte del diario vivir de los estudiantes. Asimismo, dicho conocimiento debe corresponder con lo global, multidimensional y lo complejo. Esto último responde a la urgencia de que dicho conocimiento se conecte entre sus partes y estas con el todo. Deben tenerse en cuenta además las dimensiones sociológicas, filosóficas, políticas y religiosas, tanto del sujeto como de la sociedad en que se desarrolla. Todas las relaciones se tejen al mismo tiempo que se produce una acción, desencadenando otras reacciones que afectan los planos éticos, afectivos, mitológicos, y de toda índole.

Por otra parte, se subraya la relevancia de enseñar la condición humana y la identidad terrenal, enfrentar las incertidumbres, enseñar la comprensión y la ética del género humano. A esto apuntan los ejercicios que desarrollo a través del *performance*, los cuales muestran a los alumnos quiénes son, cuáles son sus flaquezas, cómo enfrentarlas y de qué manera pueden, al mismo tiempo que crecen como seres humanos, hacer crecer, al menos en reflexión, a otras personas.

La producción de conocimiento sensible ha quedado relegada del ámbito educativo desde que Occidente entró en los procesos de modernización: estamos abocados a procesos racionalistas en los que la mayor parte del tiempo al estudiante debe reproducir conocimiento, limitándose con ello su actividad investigadora, reflexiva, y, sobre todo, de acuerdo a métodos descorporalizadores. Es decir, dinámicas en las que su cuerpo y *sensoriedad* no resultan involucrados dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje.

Cuando un sujeto no participa íntegramente del conocimiento no puede formar parte de la experiencia del compromiso social. Ya lo han subrayado muchos autores: sin emoción no ocurre el aprendizaje. Lo anterior significa que para que ocurran verdaderos procesos de internalización, concientización, cuestionamiento, y empoderamiento, el estudiante, en este caso, tiene, necesariamente, que emocionarse, sentir el proceso como evocador de su universo sensible.

La ausencia del compromiso social y conocimiento sensible en el proceso educativo tiene repercusiones significativas. Por ejemplo, un joven que no se siente reconocido políticamente, no podrá contribuir con su voto de confianza a un político en el poder. Es decir, que no podrá ofrecer con sus acciones legitimidad a quien está a cargo del sistema en que se desarrolla.

> Un poder es legítimo si existe un consenso, es decir reconocimiento y aceptación social. Un poder ilegítimo deja de ser poder y no es más que dominación. O sea, no es suficiente la tradición, la ley y el carisma para lograr la legitimidad. Según Duverger "(...) el único fundamento, la única fuente de legitimidad de un poder, es que esté conforme con el esquema de legitimidad definido por el sistema de valores y de normas de la colectividaddonde se ejerce, y que exista un consenso en el interior de ésta sobre dicho esquema". "En un sentido muy amplio y genérico, este concepto evoca la idea de algo auténtico, justo, equitativo, razonable. En su significado politológico específico denota la existencia, al menos en la porción principal de la población, de un consenso, que asegure una adecuada disciplina social sin necesidad de recurrir a la coerción, salvo en casos marginales". La legitimidad es un elemento que integra las relaciones en el sistema político. En cuanto a la relación entre legitimidad y legalidad, en la cual se presentan regularmente tensiones, lo importante es saber captar en qué medida la ley es socialmente aceptada (y no solo acatada) por la sociedad a la cual se destina. Ello depende del grado en que la norma jurídica responde al sistema de valores culturales (en sentido amplio) que rige realmente en la sociedad o colectividad dada.[21]

En este sentido, debe mencionarse que uno de los rasgos dominantes en los estudiantes es la apatía respecto a lo que acontece en el orden político, síntoma que solo se puede revertir desde un trabajo enfocado

21 Emilio Duharte Díaz, *Teoría y procesos políticos contemporáneos* (La Habana: Editorial Félix Varela, 2006), 16.

en una subjetividad que les haga sentirse parte de esa esfera social. He ahí la función social del conocimiento sensible: introducir, construir, fomentar y promover emociones, sentimientos y afinidades afectivas respecto, primero, a su universo íntimo, y de este último en relación con la sociedad. Para lograr estos temas puede recurrirse a las expresiones y obras artísticas: los presupuestos de un movimiento artístico, un libro, un filme, una obra de teatro, un *performance*, una frase filosófica, una pieza musical o dancística, o a la puesta en relación de algún conflicto específico con el mundo del arte.

> Más recientemente, tres jóvenes profesores del Centro de Estudios Filosóficos y Teológicos de los Claretianos en Córdoba, Argentina, han radicalizado la cuestión. El cuerpo aparece concebido como propiedad privada. El sistema capitalista fomenta, así, una seducción opresiva, que actúa por miedo y procura cooptar la fuente de todo poder: el deseo. El cuerpo es límite y posibilidad del poder y sólo se lo puede rebasar por donación. Pero para la lógica dominante en el sistema capitalista el don alucinado es la propiedad. (...) Con lucidez crítica estos tres colegas reclaman una política no eticista y, más bien esteticista. Que haga posible el goce, el placer, la donación y la plenitud de lo corporal humano; la recuperación, en suma, de la sensibilidad.[22]

Así también, Betto, en su texto *La obra del artista. Una visión holística del universo,* invita a transitar las «veredas que conducen de las estrellas a la subjetividad»[23]. De esa forma, este autor convida a rescatar las raíces del verdadero humanismo, a debatir los paradigmas existentes y a buscar relaciones diferentes entre ciencia, fe, visión del mundo y visión de Dios.

---

22 Horacio Cerutti Guldberg, «Preliminares hacia una recuperación del cuerpo en el pensamiento latinoamericano contemporáneo», *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, n.º 105 (2005): 471-472.

23 Frei Betto, *La obra del artista. Una visión holística del universo* (Valladolid: Trotta, 1999), 42.

Función social de la producción de conocimiento sensible enfocado en el *performance* en la materia de Historia y Teoría de las Artes

Uno de los momentos en la historia del Ecuador que marcó la visión que su población tiene de la política y la economía nacional fue la crisis de 1999. Esta situación ocasionó que los niveles de opinión pública lleguen a deplorar la clase en el poder.

> Desde un punto de vista social, la crisis de 1999 constituyó uno de los procesos de empobrecimiento más acelerados de la historia de América Latina. Entre los años 1995 y 1999 la población en situación de pobreza pasó de 4,2 a 5,54 millones de personas, mientras que la población en pobreza extrema pasó de 1,45 a 2,1 millones de personas (INEC, varios años). La otra cara de la pobreza, la concentración de la riqueza, también aumentó. El 20% más rico incrementó su participación del ingreso del 55% al 61,2%, mientras que el 20% más pobre la vio disminuir del 4% al 2,5%.[24]

De esta forma, y en un contexto en el que la institucionalidad ha entrado en crisis, aún más en el sector cultural (mientras este último ha funcionado en el país por canales de subsidio), el arte ha tenido un desarrollo insuficiente. Los artistas han tenido que, en muchos casos, migrar al extranjero para sostener una producción medianamente estable.

Por esto, la Universidad de las Artes, institución fundada en 2013 como parte del proyecto de universidades emblemáticas llevado a cabo durante el gobierno de Rafael Correa, tiene como propósito garantizar el acceso público a la enseñanza artística.

> [...] parte de las funciones de la Universidad de las Artes tiene que ver con contrarrestar las inequidades subsistentes en el sistema cultural de representaciones, especialmente porque entre los principios

24 Rafael Correa, *Ecuador: de Banana Republic a la No República* (Bogotá: Random Mondadori, S.A., 2009), 65.

> de la institución están la decolonialidad y la interculturalidad, de ahí que el modelo educativo y pedagógico (...) se fundamenta en la base de una pedagogía intercultural decolonial como práctica de liberación, en aras del Buen Vivir.[25]

De ahí que cada una de sus mallas curriculares tribute a estos principios, que para su consecución es preciso generar, de acuerdo a la misión de la institución, la articulación de «prácticas interdisciplinares, pensamiento crítico y conciencia social transformadora para generar una producción artística que contribuya a la ampliación del conocimiento, al fomento de la cultura y al desarrollo de la sociedad ecuatoriana». Así, dentro del departamento Unidad Transversal de Teorías Críticas y Prácticas Experimentales en Artes está contenida la materia Historia y Teoría de las Artes III, en la cual construimos conocimiento sensible enfocado en el *performance*.

¿Por qué desde el *performance*? Uno de los objetivos de la institución y, mío también, de acuerdo a inquietudes que desarrollé desde el año 2003 en Cuba, apunta a que este medio, que forma parte del llamado arte de acción[26] por su naturaleza escenográfica, pública y desafiante, confiere al estudiante la posibilidad de explorar de manera multidisciplinar su capacidad creativa, además del consabido desafío político que implica el hecho de disponer un cuerpo en el espacio público, en un contexto donde «el uso del espacio es cuidadosamente reglamentado, disciplinado y vigilado por compañías privadas»[27]. Además, debe considerarse que «el escrutinio visual realizado por guardias privados de escasa educación y capacitación en trabajo comunitario garantiza, regularmente, prácticas abierta de discriminación»[28].

Como mencioné previamente en este texto, el objetivo principal de la materia Historia y Teoría de las Artes III es «construir conoci-

25 Correa, *Ecuador: de Banana Republic...*, 5.
26 Un conjunto de acciones enfocadas en el uso del cuerpo que pueden articularse, o no, desde la inclusión de medios mixtos, realizarse frente al público en espacios heterogéneos, y comportan una potente intención crítica. Inclúyanse dentro de ellas: *performances*, *video performances*, *happenings*, intervenciones, y *body art*.
27 Xavier Andrade, «"Mas ciudad", menos ciudadanía: renovación urbana y aniquilación del espacio público en Guayaquil», *Revista Ecuador Debate*, n.º 68 (2006): 172.
28 Andrade, «"Más ciudad"...», 173.

mientos históricos y teórico-críticos pluridisciplinares sobre el arte de los siglos XX y XXI, en sus dimensiones filosóficas, estéticas y políticas». Para este fin el *performance* es el medio más oportuno, el cual se ha presentado como un despliegue de posibilidades de resistencia ante el régimen de las dictaduras latinoamericanas.

Al respecto, durante las décadas de los sesenta y setenta proliferó el arte acción articulado en muchos casos con el activismo, como consecuencia de procesos sociales caracterizados por la violencia pública y privada, el sexismo, el irrespeto a los derechos humanos, la manipulación de los derechos de minorías étnicas, el abuso y la omisión de la sociedad civil, por solo mencionar algunas de las problemáticas más graves, derivadas en algunos casos de la existencia de dictaduras militares o gobiernos no democráticos. Al respecto, señala Clemente Padín «(...) la performance demostró su eficacia en la denuncia y la sensibilización popular en torno a la defensa de los derechos humanos conculcados»[29].

De acuerdo a lo anterior, la función social de la producción de conocimiento sensible enfocado en el *performance* se traduce en el desarrollo de iniciativas artísticas o artivistas situadas. Estas propuestas introducen la puesta en acción del pensamiento crítico y contribuyen al empoderamiento de naturaleza intercultural y decolonial en torno a temas álgidos de la sociedad ecuatoriana: desbalance social, corrupción, injerencia indiscriminada en territorios indígenas y populares, feminicidio, precarización laboral, entre otros.

La metodología de trabajo de la asignatura ha incluido como medios desde las teorías relacionadas con las vanguardias artísticas, teoría crítica de la escuela de Fráncfort, giro lingüístico, giro decolonial, giro forense, hasta la utilización de otros planteamientos artísticos y filosóficos de la contemporaneidad que ponen en relieve el pensamiento crítico. El uso de frases, obras de arte, filmes, y toda clase de recurso visual, sonoro, táctil u olfativo, ha servido de materia prima a la hora de trabajar en este sentido.

29 Clemente Padín, «Performance y arte-acción en América Latina», *Escáner Cultural*, n.º 77 (2005): 11.

Relaciones entre los objetivos del Plan Nacional del Buen Vivir (Ecuador) y una metodología pedagógica enfocada en el *performance* como plataforma de pensamiento decolonial y compromiso social

El pionero del concepto de «buen vivir» fue Aristóteles, quien en su *Ética a Nicómano* expresa sus ideas acerca de esta doctrina. El vocablo griego asociado al buen vivir es *eudaimonía* (felicidad, bienestar o vida buena; también se ha propuesto «florecimiento humano» o «prosperidad» como su traducción más precisa). El estado de gozo y armonía para el filósofo emanaba de la existencia de la virtud asociada a la acción, la actividad del alma vinculada al conocimiento.

En este contexto, el Plan Nacional para el Buen Vivir 2017-2021 de Ecuador plantea dentro de sus objetivos la atención a la diversidad como uno de sus ejes fundamentales; y subraya cómo a partir de la determinación de Ecuador como un país plurinacional e intercultural se han reparado, en alguna medida, las brechas existentes en cuanto a representatividad de los grupos más vulnerables, o vulnerabilizados, dentro de la realidad ecuatoriana.

> Para dialogar horizontalmente nos debemos entender como iguales, aunque diversos. En un país como el nuestro, acarreamos distinciones y exclusiones históricas que han marginado, cuando no invisibilizado, a personas y grupos poblacionales diversos. Dicha exclusión, conjugada con fuertes tramas de discriminación —en muchos casos múltiple— terminó por fracturar la sociedad ecuatoriana de forma aparentemente insalvable. Lo evidenciamos en las brechas que distintos colectivos experimentan en el goce y disfrute de derechos, no solen cuanto al catálogo de los derechos económicos, sociales y culturales, sino también en los civiles y políticos. En los últimos años ha habido considerables mejoras para recortar brechas, pero quedan desafíos significativos para una comprensión y realización más amplia del mandato constitucional del carácter plurinacional e intercultural que tiene nuestro país.[30]

30 Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo, *Plan Nacional para el Buen Vivir 2017-2021* (Quito: Senplades, 2017), 51.

¿Cuáles son las relaciones entre dicho plan y una metodología pedagógica enfocada en el *performance*, como plataforma de pensamiento decolonial y compromiso social? De alguna manera la respuesta se ha generado a lo largo del texto al explicar cómo es posible producir conocimiento sensible desde el *performance*, al otorgar a los estudiantes la posibilidad de reconocerse a partir de sus corporalidades como individuos y ciudadanos con iguales derechos y deberes constitucionales, capaces de producir y reproducir acciones en la comunidad que funcionen como espacios de *sensimiento,* reactivando así el lugar de enunciación de cualquier persona, comunidad o colectivo que sienta resentidos sus derechos a la tenencia de voz y voto. Esto no sería posible sin la puesta en construcción de sus niveles de resiliencia, lo cual se concibe dentro de la clase a partir de talleres, ejercicios prácticos y acciones en el espacio público.

> La pertenencia identitaria no solo en la construcción de la identidad ecuatoriana, sino de la diversidad a su interior en una suerte de diálogo de saberes, espacios de encuentro y diálogo intra e intercultural, intra e intergeneracional, entre otras relaciones, son demandas de un nuevo escenario social; los derechos colectivos de pueblos y nacionalidades, incluidos los pueblos en aislamiento voluntario —a los cuales se debe salvaguardar en el respeto a su autodeterminación—; los derechos de las personas en situación de movilidad humana, comunidades sexo-genéricas diversas, las culturas urbanas; las potencialidades y expresiones artísticas; los espacios físicos y simbólicos de intercambio cultural; los saberes ancestrales, su ritualidad, plantas e instrumentos de poder, y la memoria histórica que guardan; el patrimonio tangible e intangible relacionado con las personas, comunidades y colectivos, son entre otras, situaciones propias de atención y protección del Estado cuando plantea la plurinacionalidad e interculturalidad en uno de sus Objetivos Nacionales de Desarrollo, y que deben ser vistas como una de sus riquezas.[31]

31 Senplades, *Plan Nacional…*, 52.

Desde hace varios años la materia de Historia y Teoría de las Artes III se articula desde la producción de proyectos que emanan de preocupaciones de toda índole manifestadas por los estudiantes, a partir de cómo se visibilizan dentro de su contexto. Dentro del programa de la asignatura se han realizado varias *performances* (también se han producido audiovisuales y proyectos curatoriales) que en el 2019 se manifestaron en el evento *Cuando las actitudes devienen performances*[32] (del 2 al 4 abril de 2019, Universidad de las Artes, Guayaquil)[33] y que sirvió para reflexionar, desde la teoría y la práctica, acerca del género, incluso, más allá de las fronteras nacionales.

El proceso de producción de conocimiento sensible en la materia de Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de las Artes, Ecuador

Como mencioné previamente, dentro de las primeras observaciones y óbices que se advierten al realizar pruebas de diagnóstico a los estudiantes que cursan la materia de Historia y Teoría de las Artes, lo primero que sale a la luz es su desconocimiento de la historia (no la del arte propiamente dicha), lo cual constituye un lado flaco susceptible de subsanar; pero, más grave aún, es su resistencia a leer o activar procesos de discernimiento teórico-críticos.

Lo anterior se enmarca en un proceso educativo en el que el estudiante ha alcanzado mayoría de edad (la mayor parte del universo estudiantil que inicia etapa universitaria se encuentra entre los 20 a 23 años), lo que no admite radicalidades en los cambios respecto a meto-

32 «Cuando las actitudes devienen *performances*» fue un festival curado por quien suscribe. Reunió a estudiantes, *performers*, y público en general. El título tomó como punto de partida la emblemática muestra *Live in your head: When Acttitudes become Form*, curada por Harald Szeemann en 1969, y que constituyó un punto de inflexión dentro del arte contemporáneo.

33 «Experiencias vitales: bataholas, remakes, remix», Vivientes Antena Bomnin, 2017, https://antenabomnin.wixsite.com/vivientes?fbclid=IwAR13sB_CtLGr24zlah-Qt2n-D0J_uXcJ2jRvQDhqgsArHrDKYy9FBSYfCu8c

dologías pedagógicas. Más bien, se sugiere optar por la exploración de los márgenes de adaptabilidad en aras de introducir y activar, mediante las vías más atractivas posibles, el pensamiento crítico (decolonialidad) y la necesidad de comprometerse socialmente. Sin embargo, lo que resultaba insoslayable es la producción de conocimiento sensible. De nada valdría la mejor predisposición para construir teórica o críticamente conocimiento, si es que, al mismo tiempo, no se produce discernimiento sensible.

Así, algunas de las acciones de la asignatura se decantaron por el tema del feminicidio, teniendo en cuenta que Ecuador es el octavo país de la región con más altos índices en este sentido. Otros optaron por el tema de la corrupción, tema crítico después de que se visibilizaran los casos de los papeles de Panam*á*, y que se dieran a conocer los implicados dentro del caso Odebrecht a partir de que la homónima constructora brasileña mantuviera múltiples irregularidades en sus contratos con más de diez países de la región. Con este tema en particular realizamos una *performance* colectiva que consistió en transitar la explanada del Malecón 2000, en Guayaquil, de manera similar a como lo hiciera en sus tiempos el filósofo Diógenes, en Grecia: con lámparas de todo tipo encendidas en pleno día, buscando hombres honestos por la ciudad. La acción comprendió la entrevista e interacción con las personas que visitaban esa mañana el lugar mencionado. El colofón fue la entrada al Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) donde continuaban otras *performances* sucesivas.

Otras propuestas han abordado la xenofobia, la manipulación mediática —sobre todo a partir del paro nacional que tuvo lugar en octubre de 2019—, el racismo, problemas territoriales, la «aniquilación de lo público», el extractivismo, por solo mencionar algunos de los temas de los más atendidos.[34]

34 «Cuando las actitudes devienen performances», Vivientes Antena Bomnin, 2019, https://antenabomnin.wixsite.com/vivientes?fbclid=IwAR13sB__CtLGr24zlah-Qt2n-D0J__uXcJ2jRvQDhqgsArHrDKYy9FBSYfCu8c

Desafíos para las sociedades del *sensimiento*

El desafío de producir conocimiento sensible dentro de la llamada sociedad del conocimiento conlleva, en primer lugar, la descalificación de la noción de competitividad asentada por la cultura occidental, en la que el supuesto monopolio cognitivo sería interpretado como garantía de progreso y bienestar social.

En este sentido, es interés de la Universidad de las Artes y, dentro de esta, de la materia Historia y Teoría de las Artes III, articular procesos pedagógicos que conlleven a desmontar conceptos asentados en la racionalidad como medio y fin último del conocimiento y la actividad humana, teniendo en cuenta la existencia de saberes otros que se han construido a través del tiempo de acuerdo a creencias, fe, ritos, fantasía, y que deben convivir en igualdad de derechos y acción junto a estructuras sociales identificables como modernas, sin que estas últimas signifiquen el allanamiento o violencia hacia las primeras.

Las interrogantes planteadas como problema de investigación sobre el arte de acción en Ecuador —dentro del cual está contenido el *performance*—, y que también ocupan lugar en este texto son: ¿cómo se han verificado las prácticas de arte de acción en Ecuador durante los últimos veinte años?, ¿qué interés han suscitado estas prácticas en los ámbitos de la crítica, del pensamiento sobre el arte, y en el de la enseñanza artística, durante este arco temporal en el país? Las mismas se irán desbrozando en la medida que mi indagación avanza.

Los levantamientos indígenas y populares que marcaron un antes y un después en la década de los noventa en Ecuador develaron vacíos estructurales respecto al sistema cultural de representaciones que, en adelante, hallaría espacios de discusión en la esfera política y también en el arte, al punto de generar hibridaciones manifestadas en activismos, artivismos y arte de acción, prácticas todas relacionadas con el desarrollo del *performance*. El rol de la institucionalidad en este marco ha sido inestable, con motivo de los vaivenes democráticos. No obstante, y aunque de manera escasa, también desde esta se manifestaron algunas iniciativas. Sin embargo, desde la crítica, la curaduría,

la investigación y la enseñanza artística, producidas con aliento independiente —más que desde los espacios oficiales—, el *performance* producido durante los últimos quince años ha encontrado lugares de enunciación.

Bibliografía

Abril, Pedro Simón. *La ética de Aristóteles*. Albacete, España: Libros en la Red Edición Electrónica Diputación de Albacete, 2001. www.dipualba.es/publicaciones

Andrade, Xavier. «"Mas ciudad", menos ciudadanía: renovación urbana y aniquilación del espacio público en Guayaquil». *Revista Ecuador Debate*, n.º 68 (2006).

Aristóteles. *Ética a Nicómano*. Madrid, España: Alianza Editorial, S. A., 2005. http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2017/12/Etica-a-Nicomaco-Aristoteles-PDF.pdf

Betto, Frei. *La obra del artista. Una visión holística del universo*. Valladolid, España: Editores Trotta, 1999.

Basarub, Nicolescu. *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. París: Francia Ediciones Du Rocher, 1996.

Cerutti Guldberg, Horacio. «Preliminares hacia una recuperación del cuerpo en el pensamiento latinoamericano contemporáneo». *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, n.º 105 (2005): 461-480.

Constitución de la República del Ecuador, www.lexis.com.ec

Correa, Rafael. *Ecuador: de Banana Republic a la No República*. Bogotá: Random Mondadori, S. A., 2009.

Cussiánovich Villarán, Alejandro. «La Pedagogía de la Ternura. Una lucha por la dignidad y la vida desde la acción educativa». *Editorial Universidad Don Bosco*, año 9, n.º 16 (julio-diciembre de 2015): 63-76.

Chávez Calderón, Pedro. *Historia de las doctrinas filosóficas*. México: Pearson Educación, 2004.

Duharte Díaz, Emilio. *Teoría y procesos políticos contemporáneos*. La Habana: Editorial Félix Varela, 2006.

FLACSO. «Las ciencias sociales como (falsa) experiencia mística». Discurso del secretario general, Dr. Adrián Bonilla, en la apertura del III Con-

greso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales. Quito, Ecuador, sede académica de FLACSO, 2015.

Inabio. Agenda nacional de investigación sobre la biodiversidad. Quito, Ecuador: MAE, Senescyt e Inabio, 2017.

Longoni, A. y G. Bruzzone. *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

«Modelo educativo y pedagógico». Documento en construcción para ser revisado por la Comisión Gestora de la Universidad de las Artes, Guayaquil, 2020.

Morin, Edgar. *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. París, Francia: Unesco, 1999.

Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007. https://www.academia.edu/4978022/A_la_escucha_-_Jean-Luc_Nancy

Núñez Jover, Jorge y A. Alcázar Quiñones (coords.). *Universidad y desarrollo local: contribuciones latinoamericanas*. México: Unión de Universidades de América Latina y el Caribe (UDUAL), Ministerio de Educación Superior de Cuba (MES) y Cátedra de Ciencia, Tecnología, Sociedad e Innovación (CTSI) de la Universidad de La Habana, 2016.

Núñez Jover, Jorge y Luis Montalvo Arriete. «La política de ciencia, tecnología e innovación en Cuba y el papel de las universidades». *Revista Cubana de Educación Superior*. Número especial: América Latina: desafíos de Ciencia y Tecnología en Educación Superior (2015).

Padín, Clemente. «Performance y arte-acción en América Latina». *Escáner Cultural*, n.º 77 (2005).

Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo. *Plan Nacional para el Buen Vivir 2017-2021*. Quito: Senplades, 2017.

Unesco. *Hacia las sociedades del conocimiento. Informe Mundial de la UNESCO*. París, Francia: Unesco, 2005.

Schluchter, Wolfgang. *El desencantamiento del mundo. Seis estudios sobre Max Weber*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

Memorias del VI Encuentro Internacional de Investigación en Artes - 2021

Dispositivo ORG (*imagework* del tiempo en la imagen en movimiento)

Coordenadas de una representación a través de un film: *ORG* (1968-1979)

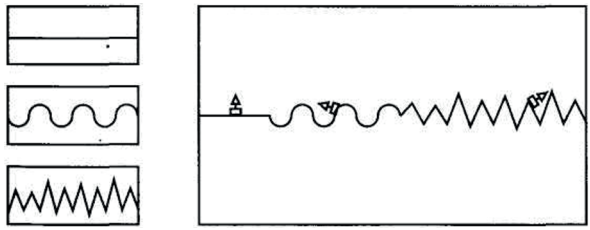
Carlos X. Terán Vargas, M. Sc.
Universidad de las Artes

Marco Pareja Araujo, M. Sc. (c)
Universidad Andina Simón Bolívar

...para Settimio Presutto y Fernando Birri,
Obstinados viajeros de la imagen en movimiento.

«...en la raíz de todo dispositivo se localiza
un deseo de bondad humana, muy humano,
y tanto la apropiación como la subjetivación de
ese deseo se alojan al interior de una esfera separada,
que constituye la potencia específica del dispositivo».
Giorgio Agamben

«...no quería ofrecer verdad, sino veracidad,
ejemplos y no razonamientos, motivos y no causas,
fragmentos y no sistemas».
Enrique Vila-Matas



«La ondulada me inquietaba, presentía el peligro pero me gustaba la suavidad: subir y bajar».
Roberto Bolaño

En esta primera parte transitaremos por la representación visual, y en específico el cine y la antropología visual como estrategia para una metodología compartida de pensamiento, alrededor de un fenómeno como lo es una «narrativa audiovisual». Presento, de esta forma, a la teoría del cine (cine expandido y cine de no ficción) por un lado, y a la etnografía visual por otro, como lugar de tránsito para problematizar sobre la construcción (guion y montaje) de un film —*ORG (1968-1979)*— a través de la construcción de otro film (método de esta investigación): *Dispositivo ORG*.

Empezaremos mostrando que un film (en su sentido contemporáneo) se presenta como la posibilidad de construcción etnográfica para el estudio, metodología y representación de una teoría social. De esta manera, el diálogo continuo entre arte y ciencias sociales, que a primera vista pueda develarse, presenta —en la creación de la imagen en movimiento— un locus de investigación y representación de un conocimiento con carácter —entro otros muchos— científico.

Posteriormente, exploraremos los terrenos de los que se vale tanto la antropología como el cine (imagen y sonido en movimiento) para abordar el espacio expositivo a la hora de pensar sus representaciones, inmersas en el diálogo curatorial, museológico y museográfico de una exposición. El guion curatorial y el montaje museográfico serán, en un sentido ulterior, el tamizaje último de una pieza audiovisual de cine de no ficción (por tanto, de su guion y montaje audiovisual): *Dispositivo ORG*.

Mostraremos que tanto en los estudios de la imagen en movimiento como en los de la antropología visual confluyen en la imagen en movimiento como instrumento, herramienta y (re)presentación de pensamiento, disputando así diversos estatus representacionales e investigativos desde sus propios ámbitos y circuitos. Sea entonces «el tránsito» una herramienta con la que recorreremos un terreno íntimo: la fenomenología de un proceso de montaje. Mostraré cómo Fernando Birri se posicionó frente a estos debates relacionados a *ORG*. Por último, tamizaremos dichas posiciones para introducir el testimonio, pensamiento y posicionamiento de Settimio Presutto —asistente, editor, posproductor del film *ORG* (quien trabajó directamente sobre el film y con el propio Birri)— ante su propia obra. Ello nos permitirá abrir un abanico de posibilidades para esta investigación. Sea entonces esta primera página un abrebocas de un viaje por un mundo tan ignoto como inconmensurable.

Bienvenidos al mundo de *ORG*, un dispositivo de pensamiento.

Tránsito teórico/práctico del proceso de representación visual: el film como *ethos* intermedial

Para empezar, vale situarnos en el lugar de enunciación bajo el cual se organiza este trabajo. Inmerso en la Escuela de Artes Visuales, en la Universidad de las Artes del Ecuador, mi relación en el programa de estudio y diálogo de saberes se sitúa en lo que denominan los colegas artistas-docentes como «los teóricos». Entienden que la teoría se construye desde un ámbito pasivo, lejano de aquello que los antropólogos denominarían «la autoridad etnográfica». Esa suerte de primigenia idea que arropó a la antropología durante muchos años: el estar ahí. Soy antropólogo visual y cineasta. Lo enuncio en ese orden porque, a pesar de haber tenido una primera formación con el cine, la antropología visual ha sido lo que ha atrapado a mis proyectos, intereses e investigaciones. De esta manera, siempre intento transitar por espa-

cios que conllevan un «*ethos* intermedial»[1] (Elhaik 2016) que pondrá en diálogo tanto al sector audiovisual como al sector científico social.

Acostumbrado a la palabra «crisis», el ser humano ha tenido herramientas para pensarlas y si acaso superarlas. La crisis de la representación se presentó en los años 80 como el punto de fuga que hizo, en el caso de la antropología, a cuestionarse a sí misma. No solo de sus conceptos, sino, y mucho más aún, en sus formas representacionales. La antropología era así confrontada desde su cuestionada existencia e identidad conceptual, como de sus métodos, prácticas y representaciones.

Cuando el concepto de WIMP (*window*, *icon*, *menu*, *pointing device*) se hizo presente y la imagen estaba tomando un giro inusitados, imagen y representación se verían en lo siguiente confrontados. Para entonces, en 1986, George E. Marcus y James Clifford lanzan *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, un texto que nos llevó a pensar, desde los debates de la crisis de la representación, a la etnografía y trabajo de campo como un locus también teórico que se explicaba, desde la práctica metodológica, en el ejercicio de la investigación, del manejo y administración de sus datos, y por tanto de su representación. La etnografía se presenta así como un terreno amplio y abstracto que, pese a todo, precisará de representación, de método y construcción.

> Ethnographic writings can properly be called fictions in the sense of "something made or fashioned," the principal burden of the word's Latin root, fingere. But it is important to preserve the meaning not merely of making, but also of making up, of inventing things not actually real. (Fingere, in some of its uses, implied a de-

1 «…una antropología que postula un "ethos intermedial" que, por tanto, promueve una reconceptualización de procesos de investigación basados en la observación participante, y de trabajos de campo concebidos como "diseños curatoriales»» (Elhaik y Marcus 2012; Elhaik 2016). «Una vez desplazada la centralidad del *antropos* como objeto de estudio, el proyecto etnográfico es igualmente removido de los ingenuos tropos del "encuentro" hacia el carácter confrontacional de historias, perspectivas y contextos de emplazamiento del trabajo de campo (Fabian 1996)». Elhaik, *Antipod. Rev. Antropol. Arqueol*, n.º 33 (octubre-diciembre 2018): 3-11, https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.01

> gree of falsehood.) Interpretive social scientists have recently come to view good ethnography as "true fictions," but usually at the cost of weakening the oxymoron, reducing it to the banal claim that all truths are constructed. (Clifford 1984, 6)

Este «something made» al que refiere Clifford abrió en el campo de la etnografía visual un sinnúmero de aristas que encontraron en las artes visuales y la antropología dos ámbitos comunes y consecuentes de colaboración.

Esta aseveración nos sitúa como investigación en el contexto de la creación y el diseño del mismo proyecto. ¿Cómo se puede dialogar con la imagen en movimiento, si no es con otra imagen también en movimiento? Sin embargo, más allá de las consideraciones en torno a ella, lo cierto es que pensaremos la imagen en movimiento desde el orden del *ethos* hacia el *etnos.*

> The epistemology this implies cannot be reconciled with a notion of cumulative scientific progress, and the partiality at stake is stronger than the normal scientific dictates that we study problems piecemeal, that we must not overgeneralize, that the best picture is built up by an accretion of rigorous evidence. Cultures are not scientific "objects" (assuming such things exist, eve n in the natural sciences). Culture, and our views of "it," are produced historically, and are actively contested. There is no whole picture that can be "filled in," since the perception an d filling of a gap lead to the awareness of other gaps. (Clifford 1984, 18)

Siguiendo en esta aseveración, Clifford asume que la cultura no son los «objetos» científicos que las ciencias pueden validar como autoridad, sino aquella visión que de ella hacemos, que son producidas históricamente, y que se encuentran activamente en disputa. Un film es, en este sentido, la representación progresiva de esa etnografía. Ese «*ethos* intermedial» del cual Elhaik refería en sus escritos, que busca investigar una imagen en movimiento como lo es *ORG*. Situarme desde la

producción de otra imagen en movimiento que la confrontara —en un diálogo abierto de representación— a la misma película que estamos indagando. De esta forma, nació *Dispositivo ORG*.

Dispositivo ORG: método, representación

Visto el film como un «*ethos* intermedial», de carácter etnográfico, como forma de investigación, registro e inscripción, de cara a una investigación fílmica, las consideraciones y definiciones no se hicieron esperar.

Por un lado, quiero reiterar la herencia que, al sol de hoy, año 2021, los postulados de *Writing Culture* siguen esparciendo en su vigencia. Esta herencia de James Clifford y George Marcus postulaba una «dimensión poética de la etnografía» que no necesariamente requería de hechos (o datos) que supongan el libre ejercicio de lo poético. La etnografía, en este sentido, aseguraba Clifford, se vuelve un «actividad textual híbrida». Esa «actividad textual hibrida» encuentra en el film Dispositivo ORG una especie de representación (ethos intermedial) a explorar.

> [...] recognize the poetic dimensions of ethnography does not require that one give up facts and accurate accounting for the supposed free play of poetry. "Poetry" is not limited to romantic or modernist subjectivism: it can be historical, precise, objective. And of course it is just as conventional and institutionally determined as "prose." Ethnography is hybrid textual activity: it traverses genres and disciplines. (Clifford, 26).

Otro texto capital del cual toma herencia esta investigación reside en la curiosa coedición —una vez más— de George E. Marcus, en compañía de Fred R. Mayers*: The Traffic in Culture. Refiguring Art and Antrhopology* (1995), una serie de ensayos que evidenciaban el constante flujo de trabajo e intercambio entre las disciplinas como el arte y la antropo-

logía, así como los alcances de las representaciones de las disciplinas en cuestión. Desde luego, el ámbito de la representación que se venía heredando de los debates de *Writing Culture*, hicieron de la aparición de The Traffic un lugar de diálogo en el que las prácticas revisionistas y la crítica al mundo del arte tuvieron su locus y espacio de investigación. En lo particular, para esta investigación trabajaré con dos ensayos: «The Traffic in Art and Culture: An Introduction» (George E. Marcus, Fred R. Mayers) y The Artist as Ethnographer?» (Hal Foster).

Uno de los mayores aportes que se le agradece a Marcus y Myers en este texto ha sido el de materializar (en un registro editorial) algo de lo que podríamos denominar como «giro antropológico» del arte. Un giro que, al día de hoy, se puede observar con varios matices en sus prácticas y teorías específicas, desde tamizajes de lugares de enunciación y de creación ampliamente diversos. Merece destacar el hecho de dedicar al ejercicio de lo que denominan como «artwriting» como lugar activo de creación de significados y, por tanto, de creación; esas «verbal images» que Marcus destaca en medio de los flujos de creación en el mundo del arte.[2] En este caso, esta investigación procurará establecer el uso de esas «verbal images» para la producción textos críticos de carácter literario, la producción de textos críticos de carácter gráfico-editorial y la producción de textos críticos de carácter audiovisual. Visto de esta manera, la razón de ser del film Dispositivo ORG como herramienta de investigación se argumenta como «verbal images» de capital importancia a la hora de pensar el *artwriting* de esta investigación. El *artwriting* como herramienta visual etnográfica. ¿Un film como *artwriting*?

2 «Artwriting–a term coined by Carrier (1987) to discuss a certain range of modern art criticism– is a useful means of represetating a complex field of discursive practices that constitute the modern art world. This field includes not only the writing of art critics and scholars various sorts (art historians, curators, literary critics) but also of artist about their own work, and occasionally of collectors and others. As Myers recorded in an interview with a practicing artist" We all need a good scholar to write about our work–art and words, that´s what you need". This sense of the importance of context has been reflexively absorbed within the work of art producers themselves.(…) the verbal images of contemporary artist who participate in artwriting are often much strongers than the material forms they create"» (Marcus y Myers 1995, 27).

Esto me suena: entre el *ethos* intermedial de un film, aterrizado en la hibrida actividad textual, y sus «verbal images» como dispositivo de escritura (*artwriting*).

No obstante, cabe resaltar el énfasis final que le atribuye el análisis futuro de las prácticas en la escritura y crítica etnográficas: la apropiación, el concepto de frontera, y el de circulación.[3] Ciertamente esto me indica, una vez más, que el uso, la creación y el estudio de la misma pieza (film de investigación) en relación con la obra a investigar (film de estudio) es una vía a transitar.

En su texto «What is the Contemporary Anthropology?», Tarek Elhaik relataba contextos en los cuales la producción de esquemas de investigación se veía condicionada.

> On the one hand, there are those who cultivate an anti-pathetic relationship between art-historians, artists, curators and anthropologists, and who have made it more or less clear they do not desire the ethnographer and the artist to belong to the same sphere of existence. It is safe to say that Foster's essay has (wittingly and inadvertently) generated and contributed to the expansion of this territorialised version of the ethnographic turn. On the other hand, there are those who would agree that contemporary anthropology and contemporary art worlds ought to remain distinct disciplinary fields. But the latter, to be sure, make exception for periodic overlaps only when those concerned pay strict attention to the 'sensorial' convergences in their respective modes of deploying the experiential and methodological registers of ethnography, understood as an *emblematic figure of research*[4]. Tarek Elhaik.

La apreciación nos conlleva a pensar que ese peculiar «emblematic figure of research» funcionaria en cualquiera de los diferentes pano-

3 «We suggest, therefore, three simple categories of analysis that might provide new grounds by wich such as critical ethnography can proceed with its enduring task of relativization: appropriation, boundry, and circulation» (Marcus y Myers 1995, 33).

4 Tarek Elhaik, «What is Contemporary Anthropology?», *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, 27:6, (2013): 784-798, DOI: 10.1080/02560046.2013.867597

ramas y aspectos del circuito social en el cual me desenvuelva como investigador. Y, en efecto, tal convergencia encontraría en una obra arte al registro primigenio, por decirlo así, de un «emblematic figure of research». Visto de esta forma, el trabajo de campo es replanteado una vez más y la metodología se convierte en una herramienta que, desde su «practicidad», nos despierta preguntas de índole «teórico». El método nos interpela y sus formas de escritura e inscripción nos rodean. «Experiments in aesthetic form have continued to thrive but conceptual experimentation remains to be desired» (Elhaik 2018, 787), concluiría Elhaik.

Sin embargo, lejos de detenerse ahí, Elhaik profundiza haciendo uso del concepto de Paul Rabinow, «assemblage-work», que singulariza una forma de trabajo bajo el cual se toma posición. De esta forma, llega al concepto de «proximidad» (*adjacency*) en el cual concluyo que antropólogos y artistas podrán cultivar nuevas formas de pensamiento, investigación e inscripción, a través del cual se puedan realizar interconexiones conceptuales en su medio.[5]

> Many of the essays in this double issue work with such *assemblages*, but there is a problem at the level of naming 'it', conceptualising 'it' beyond merely bringing in powerful theoretical frameworks while acting-out mere personalist and moralist deference to the people and practices studied. (Elhaik, 2013:795).

Tales «assemblage-works» se aterrizan en los terrenos del arte en la inscripción de representaciones, la construcción y diseño de obras de arte, de prácticas y procesos que hacen parte de un todo. Dicho esto, los «assemblage-works» condensan el carácter procesual de una obra

5 «...It is a singular form of work, from a position of 'adjacency' that is urgently needed if we are to generate a matrix in which both anthropologists and artists can cultivate new thought-habits through which they will care about the conceptual interconnections and affinities with which they are bound and unbound.(...) This 'assemblage-work' is one way of naming the capacities at work between anthropology and art, one way of enduring the impasses and damages caused by the categories and exhausted concepts of the ethnographic turn» (Elhaik 2018, 789).

como representación etnográfica. Un film, un proyecto instalativo, el diseño programado de una imagen, la práctica y diseño curatorial, serían, por decirlo así, «assemblage works» que nos permitirán investigar, pensar y representar pensamientos, ideas y perspectivas.

> We ought, perhaps, to cease to confuse our obvious sympathy for and solidarity with those who belong to disenfranchised communities, on the one hand, and the task of finding elsewhere the tools required for thinking about the concept of the 'contemporary' that binds contemporary anthropology and contemporary art under the ethnographic turn, on the other. (Elhaik 2013, 796).

En suma, sea por el giro antropológico del arte que *Traffic in Culture* despliega, como por el giro posmoderno que *Writing Culture* antecedió, el método etnográfico, en sus formas, prácticas, inscripciones y representaciones, terminó encontrando en la interdisciplinariedad el principio de un gran camino hacia una transdisciplinariedad contemporánea que estipula en el proceso y representación de una obra el locus de un diseño etnográfico contemporáneo. Por lo tanto, ese «*ethos* intermedial» encuentra su relación y razón de ser, sea como «verbal images» de una acompañamiento curatorial, sea como una «actividad textual hibrida» a la que se refería Clifford, o al «emblematic figure of research» que sagazmente diferenciaba Elahik, o quizás como un «assemblage works» a lo Robinow. En conclusión, la construcción y diseño de una película como herramienta de investigación etnográfica (ethos intermedial) supone una estrategia de creación de imágenes en su investigación que, amparados en un gran «assembleges-works» nos pudiera dar un fresco de la investigación desde sus datos. En ese sentido, la práctica curatorial se hace evidente y determinante. Y es allí donde esta investigación navega en sus piezas, creando imágenes para pensar imágenes. La etnografía como un «assemblage Works», algo que después Elahik denominará «image work»; un film como un «image-work» en su «proximidad» (*adjacency)* constante.

Cine expandido, no ficción y documental
Hacia la construcción de una visualidad

Pensar el cine desde una escuela de artes visuales estimula a la investigación y amplía los horizontes de comunicación. Desde luego, más allá de la apreciación del cine como un «lenguaje cinematográfico moderno», al estilo Griffith, colegas en la Escuela de Artes Visuales se acercan a la imagen desde lugares y debates inscritos en la exclusividad de las teorías del arte. Si bien precisan y promueven en sus discursos el sentido trasndisciplinario de la creación y enseñanza en arte, también adolecen de *perfomar* un circuito cerrado de inclusión de prácticas y pensamientos simbólicos de acción. En suma, el tránsito de saberes entre arte y ciencias sociales seguían en su normal y ordinaria tensión de pensamiento. Muchas veces la incomprensión de los terrenos de la antropología visual por parte de los colegas artistas-docentes complejiza su difusión, encontrando que más allá de intereses particulares, los canales de comunicación son bastante limitados para su circulación y desarrollo.

Lo cierto es que, sorteando un terreno poco investigado de manera formal en la Escuela de Artes Visuales, encontré en las prácticas de cine expandido el inicio para la construcción de una genealogía del cual este proyecto se beneficiará.

Para 1968, Jack Burnham acuñaría en su libro *Más allá de la escultura moderna* un término que en lo posterior abrigaría a buena parte de la creación experimental cinematográfica. Burnham le denominaría preliminarmente como «cine expandido». Posteriormente, en 1970, Gene Youngblood acuñaría el término para extenderse en su ya clásico «expanded cinema», asociándolo a todas aquellas prácticas y representaciones que superaban las convenciones que, en ese entonces, se desarrollaban en el mundo del arte. Sin embargo, más allá de situarme con el término «expanded cinema», apelo a su concepto de «cine sinestésico». Youngblood empieza definiendo su carácter de artista y lo ubica más como un creador de leguaje que como señalador de tales hechos, ideas o pensamientos. Para ello contempla que el artista cons-

truye un diseño conceptual con el cual se llega a una nueva y completa comprensión de tales hechos en la realidad. Así, considera que la creación artística contemplaba una ampliación del entendimiento en el control de los entornos de nuestra realidad.

> Nuestra palabra "diseñar" está compuesta por "di" y "señar", que significa "extraer el símbolo de". En este contexto, "símbolo" significa ideas claramente diferenciadas de las experiencias. Como científico del diseño, el artista descubre y perfecciona el lenguaje que corresponde más directamente a la experiencia. (Youngblood 1970, 92)

En el ejercicio de Youngblood por relacionar, diseño-experiencia-idea, conduce sus argumentaciones hacia el concepto de dispositivo. Plantea a la percepción como un problema a tomar en cuenta debido a que, como espectadores, «debemos extraer de este caso especial todas las relaciones metafísicas de "casos generales" que están codificados dentro del lenguaje de la obra» (Youngblood 1970, 92).

Siendo un heredero de los postulados del gran Slavko Vorkapich, toma de su texto *Toward True Cinema, Film: A Montage of Theories*[6] la idea del énfasis que estaba poniendo la industria en especializarse en el dispositivo en calidad de registro y no como uso creativo en sí mismo y que le da a la imagen un carácter más coherente y específico de creación.

> La mayoría de las películas realizadas hasta ahora son ejemplos no del uso creativo de los dispositivos y técnicas cinematográficas, sino de su uso únicamente como instrumentos de grabación. Existe muy poca filmografía que pueda ser citada como ejemplo del uso creativo del medio, y de esta solo fragmentos y pasajes cortos pueden ser comparados con los mejores logros en las otras artes. (Vorkapich, 1966, citado en Youngblood 1970, 95)

6 *Toward True Cinema, Film: A Montage of Theories*, Richard Oyer acCann (ed.) (Nueva York: Outton Paperbacks, 1966).

De esta manera, el cine sinestésico, como parte de esta gran familia que puede denominarse cine expandido, encuentra en la investigación del medio (film-proyección, film-transmisión, film-instalación, film-programación) un nicho bajo el cual evidenciar sus características de pensamiento, técnica, consumo y sobre y desde la imagen en movimiento. Youngblood, concluye:

> El cine sinestésico es un arte de relaciones: las relaciones de la información conceptual e información de diseño gráficamente dentro de la misma película, y la relación entre la película y el espectador en el punto en el que la percepción humana (sensación y conceptualización) los une. (Youngblood 1970, 95)

Pero ¿cómo pensar a Gene Youngblood sin ir a una fuente como Slavko Vorkapich?

Hacia 1926, en su texto *The Motion Picture as an Art*, el montajista y *motion picture artist* yugoslavo Slavko Vorkapich defendió un tipo de cine como forma distinta de arte. Criticó la práctica de la apropiación de convenciones estéticas de otros medios para explicarse a sí misma. En su opinión, la técnica cinematográfica abocada a un cine narrativo industrial restringió severamente la exploración creativa de desarrollar el potencial inherente único de la película.

> It is surprising that motion picture people are so slow to realize the real form and purpose of their art. The cinema has been borrowing so much from the other arts, especially drama and literature, and it has become so entangled in those uncinematic elements, that it will be very hard for it to get rid of the bad habit and to come into its own. (Vorkapich 1926)[7]

7 Sheri Chinen Biesen, «'Kinesthesis' and Cinematic Montage: An Historical Examination of the Film Theories and Avant-Garde Mediation of Slavko Vorkapich in Hollywood», *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal*, vol. 2, n.º 1 (2015).

Vorkapich profundizaba en su idea y postulaba, a partir de su concepto de «kinestesia» (*kinesthesis*), un film que residiera en el movimiento de sus significados como expresión estética.

> We live in a dynamic world and an equally dynamic world lives in us. The external world is a world of incessant movement. From the terrific gyrations of the minute electrons to the immense sweeping revolutions of the Universe there is an indefinite scale and variety of motions that make up the world in which we live... science discovered that the world is nothing but energy... provided us with a medium to express this new outlook on the... motion pictures. (Vorkapich 1926)[8]

Cerca de cien años después, la vigencia en las teorías de Vorkapich siguen intactas. Piezas como *The Life and Death of 9413 a Hollywood Extra* (Vorkapoch 1928) se constituyen como referentes genealógicos de la construcción de una narrativa, que contempla al *motion picture* como «*ethos* intermedial» como forma de pensamiento asociado. Se trata de pensar imágenes a partir de imágenes, con la herramienta con la que solo contamos: la imagen en movimiento.

> No doubt, the film medium is related in some ways to other arts. But relation does not imply imitation. It may learn form other media, but, if it is to be dignified with the name of art, it must not merely copy. In art "speaking likeness" is not a criterion of value. In essential ways the motion picture medium is unique. And to the study of the possibilities inherent in the medium much of our time is devoted in the Department of Cinema at the University Of Southern California. During the past year, a method of study has been worked out, and is still in the process of development. I can give here only a rough idea of certain aspects of that method.
>
> The teaching is based on a literal interpretation of the name of the medium: motion picture. Pictures is taken in the sense of

8 Biesen, «'Kinesthesis' and Cinematic Montage...».

> images. The goal is integration of motion, image, meaning, sound, but at the beginning the emphasis is laid on the first part of the name: motion. (Vorkapich 1950, 145)[9]

Visto así, la idea de la construcción de un «*ethos* intermedial» como un film encuentra en el cine sinestésico su referente genealógico directo. Muestra de ello es que si profundizamos con sus propios referentes históricos encontramos que la idea de *motion picture art*, y medio que Voskapich construye, encuentra en el espectador, más que una preocupación, una búsqueda de significado. El cine experimental es muestra de ello y allí fundamenta su crítica Voskapich cuando hace hincapié en la especialización de la industria cinematográfica en función de la narrativa clásica y no en las posibilidades que puede ofrecer formalmente como medio. Queda en la memoria una película que, a su manera, logró integrar técnicas y diálogos de un cine experimental y uno clásico industrial: *What Price Hollywood?* (1932), de George Cukor.

En el caso del documental, esta investigación me llevó a indagar desde la práctica del quehacer audiovisual. Propuestas, realizadores o esquemas que propusieran un acercamiento de la imagen, el discurso y su método como forma, si bien no definida en el sentido más estricto de la palabra, al menos bosquejada en sus piezas o escritos. Francois Niney, en su texto «La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental» (2011), traza un exhaustivo estudio sobre la percepción audiovisual desde el inicio de la imagen en movimiento hasta nuestros días. Establece las coordenadas de lo que él denomina «(re)producción del mundo». Analiza una historia más acuciosa en relación al montaje. Contrapone a Dziga Vertov con Einsentein; a Flaherty con Vertov; a Vertov con Kuleschov. Establece un riguroso arco histórico que sitúa a las búsquedas, con su teorías, obras y estéticas como principios bajo los cuales, en definitiva, se construye un relato audiovisual. En principio, enfatiza en los dos tipos de príncepts con los cuales el autor se maneja en sus búsquedas e intereses: lo filosófico y lo cinefílico.

9 Slavko Vorkapich, «Use of the Motion Picture», *Educational Theatre Journal*, vol. 2, n.º 2 (mayo 1950): 142-147.

> La filosofía, con esta pregunta (oscilando entre la teoría del conocimiento y la filosofía política): ¿qué es la realidad?, ¿Cómo extraemos de ella las verdades?
>
> Y la cinefilia, con esta pregunta: ¿cómo una película puede ser no solo justamente imágenes, sino imágenes justas? ¿Cómo opera en el mundo y en nosotros la toma?, cómo el lenguaje cinematográfico nos lleva a (permítaseme el anglicismo) *realize* (darnos cuenta)? Pregunta estética, fenomenológica e histórica. (Niney 2011, 23)

Pensar en Niney como base teórica documental para la construcción de una pieza fílmica (*ethos* intermecial) como *Dispositivo ORG*, supuso empezar a pensar el principio de la representación de un film: ¿la proyección?, ¿la transmisión?, ¿la instalación? En este sentido, Niney amplía la brecha de sus cuestionamientos que provocan otros abordajes a tomar en cuenta en una pieza fílmica. «Preguntarse no solamente el cine representa una época (...), sino cómo la invención del cine primeramente ha transformado el orden de las representaciones; es decir, la relación sujeto/objeto, hombre/mundo, imaginario/realidad» (Niney 2011, 24).

Una vez más, apelar al carácter relacional que una pieza fílmica debería tener en cuenta a la hora de pensarse, tanto como su tratamiento estético (*moodbook*). Es decir, aún en situaciones más tradicionales de aterrizaje narrativo fílmico, el sentido experiencial del consumo de un film se vuelve en un terreno a indagar y construir a la hora de representar. Desde la idea de un «*ethos* intermedial» que contempla el uso de la imagen como una suerte de «image work» o «verbal images», todos los datos que pueda contemplar en ese ámbito serían materia prima etnográfica de construcción visual. «[...] la película ya no es para el espectador una representación, sino la experiencia de una travesía de las condiciones humanas. Así se inaugura un rasgo persistente del cine moderno» (Niney 2011, 26).

Niney considera que el principio documental se establece en contra de esa imagen «educada y suficiente» que en su aparente rigor representativo de puesta en escena proclaman falsedad, o, cuando menos, falta de diégesis.

> Cada uno a su manera, inventó nuevas relaciones de, yen, lo real, para desplazar la frontera entre lo objetivo y lo subjetivo, abrió en lo real brechas de duda de la posibilidad por medio de los juegos desfasados del decir y del ver. Es lo que he resumido con la fórmula: las cosas no son (sino) lo que son. (Niney 2011, 27)

De esta forma, un principio documental de un film contempla las relaciones en las cuales se condicionas las relaciones de representación, consumo y circulación de la imagen y sus prácticas. Un «*ethos* intermedial» que no contemple solamente el ejercicio formal de una pieza fílmica, sino que su construcción sea parte de una *image work* en el que las relaciones, los desplazamientos entre las objetividades que precisa y las subjetividades que registra sean parte de un diseño de imágenes donde la práctica curatorial y el ejercicio de montaje cinematográfico sean ámbitos a tomar en cuenta a la hora de pensar un film investigación, o *imagen film work.*

> A la lógica de identidad y del adecuación, de la prueba por medio de la imagen y de los representantes categóricos —tan característica de la estática y estadística de los medios masivos audiovisuales— se oponen ediciones-montajes de la realidad, que asumen una dinámica de la contradicción, o de antropología compartida (Rouch, Marker, Wiseman, Van der Kauken, Robert Kramer). La puesta de nuevo en juego de la relación filmado/filmador/espectador, la invención de nuevos intercesores, ponen en duda nuestras representaciones y a nuestros representantes. (Niney 2011, 28)

Dicho así, un cine que postule una imagen como *ethos* intermedial, en el que se encuentre inmersa su capacidad sinestésica, con una antropología compartida entre la imagen que se escribe y la que se investiga, así como sus relaciones de producción, es parte del gran *ethos* intermedial a construir. El film, de esta forma, toma el cuerpo de un dispositivo productor de imágenes que, tanto de cara al objeto/sujeto investigado como de cara al(a) espectador(a), contempla una forma específica de organización, análisis y representación.

Bill Nichols considera que al documental se le imponen tres definiciones y que cada una de estas contribuye a identificar y distinguir una serie de cuestiones alrededor de esa representación. Considera pertinente definirlo desde el punto de vista del(a) realizador(a), del texto, del espectador.

> Cada punto de partida nos lleva a una definición distinta aunque no contradictoria. En su conjunto estas definiciones ayudan a demostrar cómo constituimos nuestros objetos de estudio y cómo después este mismo proceso determina buena parte del trabajo que seguirá. (Nichols 1997, 42)

Desde la realización, Nichols, apoyándose preliminarmente en Bordwell y Thompson, destaca esta primera definición:

> [...] a menudo diferenciamos una película documental de una de ficción según el grado de control que se ha ejercido durante la producción. Normalmente, el director controla ciertas variables en la preparación, el doblaje y el montaje; algunas variables (por ejemplo, el guion y la investigación) se pueden omitir, mientras que otras (decorados iluminación comportamiento de los "personajes") están presentes pero a menudo sin control. (Bordwell y Thompson en Nichols 1997, 42)

Visto así, Nichols relaciona por un lado el concepto de «grado de control ejercido en la producción», que nos conlleva a diferenciar que una de las características constantes del documental, por ejemplo, es la constante e inestable capacidad de control sobre el sujeto/objeto de estudio. No obstante, aunque las obras de Peanebeker y Wisseman (autores que cita Nichols), en franca influencia del *cinéma vérité*, intentarán controlar su objeto/sujeto de estudio bajo una observación no participativa, generaba también un cierto tipo de control que, en muchas ocasiones, apunta Nichols, pasaba desapercibido. De esta forma, Nichols contrapone la idea a partir de la figura de Dziga Vertov. Su obra demuestra, por decirlo así, un total control de su objeto/sujeto de

estudio a partir de una sesuda planificación del registro. Destaca así que, bajo la tendencia de pensar y relacionar al control como elemento clave para definir el documental, otro aspecto importante a relucir es el fenomenológico.

> [...] la disciplina y el control de la puesta en escena que se había dirigido hacia lo que ocurre frente a la cámara se dirige hacia los que están detrás de ella. Deben moverse y colocarse para registrar acciones sin alterar ni distorsionar dichas acciones. Esto requiere de un elevado nivel de control y ayuda a explicar por qué una parte tan considerable de los estudios críticos sobre filmes de observación se centra, sin que ello sea paradójico de modo alguno, en ese aspecto de la realización en el que presumiblemente el control es menor: el momento de la filmación y el papel de la cámara. (Nichols 1997, 43)

En relación a esta idea de definición por control, concluye:

> [en realidad] lo que el documentalista no puede controlar plenamente es su tema básico: la historia. Abordando el dominio histórico, el documentalista se suma a la compañía de otros practicantes que «carecen de control» sobre lo que hacen: científicos sociales, físicos, políticos, empresarios, ingenieros y revolucionarios. (Nichols 1997, 44)

Por otra parte, desde el ámbito de texto, Nichols contempla que un documental requiere de una representación, un razonamiento o argumento histórico. Le conmina a que, como texto, el documental debe resolver cuestiones de índole argumental. En ese sentido, el documental como instrumento textual trabaja bajo la pragmática idea de resolver problemas. Y esa resolución se establece bajo los paradigmas estructurales de narración cinematográfica o audiovisual, por lo cual las convenciones de la narrativa audiovisual hacen parte de este texto. De ese modo el montaje se presenta como el lugar idóneo al que remitirse, si de texto y práctica se trata. El sentido del corte cambia por lo que las herramientas estructurales (técnicas de narrativa audiovisual)

quedan sujetas a la argumentación de tal sentido. «Queda implícito el supuesto de que los sonidos y las imágenes se sostienen como pruebas y son tratados como tales, en vez de como elementos de una trama» (Nichols 1997,50-51). Diferencia, así, el trabajo de montaje de las imágenes alrededor de una trama (ficción), del trabajo de montaje de una argumentación (documental). Las historias (desde su acepción anglosajona *story*) contemplan de esta manera la construcción de su montaje a partir de la idea de «trama» en el sentido aristotélico del término. Por otra parte, en el ejercicio del montaje en el marco de un documental, una argumentación (en su comparación directa con *story*) encuentra su sentido en el ámbito de la retórica «las historias deben ser verosímiles; las argumentaciones deben ser, además, convincentes. Si entendemos la argumentación, debemos de ser capaces de explicarla; si comprendemos una historia, debemos de ser capaces de interpretarla» (Nichols 1997, 51). De esta forma, la definición que se establece del documental como texto, desde su practicidad, se explica desde el montaje, dado que es en el montaje donde se construye la narrativa de la imagen en movimiento y, por tanto, del texto: dicho montaje obedece a una intención de sentido que se explica desde los ámbitos de la argumentación. Dicho así, la definición de documental como texto se establece desde el montaje como la construcción de una argumentación que tiene como objetivo explicar y demostrar.

Por último, desde el espectador, Nichols considera que las formas bajo las cuales un espectador se aproxima a un documental tiene mucho que ver con su definición. Las coordenadas bajo los cuales leemos esas imágenes en movimiento tienden a definir su naturaleza, por decirlo así. Es por ello que el «aura bejaminiano», a través de las coordenadas formales (punto de vista de la realidad) y textuales (mecanismo de monatje), le al espectador, en un carácter relacional, otro tipo de acercamiento perceptivo que dialoga, en este caso en específico, con los conceptos de argumentación retórica.

> [...] el conocimiento, tanto o más que la identificación imaginaria entre espectador y personaje de ficción, promete al espectador una sensación de planitud y auto suficiencia. El conocimiento, como las

> figuras del yo ideal o los objetos de deseo que sugieren los pesonajes de la ficción narrativa, se convierte en una fuente de placer que está muy lejos de ser inocente. (Nichols 1997, 62)

En su texto *Retórica y representación en el cine de no ficción* (2014), Carl Plantiga, desde un ámbito más formal pero sin prescindir en momento alguno del carácter relacional de la representación, considera:

> [que] las imágenes en movimiento pueden proporcionar una gran cantidad de información visual sobre el mundo visual, y que el público utiliza muchos procesos perceptuales del mundo real para aprehender la información disponible en imágenes (...) El pensar la imagen fotográfica en movimiento como algo que es simultáneamente icónico y a la vez un índice apunta a tomar en cuenta tremenda información y el poder retorico de las imágenes. (Plantinga 2014, 16)

En este punto, Plantinga utiliza los documentales, en su objetivo por pensar el «cine de no ficción», como una herramienta para afirmar, por un lado, y cuestionar por el otro, el «sentido de autenticidad» de las imágenes. Lejos está de relacionar su debate o búsqueda en la dicotomía realidad/ficción. Es así que reivindica en su argumentación la importancia del «ambiente sociocultural» y la relación que el espectador hace con ella, otorgándole al cine de no ficción un carácter inminentemente relacional en la lectura de sus formas simbólicas y retórica discursiva. «Mi argumento es que la distinción deriva de la situación de la película en su ambiente sociocultural, su catalogación y la respuesta del espectador a las indicaciones, y no de una imitación ostensible o grabación de lo real» (Plantinga 2014, 44). Destaca, además, el uso de las imágenes en el sentido que él denomina como «la voz poética» en sus intentos por dar una forma sistemática de organización de estos usos (de la voz poética en el cine de no ficción) en el documental, «tales películas pueden celebrar la belleza de las imágenes y los sonidos, de los ritmos y texturas, y pueden experimentar con forma y estilos

de manera fascinante» (Plantinga 2014, 18). Organiza así este tipo de representaciones que denomina como «documental poético», la película de vanguardia de no ficción, el metadocumental y la parodia documental. De ahí en más que el «mockumentary», considera, se haya vuelto de interés y uso contemporáneo, tanto para críticos como para realizadores. Pero ¿qué define la naturaleza de un cine de no ficción? Plantiga considera que tratar de definirla desde el hecho de la manipulación de la imagen en relación con la «realidad» es por lo demás infructuoso o cuando menos muy limitado; tanto el documental como la ficción contemplan la manipulación de la imagen en la construcción de sus narrativas. Por otra parte, el carácter amplio de la definición de Nichols en relación con el documental podría ser poco concluyente en relación con el cine de no ficción, aunque metodológicamente sea una vía acertada. Plantiga reitera su afirmación en relación al cine de no ficción anclando en la idea de su postura asertiva, «después de todo las películas de no ficción comunican principalmente por medio de imágenes, no meramente por afirmaciones directas de las narraciones de voz en off o mediante títulos impresos» (Plantinga 2014, 51).

Haciendo uso de las nociones del ensayista e investigador Trevor Ponech, Plantinga cita la noción de «mostrar que» como la característica de la película de no ficción. «Un cineasta "muestra que" algo sucede cuando intenta que el espectador tenga percepciones particulares, impresiones, creencias, o ciertos conocimientos como resultado de ver una película o secuencias filmadas» (Ponech en Plantinga 2014, 51). No obstante, Plantinga enfatiza que pese a esto los cineastas «toman una postura asertiva hacia lo que presentan, pero que sus aseveraciones no tienen que ser necesariamente lingüísticas» (Pantinga 2014, 51). Sin embargo, toma distancia con Ponech a partir de los referentes con los cuales fundamenta su definición: *Las locuras del Titcut* (1967), de Wisseman. Un film documental de carácter observacional que, a consideración del ensayista investigador, ejemplifica este ejercicio del «mostrar que» como definición. En este sentido, Plantiga va un poco más allá e identifica un elemento más en relación con el cine de no ficción:

> Las películas de no ficción —incluyendo las de Wisseman— hacen afirmaciones, y/o implican una representación precisa de su sujeto, de ciertos sentidos: a veces por medio de afirmaciones directas de un narrador; por medio de la edición, por medio de efectos de sonido y música; algunas veces por medio de entrevistas junto con su colocación de texto; y por supuesto mostrando fotografías en movimiento. Lo que todas tienen en común, en la no ficción, es que se usan para hacer afirmaciones del mundo real. Mostrar y "mostrar que", si bien son elementos importantes, son anteriores a la postura asertiva que es la característica definitoria de la no ficción. (Plantinga 2014, 51-52)

En este sentido, a primera vista, el film como «*ethos* intermedial» en esta investigación se ubicaría desde una postura asertiva de construcción de la imagen en movimiento. Sin embargo, cabe resaltar que, aunque no ha sido tratado en el sentido formal en su amplia y rigurosa investigación, las prácticas relacionales, instalativas, de orden expandido, siguen siendo terrenos por los cuales se pueden abrir caminos a transitar a la hora de seguir indagando sobre la retórica y representación de la realidad a través de la imagen en movimiento; esa relación, aún latente, entre el cine de no ficción y su campo expandido. No obstante, una de las bases más sólidas de las que cuenta este *Dispositivo ORG* es la indagación hacia aquellas representaciones que abogan más al uso del cine de no ficción en su narrativa audiovisual desde el ámbito del texto (Nichols) que del documental en el sentido de práctica en la escena/realidad.

Definiendo las imágenes
Intentos de una no ficción etnográfica

Contextualizando la turbulenta época de los 80, una década de guerra en Centroamérica, una década de regreso a las democracias con sus entonces novedosas teorías neoliberales, preludio y auge de la peres-

troika, de la caída del muro de Berlín y del debate de la crisis de la representación.

La definición y catalogación del cine de no ficción ha atravesado una continua brecha por hacerse un espacio entre el documental y la propia ficción. Siendo que, con la ficción, el cine de no ficción plantea una distinción lo bastante clara —en la que esta investigación no pretende aterrizarse—, su distinción se difumina con el documental. Para ello, se hizo preciso saltar esa zona liminar en la cual, tanto documental como no ficción, se encuentran entrelazadas en esa aparente y difusa hermandad. Por otra parte, transitamos por el llamado cine experimental, nos detuvimos en el concepto de cine expandido, atravesamos a partir de sus fuentes, a través de Vorkapich y Youngblood, creando una genealogía práctico-teórica de creación de la imagen en movimiento.

De esta forma, destacamos el carácter cinestésico de la práctica, de la creación y lectura de tales representaciones. Es así que el diálogo continuo entre cine expandido y cine de no ficción, convertido como un «*ethos* intermedial» se contempla como la representación (expandida y de no ficción) de una etnografía de carácter (audio)visual, y, en ese sentido, de un género de no ficción: un «*ethos* intermedial expandido y de no ficción».

Empezaré a esbozar ciertas prácticas con las cuales esta investigación tiende puentes tanto conceptuales como formales, siendo la imagen en movimiento el locus principal de organización primaria. De esta manera, organizo estas prácticas en dos grandes grupos. Por un lado aquellas prácticas que establecen la relación con lo que denomino metodológicamente como imagen/método, y, por otra parte, con aquellas que establecen una búsqueda conceptual, que comporta motivaciones de índole representacional: imagen/dato.

Los terrenos de la antropología visual, las artes visuales y el cine se presentan como un amplio campo, tan extenso, que el solo hecho de pensar en definirlas (aunque sea en el marco de una investigación) se avizora como el atrevido gesto de una abstracción. Sin embargo, henos aquí. Por ello intento de manera esquemática y si acaso pedagógica, organizar este mundo de imágenes (Poole 2001) en estos dos grandes grupos.

La imagen/método que pretendo plantear en este texto nace principalmente de los diálogos contemporáneos que se han venido tejiendo entre la antropología (visual) y las artes visuales. Vale recordar aquí —como una genealogía al debate sobre la crisis de la representación— que en los años ochenta se enmarcaron en un gran debate sobre la crisis de la representación principalmente ante la anteriormente citada publicación de la obra *Writing Culture: The Poetic and Politics of Ethnography* (1986), de George Marcus y James Clifford, una serie de ponencias que, en el marco de un seminario, mantuvieron, dos años antes, un pequeño grupo de antropólogos en Santa Fe. En ese mismo año se publicó también *Anthropolgy as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Science,* de George Marcus y Michael Fischer. Ambos textos nos conllevaron a analizar y profundizar sobre dicha crisis (de la representación) en la antropología de aquellos años. Apuntaron así una serie de tendencias que, devenidas de prácticas como la antropología interpretativa, la economía política, y algunas emergentes como la misma antropología visual, bien podían asumirse como desarrollos futuros para una suerte de «antropología experimental». De esta forma, podríamos decir, de manera esquemática, que la antropología posmoderna establece sus bases en estos debates y textos.

Basados en el hecho de lo que James Clifford denominó como «alegorías etnográficas»[10], la escritura deviene en una alegoría, y en ella podríamos identificar dos niveles: uno basado en el contenido (todo aquello se dice sobre una cultura y de sus narrativas); y un segundo nivel que tiene que ver más con la forma y la representación, algo que Clifford denominaría «modos de textualización» (Clifford 1991). De esta manera, y en principio, la imagen/método que construimos en esta investigación se piensa como una escritura alegórica que nos establecerá más aristas de producción de los que podamos pensar.[11]

10 James Clifford, «On Ethnographic Allegory», en *The Postmodern Turn: New Perspectives on Social Theory*, Steven Seidman (ed.), 205–28 (Cambridge: Cambridge University Press, 1994). doi:10.1017/CBO9780511570940.015.

11 «El reconocimiento de la alegoría, de la capacidad alegórica, reafirma el hecho de que los retratos realistas, sean convincentes o sean ricos, contienen metáforas, asociaciones que suponen un significado coherente y adicional (teórico, estético, moral). La alegoría (más fuertemente que la "interpretación") llama a pensar lo poético, lo tradicional, lo cosmológico, en cada proceso de escritura». (Clifford 1991, 152)

Por otra parte, dicha imagen/método se alimenta de esta concepto dialógico que Clifford identifica como un tercer nivel de registro. Este tercer nivel comporta un carácter cambiante, recíproco, y de corresponsabilidad. Tal nivel se ve enfrentado constantemente en las relaciones que atraviesan al/la investigador/a la hora de llevar a cabo la transcripción (y hago un énfasis) del texto que, en suma, se traduce en una aparente descripción literaria. En este texto, Clifford nos recuerda que las vidas no tienen formas narrativas y que el relato escrito-transcrito es una decisión tomada por la investigadora (Shostak) para transformar el diálogo en discurso autobiográfico. Para ello, concluye, Shostak (la investigadora) interviene activamente la producción de ese texto, induciéndolo, dirigiéndolo y en suma, editándolo. En ese sentido, estas tres acciones dan forma a una intervención determinada que pone de manifiesto en su aparente conflicto reduccionista, la complejidad inscripción-transcripción. A consideración de Clifford, el proceso dialógico contempla en sí mismo un hecho compartido y único que significa la transcripción a un hecho (digamos colonial) que supone una inscripción. De esta forma, la alegoría autobiográfica utilizada por la investigadora Shostak se convierte en la base de la transcripción, es decir, el texto como una suerte de colaboración constante y continua, fruto de un encuentro, que no puede limitarse al solo hecho positivista de una «inscripción» en la relación sujeto-objeto de estudio. Es por ello que Clifford destaca la construcción, por parte de la investigadora Shostak, de la teoría feminista como una alegoría que le permite poner en valor aspectos subjetivos de la investigación a la vez que continuamente va intentando despertar en las mujeres de la comunidad Kung una conciencia feminista a través del carácter compartido de la experiencia de ser mujer. Concluyo así, en el marco de nuestra investigación que, sin ese grado de intervención, sin ese grado de construcción alegórica y sin esa posibilidad de transcripción compartida entre Marjorie Shostak (la investigadora) y Nisa (mujer Kung), muy difícilmente se hubiese podido construir una imagen/método. Una imagen que busca alejarse de la inscripción unívoca del proceso «de lo general a lo concreto». Una imagen que busca, en su fragilidad,

alejarse de la autoridad exclusiva (del investigador) a una autoridad dialógica y transdisciplinaria.

La imagen/dato que construimos en esta investigación, por otra parte, responde a una herencia que se constituye en las teorías del arte y del cine, en franco diálogo con la antropología visual. Al igual que la imagen/método, la imagen/dato se adscribe en principio a un debate que, en el caso de las artes visuales se localiza en el llamado «giro etnográfico» (Guasch 2016) de las artes. Ana María Guasch, en su texto «El arte en la era global 1989-2015», establece un detallado y riguroso estado del arte de las producciones artísticas en la contemporaneidad. Haciendo uso de un acucioso trabajo historicista, y partiendo del hecho de considerar al arte como una manera de estudiar el pensamiento de una época, Guasch transita por su concepto de lo global como una suerte de síntoma de época. De esta manera, en su cuarta y última parte propone una organización contemporánea del arte en los llamados «giros». Identifica de esta forma un giro geográfico, un giro ecológico, un giro etnográfico, un giro de la traducción, un giro dialógico, un giro documental, un giro de la memoria y la historia, y un giro cosmopolita. Si bien esta investigación no busca poner en debate el concepto de giro, ni mucho menos remitirse a cuestionamientos sobre el concepto de lo global (que desde la teoría social pudieran ser bastante debatibles), encuentra su diálogo y asidero de comunicación en el llamado giro etnográfico, documental y dialógico de la imagen.[12] Es decir, de la imagen/dato.[13]

12 Guasch considera que en la era global la idea de ismos, estilos, tendencias, condiciones no sirven para explicar el arte de la era global. Por ello considera que la producción de nuevas narrativas y relaciones con la imagen es una salida para explicar el arte en esta época. «Sólo estando un poco atentos a lo que nos deparan las últimas grandes manifestaciones y exposiciones internacionales (bienales, Documenta), uno se da cuenta que las obras de arte ya no se pueden explicar desde el binomio forma-contenido, ni tan siquiera desde una mera aproximación sociológica o de teoría económica ni tampoco desde la mera institución arte (estudio, galería, museo), sino desde complejos espacios dialógicos entre movimientos sociales, desarrollos teóricos y disciplinas diversas: literatura, historia social, teoría fílmica, feminismo, psicoanálisis, teoría fílmica» (Guasch 2016, 100).

13 «Estamos sin duda asistiendo a un "giro etnográfico" en el arte contemporáneo que potencia un trabajo horizontal, sincrónico, de tema en tema, de debate en debate político y que viene a suplantar el paradigma histórico basado en un eje

Visto así, nos enfrentamos ante una imagen que busca tomar distancia de lo sucesivo, de paradigmas históricos diacrónicos. Pequeñas islas de imágenes que, multisituadamente, se esparcen por los territorios del conocimiento. Imágenes en movimiento que más que buscar abarcar el signo de una verdad, intentan esbozar la veracidad que se esconde en el relato de la economía visual de esa imagen.

Definiendo prácticas de un *ethos* intermedial: *D-ORG*

Toda vez que los conceptos y categorías alrededor de la imagen se han ido construyendo de manera multisituada, su lógica de orden, por decirlo así, obedece a la práctica de un/a trabajador/a de la imagen (*image-worker*), anclando más al territorio de un(a) trabajador(a) de la imagen en movimiento (*motion picture worker*) que al de un(a) cineasta (*filmmaker*) en el sentido modernista de la imagen y el relato. Por lo tanto, abordar la creación de una película (*D-ORG*) como forma de investigar otra película (*ORG*) nos ha conllevado a distanciarnos del relato modernista del documental, así como de un vanguardismo cinematográfico formal del cine experimental (de los cuales tampoco esta investigación pretende renegar sobre su herencia). Sin embargo, el tratamiento del tiempo se muestra como un territorio expandido (específico) en el cual nos situamos para la construcción de ese *ethos* intermedial (*D-ORG*) que nos permita «presentar/escribir/construir» parte del sentido de una pieza como *ORG*. Pero ¿cómo aterrizamos ese «presentar/escribir/construir»? ¿Bajo qué conceptos presentamos/organizamos/montamos las imágenes de este *ethos* intermedial?

En este punto, encontramos en el concepto de «dispositivo» una fórmula representacional que nos permite abordar este proce-

"vertical" con una activación diacrónica (pasado-futuro). Giro que nos llevaría a hablar de un nuevo modelo de creador, el artista como etnógrafo, habitante de una metacultura trasnacional que participa de un complejo proceso de globalización-diferenciación en las antípodas de la homologación propia de la jerarquizada internacionalización (o de su versión posmoderna y poscolonial, el llamado New Internationalism) y en las antípodas también del localismo periférico o folklórico» (Guasch 2016, 101).

so de *ensamblage* de un *ethos* intermedial como una película. Giorgio Agamben, en su texto «Qu'est-ce qu'un dispositif?»[14] entiende al dispositivo como una suerte de formación y «función estratégica dominante» (Agamben 2011, 250); asociándolo con un punto foucaultiano[15], esas llamadas «estrategias de relaciones de fuerza» a las que se refiere Agamben, situadas en la búsqueda por sostener un saber, es lo que se deriva del tránsito de esta investigación. De esta manera, Agamben organiza su definición en base a tres aspectos. El primero obedece a lo que denomina como red heterogénea discursiva en el que incluye ideas, instituciones, planteamientos filosófico). El segundo obedece al dispositivo como «función estratégica» instaurada en unas relaciones de poder. Y por último y acaso el que consideramos más determinante, el dispositivo como «cruzamiento de las relaciones de poder y saber»[16].

Sin embargo, profundiza en las varias aristas bajo las cuales se abre el concepto de *dispositivo*. Se pregunta, así, sobre el origen de este término en el pensamiento de Foucault, y llega a la conclusión de que es ese «*conjunto de prácticas y mecanismos* (invariablemente, discursivos y no discursivos, jurídicos, técnicos y militares) que tienen por objetivo enfrentar una urgencia para obtener un efecto más o menos inmediato»[17] (Agamben 2011, 254). Si el objeto inmediato se nos presenta como una película, ¿la pregunta inicial podría ser acaso establecida en los terrenos de las prácticas y mecanismos que construyó *ORG*?

Agamben identifica en el pensamiento de Foucault el origen del término asociado al de *oikonmia*,[18] un término asociado a las formas

14 La traducción es de Roberto J. Fuentes Rionda, de la edición en francés: Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (París: Éditions Payot & Rivages, 2007).

15 «El dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, pero también ligado a un límite o a los límites del saber, que le dan nacimiento, pero, ante todo, lo condicionan. Esto es el dispositivo: estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo tipos de saber, y [son] sostenidas por ellos (Foucault, Dits et écrits, vol. iii, pp. 229 y ss)» (Agamben 2011, 250).

16 Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*

17 Las cursivas son mías.

18 «Los teólogos —como Tertuliano, Hipólito e Irineo—, para convencer a su obstinados adversarios (llamados luego los "monarquistas", defensores del gobierno de uno solo) no encontraron nada mejor que emplear el término oikonomia. Su

de organización de ese conjunto de prácticas y mecanismos en torno a una idea, pensamiento y ejercicio de poder. Dicho así, el término dispositivo contempla territorios más amplios en los cuales vale asociar y distinguir las diferentes «oikonomias» visuales que pudieran estarse constituyéndose en el marco de un film.

Por lo tanto, todo dispositivo contempla su propia *oikonomía* (organización de prácticas, saberes y representaciones), y es en el diseño de este dispositivo con el cual vamos a darle sentido y forma a una política. Y toda política contempla una subjetivación. *ORG*, en ese sentido, se contempla como la subjetivación de un conjunto de prácticas y saberes de sus creadores, organizados en un tiempo determinado, que conllevan tras de sí una política de la imagen y sonido en movimiento, y que encuentra en el montaje y experimentación de su propio film (en su materialidad técnica) un dispositivo de pensamiento y representación. *ORG*, por tanto, no solo es la película en sí misma, sino, y sobre todo, el diseño de relaciones prácticas y de saberes en los cuales se constituyó, se constituye el film. ¿Cómo se explican, entonces, las subjetivaciones de Fernando Birri en este film?

Agamben considera que todos los individuos como productores de muchos procesos de subjetivación[19] en la medida que nos encontramos atravesados por diferentes dispositivos que median con nuestra

argumento fue más o menos el siguiente: "Dios, en cuanto a Su ser y a Su sustancia en verdad es uno; pero en cuanto a Su oikonomia, es decir, a la manera en que Él organiza Su casa, Su vida y al mundo que Él creó, Él es trino. Como todo buen padre puede confiar a su hijo la responsabilidad de ciertas funciones y de ciertas tareas, sin por ello perder su poder ni su unidad, Dios confía a Cristo 'la economía', la administración y el gobierno de los hombres". Entonces, el término oikonomia se especializará para significar en particular la encarnación del Hijo, así como la economía de la redención y de la salud (es por esto que en ciertas sectas gnósticas el Cristo termina por ser llamado "el hombre de la economía", ho anthropos tès oikonomias). Los teólogos se habituaron poco a poco a distinguir un "discurso (logos) de la teología" de un "logos de la economía". La oikonomia devino en el dispositivo por el cual el dogma trinitario y la idea de un gobierno divino providencial del mundo fueron introducidos en la fe cristiana» (Agamben 2011, 254).

19 «…un mismo individuo, una misma sustancia, pudiera dar lugar a muchos procesos de subjetivación: el usuario de teléfonos celulares, el internauta, el autor de narraciones, el apasionado del tango, el altermundista, etcétera. Al desarrollo infinito de los dispositivos de nuestro tiempo corresponde un desarrollo asimismo infinito de los procesos de subjetivación» (Agamben 2011, 258).

realidad. Un film, un *smartphone*, una instalación, una aplicación son de esta forma, considerados dispositivos en sí mismos, más allá de su diseño y constitución técnica material. Es por ello que indaga mecanismos que pudiesen desmantelar estos dispositivos, permitiéndonos así develar el carácter estructural (y ficticio) de las formas de control del poder. Tomando como referencia términos desde los territorios de la religión y el derecho, Agamben, encuentra en «la profanación» una estrategia conceptual para llegar a su fin deconstructivo «se trata de liberar aquello que ha sido apropiado y separado por los dispositivos para situarlo en el uso común» (Agamben 2011, 60). Citando al connotado jurista Trebarcio[20], Agamben sostiene que esa restitución al libre uso del ser humano que implica el acto de la profanación, es al final una suerte de contradispositivo que en el ejercicio del sacrificio transita entre desde lo profano hacia lo sagrado. «La profanación es el contradispositivo que restituye al uso común eso que el sacrificio hubo separado y dividido» (Agamben 2011, 261)[21].

¿*D-ORG* es acaso una suerte de constradispositivo (en su acto de profanación) que nos permite profanar un dispositivo sagrado como *ORG*, para restituirlo, esta vez en un plano generacional desde lo contemporáneo? Visto así, ¿cómo se ensambla este dispositivo llamado *D-ORG* para pensar un film como *ORG*? ¿Cuáles son las coordenadas de las relaciones de poder y saber inmersas en este dispositivo en su relación con el film *ORG*? ¿En dónde residen estos entrecruzamientos de las relaciones de poder y saber de este dispositivo en relación con el film ORG? Y por último ¿cómo se construyen estas estrategias de relaciones de poder y saber? (como método y representación).

20 «En sentido propio, es profano aquello que, después de lo sagrado o religioso que era, se encuentra restituido al uso y la propiedad de los hombres» (Agamben citando a Trebarcio).

21 El problema de la profanación de los dispositivos (es decir, de la restitución al uso común de aquello que fue tomado y separado en ellos) es urgente. Este problema no será jamás correctamente formulado en tanto aquellos que lo poseyeron no sean capaces de intervenir también en el proceso de subjetivación, así como en los propios dispositivos, para traer a la luz ese «Ingobernable» que es a la vez el punto de origen y el punto de partida de toda política. (Agamben 2011, 69)

ORG: entre el experimental y la no ficción
Rigor, creatividad y experimentación

La obra cinematográfica *ORG* la contemplo como un gran plano general del mar. El plano se torna amplio e inconmensurable; digamos que vale la pena situarse. Ante esa vasta planicie, las secuencias, las escenas y los planos de *ORG* se presentan ante nosotros como ese inconmensurable film.

Rodado durante el verano romano de 1968 con una cámara Eclair y una película Ektachrome 16 mm, el film *ORG* se origina en el guion dictado por Fernando Birri a una grabadora, un 24 de diciembre de 1967. Tras un largo proceso que lo llevó (de la mano de Settimio Presutto, asistente de dirección, montajista y posproductor del film) por un tránsito de diez años, tuvo su estreno oficial (en una sección paralela) en el Festival de Cine de Venecia en al año 1979. El film, por entonces, encontró en el criterio de su director, Carlo Lizzanni, la proyección que tanto anhelaba. Sin embargo, apenas tuvo una escasa difusión, y su circuito se vio limitado en recursos y voluntades contrarias al mismo film

ORG atravesó también un largo y tortuoso tránsito a nivel legal que vale la pena precisar. Si bien esta investigación ha sido fiel depositaria de testimonios sobre los intersticios legales del film (mas no de sus contratos directos), también es cierto que esta condicionante marcaría en buena parte la historia del film en sí mismo (quizás tanto como el de su relato y experimentación). Este tránsito hace chocar puntos de vista que nacieron principalmente del (llamado por Birri) «entourage» del actor y productor del film Mario Girotti (mejor conocido por en el circuito cinematográfico como Terence Hill).

> Les había ya contado que, en todas mis películas, había tenido que inventarme la fórmula de producción. Y en ORG la fórmula de producción fue mi amistad con una figura del cine italiano, un gran amigo, una persona muy inteligente, que había actuado en películas como De Sica, Pontecorvo, Bolognini, Visconti, y que aspiraba a hacer un cine

> de alta calidad. Con él habíamos trabajando ambos como actores , en una película de Maselli, de la primera película de Francesco "Citto" Maselli, *Gli sbadanti* durante la primera mitad del 50. (...)
>
> Este amigo se llamaba Mario Girotti y era un actor que aspiraba a hacer un cine, como les dije, de calidad. Decidimos hacer esta película juntos, la hacemos pero, en su largo proceso —alguna vez dije que la isla de Gauguin para mí era la moviola— durante esta larga soledad de la moviola, donde yo voy segregando el film, poco a poco se transforma en un nombre conocido. (...) Se convierte en un *Super Western Star* y, claro, cuando la película se termina, ni yo soy yo, ni Girotti es Girotti: es Terence Hill. Ahí en el momento en que la película tiene que asumir el proceso de distribución y de la exhibición, choca, no con Girotti, que ve la película terminada, me abraza y me dice: *"Ce lábiammo fatta, Fernando"* (la conseguimos, Fernando) y que está de acuerdo y feliz con la película porque, repito, es una persona inteligente, pero choca con su "entourage" familiar y profesional, con todo ese mundo de intereses que se mueve alrededor de él, y que horripilado le dice, "¿pero te volviste loco? ¿Vas a mostrar una película así?". En este momento, en que él tiene ya su cliché y por lo tanto su público y su taquilla de importancia millonaria en dólares, porque sus películas se ven en todo el mundo. Ese "entourage" considera, teme que una película radicalmente demencial como ésta puede afectar eso que se llama la imagen comercial de una actor, y a través de un proceso cruel, se decide que, definitivamente, la película no se va a ver. (Birri 2007, 105-107)[22]

Settimio Presutto (editor, asistente de dirección, efectos especiales ópticos, productor de la postproducción), colaborador íntimo de Fernando Birri y obrero de la imagen en movimiento (*image worker*) acompañó a Fernando durante toda esta travesía. Tan es así que tal «proceso cruel» al que refiere Fernando lo tiene que afrontar Settimio Presutto, a veces en la más estricta soledad. En su texto «ORG: pasa-

22 Fernando Birri, *Cómo se filma un "DOCFIC", taller de dirección de Fernando Birri EICTV* (Córdoba-La Habana: FNCL, 2007), 99-131.

do, presente y futuro. Ponencia final 8 con fotos»[23], fiel creador consecuente de la máxima «ostinato rigore», mantra con el cual atravesaron durante diez años la creación de este film, estableció con mayor claridad dicho proceso:

> Birri viajó a la India y mientras estaba afuera vino el huracán. Algo pasó en la personalidad de Girotti. Un día recibí una llamada telefónica del estudio Vismara —abogado que trabajaba para las majors estadounidenses— y una secretaria me invitó a pasar por el estudio porque el abogado quiere hablar conmigo.
>
> Fui a *Piazza del Popolo* [La plaza del Pueblo] donde estaba ubicado su estudio en un tercer o cuarto piso, muy espacioso. La secretaria me hizo acomodar en el despacho y poco después llegó el abogado.
>
> Me ofreció un café y llegó la primera frase de una conversación con tintes surrealistas:
>
> > *"Presutto tenemos que hacer todo lo que está a nuestro alcance y debemos poner el film en una bandeja de plata y entregársela a Girotti".*
> >
> > Mi respuesta, sencilla:
> >
> > "*Abogado, no entiendo lo que me quiere decir".*
>
> Comenzó por parte del abogado un sutil interrogatorio, hábil, con avances y retrocesos y rápidamente entendí que debía asumir un plano profesional y no tendría que salir de mi boca cuál era la verdadera relación de colaboración con Birri y que sucedía en el mundo de la moviola encerrado por cuatro paredes y una puerta-ventana que permitía cambiar el aire y mirar el mundo.

23 «*ORG*: pasado, presente y futuro. Ponencia final 8 con fotos». Este texto inédito fue escrito por Settimio Presutto exclusivamente para el Encuentro Latinoamericano de Investigación en Artes ILIA 2019, organizado por el Instituto de Investigación en las Artes de la Universidad de las Artes del Ecuador, desarrollado en la ciudad de Guayaquil del 15 al 21 de junio del mismo año. Vale destacar que, en el marco de tal evento, se hizo la tercera proyección latinoamericana (después de la Berlinale 2017 y Bafici 2018) de *ORG*, que tuvo lugar en la Biblioteca de las Artes (antiguo edificio del Banco de Descuento). Esta obra —de carácter patrimonial— del arquitecto checo Karl Kohn fue inaugurada en 1954 y recuperada por la Universidad de las Artes desde junio del 2015. Paradójicamente, en la antigua bóveda de lo que fue el antiguo banco, se llevó a cabo tal proyección.

Entendí que algo grave había sucedido, que había surgido un gran lío y opté por una respuesta lógica, verdadera e indiscutible:

> *"Abogado, yo soy el compaginador del film, también he llevado adelante la producción práctica en los procesos técnicos y en la relación con las señoras que trabajaron en el corte del negativo, traté de mantener la armonía y de crear un buen clima de trabajo para conseguir un mejor resultado y de eso Girotti me debería estar agradecido. He hecho la producción ejecutiva de la post producción. Quizás Ud. debería hablar con Birri cuando vuelva de su viaje a la India."*

En el laboratorio, el portero me dijo un día que fui a la moviola que no podía entrar a la misma por orden de la producción y que tenía que hablar con ellos y que ellos le avisen a él o al contable, para acceder.

El día que regresó Fernando de la India lo llamé a tardas horas y le conté esta surrealista entrevista.

Tuvo su encuentro con Girotti, no sé, ni quise saber que hablaron en profundidad, pero la noticia que me comunicó Birri fue que la película no se iba a mostrar y que Girotti iba a quemar el negativo. Me dijo también que le había escrito una carta, que no se la entregó y terminó quemándola.

Puedo suponer, con mucha certeza, que su representante y el grupo de gente que se movía alrededor del personaje *Trinità*, [Trinidad] que le dio fama mundial en los western espaguetis, influyeron para tomar esa decisión, mucho dinero se movía alrededor de cada película que interpretaba.

Delante de esa tremenda y terrible noticia Birri mantuvo la calma, no sé qué conversaron en los días siguientes pero el resultado fue una proyección en una de las salas del laboratorio, con la presencia del abogado Michele Pietravalle que era su agente y Vasco Pratolini, escritor muy reconocido en Italia, autor de *Cronache di poveri amanti* [Crónicas de pobres amantes] (1947), *Cronaca familiare* [Crónica familiar] (1947) *y Metello* (1955)". (Presutto 2019, 5)

Arrancó la proyección y mientras avanzaban las imágenes percibía la pesadez del aire que se hubiera podido cortar con una tijera y empaquetarlo en perfecto estado sólido.

Cuando terminó y se encendieron las luces el abogado estaba con sus ojos sumamente lúcidos, abrazó a Girotti —yo estaba a un metro de ambos— y le dijo textualmente dándole un abrazo:

> *"Hai fatto un bellísimo film"* [Has hecho un film muy bello].

Saludó desde la distancia a los demás y se fue diciendo que tenía otro compromiso.

Pratolini encendió un cigarrillo, mientras fumaba iba y venía caminando delante de la pantalla.

Después que salió el abogado, se acercó a Girotti, se sentó en una butaca cercana y le dijo, textualmente:

> *"Tu sei preoccupato perché se ti vedo un pezzo di culo in un totale. Se uno spettatore va a guardare quello allora no è lo spettatore di questo film"*, [Tú estás preocupado porque se te ve un pedazo de culo en un plano total. Si un espectador va a mirar eso entonces no es el espectador de esta película]. (Presutto 2019, 6)

Sin embargo, la historia no acaba ahí. Muy a pesar de las voluntades de Girotti —y, en efecto, sujeto a las presiones, condiciones y compromisos de su «entourage»—, el conflicto siguió de la mano con el distanciamiento de las partes. Birri acota en referencia a Girotti:

> [...] le surgen varias ideas paranoicas, surge una idea de quemar los negativos, surge otra de bloquearlos en la caja fuerte de su hermano en un banco romano, surge otra idea de secuestrarlos y llevárselos a los Estados Unidos donde vive con su mujer norteamericana... (Birri 2007, 195)

Finalmente, la proyección del film tuvo lugar el 31 de agosto de 1979 en el *hall* del Palacio del Cine de Venecia, como afirma Settimio Presutto, ante la tensión de las partes y los intermediarios que, posterior a tal evento, se empezaron disputar las pocas copias (¿dos?, ¿tres?) de *ORG*.

> La proyección estableció sus contactos con los espectadores y fue seguida con mucha atención. Algunos de los estaban sentados en la sala más allá de la mitad del primer rollo, seguramente por el bombardeo de las imágenes y la sorpresa, reaccionaron, se levantaron y muy pocos se fueron.
>
> Los otros, acomodados en sus butacas, se dispusieron a vivir los vaivenes del viaje en los ojos y en los oídos.
>
> Después de dos horas y cincuenta y cuatro minutos la pantalla blanca con imágenes perdidas, como si fuera un naufragio en el mar del cine, viró al rojo y la luz de la sala comenzó a encenderse con lentitud y fue subiendo hasta que la iluminó totalmente.
>
> Los espectadores se miraban desconcertados mientras sonaban en la sala los acordes de *La Internacional* en castellano y en italiano y escuchar ese tema mirándose los unos a los otros producía una rara sensación. (Presutto 2019, 9-10)

Posteriormente y luego de un extenso silencio ensordecedor, Girotti solicitó una versión para salas comerciales (teniendo en cuenta que la extensión de la película rondaba los 177 min). Birri y Presutto accedieron e inmediatamente se enfrascaron en dicha versión (que terminaría durando 103 min). No obstante, el sentido y principio de tal operación, aún es una materia de investigación. ¿Por dónde atravesaba ese llamado *ostinato rigore* al momento de tal operación?

La historia tiene sus entresijos, y si en algo estamos de acuerdo, también adolece de esquematizaciones, que muchas veces invisibilizan labores. *ORG* no ha estado exento de ello, y en innumerables ocasiones se asocia la película al genio y creatividad de «el autor», cuando bien sabemos que se trata de un trabajo en equipo. Siendo consecuentes con aquel manifiesto que acompaña este film, las manos, los dedos con sus yemas y las huellas dactilares, creativas y experimentales de Settimio Presutto (editor, asistente de dirección y posproductor del film) acompañaron al maestro Fernando Birri durante diez años (y hasta la actualidad) por esta gran travesía. *ORG* fue el resultado de un trabajo de montaje compartido.

Como investigador, he querido establecer un distanciamiento comparativo (y crítico) entre una visión como la de Fernando Birri, y las precisiones y puntos de vista de Settimio Presutto. De esta forma, el film en sí mismo se convierte en un extenso campo de trabajo (de la imagen en movimiento), un *imagework* (Elhaik, Andrade, 2012) que requiere de la práctica curatorial como ejercicio metodológico de investigación, exploración y experimentación de aquellas imágenes en movimiento que, ahora, son tomadas en la categoría de archivo. El archivo vivo como práctica curatorial para afrontar este vasto *imagework* que significa *ORG*.

Dispositivo ORG en su imagen/método
El trabajo del montaje en las manos del editor

Esta parte del texto pretende dibujar una línea de conexión entre *Dispositivo ORG* (situada en el campo de la etnografía y la antropología) y los intereses investigativos que nacen en el campo de los estudios visuales (en el marco de una maestría) y el cine en el editor Marco Pareja Araujo. Nuestro objetivo reside en juntar ambas miradas, entendidas estas —ante todo— como un acto, como una especie de actuación o *performance*, como nos dice Mirzoeff (2016), para generar una investigación y trabajo complementario en el que, en todo momento, se produzca una relación simbiótica de conocimientos; y en el que la teoría y la praxis vayan estrechamente unidas hacia un objetivo común: abordar el montaje de *Dispositivo ORG.* Cabe aclarar que la conjugación del texto se precisará en primera persona debido a que la inmersión y la exclusividad de su lugar de enunciación, hace que este texto tome en dicha conjugación un espacio de sentido, creación y acercamiento de una imagen/método. Sea entonces la voz de Marco quien nos dirija por el tránsito de este ensamblaje en movimiento.

Dispositivo ORG: ¿del *image work* al *mobile wound footage*?

La vinculación con el proyecto —que yo pensaba— se dio en el rodaje de un proyecto de tesis llamado *FER*. Corría el año 2007, y todo se sucedió a partir de una entrevista que se le realizara al cineasta Fernando *Pino* Solanas y que pudimos registrar con una pequeña cámara Handycam 3CCD que apenas había adquirido. Este suceso, aunque en ese momento no lo sabíamos, marcó un punto clave en el futuro de *Dispositivo ORG*, ya que, años después, volví a encontrarme con esas mismas imágenes, a las que, al sol de hoy, pretenderé dotarles de un sentido nuevo a través del montaje. No hay que olvidar que Walter Benjamin «veía en el carácter fugaz y fragmentario de la imagen del pasado una gran potencia para iluminar el presente» (Benjamin en Durán Castro *et al*. 2016). Pero, sin duda, lo que más resalto en este sentido es la manera en que este proyecto se ha convertido en un proyecto de vida, y quizás su única obsesión. Una que ha ido tomando diferentes caminos y formas a lo largo de los años. Lo que le llevó a Carlos, incluso, a convertirse en un gran amigo de Fernando Birri.

¿Con qué material contamos?

Hay que tomar muy en cuenta que este es un proyecto que se funda y se sostiene en la imagen digital a pesar de la diversidad de formatos por los cuales estará compuesto: 2K, SD, 8mm y Lomokino. Con esto en mente y a partir de varias conversaciones vía Zoom con Settimio Pressutto, el editor de *ORG* (Birri 1979), intenté comprender la gran diferencia que existe entre la imagen fílmica y la imagen digital cuando hablamos de montaje y experimentación. A pesar de que esta problemática está lejos de resolverse, enumeraré a continuación, como ejemplo, algunos puntos claves mencionados por Settimio, los que de alguna manera grafican un poco el debate en el que nos enfrascamos:

1) Settimio manifestaba que principalmente debemos entender que son dos tecnologías distintas: una analógica y otra digital. Por lo que el montaje y la experimentación no se pueden abordar de la misma manera y con las mismas intenciones. En este sentido, *Dispositivo ORG* es y será una obra con «el alma digital», me dijo Settimio. Es decir, nuestro trabajo lo abordaremos desde y hacia la imagen digital, y su importancia en la contemporaneidad.

2) En relación al recurso de la sobreimpresión, el cual fue muy explotado en *ORG*, Settimio manifestaba que «con las imágenes análogas podíamos jugar y variar el porcentaje de un 5 a un 95 %. Eso implicaba tener claro qué imagen resultante querías tener y que valor visual tenían las imágenes que se usaban». Es decir, no todas las sobreimpresiones son iguales, y, por lo tanto, su resultado varía. Ese resultado tenía que ser, en primer lugar, una imagen muy clara en la mente del montajista. Para Settimio y para Fernando Birri, en la época que trabajaron el montaje de *ORG*, la sobreimpresión implicaba todo un proceso y un trabajo minucioso en la moviola y en el laboratorio. En la actualidad, para nosotros que nos encontramos sentados frente a un computador con un *software* de edición, es un proceso mucho más sencillo, cuyo resultado se puede observar instantáneamente. Entonces cabría preguntarse o repensar si la sobreimpresión sigue siendo un recurso experimental cuando trabajamos con la imagen digital.

3) Relacionado al tema del montaje digital vs. montaje analógico, las diferencias más claras y evidentes se dan en dos momentos: el primero, al momento que visionamos el material digitalizado, lo podemos hacer en cualquier orden y bajo criterios y necesidades específicas. El segundo, al momento de realizar el montaje no lineal, ya que lo digital nos permite ubicarnos en cualquier punto del metraje y modificarlo sin afectar las imágenes que lo preceden o lo anteceden dentro de la línea de tiempo.

4) Por último, algo muy importante, cabe resaltar la máxima de *Ostinato Rigore* (Rigor obstinado), la cual rigió el trabajo de Birri y Settimio durante el montaje de *ORG*, «probar todo, no dejar de probar nada. Cortar y ver. A veces te pasas, a veces lo logras», me dijo Settimio. Fue muy claro al manifestar que *ORG* es un *collage* riguroso y me

recomendó no entrar en el cliché de lo que es cómodo al momento del montaje.

Con estos antecedentes, buscando caminos para definir cómo abordar el montaje de *D-ORG,* fue inevitable no relacionar la labor de montaje a la que me iba y voy a enfrentar, es decir, la práctica creativa y artística, con mi investigación personal sobre *found footage* en el marco de la maestría que estoy cursando actualmente.

D-ORG y mi investigación actual

Actualmente me encuentro investigando sobre el cine de *found footage* en Latinoamérica, y si bien existen muchas aproximaciones conceptuales y definiciones sobre este tipo de cine, *grosso modo*, el cine de *found footage* o de metraje encontrado, como Antonio Weinrichter lo llama, es un subgénero del cine experimental en el que se emplean imágenes de archivo en su quehacer, las cuales, a través de diversos procesos como el montaje, son resignificadas, reempleadas o recicladas dando lugar a una obra o producto totalmente nuevo. Como lo definiría Antonio Weinrichter, este cine es «la *técnica*, el *contenido* y el *foco* mismo del discurso, el "tema" explícito de este tipo de cine» (Weinrichter 2009, 15).

Por lo tanto, pensando principalmente en el reempleo que haré del material de la tesis de Carlos, que trató sobre la obra y el cine de Birri, y el cual será la columna vertebral de *D-ORG*, resulta lógico concluir que estamos trabajando el reempleo de material de archivo personal, es decir, material propio. Como menciona Andrés Di Tella a partir del análisis de su trabajo de montaje, en un su film *Fotografías* (Di Tella 2007):

> Una vez avanzado el proceso de montaje de una película, cuando se empieza a estructurar un primer armado del relato de comienzo a fin, a veces vuelvo a revisar los originales de cámara para ver si en el material crudo, o mejor dicho, en el material descartado, no habrá

> algo para rescatar. Y ahí, en ese material descartado, iluminado por el olvido, tenemos a lo mejor una primera aproximación de lo que significa "material encontrado". (Di Tella 2010, 95)

Si bien Di Tella nos habla de la construcción de un relato —cosa que normalmente está lejos de suceder en el cine experimental—, la manera en la que entiende el material descartado, durante el proceso de montaje, como material encontrado resulta algo muy potente y nos invita a repensar las maneras y las formas más tradicionales en las que este se aborda. Es decir, ese material que en el proceso de edición uno normalmente descarta, olvida y hasta elimina, puede convertirse a partir de una nueva búsqueda, potenciada por una nueva mirada, en el material encontrado más importante de determinada obra o film. Bajo esta suerte de metodología de montaje, el material encontrado propio se transforma en la materia prima de la obra de *found footage* y su significado puede expandirse sin límite, es un material que está sujeto a una constante manipulación y resignificación. Con esta premisa, planteada de la mano de Di Tella, en el marco del cine de metraje encontrado, podemos, de alguna manera, comenzar a afrontar las problemáticas descritas anteriormente, partiendo de los dos elementos básicos de todo film: la imagen y el montaje.

Montaje e imagen

En términos de montaje e imagen se han trazado las siguientes rutas posibles para abordar nuestro trabajo en *D-ORG*.

Montaje

Partiendo de la idea de este film como un *assemblege-work* devenido en primera instancia como un *image work* y finalmente como un *ethos* intermedial en el cual el relacionamiento de las imágenes puede dar como resultado una aproximación más poética a la investigación etno-

gráfica; como lo plantea Clifford, «"Poetry" is not limited to romantic or modernist subjectivism: it can be historical, precise, objective. And of course it is just as conventional and institutionally determined as "prose." Ethnography is hybrid textual activity: it traverses genres and disciplines» (Clifford, 26); nos resultó pertinente resucitar y volver a las esencias del montaje, que además se puede entender como un trabajo de ensamblaje de partes, es decir, una *assamblage work*, y por tanto a la teoría del cine dialéctico planteada por Eisenstein, a comienzos del siglo XX. No hay que olvidar que esta teoría fue y continúa siendo la de mayor impacto e influencia a la hora de pensar el cine de vanguardia, el cine experimental y por lo tanto el cine de *found footage*.

Eisenstein, en su texto *El enfoque dialéctico de la forma cinematográfica,* plantea que «[e]n la esfera del arte este principio dialectico de la dinámica es encarnado por el conflicto como el principio básico esencial de la existencia de toda obra de arte en todas sus formas» (2004, 24). Para Eisenstein el arte siempre es conflicto y este aspecto se vuelve explícito cuando hablamos de las imágenes y del montaje como el acto más básico y esencial en la construcción de un filme, de una obra audiovisual o, en este caso, de un *image-work*. Eisenstein, además, nos dice que el montaje es «an idea that derives from the collision between two shots that are independent of one another» (2004, 26). Este es el principio dramático, pero no entendido como el contenido o la trama del film, sino en relación a la metodología de la forma.

Creemos por lo tanto que, en una primera instancia, esta sería la mejor manera de abordar teórica y poéticamente el montaje para *D-ORG*, ya que disponemos de una cantidad de material muy diverso; de imágenes con estilos, texturas, tamaños, formatos y *aspect ratio* diferentes. Nos interesa, por lo tanto, el montaje como esa colisión de imágenes opuestas que explota en una idea o un concepto. Por otro lado, a manera de enfoque complementario más contemporáneo, pensando en *D-ORG* como esta suerte de contradispositivo que nos permite profanar un dispositivo sagrado como *ORG,* y retomando la idea de cine de metraje encontrado propio, nos resulta adecuado apuntar la hipótesis de desmontaje documental:

> [esta] opondría unos criterios de subjetividad, posicionamiento crítico, interpelación de los modos de representación y de la semiosis única de las imágenes, independientemente de su extracción en lo real o lo ficticio, lo privado o lo efímero, etc. Al desposeer a esas imágenes del sentido, propósito y destino que tenían originalmente, a menudo se desvela un subtexto soterrado, se descorren connotaciones imprevistas. (Bonet 2010, 49)

Es precisamente a través del desmontaje, hipótesis o acto —que el mismo Fernando Birri menciona en el material de la tesis de Carlos cuando habla sobre el trabajo en *ORG*— que pretendemos dotar de una nueva vida a esas imágenes para crear y redescubrir sentidos ocultos que dialoguen ampliamente con este proyecto de investigación.

Imagen

Respecto a la imagen digital como elemento base para la construcción de nuestro film, y en relación a lo que he conversado con Carlos, surgió la idea de repensar la imagen de *D-ORG* a partir de un texto muy interesante de Hito Steyerl, en el que la autora plantea:

> [que l]a imagen pobre es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante en distribución gratuita, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, *ripeada,* remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución. (2014, 33)

Esto nos abre un campo amplio para reflexionar sobre la imagen digital más allá de los estándares comerciales y de consumo más tradicionales, ya que sin duda la resolución, cuando hablamos de imagen, es la vara con la que se mide y se diferencia a una imagen digamos industrializada y comercial, de una imagen pobre. Es en definitiva el

estatus de la imagen, a partir del cual «se ha hecho de la resolución un fetiche, como si su falta equivaliera a la castración del autor» (Steyerl 2014, 36).

Por lo tanto, nuestro trabajo consistirá en bajar y/o respetar (en ciertos casos) la calidad y resolución de algunas imágenes que emplearemos en *D-ORG*, para así entrar en diálogo con las ideas planteadas por Hito Steyerl, que además guardan una directa relación con el «cine imperfecto» de García Espinoza y por lo tanto con una tradición cinematográfica muy cercana a nosotros y al mismo Fernando Birri. Haremos esto buscando siempre nuevas maneras de intervenir la imagen digital desde y en la contemporaneidad.

Un ejemplo de cómo se trabaja la imagen digital en la contemporaneidad es la obra *Wound Footage* (2009), de Thorsten Fleisch, donde lo digital y lo analógico se funden, a través de una intervención física, digital y violenta. Sobre el trabajo de Fleisch en *Wound Footage*, Diego Trerotola manifiesta:

> Fleisch registra la película en video, la baja a la computadora y la vuelve a filmar desde el monitor, alejándose tres niveles de la materialidad, insistiendo en convertir lo analógico al digital, en fases que terminan haciendo impalpable la realidad y la textura fílmica. [...] el video se devora al fílmico, se vuelve cinéfago. (2010, 60-61)

En este sentido, pensamos que el acto en el que lo analógico es devorado por lo digital podría tener una lectura o aproximación desde nuevas herramientas tecnológicas como los *smartphones* y sus aplicaciones, como aquella que simula una cinta de 8 mm y que fue usada en el rodaje del film *Searching for Sugar Man* (Bendjelloul 2012) y que permiten procesar la imagen desde lo digital como si fuera analógico. ¿Podríamos, entonces, hablar de *mobile wound footage* si pensamos en esa degradación de la imagen y la materia del celuloide o de la imagen digital desde la simulación de lo matérico, a partir de este tipo de aplicaciones?

Conclusión del proceso

Sin querer responder a la pregunta, sino más bien invitando a la reflexión, creo que es evidente que estamos en un mundo de imágenes donde el soporte, la materia y el origen del material de estas se vuelven indescifrables. No solo se unificaron, sino que además se convirtieron en sensaciones visuales, como manifiesta Fleisch.

Pero esto se ha potencializado, las imágenes de diverso origen, forma, textura se amalgamaron hasta desaparecer y se transformaron en lo que muchos simplemente denominan ahora como contenido. Son imágenes que pueden ser producidas, distribuidas y consumidas a través de un pequeño dispositivo como un *smartphone* o una *tablet*. Como manifestó Max Schleser en la Segunda Conferencia Internacional sobre Culturas de Imagen en Movimiento:

> In the book Smartphone Filmmaking: Theory & Practice I refer to Astruc who in 'The Birth of a New Avant-garde: La Camera Stylo' predicted a camera pen that allowed the artist to express themselves "however abstract they may be" (Astruc in Schleser 2021). This would create filmmaking and allow the moving-image artist to create films in the same way as writing a novel or essay. The smartphone or contemporary pocket cameras are very close to this new age of cinema, the age of the camera-stylo. (2021, 9)

Por lo tanto, podríamos pensar en *Dispositivo ORG* como un film que de alguna manera responde a una tradición experimental muy latinoamericana pero que a la vez busca hacer eco en los tiempos actuales, gracias a la teoría y las prácticas más contemporáneas de la imagen, en las que el cine, la antropología y el arte se funden para ayudarnos a dilucidar otras maneras de cuestionar a la imagen a través de la práctica y la investigación en las artes.

Epílogo del proceso en movimiento

Por último y no menos importante, volvemos a los planteamientos de Hito Steyerl (2014) quien, al hablar de la imagen pobre como una imagen lumpenproletaria, recuerda y redirige nuestra mirada al «cine cósmico delirante y lumpen totalmente discutible por sus métodos y tiempos de rodaje y de montaje locura y rigor tomados de la mano fabricación de un poema o de una novela choque artesanía vs. Industria» (Fernando Birri en Herlinghaus 2011), que planteara el mismo Birri en su *Manifiesto del Cosmunismo o Comunismo Cósmico*. Esto nos da la señal de que al menos estamos transitando por el mismo camino creativo de Birri (guardando las distancias por supuesto), pero con una mirada desde la contemporaneidad.

Tráiler *D-ORG*

https://vimeo.com/678456498

Bibliografía

Andrade, X. «Inscripción, desinscripción, intrusión: la etnografía como práctica curatorial». En *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Edición de Giuliana Borea, 135-155. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017.

---. «Antropología: Ecuador no debate». *Ecuador Debate 100* (2017): 75-80.

---. «El método Lombardi: conceptualismo, dibujo y el oficio de la antropología visual». *Ecuador Debate 99* (2016): 19-41.

Andrade, X. y Gabriela Zamorano. «Antropología visual en Latinoamérica (Dossier)». *Íconos Revista de Ciencias Sociales*, n.º 42 (2012): 11-16 https://doi.org/10.17141/iconos.42.2012.359

Andrade, X. y Ana Forero Ángel. «Los trabajos de campo, lo experimental y el quehacer etnográfico». *Íconos Revista de Ciencias Sociales*, n.º 59 (2017): 11-22. https://doi.org/10.17141/iconos.59.2017.2909

Andrade, X. y Tarek Elhaik. «Antropología de la imagen: una introducción». *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, n.º 33 (2018): 3-11. https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.01

Arredondo, Isabel. «Lo performático en el cine experimental en Venezuela». En *Ism, Ism, Ism / Ismo, Ismo, Ismo. Experimental Cinema in Latin America.* Edición de Jesse Lerner y Luciano Piazza, 82-103. Estados Unidos: University of California, 2017.

Bendjelloul, Malik. Searching for Sugar Man. Fílmico y Digital. Documental. StudioCanal, 2012.

Birri, Fernando. *Cómo se filma un "DOCFIC", taller de dirección de Fernando Birri EICTV*. Córdoba-La Habana: FNCL, 2007.

---. *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford*. Buenos Aires: Aguilar, 2007.

---. *El alquimista poético-político. Por un nuevo cine latinoamericano 1956-1991*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1991.

---. *ORG*. Un film di FERMAGHORG (diario inédito).

---. *ORG*. Fílmico. Experimental. Arsenal. 1979.

Bonet, Eugeni. «Desmontaje documental». En *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?* Edición de Leandro Listorti y Diego Trerotola. Buenos Aires: BAFICI, 2010.

Cassany, Daniel. *En línea. Leer y escribir en la red*. Barcelona: Anagrama, 2012.

Del Estal, Eduardo. *Historia de la mirada*. Buenos Aires: Atuel, 2010.

Di Tella, Andrés. *Fotografías*. Digital. Documental. 2007.

---. «Montaje, mi problema favorito». En *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?* Edición de Leandro Listorti y Diego Trerotola. Buenos Aires: BAFICI, 2010.

Durán Castro, Mauricio y Claudia Salamanca (eds.). *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2016.

Eisenstein, Sergei. «The Dialectical Approach to Film Form». En *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Edición de Leo Braudy y Marshall Cohen. Nueva York: Oxford University Press, 2004.

Elhaik, Tarek. «Curatorial Work». *Incurable Image: Curating Post-Mexican Film and Media Arts*, 21-55. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2016.

Elhaik, Tarek y George E. Marcus. «Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: una Conversación entre Tarek Elhaik y George E. Marcus». *Íconos Revista de Ciencias Sociales*, n.º 42 (2012).

Fabian, Johannes. *Remembering the Present: Painting and Popular History in Zaire*. Berkeley: University of California Press, 1996.

Faubion, James y George E. Marcus. *Fieldwork is Not What It Used to Be. Learning Anthropology's Method in a Time of Transition*. Ithaca-Londres: Cornell University Press, 2009.

Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*, trad. Julia Giser. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2013.

Fleisch, Thorsten. *Wound Footage*. Video experimental, 2009. https://vimeo.com/4741823

Flusser, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*, trad. Julia Tomassini. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2017.

García Espinosa, Julio. *La doble moral del cine*. Bogotá: Editorial Voluntad, 1995.

Gatica Ramírez, Pamela Petruska. «Ver y sentir (pantallas). Diseño, dispositivos y emoción». *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, n.º 66 (marzo 2018).

Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en al ágora contemporánea*, trad. Paola Cortés Rocca. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018.

Herlinghaus, Hermann. «Exilio-resistencia-vanguardia. La película ORG (1969-1978) de Fernando Birri». *Revista de Crítica Latinoamericana*, n.º 73 (2017): 117-128. https://www.jstor.org/stable/41407231?seq=1#page_scan_tab_contents

Klappenbach, Pablo. «ORG: ni alienígena ni meteorito. Continuidad y ruptura en la película maldita de Fernando Birri». *Revista de Cine Documental*. http://revista.cinedocumental.com.ar/tag/pablo-klappenbach/

Laddaga, Reinaldo. *Estética de Laboratorio. Estrategias del arte del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.

La Ferla, Jorge. *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires: Manantial Editores: 2009.

Machado, Arlindo. *Pre-cine y Post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2015.

Marcus, George. «Los legados del Writing Culture y el futuro cercano de la forma etnográfica: un boceto». *Antípoda*, n.º 16 (2013): 61-80.

Marcus, George E. y Fred R. Myers. *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1995.

Marcus, George E. y James Clifford. *Writing Culture. Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1986.

Márquez, Israel. *Una genealogía de la pantalla. Del cine al teléfono móvil*. Barcelona, Anagrama, 2015.

Massara, Gisela, Camila Sabeckis y Eleonora Vallazza. «Tendencias en el cine expandido contemporáneo». *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, n.º 66 (marzo 2018): 157-172.

Mekas, Jonas. *Sin ningún lugar adonde ir*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.

Mirzoeff, Nicholas. *Cómo ver el mundo: una nueva introducción a la cultura visual*. Traducido por Pablo Hermida Lazcano. Barcelona: Paidós, 2016.

Moran, James. *There´s no place like home video*. Minneapolis-Londres: University of Minnesota Press, 2002.

Nichols, Bill. *La repersentación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Trad. Josencho Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós, 1997.

Niney, François. *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayos sobre el principio de realidad documental*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM, 2009.

Paranaguá, Paulo Antonio. «Orígenes, evolución y problemas». En *Cine Documental en América Latina*. Edición de Paulo Antonio Paranaguá. Madrid: Cátedra, 2003.

Plantinga, Carl. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM, 2014.

Piglia, Ricardo. *Antología personal*. Barcelona: Anagrama, 2015.

Pinochet Cobos, Carla. «Arte, comunidad y polifonía: acerca de la noción de investigación en arte y antropología». En *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Edición de Giuliana Borea, 305-310. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017.

Rabinow, Paul, George E. Marcus, James D. Faubion y Tobias Rees. *Designs for an Anthropology of the Contemporary*. Estados Unidos: Duke University Press, 2008.

Rabinow, Paul y Anthony Stavrianakis. *Designs on the Contemporary: Anthropological Tests*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

Rocha, Glauber. *Revisión crítica del cine brasileño*. La Habana: Ediciones ICAIC, 1965.

Sarlo, Beatriz. *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2001.

Schleser, Max. «Mobile Moving Image Culture & Smartphone Filmmaking Past, Present & Future». *Swinburne Research Bank* (2021).

Schneider, Arnd. «Alternatives: World Ontologies and Dialogues between Contemporary Arts and Anthropologies». En *Alternative Art and Anthropology: Global Encounters*. Edición de Arnd Schneider, 1-26. Londres: Bloomsbury, 2017.

Schulte Strathaus, Stefanie. *What has happened to this film? Living Archive*. Berlín: Arsenal Institut für Film und Videokunst, B_Books press, 2013.

Stam, Robert. *Teorías del cine. Una introducción*, trad. Carl Roche Suárez. Barcelona: Paidós Comunicaciones.

Steyerl, Hito. *Käthe-Kollwitz-Preis 2019.* Berlín: Akademie der Künste, 2019.

Steyerl, Hito. «En defensa de la imagen pobre». En *Los condenados de la pantalla*, trad. Marcelo Expósito. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

Stollbrock Trujillo, Gerrit. «Representación claroscura: una exploración audiovisual y teórica de la representación del pasado en el cine documental». *Íconos Revista de Ciencias Sociales*, n.º 59 (2017).

Trerotola, Diego. «Post-Cine». En *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage*? Edición de Leandro Listorti y Diego Trerotola. Buenos Aires: BAFICI, 2010.

Weinrichter, Antonio. *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra Punto de Vista. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2009.

Youngblood, Gene. *Cine expandido*. Buenos Aires, EDUNTREF, 2012.

Zimmerman, Patricia. *Reel families: A Social History of Amateur film*. Indiana: Indiana University Press, 1995.

Capítulo II.

Las artes y las urgencias contemporáneas de lo social

2.1. Nuevos extractivismos y ecologías del presente

Desmejora *trash*-humana y salud planetaria

Cómo parar el holocausto planetario reinventando el cuerpo en movimiento

Un manifiesto por la responsabilidad cósmica y el futuro de la vida[1]

Jaime del Val[2]
jaimedelval.reverso@gmail.com

Resumen

La respuesta a la crisis ecológica, al control digital, a la opresión, la intolerancia y la violencia sistémica, y a nuestros malestares cotidianos está en el cuerpo: reinventando su percepción y su movimiento. En los últimos 10 000 años —un abrir y cerrar de ojos en escalas geológicas—, con el crecimiento exponencial de la población del *sapiens* de 1 millón a casi 10 mil millones, esta especie se ha apoderado del planeta, amenazando la evolución y la biodiversidad. Esto se da vinculado a un régimen heteropatriarcal, opresivo, obsesionado con la multiplicación de la especie, y desencadenando un holocausto planetario. Detrás de este problema, se encuentra un empobrecimiento milenario del cuerpo, una cultura de la atrofia y la inmovilidad, que exige que estemos

1 Este escrito es una traducción parcial o versión modificada, realizada por lo autore, del escrito análogo de próxima publicación, en inglés, en febrero de 2022. Jaime del Val, «Trash-human Unhancement and Planetary Health», *Journal of Posthumanism* (2022).

2 Jaime del Val, Reverso/Metabody, Madrid, España. Correo electrónico: jaimedelval@metabody.eu

alineadas con pesadas maquinarias planetarias para atomizarnos, calcularnos y orientarnos controladamente. Urge por ello salir del modo de vida inmóvil de falsa comodidad consumista y su holocausto planetario, recobrando el movimiento. Urge parar la delirante multiplicación de la especie y desmontar la norma heterosexual que nos lleva a la extinción. Urge reinventar el cuerpo como relación y movimiento (cuerpo común o metacuerpo); y reinventar el sexo como mutación y simbiosis, movilizando culturas metasexuales, arquitecturas relacionales e inteligencias corporales, para recuperar la salud planetaria.

Sobre lo autore

Jaime del Val es filósofe, artista y activista; metahumanista *postqueer*; *ontohacker*, *performer* y *metaformer*; promotor de Metabody y Reverso. Desde 2001, desarrolla proyectos transdisciplinares en la convergencia de las artes, las tecnologías, la teoría crítica y el activismo, que se han presentado en más de 30 países de cuatro continentes. Referente del metahumanismo *postqueer*, ha publicado cerca de 150 ensayos filosóficos. Como activista *queer* y ecologista, ha liderado iniciativas internacionales. Como músico, ha grabado numerosos discos, y expone obras como artista visual. Jaime es neurodiversa, mestiza y microsexual; marika, orgiástica, mutante, no binaria; nudista, vegana y transespecie; no es ni humano ni cíborg, ni hombre ni mujer y no está en Facebook. Tras años viajando en ciudades, promueve actualmente varios espacios rurales como paso provisional hacia ser recolectora desnuda en el bosque, bailando hasta que llegue la muerte.

www.jaimedelval.com

«Permanecer fieles a la Tierra.
Hoy día no hay crimen peor que el crimen contra la Tierra».
Friedrich Nietzsche[3]

3 Friedrich Nietzsche, «Prólogo 3», en *Así Habló Zarathustra*, trad. Walter Kaufmann (Random House Publishing Group, 1995). Traducción al español propia.

¡Reinventar el cuerpo... para salvar el planeta!

En los últimos 10 000 años —un abrir y cerrar de ojos en escalas de tiempo geológicas— con el crecimiento exponencial de la población del *sapiens*, de 1 millón a casi 10 mil millones, esta especie se ha apoderado del planeta, amenazando la evolución y la biodiversidad. Esto se da vinculado a un régimen heteropatriarcal, opresivo, obsesionado con la multiplicación de la especie; y vinculado a un modo de vida y consumo delirante, basado en el abuso y explotación radical de otras especies, otros humanos y el planeta. Lo anterior lleva a desencadenar un holocausto planetario y un ciclo de extinción, cuyos síntomas (cambio climático, pandemias, polarización, etc.) son cada vez más visibles y cuya dinámica se augura exponencial en las próximas décadas.

Mucha gente se queja de que «así vamos muy mal», pero casi nadie hace nada al respecto; y parece que ni siquiera está claro qué es lo que habría que hacer ni dónde está el meollo del problema. Al contrario, hasta ahora, la respuesta a la situación consiste principalmente en reforzar los sistemas que están en el centro del problema, en una asombrosa tendencia al suicidio como especie. Urbanización, consumo, sistemas técnicos, sedentarismo y población: todo sigue creciendo y acelerándose; mientras, se erosiona la diversidad en los ecosistemas y las sociedades y, con ello, se bloquea la evolución como diversificación. Dejémoslo claro: este proceso, lejos de ser parte de una evolución «hacia arriba», es una anomalía cósmica y contraevolutiva que urge superar.

Propongo que detrás de este problema milenario se encuentra el empobrecimiento paulatino del cuerpo. Se ha creado un cuerpo empobrecido, asociado a un planeta empobrecido; una cultura de cuerpos atrofiados, alineados, inmóviles; un *trash*-humano (humano-basura) desmejorado que crea un planeta basura con percepciones estrechas y pensamientos atrofiados. Los pensamientos están siempre faltos de algo, dependiendo de sistemas insostenibles, sometidos a un control digital que mide y reorienta cada movimiento; porque nos hemos olvidado de sentir el cuerpo.

La respuesta a este desafío sin precedentes está, por tanto, en recuperar y reinventar el cuerpo y su capacidad de moverse, variar, sentir y pensar en movimiento: IC (inteligencia corporal). La más potente herramienta —para revertir la crisis global y todas sus violencias asociadas— la llevamos toda siempre con nosotras: el cuerpo y su capacidad de introducir siempre una mínima variación en sus movimientos, percepciones y relaciones.

Esto es también el punto de partida necesario para abordar las verdades más incómodas: es precisa una reducción radical de la población humana y una transformación radical de nuestras formas de vida. Para ello, es necesario desmontar el dogma de la multiplicación de la especie, su modelo heteronormativo y su *apartheid* de género; deshacer las falacias de la inmovilidad como civilización superior, su consumo delirante y sus dependencias sistémicas; deshacer el supremacismo de especie que nos lleva a la extinción. Sobre todo, es necesario recuperar el goce corpóreo de movernos con el mundo.

Hemos confundido riqueza con cantidad. Pero la cantidad y la aceleración crean un desierto de lo real, de la experiencia, y anulan lo cualitativo. Son un empobrecimiento radical de la vida.

La respuesta no es volver atrás. Al contrario, hace falta una proliferación de miríadas de formas experimentales de simbiosis, mestizaje y variación de los cuerpos; de culturas metasexuales, no reproductivas; de inteligencias corporales neurodiversas y arquitecturas relacionales nunca vistas: metacuerpos para recobrar el movimiento simbiótico de la orgía evolutiva como variación infinita.

Una guerra milenaria

Está en juego una guerra milenaria entre dos concepciones del cuerpo y del mundo: la dels despreciadores del cuerpo y la dels defensores del cuerpo.

Por un lado, está la idea dominante (humanista y transhumanista/hiperhumanista) del mundo y el cuerpo como intrínsecamente calculables, manipulables, controlables, apropiables. Es una visión basada en viejos miedos humanistas y sueños de dominación, y en una profunda ignorancia cosmológica: la idea de un mundo centrado alrededor nuestro, a nues-

tra disposición para que lo controlemos, y de recursos infinitos. Es la tradición del dualismo, el colonialismo y el extractivismo; de la metafísica del ser, la forma y la identidad. Es aquella donde la evolución se concibe como separación como especie en aras de la dominación, mientras que el sexo se concibe a la par como la reproducción controlada del ser y como la multiplicación descontrolada de la especie. Se trata de una heteronormatividad patriarcal que ha creado un problema de superpoblación masiva, la cual nos lleva a la extinción. Es la tradición de la mente incorpórea que quiere liberarse del cuerpo: la tradición de lo que Nietzsche llamó los despreciadores del cuerpo. Es la tradición del miedo a la muerte y la negación de la muerte, que, sin embargo, crea una máquina de muerte planetaria. Esta tradición tiene raíces en las sociedades agrícolas y esclavistas. Se articula más específicamente desde Parménides, Platón y Aristóteles, pasando por el cristianismo. Toma nuevo impulso con Descartes y el mecanicismo, y, más recientemente, con la cibernética y la computación.

Por otro lado, existe una tradición aún más antigua, pero actualmente minoritaria, que se remonta a los presocráticos y más allá. Reaparece en Lucrecio, Spinoza, Nietzsche, Bergson y una plétora de filósofos desde entonces; así como, en parte, en algunos feminismos contemporáneos y en las teorías *queer*, en discursos decoloniales, neurodiversos, en el posthumanismo crítico y el metahumanismo. En esta tradición, el cuerpo se reivindica como un campo irreductible de fuerzas, cuyo dinamismo indeterminable es la fuerza creativa que moviliza la evolución en un cosmos: una cosmovisión dionisíaca y afirmativa para un universo superabundante. No es un mundo calculable ni cuantitativo, sino uno en variación cualitativa. Es la tradición no del ser, de la forma y de la identidad, sino del devenir; del flujo informe y de la plasticidad; del indeterminismo y del pluralismo; de la evolución como simbiosis y mutación sin fin. Es la tradición de la afirmación de la muerte como parte de la mutación colectiva. Pero no se trata de la muerte sistémica, administrada por quienes quieren preservar su vida. Para esta tradición, se trata más bien de superar la falacia de la mente desencarnada que busca dominar el cuerpo empobreciéndolo.

La cultura de la atrofia
Se ha creado un cuerpo calculable a base de empobrecerlo

Se nos ha vendido la idea de que cuanto más inmóviles estamos, alineados con insostenibles sistemas de comunicación, transporte, consumo y producción, más alta la civilización. Pero, con ello, se nos ha convertido en cuerpos empobrecidos, dependientes y dóciles que han perdido su capacidad de movimiento, percepción, pensamiento y variación. Desde tiempos del filósofo presocrático Parménides, se ha impuesto una metafísica del ser inmóvil y la dominación, donde el amo se asocia a una mente sin cuerpo y el esclavo se mueve alineado con rígidos patrones. Se ha obviado que cómo nos movemos es cómo pensamos: cuanto más rígidos nuestros movimientos más atrofiados nuestros pensamientos.

Cuanto más inmóviles estamos más dependemos de sistemas cada vez más insostenibles que crean un planeta sepultado en basura. El cuerpo empobrecido genera un planeta empobrecido en una espiral de creciente destrucción. Cada producto que consumes en tu inmovilidad se convierte en basura digital en África, en polución de buques transoceánicos, en cambio climático, en datos almacenados en billones de discos duros en naves industriales de la «nube digital», en billones de componentes informáticos ligados a las Guerras del Coltán en África y a formas radicalmente insostenibles de producción y obsolescencia programada.

Cada gesto cotidiano en las sociedades industrializadas está íntimamente ligado con una devastación planetaria.

¡Nos atrofiamos... para crear un planeta basura! Y a eso lo han llamado civilización...

Para romper las dependencias sistémicas que nos llevan a un ciclo planetario de extinción es preciso desmontar esta falacia milenaria que ha creado una civilización dominante de cuerpos inmóviles, atrofiados, empobrecidos, despreciados, alineados y alienados. La falacia —que nos ha prometido una vida «cómoda» y un sedentarismo de cuerpos inmóviles— esconde una atrofia evolutiva radical.

La cultura de la inmovilidad y el punto fijo de visión

Lo vemos todo desde puntos fijos de visión, a la distancia que enmarcan porciones de realidad. Este paradigma surge en Florencia, en el año 1436, con la invención de la perspectiva lineal, culminándose con ello milenios de geometrías que habían surgido con las sociedades agrícolas, en el intento de apropiación de la tierra.

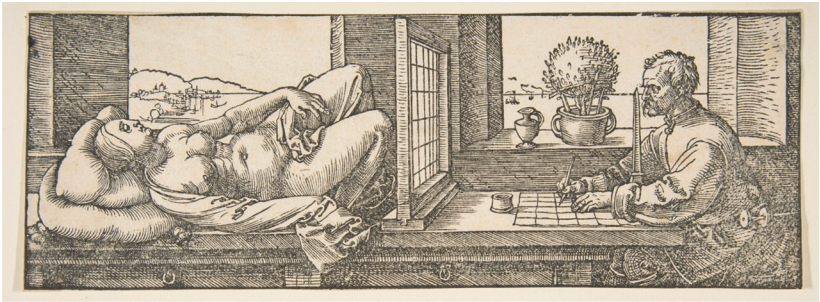


Figura 1. Grabado de Albrecht Dürer mostrando una máquina de perspectiva, circa 1525.
Fuente: OASC, Public Domain–Metropolitan Museum of Art.

La invención del punto fijo de visión

Es en el año 1436, en Florencia, cuando el humanista Leon Battista Alberti define por vez primera de forma precisa, en su *Tratado de la Pintura*, esta manera tan rígida de alinearse con puntos fijos de visión en relación con un marco. Esto reduce la percepción a una pirámide visual inmóvil cuyo vértice es el observador y cuya base es una cuadrícula que orienta: una percepción netamente algorítmica que permite trasponer puntos de una cuadrícula a otra. Se inventa así la gran quimera de la representación y, con ella, la anatomía y la idea de un mundo absolutamente medible, apropiable y homogéneo. Para ello se ha tenido que separar al observador del mundo. El observador se abstrae, desencarnado, en el punto fijo de visión.

El punto fijo de visión nos separa de las cosas, nos orienta, reduce nuestras capacidades de movernos en relación con el mundo. Es el modo más pobre de percepción que ha existido en la Tierra porque elimina el movimiento y la integración multisensorial. Es una auténtica aberración cosmológica. Pero todos los saberes actualmente dominantes se basan en ella (empezando por el dualismo cartesiano mente-cuerpo, sujeto-objeto y todas las ficciones de mentes desencarnadas). Es una percepción racionalizada, reducida y reductiva.

Cada vez que te alineas con la pantalla del teléfono, del PC, de la televisión o del cine asumes ese modelo de atrofia que se nos presenta falazmente como una mejora y expansión de nuestro yo en el planeta entero. Vamos por el mundo encadenados a un punto fijo de visión tras el cual, hoy en día, se ocultan sensores ubicuos; y tras ellos, algoritmos que intentan analizar comportamientos para reorientarnos.

Cada vez que te haces un selfi te conectas con sistemas *big data*, algoritmos autónomos y sistemas planetarios de computación. Estos desafían todos los conceptos heredados de anteriores modelos de sociedad, como los de privado y público, o los de consentimiento.

Llevamos en los bolsillos un batallón de algoritmos autónomos de opacidad y dinamismo inimaginables que dejan pálida la biopolítica descrita por Michel Foucault. Además, inauguran un nuevo régimen de gobierno algorítmico[4] y de ontopoder[5] que intenta anticipar las variaciones del futuro potencial.[6]

Pero devenimos calculables solo en la medida en que nos dejamos orientar más y más por esas interfaces, empobreciendo nuestro espectro sensoriomotor. ¡En vez, escuchar el cuerpo!

4 Antoinette Rouvroy, Thomas Berns y Liz Carey-Libbrecht, «Algorithmic governmentality and prospects of emancipation: Disparateness as a precondition for individuation through relationships?», *Réseaux* 177, 1 (2013): 163-196.
5 Brian Massumi, *Ontopower: War, Powers, and the State of Perception* (Durham, NC: Duke University Press, 2015).
6 En un mundo que se reconoce como impredecible desde inicios del siglo XX, y aun antes, desde mediados del siglo XIX, con la definición de la termodinámica y la entropía.

Cuerpo empobrecido = planeta empobrecido

Para mantenernos inmóviles todo el día haciendo clic en pantallas (como se evidenció más que nunca en el confinamiento de la pandemia), se precisa una maquinaria planetaria insostenible de sistemas de computación, transporte, comunicación, consumo y producción. Cuanto más inmóviles estamos, ¡más pesante e insostenible es la maquinaria! Y es más invisible..., camuflada tras engañosas metáforas como la «nube digital». En realidad, es un pesado entramado de industrias e infraestructuras que consumen cantidades astronómicas de energía... ¡con el fin de mantenernos atrofiados, dóciles, calculables y controlados!

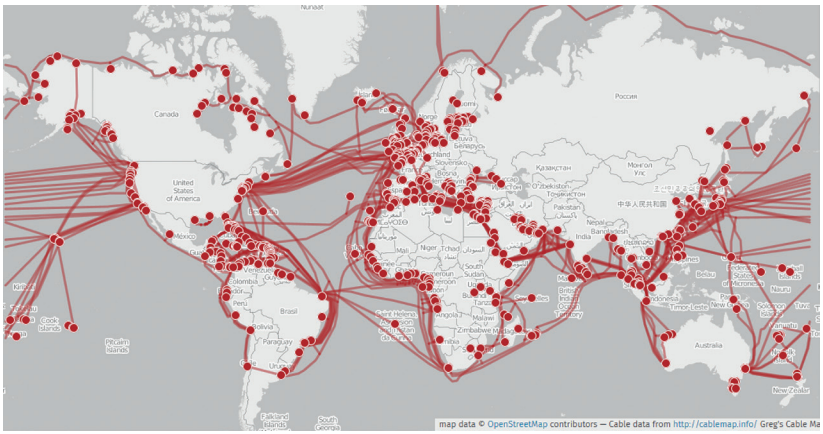


Figura 2. Cables submarinos conectando servidores.
Un selfi viaja en microsegundos a través de esos cables.
Fuente: Greg Mahlknecht. Fuente mapa: OpenStreetMap contributors.

Una maquinaria insostenible a escala planetaria ha estado creciendo en aras de mantener los cuerpos divididos y atrofiados, reconectados de manera controlada. Cuanto más inmóviles están los cuerpos, más pesada e insostenible es la maquinaria necesaria: este es el delirio radical de la situación actual, que ha sido escandalosamente presentada como una forma superior de civilización, ¡un delirio cósmico!

Esta falacia también ignora el hecho crucial de que cómo nos movemos es cómo pensamos[7]: la atrofia sensoriomotora es la atrofia del pensamiento, atrofia de la capacidad de sentir, atrofia relacional y del mundo. Se ha creado un mundo empobrecido para sostener la falaz promesa de mentes incorpóreas, que son simplemente cuerpos atrofiados e inmóviles. Esta es una anomalía contraevolutiva que está llevando al planeta a un ciclo de extinción.

La cultura de los cuerpos inmóviles crea un estrechamiento radical de la percepción, de modo que los cuerpos no pueden ver más allá de su estrecha visión de túnel. Esto se da en una espiral creciente de reducción y dependencia de la maquinaria insostenible que los mantiene inmóviles.

A través de este estrechamiento de nuestra plasticidad sensoriomotora (que es también un estrechamiento de la neuroplasticidad cerebral) nos volvemos dependientes de un sistema absolutamente insostenible de producción, transporte, comunicación, consumo, contaminación, basura, explotación y matanza. Creemos entonces en la falacia de la inevitabilidad y deseabilidad de procesos, cuya única razón verdadera es el beneficio a corto plazo que están produciendo para muy pocos. Están basados en la estrecha visión de túnel de cuerpos atrofiados, que afecta tanto a los amos como a los esclavos.

Lo que hace unos años era inexistente y desconocido, y que de pronto aparece como una novedad y un lujo, muy pronto se ha convertido en aparente necesidad sin la que no podemos vivir, como el *smartphone*. Porque se crea un nuevo sistema de relaciones a escala planetaria basadas en ese dispositivo. Nos quejamos de ello, pero no vamos al fondo de la cuestión; seguimos resbalando en su engañosa superficie. ¡Aquí les propongo ir al fondo de la cuestión!

---

7 Hago referencia aquí a una plétora de teorías de la cognición encarnada o 4E (*embodied, embedded, enactive, extended*), que desmontan la falacia del paradigma cognitivista cartesiano, el cual propongo que está basado en el punto fijo de visión, ignorando el movimiento y la propiocepción. Añado una quinta «e» de *emergent*: ¡cognición 5E!

Cuanto más explotación y control se impone al planeta, siguiendo la terrible herencia de los sueños y miedos humanistas, más entropía se produce (cambio climático y *burnout* personal, como señala Hartmut Rosa). Cuanto más control se ejerce, más desorden se crea en una dinámica bipolar. En el proceso, avanza una amenaza sin precedentes para la salud del planeta.

Tenemos que desarrollar herramientas para entender y sentir esa íntima relación entre el cuerpo empobrecido de nuestra cotidianeidad con el planeta empobrecido. Es decir: las dependencias y entrelazamientos con violencias sistémicas planetarias, tan inimaginables como ocultas (aunque no por mucho tiempo).

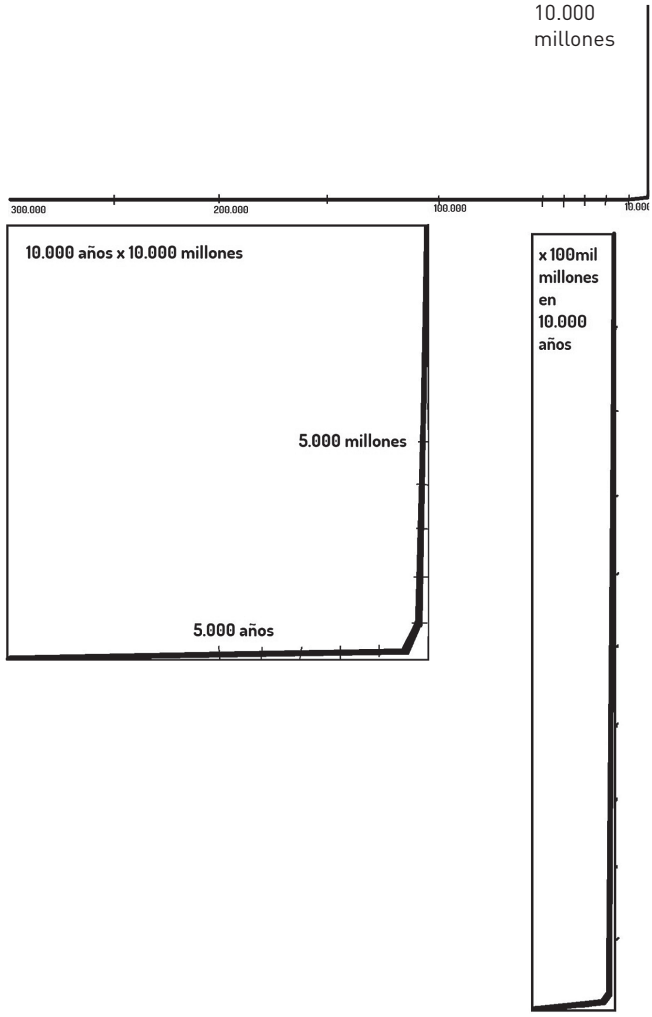
Figura 3. Basura digital en África.
Fuente: http://free-computer-recycling.blogin.com.au/computer-recycling-in-africa/

Desmejora *trash*-humana

El siguiente diagrama (figura 4) muestra la tasa de crecimiento de la población del *Homo sapiens* durante los últimos 300 000 años.[8] Se puede ver cómo un crecimiento exponencial aparece solo en los últimos 10 000 años (un abrir y cerrar de ojos en la vida del planeta), coincidiendo con el auge de las sociedades agrícolas que explotan después de la última Edad de Hielo (un breve lapso de relativa calma en las prodigiosas

8 Sobre crecimiento de la población en los últimos 100 000 años, ver: American Museum of Natural History, «Human Population Through Time», publicado en 2016, video en YouTube, https://youtu.be/PUwmA3Q0_OE;
Wikimedia Foundation, «Projections of population growth», última modificación 19 de febrero de 2023, 21:43, https://en.wikipedia.org/wiki/Projections_of_population_growth;
Wikimedia Foundation, «Superpoblación humana», última modificación, 22 de febrero de 2023, 02:41, https://es.wikipedia.org/wiki/Superpoblaci%C3%B3n_humana.
Sobre crecimiento de consumo, ver: Jeff Gibs, «Planet of the Humans», documental producido por Michael Moore, video en YouTube, https://youtu.be/Zk-11vI-7czE.
Sobre crecimiento económico, ver Max Roser, «Economic Growth». *OurWorldInData* (2013), https://ourworldindata.org/economic-growth.
Ver aquí cifras sobre salud planetaria del informe de la Fundación Rockefeller: The Lancet, «Planetary Health», *The Lancet* (julio, 2015), https://www.thelancet.com/infographics/planetary-health
Ver aquí cifras sobre salud planetaria de la Planetary Health Alliance de Harvard: Samuel Myers y Howard Frumkin, ed., *Planetary Health: Protecting Nature to Protect Ourselves* (Washington, DC: Island Press, 2020), https://www.planetaryhealthalliance.org/book-planetary-health https://islandpress.app.box.com/s/2y3bxv5zkuvbkt6kx5ksissnp9lg87u9
Sobre el número de aproximadamente 100 mil millones de animales en grajas intensivas, ver, entre otros: Brian Tomasik, «How Many Wild Animals Are There?», última modificación agosto 07, 2019, https://reducing-suffering.org/how-many-wild-animals-are-there/ (24 mil millones de ganado);
Bas Sanders, «Global Animal Slaughter Statistics And Charts», *Faunalytics* (2018), https://faunalytics.org/global-animal-slaughter-statistics-and-charts/ (70 mil millones muertos por año sin contar peces, que suman diez veces más);
ConsiderVeganism, «Animal Slaughter Counter», The Vegan Calculator https://thevegancalculator.com/animal-slaughter/ (150 mil millones muertos por año)
Yinon Bar-On, Rob Phillips y Ron Milo «The biomass distribution on Earth», *PNAS* 115, n.º 25 (2018): 6506-6511, https://www.pnas.org/content/115/25/6506 (biomasa de ganado dobla la biomasa humana).
Sobre el radical abuso de animales en las granjas, ver, entre otros, Chris Delforceel, «Dominion», documental producido por Farm Transparency Project, publicado en el 2018, video en YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=LQRAfJyEsko.
En general todos los gráficos presentan un crecimiento exponencial, que se multiplica al sumarlos.

fluctuaciones de la Tierra, el sistema solar y la galaxia). Fíjense bien en la radicalidad de esta curva, y díganme si creen que puede durar.



En Figura 4a (superior), población del sapiens en los últimos 300 000 años; después, con detalle de los últimos 10 000 años, con previsión hasta 2050 en Figura 4b (inferior izquierda); y, por último, gráfico de aumento del consumo, que multiplica por 10 los anteriores en Figura 4c (inferior derecha). Curva simplificada, para más detalle, ver Nota 9 y Figura 5.
Fuente: Jaime del Val.

La curva inicia una primera fase crecimiento lineal hace aproximadamente 10 000 años, para después adoptar una dinámica exponencial creciente, en varias fases: la primera, hace más de 3000 años; la segunda, a partir del Renacimiento; y la tercera, desde 1900 y especialmente 1950. Visto en conjunto, la primera fase hasta el Renacimiento, se aparece como lineal desde la perspectiva actual. Se inicia después un crecimiento exponencial más acusado. Así, la fase lineal se corresponde con la era que llamaré Macroceno y la exponencial, con el Hiperceno. Ambas son parte de un Algoriceno (ver más abajo).

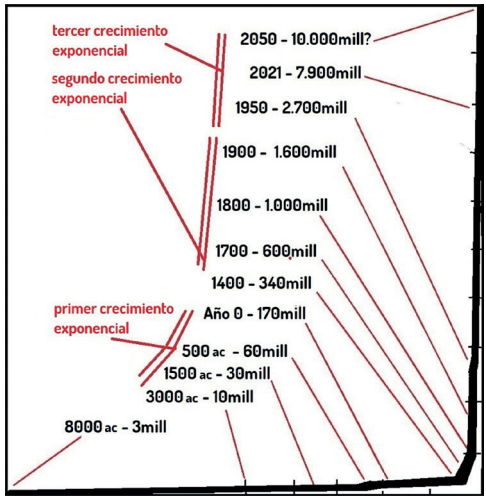


Figura 5. Diagrama de población, cronología de 10 000 años.

Durante la mayor parte del tiempo, desde hace más de 100 000 años, hasta hace 30 000 años, se estima que la población era inferior a 1 millón. Hace 30 000 años, comenzó un lento aumento; de modo que, hace 10 000, años rondaba los 3 o 4 millones. Luego, con la agricultura y la ganadería, ocurrió un primer aumento exponencial: a aprox. 10 millones, hace 6000 años; a 30 millones, hace 4000 años; a 50 millones, hace 3000 años; a 170 millones, hace 2200 años (año 1 de la era cristiana). Esto se da principalmente en China e India. Luego, siguió creciendo de manera más constante a 380 millones alrededor del año 1300. En el año 1400, comenzó gradualmente un aumento exponencial, alcan-

zando 600 millones alrededor del año 1700; 1000 millones, alrededor de 1800; 1,6 mil millones, alrededor del año 1900; y 2,7 mil millones alrededor del año 1950. Luego, entramos en el tercero y actual aumento exponencial, a 7,9 mil millones en la actualidad, en el año 2021; y con 10 mil millones proyectados para el año 2050 aprox. El mayor aumento en Europa es desde aprox. el año 1600 en adelante; en América y África, desde el año 1800 en adelante. También, puede analizarse en dos bloques: el primer aumento exponencial hasta el año 1 de la era cristiana; el segundo, hasta la actualidad, con curvas muy similares. En cada caso, según se haga la medición, se puede observar un factor de crecimiento de aprox. multiplicación por 50. El primer crecimiento exponencial corresponde, en líneas generales, a las sociedades soberanas; el segundo, a las sociedades disciplinares; y el más reciente, a las sociedades de control. Es importante notar que el crecimiento hasta el año 1 de la era cristiana ¡ya fue extremo y exponencial! Fuente: Jaime del Val basado, entre otros, en datos del Museo Americano de Historia Natural https://youtu.be/PUwmA3Q0_OE

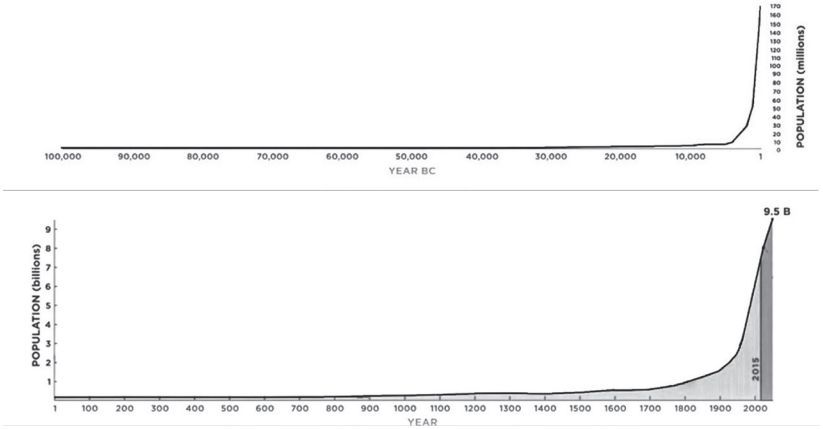


Figura 6. Gráficos poblacionales
Se ve la similitud de la curva exponencial de crecimiento de hace más de 2000 años y la actual, en cada caso con un factor de multiplicación de entre 50 y 100. Se ve que el crecimiento que hubo desde hace 10 000 años hasta hace 2000 ¡ya fue exponencial!
Fuente: gráficos extraídos del Video del Museo Americano de Historia Natural https://youtu.be/PUwmA3Q0_OE

Si la población se ha multiplicado por 10 000 en 10 000 años (de 1 millón a casi 10 000 millones), el consumo por persona también se ha multiplicado por 10 durante los últimos cien años aproximadamente. Esto implica una curva aún más exponencial que expresa simultáneamente el crecimiento del consumo, de la explotación de los animales no humanos, los humanos, el planeta, los recursos, la producción de desechos y contaminación, la alteración de los ecosistemas, el cambio climático y los brotes pandémicos. También es la curva de los sistemas tecnológicos y su consumo energético, de las tecnologías de comunicación y transporte. También es la curva de creciente atrofia corporal, donde los cuerpos están cada vez más alineados con sistemas técnicos.

Esta curva expone una anomalía espaciotemporal radical: la era de la dominación sistémica, la cuantificación, la apropiación, la explotación, la guerra, la aniquilación, la disrupción y la sexta extinción en masa.

Las cifras pueden variar o cuestionarse en los detalles, pero la tendencia general y la conclusión son claras, incluso si no podemos saber cómo, cuándo, qué grado y tipo de crisis se alcanzará. El negacionismo no es una opción.

En el entorno de la GAFA, las grandes empresas tecnológicas de Silicon Valley que diseñan nuestra cotidianeidad digital hablan de una supuesta Singularidad Tecnológica (ST) hacia 2045. Se propone que podría emerger una superinteligencia artificial, asociada a la aceleración y crecimiento exponencial de la tecnología digital, las capacidades de procesamiento y almacenamiento, etc. Esto es parte de una ideología llamada «transhumanismo», que plantea la transición del humano hacia una futura especie «posthumana» a través de «mejoras» tecnológicas.

Pero el transhumanismo es quizá la cara más extrema de una particular evolución tecnológica que se basa en un empobrecimiento radical del cuerpo y del planeta, en una máquina de explotación y muerte sin precedentes. Todo el sistema planetario que ha surgido durante los últimos 10 000 años es intrínsecamente elitista, basado en

una explotación radical del planeta, los otros seres humanos y los no humanos. Su última tendencia actual es hacia una forma de vida algorítmica, un hipercíborg del cual los humanos se convierten en agregados. Pero la idea peligrosamente ingenua de máquinas autodidactas, sostenibles y benévolas pierde el sentido del extractivismo radical que subyace a la tecnología digital (y mecánica), tanto en términos de sus materiales —como el coltán— como de datos, así como de su naturaleza intrínsecamente reduccionista, su voluntad de controlar. Por lo tanto, el desafío más profundo no es simplemente hacer «mejores usos» de esta tecnología —con la siempre postergada y falsa promesa de una igualdad y sostenibilidad que probablemente nunca llegará[9]—, sino inventar otras tecnologías y formas de vida. Las culturas que evolucionan más allá de la obsesión por dominar crearán otras tecnologías de vida.

Holocausto planetario

Más de 100 mil millones de animales (por año aproximadamente) son esclavizados, explotados, inmovilizados y maltratados durante toda su vida. Después son asesinados en campos de concentración llamados «granjas», que a su vez son parte de una industria insostenible debido a los recursos, desperdicios, deslocalización y transporte que implica. Este abuso es tan insostenible como el de la esclavitud y el nazismo, pero de una magnitud mucho mayor. Por sus dimensiones, el gran número de muertes y el desastre ambiental que conlleva implica un holocausto planetario y es un signo de inferioridad evolutiva radical de la especie que lo promueve.

9 Imaginemos si 10 mil millones de humanos tuvieran la forma de vida de los ricos: ¿de dónde vendrían los recursos y los alimentos, si uno quisiera evitar la explotación de humanos, no humanos y el planeta? ¿Y quién haría los trabajos sucios? ¿Las máquinas? ¿Se autorreplicarán las máquinas extrayendo sus propios minerales y energía de manera sostenible? Las paradojas de este modo de vida aparecen indisolublemente ligadas a un excepcionalismo humano que aún parece reinar incuestionado en nuestros imaginarios.

Figura 7. Granja de cerdos en España.
Fuente: Aitor Garmendia. https://traslosmuros.com/

Es intolerable que, mientras tanto, los debates candentes en los mencionados círculos transhumanistas se refieren a los privilegios de una élite (principalmente blanca) para «mejorarse» a sí misma y eliminar su propio «sufrimiento». Oculta así el holocausto planetario subyacente y el sufrimiento radical de cientos de miles de millones de seres.

El desafío número uno en una agenda *posthumanista* (una que quiera superar las lacras de una tradición humanista de dominación) debería ser detener este holocausto planetario que nos lleva a la extinción. Esto, en lugar de alimentar una fantasía de dominación euroblanca de eugenesia y «mejoramiento» para la élite.

Esta élite es la misma que dirige las empresas tecnológicas que diseñan nuestras percepciones y orientan nuestros movimientos..., ¡desmejorándonos!

Desde esta perspectiva, se revela el modo en que todos los problemas están entrelazados. El desastre de la opresiva normatividad heterosexista que causa la superpoblación es uno con el holocausto planetario, el supremacismo de especie y el desastre ecológico. Todos son parte del desastre colonial que borra la biodiversidad, la diversidad corporal, sexual y cultural, y la neurodiversidad; y que impone un modelo racionalista de pensamiento reductivo, capacitista y utilitarista que nos lleva a la extinción.

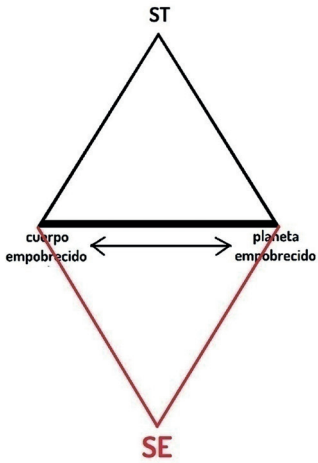


Figura 8. Pirámide de la singularidad de extinción (SE) y su anverso: la falacia de la singularidad tecnológica (ST).
Fuente: Jaime del Val.

La base de la pirámide de extinción es una máquina de muerte planetaria, paradójicamente basada en el miedo a la muerte del agente dominante y su voluntad de autoperpetuarse a expensas de su entorno. Esto permite replantear los modos de dominación que han ido evolucionando a lo largo de los últimos milenios: desde el necropoder/necropolítica de las sociedades soberanas que administran la vida y la muerte; pasando por el biopoder/biopolítica de las sociedades disciplinarias que busca optimizar el alineamiento con el aparato industrial; hasta el ontopoder/ontopolítica actual en la cultura digital, que busca adelantarse a las variaciones futuras antes de que surjan, alineados como estamos con los sistemas de computación a escala planetaria.

No son solo fases, sino estratos que se acumulan y se afectan entre sí. La base sigue siendo una máquina de matar en constante expansión, un necropoder, un holocausto planetario. El siguiente diagrama muestra esta dinámica durante los últimos 10 000 años aprox. Corresponde al algoriceno dividido en dos fases: el paso del macroceno (movimiento lineal) al hiperceno (movimiento exponencial). Se produce a mediados de la era del biopoder.

Propongo que el necropoder es la forma más antigua de poder asociada a lo que Foucault y Deleuze llamaron sociedades soberanas y su tanatopolítica.[10] Pero posteriormente, esta base necropolítica ha seguido expandiéndose, reforzándose a través de los nuevos estratos que surgen de ella. El biopoder y el ontopoder son la parte alta de una pirámide cuya amplia base sigue siendo un necropoder, que crece más cuanto más crece la cúspide de la pirámide (que acaba convertida más bien en algo así como una Torre Eiffel).

Paradojas del excepcionalismo: para preservar la vida de unos pocos, se crea una máquina de muerte planetaria. Se trata de una base necropolítica que sigue expandiéndose y cuya máxima expresión es el proceso de extinción en masa, el cual ya ha comenzado.

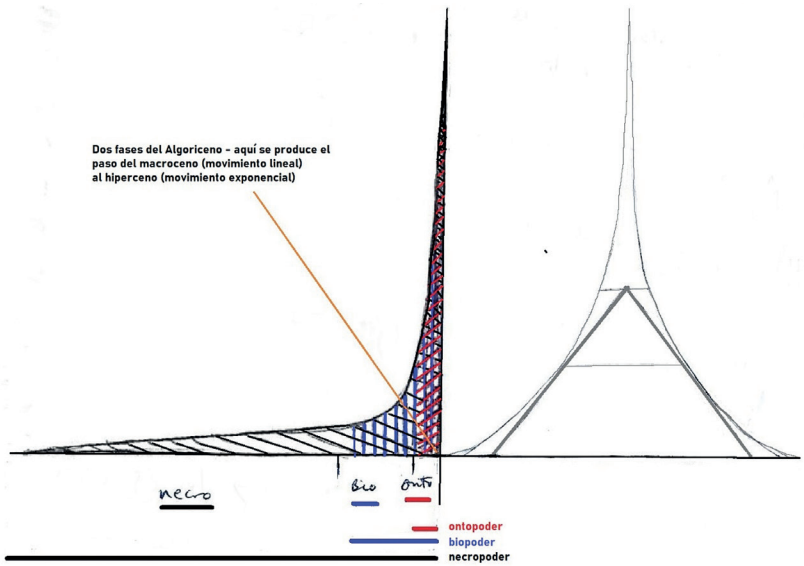


Figura 9. Diagrama de evolución del necrobioontopoder en los últimos 10 000 años aprox.
Fuente: Jaime del Val.

10 Sobre la distinción entre sociedades soberanas y disciplinares, ver Gilles Deleuze, «Post-scriptum sur les sociétés de contrôle», *en Pourparlers* (París: Les Editions de Minuit, 1990), 240-247.
Sobre Ontopoder, ver Massumi, *Ontopower...*

Singularidad de extinción

Esta aceleración exponencial de problemas sistémicos no puede durar mucho tiempo. Es una anomalía espaciotemporal que llegará a un punto de crisis en un ciclo de extinción, o debe superarse con urgencia. Si continúa la tendencia actual hacia un punto de crisis, implica, no una singularidad tecnológica en 2045, sino una singularidad de extinción en las próximas décadas. Esto sucederá a medida que todos los problemas antes mencionados entren en un vórtice exponencial de reforzamiento no lineal,[11] turbulento y recíproco. Esto ya estamos viendo en 2020 y 2021 con la pandemia y los crecientes efectos del cambio climático, que a su vez aceleran la digitalización, el control social, la inmovilidad, etc.; junto con la creciente escasez de alimentos, agua y recursos; y con el incremento de refugiados, guerra, ciberguerra, guerra híbrida, amenaza de guerra nuclear, polarización social, alienación, crisis, pobreza, precariedad, desigualdades crecientes; con la desaparición de la clase media y del (espejismo del) estado de bienestar; y con una intolerable economía generalizada de obsolescencia programada[12]. Esto es un crimen planetario y manifiesta la precariedad de los Estados democráticos.

No solo hay una cantidad escandalosa de consumo individual (en los países más ricos) por parte de una población escandalosamente grande: las economías impulsoras también tienen tendencias puramente especulativas que ni siquiera apuntan a responder o alimentar las demandas de consumo construidas. Por ejemplo, esto se observa en la urbanización vinculada a la especulación del suelo y sus radicales

11 Sobre interacciones no lineales en el cambio climático, ver Sarah Whitmee *et al*., «Safeguarding human health in the Anthropocene epoch: report of The Rockefeller Foundation–Lancet Commission on planetary health», *Lancet* 386, n.º 10007 (2015): 1983.

12 Obsolescencia programada es la manera en que se diseñan productos de mala calidad a propósito, a fin de que duren menos. Se trata de una verdadera pandemia que ha infectado prácticamente todas las industrias desde hace décadas. Se convierte en una aberrante lógica subyacente de la economía mundial que se traduce en basura inimaginable y que multiplica la necesidad de producción y transporte continuo de nuevas mercancías. El hecho de que no esté prohibida terminantemente muestra la debilidad de los Estados frente al neoliberalismo.

impactos globales. La relación de cualquier cultura indígena con la tierra es infinitamente más sostenible, forma parte de la diversificación evolutiva. Es por ello, a todos los efectos, superior a la tradición colonial y su destrucción planetaria.

Lo que propongo es desmontar la falacia de que ese consumo delirante es un modo de vida mejor: ¡al revés! Es un modo de vida empobrecido, ¡atrofiado!

La respuesta hasta ahora es un aumento del control digital y físico que solo refuerza el problema, en una espiral autorreferencial de creciente conflicto, alienación, atrofia, inmovilidad e impacto planetario. El modo actual de producción y consumo no es pensable «para toda la humanidad». Está intrínsecamente basado en la desigualdad y la insostenibilidad. No es una teleología evolutiva, sino una aberración cósmica.

¡Paradójicamente, el lado pobre de las poblaciones humanas parece aspirar a este mismo modo de vida que nos lleva a todes a la extinción! Necesitamos alternativas urgentes.

Los amos están cada vez más inmóviles y atrofiados; y los esclavos, cada vez más alineados, moviéndose para los amos. El *trash*-humano es, por tanto, el amo y el esclavo, y el planeta empobrecido.

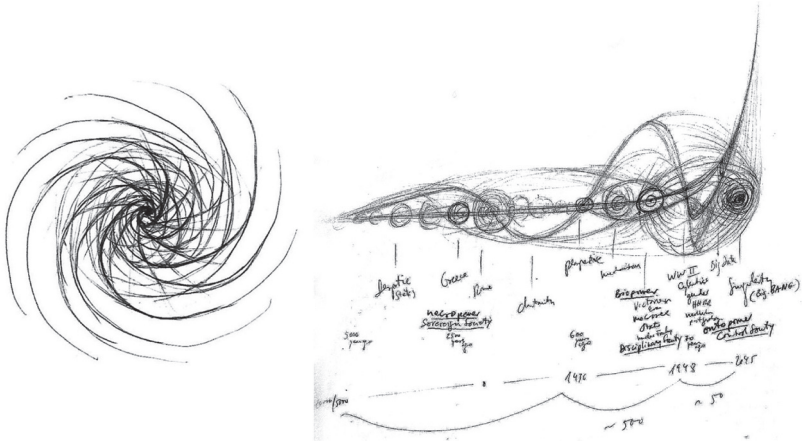


Figura 10. Diagramas del vórtice de la época del algoriceno
En el diagrama de la izquierda, cada brazo del vórtice podría representar un problema sistémico que interactúa con otros de formas no lineales, según entramos en la dinámica exponencial. En el diagrama de la derecha, se ve la progresión en los últimos miles de años.
Fuente: Jaime del Val.

(Re) definir la salud planetaria

Para deshacer este proceso de destrucción sistémica es preciso conceptualizar y visibilizar los impactos planetarios que creamos y nuestro entrelazamiento cotidiano con ellos. Propongo hacer esto a través del concepto de salud planetaria: del planeta entero y todos sus habitantes y especies, la biosfera al completo.

El deterioro de la salud planetaria se puede percibir, y se mide actualmente, a través del cambio climático: las tasas de extinción de especies y la pérdida de biodiversidad; la contaminación y la basura; los brotes pandémicos (que son un síntoma de la alteración de ecosistemas); la deforestación, los cambios abusivos en el uso del suelo y la urbanización; entre otros factores.

Los proyectos e informes existentes sobre salud planetaria[13], o sobre el modelo de «Una sola salud»[14], todavía tienen —en su mayoría— el sesgo antropocéntrico de que la salud del planeta y la salud de otras especies son necesarias por el bien de la salud humana. Esto, sin cuestionar el hecho de que la superpoblación humana y su forma de vida son el núcleo de una amenaza para la biodiversidad del planeta. Esta última sería más importante que la salud humana, ya que afecta a todas las demás formas de vida, así como a la nuestra. En consecuencia, tanto el diagnóstico como el pronóstico son excesivamente suaves, poco realistas y, en última instancia, incorrectos. Las medidas

13 Estos informes parten del reconocimiento de que el bienestar humano ha crecido en general, pero a expensas de la salud del planeta; y de que veremos los efectos drásticos de esto en las próximas décadas.
Ver el proyecto de UNFCCC (United Nations Framework Convention on Climate Change) sobre salud planetaria
https://unfccc.int/climate-action/momentum-for-change/planetary-health
Ver el proyecto sobre salud planetaria de Rockefeller Foundation:
https://www.thelancet.com/commissions/planetary-health
https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736(15)60901-1/fulltext
Ver Planetary Health Alliance at Harvard: https://www.planetaryhealthalliance.org/planetary-health.
Ver el informe de la ONU «Escaping the Age of Pandemics»:
https://ipbes.net/pandemics

14 Ver Wikimedia Foundation, «One Health Model», última modificación 29 de abril de 2022, 00:20, https://en.wikipedia.org/wiki/One_Health_Model
https://www.who.int/news-room/q-a-detail/one-health

correctivas propuestas en su mayoría ignoran los hechos centrales incómodos: la población y el consumo humanos deben reducirse radicalmente y las formas de vida deben transformarse.

Por lo tanto, necesitamos una definición más radical de salud planetaria que considere que la vida no está al servicio de un modo existente de civilización humana, que, en sí mismo, amenaza la vida en general. La vida y la evolución deben redefinirse dentro de un escenario postantropocéntrico, posthumanista/metahumanista y cosmológico más amplio. La fuente del problema, que radica en la superpoblación humana y su forma de vida insostenible, debe ser examinada y cuestionada de manera mucho más radical.

La salud planetaria radical implica una comprensión relacional de los procesos y una visión no antropocéntrica de nuestra integración en los procesos terrestres. También implica comprender que la Tierra es nuestro único medio cósmico posible. Es también el medio para miles de millones de otras formas de vida y, hasta ahora, el único planeta con formas de vida complejas que conocemos en el cosmos. Incluso si hay otros planetas que albergan vida, estos probablemente serán tremendamente diferentes. Por lo que nuestra responsabilidad por el planeta no es solo por nosotros (porque sin salud planetaria no puede haber vida humana) y por los miles de millones de otras especies, sino por la singularidad de la vida en nuestro planeta. En palabras de Carl Sagan[15] «la Tierra es *una voz en la fuga cósmica* de voces de la vida»; de modo que en otros sistemas planetarios (quizás solo aquellos pocos que pueden tener condiciones para que surja la vida compleja), casi con certeza, la vida evolucionará de formas profundamente diferentes de aquellas en las que evoluciona en la Tierra. Además, cada nueva variación en la evolución es única e irrepetible en sí misma. Por lo tanto, tenemos una responsabilidad cósmica por la vida.

15 Carl Sagan *et al*., *The Cold and the Dark. The World after Nuclear War* (Nueva York: Norton, 1984).

¿Cómo hacer una R/evolución simbiótica?

Técnicas del metacuerpo, coros planetarios y política dionisíaca

¿Qué precisamos para salir del bucle destructor? El desalineamiento gradual de sistemas insostenibles solo es posible en la medida en que reinventamos el cuerpo y enriquecemos la experiencia. Recapitulemos:

1. Recuperar la capacidad de sentir y moverse, no en cantidad, sino en mínima variación cualitativa: cada aparato y proceso de empobrecimiento corporal debe ser desalineado, con nuevos coros[16] nómadas de cuerpos en movimiento. Esto se da mediante técnicas de improvisación para la educación, el arte, la creatividad y la *socialidad*; movilizando una nueva sensibilidad donde riqueza sensoriomotora equivale a riqueza cognitiva y afectiva; pasando de los puntos fijos de visión de la perspectiva a los campos fluctuantes entrelazados de la propiocepción y la integración multisensorial.

Esto implica deshacer el dominio del racionalismo y promover pluralidades de inteligencias no reductivas de los cuerpos, culturas neurodiversas, nuevas pluralidades indígenas, conexiones parciales y móviles, coros de indeterminadores para la simbiosis y el mestizaje, y un desalineamiento del colonialismo capacitista racionalista. Implica pasar de una IA (inteligencia artificial) —orientada al control— a una IC (inteligencia cor-

16 El coro se entiende aquí como grupo nómada de cuerpos bailando y cantando, un fenómeno omnipresente en todas las culturas. Es una especie de expresión cultural de bandadas y enjambres: un campo rítmico de resonancia con un sinfín de posibles evoluciones y configuraciones, basado en prácticas de improvisación de movimientos multisensoriales, como resonancia colectiva, ritual, educación y memoria. En la tradición occidental, siguiendo a Nietzsche, la tragedia griega fue al principio solo el coro y gradualmente se convirtió en el conjunto más articulado de divisiones espaciotemporales del teatro, la obra, el actor y el público. Lo espectacular nació al domesticarse el coro orgiástico de los misterios dionisíacos. Desarrollo esto con más detalle en la monografía Jaime del Val, *Ontohackers. Radical movement philosophy in the age of algorithms* (Milky Way, Earth: Punctum Books, 2022).

poral) —orientada a la simbiosis-mutación— como fuente para un sinfín de nuevas arquitecturas vitales y sociales.

En cultivar la capacidad más pequeña y sutil para la variación continua en el movimiento (el *clinamen*) reside el poder de recuperar la salud planetaria. Es una fuerza que todos tenemos en las profundidades de nuestros tejidos, heredada de 4 mil millones de años de evoluciones.

Lo que propongo no es un sacrificio de la comodidad, sino una recuperación del goce del movimiento. Mientras tanto, podemos recuperar la sensibilidad y la resistencia, y aumentar la conciencia de nuestro entrelazamiento con sistemas insostenibles y destructivos, desalineándonos gradualmente de ellos.

2. La gran verdad incómoda: la población humana debe reducirse gradual pero radicalmente... de vuelta a los niveles preindustriales. Se debe eliminar la obsesión humanista e industrial con el sexo como reproducción controlada y como multiplicación, que está causando un problema de superpoblación masiva y por la cual nos convertimos en la plaga. Esto, liberando a las mujeres del trabajo sexual reproductivo; promoviendo nuevos modos de parentesco y poliamor, familias transespecies, homosexualidades no reproductivas y metasexualidades; promoviendo la orgía como mutación colectiva; negándose a tener hijos por el bien de la salud del planeta.

Es preciso —a todos los efectos— reducir la población a la misma velocidad a la que ha crecido, si queremos reducir el desastre global: de 8000 millones a 1600 millones en unos 130 años, hasta el año 2150; y luego, a 160 millones...; y a 10 millones...; y, quizás, incluso a 1 millón (la población del *sapiens* durante casi toda la historia en la que al parecer las cosas fueron mucho mejor, sin desatarse una extinción en masa). El crecimiento que hubo desde hace 10 000 años hasta hace 2000 ya fue exponencial y extremo, ¡hasta unos 170 millones en la época del Imperio romano y la dinastía Han!

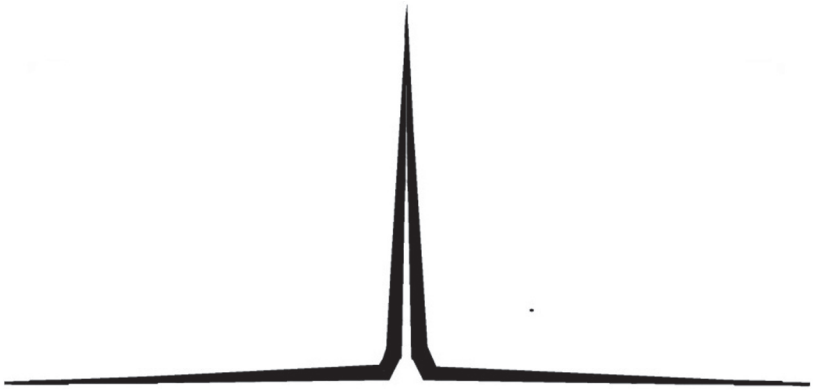


Figura 11. Diagrama/Campaña 10-10: reducir la población y el consumo a la misma velocidad a la que creció y aumentar proporcionalmente la riqueza perdida de la experiencia corpórea.
Fuente: Jaime del Val.

Como afirmaba más arriba: ¡la heterosexualidad reproductiva obligatoria nos está llevando a la extinción por la superpoblación y el consumo! La heteronormatividad y el modelo heteropatriarcal de unidades familiares de reproducción masiva es un modelo opresivo que amenaza la biodiversidad, la diversidad corporal y la diversidad cultural, exponiendo la paradoja de que la dominación es contraevolutiva. Hay que desmantelarlo profundamente y corregir sus delirantes excesos. La homosexualidad y las metasexualidades no reproductivas son el camino para evitar la extinción, ¡el camino a la salud planetaria! ¿¡Quizás se necesite un siglo de homosexualidad obligatoria para corregir los excesos de milenios de heteronormatividad opresiva!? ¡O, mejor dicho, una cultura metasexual! La metasexualidad implica, siguiendo a Marco Vassi[17], pluralidades de modos de sexo no reproductivo como mutación corporal y relacional, como cualidades relacionales de experiencia y parentesco que exceden las categorías de género binario, identidad sexual y orientación. Estos conceptos surgen de la concepción radicalmente errónea del sexo, heredada de las sociedades agrí-

17 Marco Vassi, *The Metasex Manifesto: Erotic Tales of the Absurdly Real* (Nueva York: Bantam Books, 1976).

cola-industriales: pensar que el sexo es solo la reproducción-multiplicación controlada de un ente. Además, de Lynn Margulis y Dorion Sagan[18] aprendemos que el sexo en la evolución es principalmente mutación: una matriz microsexual de diversificación[19]. El sexo bacteriano es el paradigma de una revolución microsexual y metasexual. Aquí, el microsexo (sexo como matriz evolutiva de mutación donde cada nueva composición corporal es una nueva mutación, Parisi 2004) se despliega en infinitos modos de sexo: como composiciones nuevas entre cuerpos que crean nuevas cualidades de experiencia en variación, y como modos de parentesco y relación para una sociedad modal. Una vez más, el coro dionisíaco es el tropo de una r/evolución orgiástica. ¡Desarrollar tecnologías de la orgía (sensorial) es el camino para una salud planetaria, no la ingeniería genética de bebés en el costoso laboratorio *TRASH*-humano!

3. La otra verdad incómoda: es preciso reducir radicalmente el consumo-producción-transporte-energía-vivienda-basura-alimentos-control... a niveles preindustriales..., moviéndonos más como cuerpos y ¡de nuevas formas! Cuanto más enriquezcamos nuestra experiencia encarnada, menos dependeremos de los sistemas de producción de deseo en cuerpos empobrecidos, a los que siempre les falta algo, siguiendo un sistema de producción masiva de deseos. Y menos nos orientaremos por el control algorítmico.

Entonces, podemos reinventar nuestras formas de movernos, comunicarnos, habitar, relacionarnos, aprender o sanar.

Necesitamos detener el abuso, la explotación y la urbanización masivos de la tierra.

También debemos reinventar urgentemente nuestras formas de comer: tenemos que dejar de ser cómplices del holocausto

18 Lynn Margulis y Dorion Sagan, *¿Qué es el sexo?*, trad. por Ambrosio García Leal (Barcelona: Tusquets, 1998).

19 Jaime del Val, «Neither Human nor Cyborg: I Am a Bitch and a Molecular Swarm. Proprioception, Body Intelligence and Microsexual Conviviality», *World Futures* 76, n.º 5-7 (2020): 314-336.

planetario, hacerlo visible. ¡Es necesario liberar 100 mil millones de animales actualmente en campos de concentración! Comer carne procedente de la agricultura intensiva es un crimen cósmico. Se necesita una cultura vegana radical que reduzca el consumo y la población, apoyándose en la autoproducción local, enriqueciendo las variaciones (g)locales.

Reivindicar nuestra relación afectiva con animales no humanos (y todas las formas de vida no dominadas por la racionalidad, la verbalidad y los números), al menos al mismo nivel que las relaciones afectivas con otros «humanos», es de suma importancia para iniciar una revolución, hacia una liberación animal general. Además, para volver a un modo de relación con todas las formas de vida en la biosfera que no se base en una explotación radical y que conduzca a la extinción generalizada. Esto va de la mano de la importancia de reivindicar la comunicación y el pensamiento no verbal, nuestra capacidad de cosentir y nuestra IC. Esta última compartimos con todos los no humanos (que en realidad son «mejores» en ella, ya que no están condicionados por el racionalismo)[20].

¡También podemos vivir con menos ropa y consumo, con más desnudez, hacia una cultura nudista global!, dejando que el cuerpo se despliegue como metaórgano, con una experiencia multisensorial más rica... Esto, en vez de comprar (gastando un dinero ganado precariamente) ropa producida por trabajadores explotados en Asia; la cual ha llegado a nuestros centros comerciales, contaminando en buques gigantescos y ¡siguiendo premisas de producción de deseo de un mercado regido por algoritmos predictivos! ¡Basta de este delirio!

20 La ética animal es superior a la ética humanista en el sentido de que no permite la matanza, la crueldad ni la explotación sistémica. No se basa en abstracciones, sino en el cosentir encarnado. Las abstracciones permiten la dominación sistémica. Mi propuesta para las nuevas tecnologías de la vida —ver Jaime del Val, «The Body is infinite/Body Intelligence. Ontohacking sex-species and the BI r/evolution in the Algoricene», *Journal of Posthumanism* 1, n.º 1 (2021), https://journals.tplondon.com/jp/article/view/1447— es amorfa pero no abstracta. De hecho, se basa en la más concreta pero informe de las cosas: ¡nuestra propiocepción!

En vez de pretender alcanzar la inmortalidad individual, que es el «no va más» del delirio nihilista y antiecológico, hay que aceptar la muerte como parte de los procesos evolutivos de mutación colectiva. Se trata de defender el envejecimiento, y vivir vidas más cortas y ricas en experiencia, contribuyendo más a la diversificación del cosmos.

Por supuesto, nada de esto está sucediendo. Todo va en sentido contrario. Por lo que es de esperar una crisis: la sexta gran extinción en masa. ¿No podemos deshacer esta creencia ciega en el mandato bíblico de «crecer, multiplicarse y llenar la Tierra»? ¡No es más que un mandato, una creencia bíblica, un dogma intoxicado por la dominación! Necesitamos deshacer las creencias humanistas más profundas, exponer su pobreza y movilizar, en cambio, una nueva riqueza vivencial, a partir de nuestra propiocepción. Se trata de una riqueza que nos permita cuidar el planeta y todas sus formas de vida, como motor de nuestras inquietudes, deseos y futuros. Nuestros deseos y futuros ya no pueden ser guiados por la voluntad de autopreservación a través de la descendencia (o la inmortalidad *trash*-humanista). Las afirmaciones de que la «humanidad» se define inevitablemente por esto o aquello (miedos, voluntad de controlar y dominar, etc.) son meras tautologías que justifican la dominación y nos impiden abrazar nuestra pluralidad y capacidad de mutar. ¡Detrás de todo esto hay formas empobrecidas de moverse-percibir-relacionarse-pensar!

¡Durante milenios hemos estado obsesionades con miedos narcisistas, fomentando una visión estrecha que solo ha ido aumentando (con) esos miedos! Fuera la visión estrecha y, con ella, todos nuestros miedos. ¡Abrazar el cuerpo es la única manera de abrazar esta Tierra, y esta vida, contra todos los predicadores de la trascendencia (celestial o de los datos)!

Pero desarrollar nuestra IC es también la mejor, y quizás la única, manera que podemos permitirnos para una eventual supervivencia, que incluye una mutación de la especie hacia una

regeneración planetaria. Y, en cualquier caso, solo puede enriquecer nuestras vidas.

Sin duda alguna, valdría la pena el sacrificio de cambiar nuestras formas de vida por el bien de toda la vida en el planeta. ¡Pero propongo que no hay sacrificio! Son los placeres de la sensación de movimiento, de la mutación y la simbiosis, los que necesitamos recuperar de las falacias de la cultura sedentaria.

¿Cómo recobrar esa capacidad perdida de movimiento-percepción y pensamiento, y llevarla más allá?

En busca del cuerpo perdido

¿Sabías que puedes sentir el cuerpo? ¿Te has dado cuenta alguna vez de que el cuerpo siente su movimiento? Hay un sentido que casi nadie conoce, pero que es el más importante de todos: la propiocepción, el sentido de movimiento interno del cuerpo, diseminado en sensores de elasticidad y tensión en todos nuestros tejidos musculares y articulares. El cuerpo siente sus fluctuaciones internas y en relación con el mundo.[21]

Charles Scott Sherrington lo definió de forma extraordinariamente prometedora en 1906. Pero la revolución que su texto[22] proponía ¡ha sido terriblemente ignorada!

Abrazas a alguien y sientes a esa persona a través de tu propia fluctuación muscular, en movimiento y variación. Cada experiencia es un modo diverso de integración multisensorial, de como todos los demás sentidos se integran con la propiocepción en la experiencia dinámica de componernos con el mundo. En la propiocepción, el cuerpo se siente a sí mismo; al mundo; y a su capacidad de acción, su libertad, su potencia de variación. Todo esto ocurre sin la intervención de la decisión consciente de un sujeto controlador.

21 Ver Del Val, «Neither …», 314-336; Del Val, «The Body…»; y sobre todo el monográfico Del Val, *Ontohackers. Radical movement…* para el desarrollo en profundidad de mi teoría del cuerpo, la propiocepción y el movimiento.

22 Charles Scott Sherrington, *The Integrative Action of the Nervous System* (New Haven, CT: Yale University Press, 1906).

Llamo a esto el enjambre propioceptivo y a su capacidad autoorganizada de moverse la llamo inteligencia corporal.

Propongo ampliar las teorías existentes de la propiocepción, planteando que es un mecanismo evolutivo primordial del cual todos los otros sentidos son extensiones. Paradójicamente, nuestra diversidad y riqueza corporal, esa que tanto intentamos suprimir, es herencia de los virus y bacterias que durante 4000 millones de años han promovido la evolución como variación y diversificación.

El cuerpo es, literalmente, un enjambre de 360 articulaciones con infinita capacidad de reconfiguración: como las proteínas, se puede plegar siempre de formas nuevas en su relación con otros cuerpos, componiendo nuevos metacuerpos. Es una herencia de 4000 millones de años de simbiosis bacterianas, sexo bacteriano y transducción viral. Un cuerpo es un simbionte orgiástico en donde el propio sistema nervioso y el cerebro serían una evolución de los sistemas de movilidad de las bacterias. Y también es donde el pensamiento-movimiento de un cuerpo habría emergido de enjambres bacterianos autoorganizados, conservando mucho de su potencia descentralizada.[23]

La inteligencia corporal es esa herencia prodigiosa que habita en lo más hondo de nuestros tejidos. Es la capacidad autoorganizada de moverse que emerge a lo largo de un triple proceso evolutivo: simbiogénesis, sexo bacteriano y transducción viral. De estos procesos descentralizados, han emergido los organismos en largos procesos de mutación. Propongo que un cuerpo tiene una capacidad descentralizada de acción basada en su sentido de propiocepción.

Hay una identidad entre movimiento y pensamiento. Las sinapsis neuronales surgen del movimiento: la propiocepción y la inte-

23 Sobre simbiogénesis y sexo bacteriano, ver Margulis y Sagan, *¿Qué es el sexo...* Sobre la teoría de la evolución de los microtúbulos cerebrales a partir de los sistemas de movilidad de las bacterias, ver Lynn Margulis y Dorion Sagan, *Microcosmos. Cuatro mil millones de años de evolución desde nuestros ancestros microbianos*, trad. de Mercé Piqueras (Barcelona: Tusquets, 1995), 167 en adelante y final. Se hace mención de la operación distribuida, autoorganizada y kinestésico-espacial del pensamiento, como herencia de los ensamblajes orgiásticos bacterianos de los cuales venimos.

gración multisensorial[24]. Ya lo decíamos al inicio: cómo nos movemos es cómo pensamos; cuanto más rígidos nuestros movimientos, más atrofiados nuestros pensamientos, ¡y al revés!

¡Somos nuestro movimiento, no nuestro cerebro ni nuestro ADN! Pero el movimiento es plasticidad, capacidad de reconfiguración creativa y recíproca con un entorno; no es de mera adaptación flexible. ¡Nuestra esencia es la plasticidad, no la identidad!

El cuerpo siempre está fluctuando: cuando crees estar quieto, o cuando caminas. Nunca está quieto y nunca puede reducirse a una sola trayectoria. Desde las fluctuaciones subatómicas y moleculares, pasando por movimientos reflejo de un sistema nervioso descentralizado y por la multitud de movimientos no conscientes, la postura del cuerpo se reajusta continuamente, aun cuando nos creemos inmóviles o mientras caminamos. El estado del cuerpo es siempre de fluctuación-en-variación. Pero apenas hemos empezado a explorar el océano infinito de sus posibilidades.

Aprendemos rígidos patrones de movimiento y nos dicen que sin esas reglas no hay sociedad posible. Yo digo que las reglas surgen cuando nos alienamos con nuestra propiocepción, que es la fuente de toda conexión con otres y con el mundo.

A cada nuevo acoplamiento de un cuerpo con otros cuerpos (humanos, no humanos, orgánicos e inorgánicos) lo llamo un metacuerpo. Estamos continuamente creando nuevos metacuerpos, nuevos tipos de relaciones, composiciones, movimientos en relación con el mundo. La vida orgánica es cuestión de pliegues: las proteínas, e incluso el ADN, son danzas moleculares de pliegue. Las arquitecturas de la vida orgánica están basadas en los pliegues infinitos de las proteínas. Podríamos aprender de ellas para desarrollar nuevas formas de acoplarnos y plegarnos con el mundo.

En nuestros tejidos hay un verdadero campo cuántico de indeterminación, de plasticidad, de capacidad de recomponerse con el mundo en continua variación.

24 Ver nota 6.

Decálogo para una salud planetaria

Deja Facebook, hazte vegano, hazte homosexual... ¡y baila cada día! Esta sería la fórmula muy resumida, pero la propuesta es más compleja e interesante:

1. **Descubrir la propiocepción**, el sentido de cuerpo en movimiento, y desarrollar la IC, la capacidad de mínima variación sostenida. Evitar el sedentarismo y la falsa comodidad. Desarrollar inteligencias neurodiversas, no categorizantes, ni formalizantes. Potenciar la comunicación no verbal, el cosentir en lugar del consentimiento verbal y racional.
2. ¡**No reproducirse!** Desarrollar modos metasexuales, técnicas de la orgía, parentescos poliamorosos y transespecie. Contribuir a la reducción radical de la población humana. Devenir agentes microsexuales, polinizadores de variación epigenética y mestizaje[25].
3. **Hacerse vegano** radical, no consumir productos de origen animal ni de la explotación humana y de la tierra, ni de origen deslocalizado. No consumir ni crear basura: ¡producir y reciclar! Ir hacia una renovación de las culturas de recolectores.

25 Esta es una versión radicalizada de algunas propuestas existentes y recientes, como el llamamiento de Donna Haraway a «¡Crear parentescos, no bebés!» —Donna J. Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, trad. de Helen Torres (Bilbao: Consonni, 2020)—. Es su propuesta de simpoiesis, como hacer-con y devenir-con, y sus fabulaciones de «Comunidades de Compost» que regeneran el planeta con nuevos modos de parentesco simbiótico y baja reproducción. Pero a la idea de Haraway, de alcanzar una población de alrededor de 3 mil millones durante varios cientos de años, la encuentro excesivamente suave: ¡3 mil millones de humanos fue un número alcanzado después de 1950, ya asociado a una relación muy insostenible con el planeta! Para una relación más sostenible, es necesario considerar la población que había mucho antes de la industrialización, ¡incluso antes de la agricultura! El modo de vida y la población están relacionados.
Existe una amplia gama de movimientos y posiciones filosóficas que cuentan como antinatalistas, algunos de ellos quizás demasiado blandos en las reducciones propuestas, como «Poblaciones importa», otros quizás demasiado radicales y negativos al reclamar una extinción y un suicidio de la especie sin considerar alternativas para una mutación, como el «Movimiento de Extinción Humana Voluntaria» y la «Iglesia de la Eutanasia». Las posiciones antinatalistas de diferentes tipos incluyen las de Schopenhauer y Malthus, pero también el anarquista español Luis Bulffi, quien escribió el manifiesto «Huelga de Vientres» en 1906. El ecologismo de «Earth First», los parentescos queer y posthumanos o los movimientos de «no tener hijos por elección» también resuenan con mi propuesta, aunque en general falta una propuesta alternativa y afirmativa para la mutación de la especie.

4. **Desalinearse de Facebook** y las redes antisociales, de toda interfaz que te reduce a puntos fijos de visión, que te convierte en un cuerpo calculable, que te absorbe en la adicción a medios tóxicos, que te convierte en un repetidor de gestos contagiosos y homogéneos. No vale la excusa de que «se puede hacer un uso bueno de la tecnología». Tampoco basta con ser hacker y «hacer un uso crítico de la tecnología». El uso provisional de esos medios para difundir el mensaje hacia un desalineamiento gradual es, si acaso, la opción.
5. **Desplazarse lo menos posible** en cantidad, evitando medios mecánicos y su violencia sistémica, enriqueciendo la experiencia con lo más inmediato. Empezar por el propio cuerpo que es en sí mismo un microcosmos de sensaciones y movimiento, favoreciendo la lentitud y lo cualitativo.
6. **Desarrollar modos simbióticos de habitar**, de arquitectura relacional y dinámica, evitando la urbanización intensiva. Desmontar el higienismo que nos separa e inmuniza. Promover el nudismo, el cuerpo como sensor.
7. **Desarrollar prácticas corales**, del cuerpo común, del metacuerpo; de improvisación, memoria, *socialidad* y educación; de trabajo y economía de la variación; contra el utilitarismo y la teleología; coros planetarios para una política dionisíaca.
8. **Sanar a través del movimiento**, con relación a todo malestar físico, mental o emocional; y no a través de la adicción a fármacos ni del escapismo mediático asociado a fármacos sensoriales y afectivos, tóxicos y adictivos.
9. **Aceptar la muerte** como parte de la mutación evolutiva; y al sufrimiento (*pathos*), como parte del devenir simbiótico. ¡Pero no es el sufrimiento del esclavo!, sino la afirmación dionisíaca de todo lo que acontece, desde la capacidad activa de integrarlo en un proceso cósmico de variación.
10. **Activar resistencias sistémicas**, redes de *ontohackers*, indeterminador*s, trabajador*s microsexuales, deslineades... y resistencias activas contra toda reducción sistémica en todo modo y escala, incluida la intervención en políticas institucionales y tradicionales...

Sociedad modal y metahumana

¿Cómo imaginar una sociedad modal?

Se trataría de crear comunidades dispersas y reducidas, asociadas a ecosistemas concretos. Esto, a través del desarrollo de modos de vida, de inteligencia corporal, de percepción, de colectividad, modos de habitar, de simbiosis y arquitectura relacional asociadas a ese ecosistema. Cada comunidad sería un metacuerpo —un nodo de mutación, mestizaje y simbiosis— en una red planetaria de variación evolutiva, análogo a las sociedades de bacterias: ¡aprender de las bacterias!

Cada comunidad tendría sus prácticas corales, sus técnicas de improvisación, educación y política coral dionisíaca, de cosentir; sus técnicas de la orgía, sus modos metasexuales en continua evolución, su crianza colectiva basada en una reproducción mínima. Además, tendría sus modos de producción de espacio, de economía de la variación, y del trabajo entendido como juego; sus técnicas veganas de alimentación basadas en recolección y cultivo local sostenible; sus modos de parentesco poliamoroso y transespecie.

Habría conexiones parciales con otras comunidades, redes de agentes viajeros, polinizadores de un mestizaje de conocimientos, prácticas y memorias moleculares, incluidas genéticas: polinizadores metasexuales a través de comunidades. Pero se evitaría el desplazamiento continuo y masivo, así como la idea de una globalidad. Se asumiría un mundo inabarcable dentro del cual se crean relaciones móviles con una pequeña parte, redes entre comunidades abiertas pero localizadas, glocales.

Será una sociedad tecnodiversa[26] fragmentada en una pluralidad de *cosmotecnias* frente a monotecnia global actual. Pero no se trata solo de diversos modos de técnica, sino de sus grados de plasticidad, como técnicas de la variación evolutiva, técnicas que no se fijan ni se imponen.

Primero habría un proceso de regeneración planetaria, de ecosistemas concretos, un desalineamiento gradual, creando comunidades-laboratorio y guerrillas de indeterminación.

26 Yuk Hui, *Fragmentar el futuro. Ensayos sobre tecnodiversidad* (Buenos Aires: La Caja Negra, 2020).

Pero se trata, en definitiva, de un planteamiento no utópico, sino metatópico: devenir *ontohacker*, agente indeterminador, aquí y ahora, en cualquier lugar, reintroduciendo variación en nuestros movimientos.

Las metatopias son espacios creados desde el movimiento, espacios de mestizaje y mutación frente a los nichos de mercado que separan para controlar. Hay que movilizar arquitecturas dinámicas, metatopías para una pluralidad por venir.

Técnicas de *metaformance/ontohacking*

Metaformance es el arte y la técnica vital de movilizar plasticidad, riqueza; apertura e indeterminación sensoriomotora. Son también técnicas de *ontohacking*[27] que movilizan una realidad plástica y abierta, allí donde habíamos creído que solo había rígidas estructuras. Y todo ello, solo variando de la forma más sutil posible el movimiento. ¡No es cuestión de cantidad, sino de movilizar la mínima variación!

Expondré algunos ejemplos de *metaformance*, y cómo puede evolucionar como proyectos a largo plazo y como técnicas de improvisación.

A continuación, describiré brevemente varios proyectos y técnicas que he estado desarrollando durante los últimos 20 años y que proponen movilizar la plasticidad sensoriomotora de diferentes formas. Los proyectos abarcan desde el «puro movimiento», pasando por la reinvención de espacios físicos, al jaqueo ontológico de la tecnología de la cámara y de la tecnología digital: reconfigurando la manera en que estas configuran nuestra percepción y movimiento.

1. **Los desalineamientos** son técnicas de improvisación de movimiento que se centran en la propiocepción y movilizan el cuerpo como un enjambre difuso de micropercepciones (el enjambre propioceptivo). Mientras tanto, el residuo de

27 Sobre técnicas de Ontohacking ver Del Val, «The Body…»; y https://metabody.eu/es/tecnicas-metabody/; así como https://metabody.eu/es/metamedialab/, sobre los talleres; ver https://metabody.eu/es/metaformance-Studies/, sobre la multiversidad; https://metabody.eu/es/metatopia, así como https://metabody.eu/es/jaime-del-val/, sobre los proyectos de *metaformance*.

la conciencia racional se utiliza para inducir desviaciones sutiles de patrones, gestos, posturas, temporalidades o proximidades conocidas. Los desalineamientos exploran micromovimientos, casi imperceptibles, centrándose en la elasticidad de las sensaciones de movimiento interno y su indeterminación; abriendo un paisaje sensorial que antes no existía, sino que emerge con la exploración misma. Las técnicas son anticoreográficas; se centran en la desviación continua y sutil de cualquier patrón anterior, y en dejar que el cuerpo se mueva sin que un sujeto lo guíe. El campo cuántico de indeterminación propioceptiva se abre y el cuerpo se mueve desde su fluctuación interna, irreductible a orientaciones externas pero entrelazado con el mundo, siempre en relación. Los desalineamientos se expanden en relación con las técnicas de flexinámica y los otros proyectos que mencionaré en los siguientes párrafos, cada uno de ellos proponiendo un enfoque particular en la propiocepción.

Figura 12. Taller de desalineamientos en Chile 2010.
Fuente: Reverso/Jaime del Val.

Figura 13. Taller de desalineamientos en Argentina, 2016.
Fuente: Reverso/Jaime del Val.

2. **Flexinámica** es una técnica para construir módulos físicos o (meta) estructuras translúcidas, plegables, flexibles y dinámicas que operan como arquitecturas vestibles. Son extensiones corporales que se mueven con el cuerpo, ya que tienen su propia vitalidad, elasticidad y resistencia. Invitan al cuerpo a explorar torsiones no convencionales, centrándose en la conexión kinestésica y elástica a las estructuras. Las metaestructuras flexinámicas expanden el sentido de propiocepción a un entorno más amplio a través de relaciones flexibles y elásticas. La experiencia fundamental que proponen es desde el interior, cuando se pierde el sentido de la forma. Constituyen una arquitectura física emergente; un intento de crear un espacio no cartesiano que no está disponible para medir y navegar, sino que coemerge continuamente con los movimientos de los cuerpos. Es un espacio intraactivo en la medida en que no presupone una determinada organización sensorial, sino que el propio sujeto coemerge con el espacio junto con las cambiantes sensaciones multimodales y las propiocepciones. Los módulos de la flexinámica se pueden conectar, componiendo estructuras más grandes, suspendidas, en múltiples capas, escalas y formas. De este modo, se puede intervenir con ellos cualquier espacio interior o exterior, de día o en la oscuridad, proyectando sobre ellos un entorno de arquitecturas digitales y amorfas, luz y sonido, llamado Amorfogénesis.

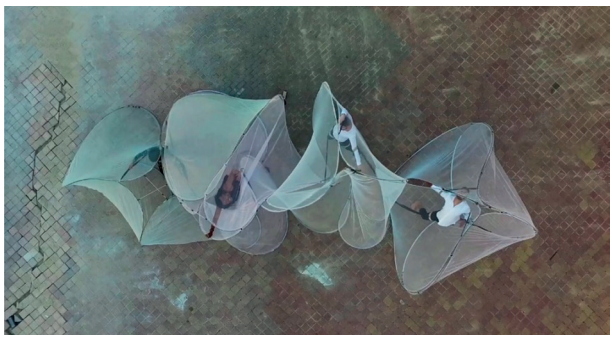


Figura 14. Filmando Wonders Wander con ShuLea Cheang en Madrid, 2018
Fuente: Reverso/Jaime del Val.

Figura 15. Flexinámica, pruebas en el Centro Reverso, Salamanca, 2018. **Fuente**: Reverso/Jaime del Val.

3. **Amorfogénesis** es un proyecto que subvierte el diseño de interacción en sistemas digitales, un reverso del videojuego y de la realidad virtual. Aquí, arquitecturas digitales y amorfas, y sonido electrónico y espacializado se modifican a través de sensores diseminados en el cuerpo. El diseño evita el control manual, la representación de espacios cartesianos o la simulación de avatares antropomórficos. Además, desarrolla correlaciones no lineales entre los movimientos de la intraactora y las deformaciones de la arquitectura. Como en la flexinámica, se trata de crear una arquitectura no cartesiana que emerge con el movimiento, un espacio no lineal que nunca se actualiza en un espacio extenso, nunca disponible para navegar, en perpetua reconfiguración. Se trata, en definitiva, de explorar maneras de introducir en el diseño digital un cuerpo irreductible e indeterminado con una serie de giros particulares. La sensibilidad del sistema permite que los más minúsculos movimientos se expandan; por ejemplo, es el caso de personas con movimiento limitado en cantidad. El sistema invita a descubrir microtorsiones y propiocepciones inéditas, siempre en variación.

   Quien intraactúa nunca tiene el control del espacio, sino que sus sensaciones emergen en el proceso; mientras, el cuerpo explora cambios sutiles y extraños en la inclinación y la aceleración que expanden la propiocepción en las mallas digitales. La microtorsión de un brazo o un hombro se conecta de repente, de manera extraña, con la torsión de la

arquitectura, que también podría ser una criatura alienígena, un avatar abstracto o amorfo. Se subvierte e invierte así la estética de la simulación y el control, basada en el control manual, los espacios cartesianos, los avatares antropomórficos y las relaciones lineales. En Amorfogénesis, las arquitecturas digitales son una extensión de la propiocepción, tanto como el cuerpo es una extensión de las arquitecturas.

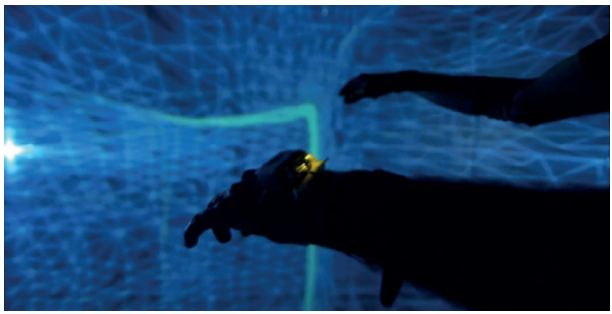


Figura 16. Amorphogenesis tests en Delft, 2014.
Fuente: Reverso/Jaime del Val.

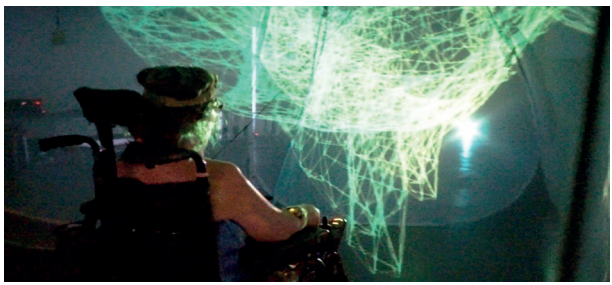


Figura 17. Metatopia en Madrid 2018.
Fuente: Reverso/Jaime del Val.

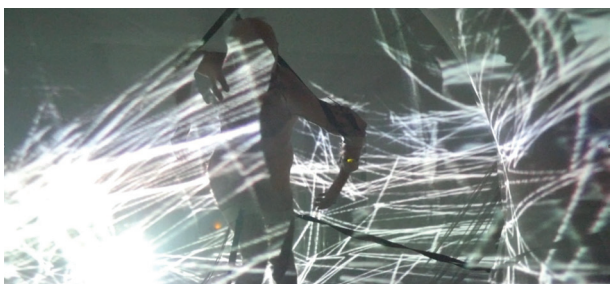


Figura 18. Metatopia en Argentina, 2016.
Fuente: Reverso/Jaime del Val.

Las arquitecturas se proyectan sobre las estructuras flexinámicas móviles y translúcidas, tanto en interiores como en exteriores. Se convierte así en un entorno nómada que dialoga con otros espacios, constituyéndose en un campo relacional. Cuanto más variados son los movimientos, más rico es el entorno, expandiendo así los desalineamientos como práctica improvisada y anticoreográfica, a las arquitecturas digitales y sonoras. Amorfogénesis es también un concepto filosófico que significa el surgimiento continuo de lo amorfo, lo cual nunca se actualiza en una forma. Se conecta a otro concepto y proyecto centrado en deshacer la anatomía y la forma: microsexos.

4. **Microsexos** es un proyecto de *metaformance* en el que el cuerpo se percibe a sí mismo, a través de cámaras de vigilancia colocadas en la piel y de voz procesada electrónicamente. Las cámaras en proximidad activan una visión táctil y amorfa, que no se basa en la perspectiva y sus parámetros de distancia, fijeza y encuadre. Las microcámaras se convierten en una máquina antiperspectívica para un cuerpo informe y postanatómico. Se expone la forma en que las categorizaciones dualistas del cuerpo y el sexo se han basado históricamente en la visión en perspectiva. Aquí, en cambio, proliferan infinitos sexos potenciales en la visión móvil y táctil, que recompone la integración y la propiocepción multimodal. Un pequeño movimiento en la mano se convierte en un gigantesco paisaje alienígena.

   El cuerpo no debe intentar aferrarse a la propiocepción habitual, sino que debe abandonar el control y entrar en esta nueva escala y relación hasta que deje de saber lo que está mirando (tal vez su mano, espalda, cuello o genital). El cuerpo se suspende en esta intimidad extraña hasta que reconecta con su propiocepción a través de una alteridad indeterminada.

Figura 19. Cyborg Pangénero. Microsexos *metaformance*, Murcia 2008, Alterarte. **Fuente**: Reverso/Jaime del Val.

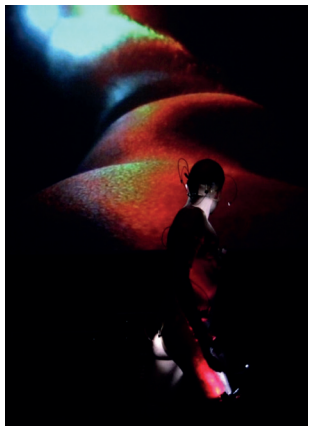


Figura 20. Microsexes *performance* de Jaime del Val, Toulouse 2011. **Fuente**: Claude Fournier.

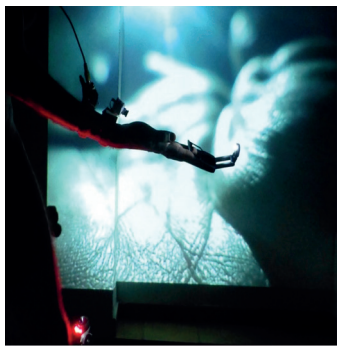


Figura 21. Microsexos *metaformance*, Madrid 2014. **Fuente**: Reverso/Jaime del Val.

El proyecto ha sucedido como intervenciones al aire libre, proyectadas en edificios; como instalación inmersiva en interiores; como encuentros uno a uno con el público; o incluso en domicilios, como una suerte de consulta privada donde el performer media la desvisualización del cuerpo del participante. Se genera así una intimidad y un sexo extraños, que renegocian los límites de la inteligibilidad del cuerpo, abriéndolos a la indeterminación.

Todo lo anterior constituye capas de metatopía: entornos metaformativos, intraactivos para interiores o exteriores; espacios nómadas de comportamientos ilegibles, que pueden infundir indeterminación en las ecologías de control *smart* de la cultura *big data*. Lo experiencial es crucial en estos proyectos. El *performer* y la instalación facilitan una experiencia perceptual, transformadora para los participantes, que dejan de ser espectadores.

Una metatopía es un espacio de indeterminación creado desde el movimiento. Las metatopías actúan contra el régimen espectacular de separaciones perceptuales. La ambigüedad de la percepción sensorial es el aspecto característico de estos entornos, junto con su enfoque en la propiocepción, en la integración multisensorial plástica, las *affordances* amorfas y la coemergencia entrelazada de la percepción y el espacio no lineal.

Es un laboratorio para jaquear nuestras presunciones ontológicas más básicas sobre el mundo, el espacio-tiempo, el movimiento, el cuerpo o la percepción. Se propone un entorno sensorial borroso, amorfo y plástico del que uno forma parte; un mundo autista de plasticidad infinita que sostiene sus grados de indeterminación, evitando establecer jerarquías sensoriales.

Figura 22. Metatopia en Toulouse 2016.
Fuente: Reverso/Jaime del Val.

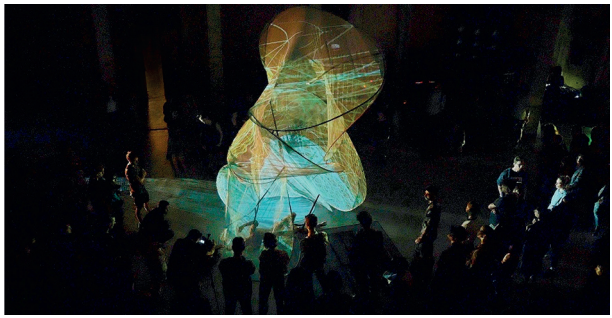


Figura 23. Metatopia en Milán 2018. **Fuente**: Reverso/Jaime del Val.

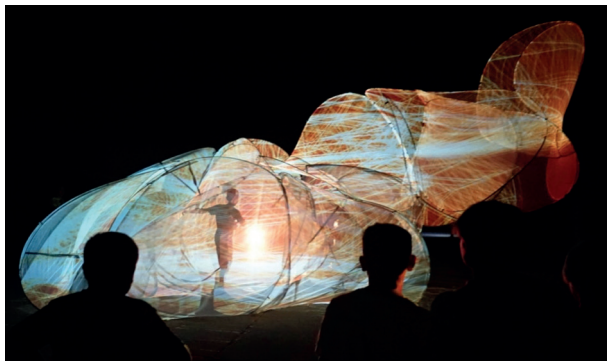


Figura 24. Metatopia/Barraca del siglo XXI en zona rural de Salamanca, 2018. **Fuente**: Reverso/Jaime del Val.

Estas prácticas han evolucionado desde 2001, dentro de mi trabajo artístico como técnicas de *metaformance*: procesos de transformación perceptiva que involucran profundamente al público, evitando situarlo como meros espectadores.

Son parte del proyecto y foro Metabody. Son mitad *performances*, mitad instalaciones, a veces encuentros íntimos uno a uno, a menudo nómadas y corales. Han tenido lugar en espacios abiertos, urbanos, rurales, desde campos de refugiados a la selva amazónica: como un extraño renacer del coro dionisíaco. No son proyectos meramente artísticos, sino *technes* vitales. También pueden ser una *terapia ontológica*, para abrir movimientos-percepciones-pensamientos excesivamente estrechos a una mayor plasticidad e indeterminación.

¿Qué hacer en un mundo al revés?

El «uso» de las tecnologías de control solo es tolerable como paso provisional hacia un desalineamiento. En realidad, no propongo una desconexión: el *ontohacking* es algo diverso.

El proceso es largo. Hay que prepararse, recobrando el cuerpo mientras una se va desalineando.

Todos los hábitos pueden cambiarse. Al fin y al cabo, la misma capacidad de cambio de hábito que hemos tenido para asumir este estilo de vida, la podemos tener para cambiarlo.

En tiempos de pandemia, la gran pregunta que la humanidad debería afrontar es: ¿cómo liberar al planeta de la pandemia llamada humano? Esto no implica un suicidio colectivo ni un exterminio (que se va a producir en todo caso, si seguimos siendo tantos), sino ¡dejar de reproducirse y de consumir, recobrando un cuerpo perdido y el goce del movimiento!

Este es un libro del reverso en un mundo del revés: donde toda la economía va a la digitalización y el control, yo digo que el futuro es el cuerpo y la indeterminación. Donde la humanidad se inmuniza, yo digo que el futuro es la orgía planetaria.

Lo que se nos ha presentado como teleología es, en realidad, una gran anomalía... ¡La heterosexualidad nos lleva a la extinción! ¡La comodidad sedentaria es atrofia vital! ¡Basta de filosofía y políticas paliativas, y de parches, de culos demasiado pegados a sus sillas!

Este manifiesto está lleno de rabia contra la complicidad generalizada que muchos presuntos círculos críticos del activismo, la academia o las artes, tienen con el holocausto planetario. Durante mucho tiempo, también he sido cómplice, en distintos grados, de un proceso interminable de desalineamiento. Que este manifiesto sirva para difundir una cierta conciencia furiosa, y una loca alegría dionisíaca por recuperar nuestro movimiento y llevarnos a evoluciones inauditas: r/evoluciones de *ontohackers.*

Si el límite de nuestra libertad está en la libertad de otres, necesitamos con urgencia ampliar nuestra idea de este «otro» al planeta

entero y todas sus formas de vida, y comprender nuestra complicidad diaria con el holocausto. No se trata, *a priori*, de imponer prohibiciones[28] (reproducir, comer carne, utilizar el transporte motorizado, comprar productos con envases de plástico o utilizar Facebook, por ejemplo), sino de desarrollar una sensibilidad, una conciencia encarnada profunda.

¡Más que un medidor de nuestra huella de carbono, necesitamos uno para nuestra huella del holocausto y la extinción! ¿Quizás, una aplicación que nos da descargas eléctricas de diferente intensidad con cada gesto diario que alimenta el holocausto y la extinción?

Pero mi propuesta no es prohibir, sino recuperar nuestra capacidad perdida de sentido del movimiento, ¡las alegrías de la mutación simbiótica! ¡No se trata de imponer reglas contra la libertad individual, sino de recuperar un sentido más profundo de libertad: ¡una libertad radical de movimiento interno, de libertad simbiótica y de mutación!

Movimientos prometedores como Extinction Rebellion deben incluir urgentemente, en la vanguardia de sus propuestas, el fin de la heteronormatividad y la reproducción; un posthumanismo radical y veganismo; y una lucha contra el sedentarismo que subyace al consumismo, por un cambio profundo de forma de vida.

Descolonizarnos a nosotros mismos y al mundo significa deshacer la inflexión de la variación cualitativa a la pura cuantificación, y su base en un cuerpo, movimiento y percepción empobrecidos. Este es el prisma de la dominación: un prisma de percepciones es-

28 ¿Se debería criminalizar la reproducción, las relaciones heterosexuales, el consumo de productos animales, los medios de perspectiva, el transporte mecánico o las redes de control digital como Facebook? Quizás. Nuestras líneas rojas son tan arbitrarias. Hace algún tiempo era impensable que los sujetos soberanos no tuvieran esclavos, era impensable que las mujeres tuvieran derechos. Hoy parece claro que no se deben tener esclavos, que las mujeres deben tener los mismos derechos, que no se debe matar a otras personas... Pero muchas personas «críticas» todavía pretenden tener argumentos contra el veganismo: por ejemplo, que existe un mercado capitalista en torno a ello... Y bien: ¿vamos a poneros a matar a gais porque exista un capitalismo rosa?... argumentos para aferrarse a una forma de vida... ¡a través de la cual estamos matando al planeta, a miles de millones de formas de vida y a nosotros mismos con él! Simplemente, porque nos aferramos a una idea completamente errónea de comodidad y libertad individual. ¡Hoy en día, la reproducción humana (despreocupada e implacable) es un crimen cósmico! ¡Comer carne proveniente de la esclavitud masiva de animales es un crimen cósmico!

trechas que subyacen a todos los abusos y crean una parálisis evolutiva. Este es el sustrato, común a todos los modos de opresión, que debemos abordar.

Filosofía viral/filosofía orgiástica

En tiempos pandémicos urge recordar que los virus son aliados de la evolución, agentes primordiales de la mutación. Contrastan así, vivamente, con los mal llamados medios virales que son medios globales de homogeneización. ¡Urge recobrar la potencia de mutación de los virus para una mutación de la especie!

La buena noticia es que todas llevamos esa potencia en lo más hondo de nuestros tejidos y memorias moleculares. ¡Desatemos esa ameba sobrehumana y su capacidad de variación! La otra buena noticia es que solo se trata de cultivar la mínima variación continua; y con ella, el goce del sentirse como cuerpo en movimiento y en simbiosis con el mundo. ¡Desde aquí, se puede recobrar la orgía evolutiva!

El futuro será orgiástico, o no será.

Bibliografía

Bowman, Katy. *Movement Matters. Essays on Movement Science, Movement Ecology and the Nature of Movement*. Washington: Propriometrics Press, 2016.

Bowman, Katy. *Move Your DNA: Restore Your Health Through Natural Movement*. Washington: Propriometrics Press, 2017.

Del Val, Jaime. «Cuerpos Frontera. Imperios y resistencias en el post-post-modernismo». *Artnodes* 6 (2006). https://www.raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/53108/61082 reverso.org/texts/DelVal-2006—Cuerpos-Frontera-Imperios-y-resistencias–Artnodes.pdf

---. «Microsexos Postqueer. Más allá del performativo: cuerpos pos-anatómicos y producción del deseo en la era del Afectocapital». *Revista Reverso* (2008). http://www.reverso.org/MICROSEXOS%20POSTQUEER.pdf reverso.org/texts/DelVal-2010-MICROSEXOS-POSTQUEER.pdf

---. «Metahuman: Post-anatomical bodies, Metasex, and the Capitalism of Affect in Post-posthumanism». En *Posthuman Studies Reader. Core readings on Transhumanism, Posthumanism and Metahumanism.* Edición de Evi D. Sampanikou, Jan Stasienko Eds. Basel: Schwabe Verlag, 2021. www.reverso.org/texts/DelVal-2016-Metahuman–Belgrade-2009-corr.pdf

---. «Cuerpo común y guerra de los afectos– Coreografías globales y cuerpos en serie del afectocapital». *Cuadernos de Información y Comunicación* 14 (2009): 121-139. https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0909110121A https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0909110121A/7222 – reverso.org/texts/DelVal-2009-Cuerpo-Comun-y-guerra-de-los-afectos–CIC.pdf

---. «Algoriceno. Ecologías mayores y menores en la era del Big Data». En *Debates sobre la Investigación en Artes*, 48-61. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2017. http://www.uartes.edu.ec/institucional/index.php/download/ilia/?wpdmdl=1666&masterkey=59e7ea85dae70, https://metabody.eu/wp-content/uploads/2020/07/J-del-Val-Algoriceno-Ecologías-mayores-y-menores.pdf, www.reverso.org/texts/DelVal-2017-Algoriceno-Ecologias-mayores-y-menores.pdf

---. «Neither Human nor Cyborg: I Am a Bitch and a Molecular Swarm. Proprioception, Body Intelligence and Microsexual Conviviality». *World Futures* 76, n.º 5-7 (2020): 314-336. https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/02604027.2020.1778335.

---. «The Body is infinite/Body Intelligence. Ontohacking sex-species and the BI r/evolution in the Algoricene». *Journal of Posthumanism* 1, n.° 1 (2021). https://journals.tplondon.com/jp/article/view/1447

---. «Ontoviolencia en el algoriceno. Hacia una ecología de lo abierto». En *Comparecen los cuerpos. Materias y fronteras*. Edición de Maya Aguiluz. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2021. http://www.reverso.org/texts/DelVal-2021-ONTOVIOLENCIA-EN-EL-ALGORICENO—-FINAL-sinisbn.pdf

---. «Cuerpo Común y Salud Planetaria». *Metabody Journal* (2021). https://metabody.eu/es/cuerpo-comun/

---. *Ontohackers. Radical movement philosophy in the age of algorithms*. Milky Way, Earth: Punctum Books, 2022. Próxima publicación.

Deleuze, Gilles. «Post-scriptum sur les sociétés de contrôle». En *Pourparlers*, 240-247. París: Les Editions de Minuit, 1990. Haraway, Donna J. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducción de Helen Torres. Bilbao: Consonni, 2020.

Hui, Yuk. *Fragmentar el futuro. Ensayos sobre tecnodiversidad*. Buenos Aires: La Caja Negra, 2020.

Margulis, Lynn y Dorion Sagan. *¿Qué es el sexo*? Traducción de Ambrosio García Leal. Barcelona: Tusquets, 1998.

Margulis, Lynn, y Dorion Sagan. Microcosmos. *Cuatro mil millones de años de evolución desde nuestros ancestros microbianos.* Traducción de Mercé Piqueras. Barcelona: Tusquets, 1995.

Massumi, Brian. *Ontopower: War, Powers and the State of Perception*. Durham, NC: Duke University Press, 2015.

Myers, Samuel y Howard Frumkin, Ed. *Planetary Health. Protecting Nature to Protect Ourselves*. Washington, DC: Island Press, 2020. https://www.planetaryhealthalliance.org/book-planetary-health

Nietzsche, Friedrich. «Prólogo 3». En *Así Habló Zarathustra*. Traducción por Walter Kaufmann. Random House Publishing Group, 1995.

Patterson, Charles. *Eternal Treblinka: Our Treatment of Animals and the Holocaust*. Nueva York: Lantern Books, 2002.

Rouvroy, Antoinette, Thomas Berns y Liz Carey-Libbrecht. «Algorithmic governmentality and prospects of emancipation: Disparateness as a precondition for individuation through relationships?». *Réseaux* 177, 1 (2013): 163-196.

Sagan, Carl, Paul R. Ehrlich, Donald Kennedy, Walter Orr Roberts. *The Cold and the Dark. The World after Nuclear War*. Nueva York: Norton, 1984.

Sherrington, Charles Scott. *The Integrative Action of the Nervous System*. New Haven, CT: Yale University Press, 1906.

Suzman, James. *Trabajo. Una historia de cómo empleamos el tiempo*. Traducción de Ramón González Ferriz. Barcelona: Debate, 2021.

Vassi, Marco. *The Metasex Manifesto: Erotic Tales of the Absurdly Real.* Nueva York: Bantam Books, 1976.

Whitmee, Sarah *et al.* «Safeguarding human health in the Anthropocene epoch: report of The Rockefeller Foundation–Lancet Commission on planetary health». *Lancet* 386, n.º 10007 (2015): 1973–2028 http://dx.doi.org/10.1016/S0140-6736(15)60901-1

Zuboff, Shoshana. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power.* Nueva York: Public Affairs, 2019.

Ecoperformance: hacia la simbioescena

Wolfgang Pannek
taanteatro@hotmail.com

Resumen
Este artículo aborda *el ecoperformance*, un concepto de artes escénicas acuñado por la coreógrafa brasileña Maura Baiocchi y formulado en colaboración con el director de teatro alemán Wolfgang Pannek. Así, en la primera parte del artículo se introduce el tema, detallando los objetivos, la programación y los resultados del Primer Festival Internacional de Ecoperformance, un proyecto concebido por Baiocchi y producido en marzo de 2021 por el grupo que ella fundó, Taanteatro Companhia. La segunda parte del artículo contextualiza el concepto de *ecoperformance* en el ámbito de la trayectoria artística de la coreógrafa y presenta un recorte del conjunto de sus creaciones conceptuales (tensión, corporeidad, esquizopresencia), constitutivas del *taanteatro* o teatro coreográfico de tensiones. En su tercera parte, y a partir de las consideraciones conceptuales anteriores, el artículo esboza la propuesta de una reorientación de las artes escénicas: su salida de un antropoceno hacia un simbioceno.
Palabras clave: Taanteatro; Ecorporeidad; Ecoperformance; Antropoceno; Simbioceno

El Primer Festival Internacional de Ecoperformance

Frente a las amenazas a las condiciones de vida en la Tierra en el siglo XXI: calentamiento global, peligro nuclear, contaminación de la tierra y el mar, hiperpoblación, pandemias, concentración de ingresos, po-

larización social, racismo, violencia poscolonial y neoliberal en el ámbito físico y virtual, surgimiento de regímenes de extrema derecha, se vuelve necesario enfrentar este contexto y encontrar soluciones prácticas para detener esta avalancha apocalíptica de problemas. Por ello, Taanteatro Companhia realizó del 16 al 19 de marzo de 2021 el Primer Festival Internacional de Ecoperformance.

Concebido por la coreógrafa brasileña Maura Baiocchi, fundadora-directora de Taanteatro Companhia y producido y organizado por Wolfgang Pannek, codirector del grupo, el festival formó parte de la programación del proyecto Taanteatro 30 Años. El evento contó con un equipo de curaduría integrado por Mônica Cristina Bernardes, Jorge Ndlozy y Baiocchi, con la colaboración de N'Me-Núcleo de Estudios sobre Metodologías de Investigación en Artes de la Universidad del Estado de São Paulo (UNESP), bajo la coordinación de Wladimir Mattos y Rodrigo Reis Rodrigues.

El proceso de producción autofinanciado inició en septiembre de 2020, provocado por el aislamiento social impuesto por la pandemia del COVID-19 e imbuido de la misión transcultural de reunir a artistas de los más variados lugares del mundo, comprometidos con la investigación de las interacciones *performativas* entre el cuerpo y el medio ambiente. En su primera edición, el festival recibió propuestas de los cinco continentes, de las cuales se seleccionaron 34 *videoperformances*[1] con una duración de entre 2 y 26 minutos, en su mayoría producidos entre 2019 y 2021 por artistas de 22 países, principalmente mujeres[2] de las artes escénicas y visuales[3].

Durante tres días, el festival presentó estas obras catalogadas como *Eco[po] éticas* y *Eco[po] éticas em Processo* para resaltar la confluencia de lo poético y lo ético en el trabajo ecoperformativo y seña-

1 El treinta por ciento de la programación del Primer Festival Internacional de Ecoperformance fue compuesto por obras brasileñas. El resto de las obras procedían de Argentina, Bélgica, Brasil, Canadá, Colombia, Francia, Alemania, Grecia, Hungría, Marruecos, Mozambique, Holanda, Noruega, Polonia, Romania, Rusia, Suiza, Países Bajos, Turquía, Reino Unido, Estados Unidos y Venezuela.

2 Distribución de autoría de las obras del Primer Festival Internacional de Ecoperformance por género: autores = 58,8 %; autoras y autoras = 20,6 %; autores = 17,6 %; autoría no binaria = 2,9 %.

3 Los participantes del Primer Festival Internacional de Ecoperformance trabajan en las áreas de cine, fotografía, *performance*, danza, teatro, *clown*, música y pintura.

lar la apertura de la programación a una pluralidad de propuestas con diferentes grados de elaboración artística. Como resultado, la agenda del evento incluyó obras de artistas y colectivos experimentales y consolidados profesionalmente junto a las de estudiantes y profesionales al inicio de sus carreras. Así también, se presentaron obras producidas con tecnología de punta y equipos caseros. Un encuentro *online* entre los artistas cerró el programa del cuarto día del festival.

Las obras exhibidas en el festival fueron filmadas en los más diversos ambientes: apartamentos, casas, oficinas, terrazas, estudios de arte, terrazas, traspatios, edificios abandonados y sinagogas, fincas, cuevas, cascadas, arroyos, ríos, salares, manglares, playas, montañas y mesetas. En este sentido, el programa invitaba al público a realizar un viaje intercontinental virtual cuyo itinerario geográfico comprendía el interior de la provincia de Córdoba, en Argentina, y el distrito de Marracuene de la provincia de Maputo, en Mozambique, en la costa este de África.

Entre los destinos europeos se encontraba el Estrecho de Vistula Spit en la costa del Mar Báltico, en Polonia y la península de List en el sur de Noruega. También pasó por Ottawa y Ontario en Canadá, se volvió al Sur de las Américas, ofreciendo la oportunidad de perderse y reencontrarse en las lejanas regiones de Chapada dos Veadeiros, en Goiás, y en los territorios indígenas de Pankararu, Xukuru y Kapinawá, en Pernambuco, Brasil. A esta diversidad geográfica correspondió una gama igualmente variada de temáticas, lenguajes *performativos* y tratamientos artísticos en torno al encuentro, separación o fusión entre cuerpo y entorno, civilización y naturaleza; la evocación de la receptividad sensible del cuerpo y la recuperación de la memoria ancestral. Al mismo tiempo, se exploraron las posibilidades de una militancia ecoartística contra la destrucción ambiental y sus procesos y agentes mediante la invención de nuevas formas de convivencia e interacción con las geografías y sus habitantes:

> [...] la inquietud adolescente ante la pandemia global y "un mundo en pausa" en *While we wait*; la disolución de la frontera entre cuerpo y paisaje en *Skin*; la crítica al agro negocio a través de "un acto de

interferencia en el paisaje" de la Mata Atlántica en *Trans-plante*; el grito en defensa de la naturaleza exterior e interior en *Antes que los pájaros*; la invitación a un cine-danza del devenir-mundo en ***ê tre chat***; la (des)continuidad entre la organicidad del cuerpo y lo inorgánico en Aluminio; el *cuestionamiento* de los incendios forestales en Córdoba en la performance-pintura *Incendio en Falda del Carmen*; la meditación coreográfica zen sobre la emergencia de lo imprevisto en *Arena y piedras*; el descubrimiento de una "ecología del lugar" en los microgestos de *Clepsidra*; la protesta performativa-documental contra la deforestación en *Grande Perche*; la evocación de la memoria ancestral como antídoto contra las angustias de la globalización en *Dios nos ayude*; el pas de deux con ovejas en *OAT FLAKES*; la evocación de mitos antiguos f*rente a la* domesticación tecnológica de la naturaleza en *EcoPanFormance*; el grito liberador de un violín en *Enclosure of Land and Soul*; la reivindicación de una animalidad palpitante en *A Mulher Besouro*; la investigación de los "sistemas minimalistas repetitivos" de movimiento en espacios naturales en *Relación IX : Elementales*; el cuestionamiento del trato humano a los océanos en *When Whales Wash Ashore*; el diálogo con los habitantes muertos y vivos de una sinagoga abandonada en *Działoszyce: Body, Song, Border*; la indignación ante el desprecio sociopolítico gubernamental hacia los quilombos en *Yurusanai*; *la* perplejidad ante la tala de un árbol centenario en *Goela*; la tensión entre la naturaleza telúrica y la maquinaria de la vida urbana en *Tríada*; la reflexión sobre el binarismo de género en *Terra Céu*; el acto de referencia y agradecimiento al planeta Tierra en *Mother Earth Perdona*; la protesta *butoh* contra la destrucción de una reserva forestal en *Sector*; el entrelazamiento con un entorno multiespecies a través de la escucha en *Ejercicios de escucha consciente*, *bosque*; el viaje sensorial y simbiótico por los territorios indígenas sagrados en *GeoPoesis*; la hermandad con árboles asesinada en *Giishkiboojigananke*; la danza de la conjugación de lo existente y lo posible en *pE.HSen*; la inmersión en la intimidad del Cerrado en *Silencio y Sonido*; la creación de poemas corporales en entornos pandémicos de aislamiento en *Haikorpos*; la conversación ecofeminista con la madre y la naturaleza en *Dialogus inter Feminas et Natura*; la reflexión nórdica sobre las incer-

tidumbres del tiempo y el destino humano en *Weird Drawn At Land*; el experimento corpóreo-visual sobre los efectos del consumismo y los residuos plásticos en *Asfixia*; la fluctuación entre los estados humanos y animales y los recuerdos ancestrales en *¿Dónde habitamos?*

A través de la transmisión de la programación (subtitulada en inglés) en el canal de YouTube[4] del festival y a través de su sitio web bilingüe[5], las obras expuestas llegaron a un público internacional de 3000 personas. En su conjunto, dada la escala, diversidad y resonancia de su programación, el Primer Festival Internacional de Ecoperformance llevó a una nueva dimensión el compromiso de Taanteatro Companhia en torno a la relación entre las artes escénicas y el medio ambiente.

Ecoperformance desde el punto de vista de los participantes del festival

Estimulada por la calidad y diversidad de las obras presentadas y motivada por la actitud propositiva de los artistas, Taanteatro Companhia decidió publicar un libro-catálogo sobre el Primer Festival Internacional de Ecoperformance. La publicación no solo documenta el festival, sino que profundiza y diversifica la reflexión y el debate a través de artículos y testimonios de los participantes sobre su propio trabajo y sobre los aspectos, conceptos y prácticas del *ecoperformance*. Con la intención de compartir las primeras impresiones de esta resonancia, adelantamos aquí, de forma sintética, algunos extractos[6] de estas aportaciones en cuanto a la motivación, lenguaje, recepción y función de la *ecoperformance*, así como su mediatización cinematográfica.

Hilary Wear, autora de *Giishkiboojigakananke*, opinó que «ecoperformance» podría ser simplemente una forma de describir la vida

4 Canal de YouTube del Festival Internacional de Ecoperformance: https://www.youtube.com/channel/UCMau0K7GKEzwNYqMA1lj_3Q

5 Sitio web del Festival Internacional de Ecoperformance: https://taanteatro.wixsite.com/ecoperformance

6 Los extractos citados a continuación son parte de los testimonios y artículos enviados a Taanteatro Companhia.

diaria en el planeta. Desde la perspectiva del payaso del pueblo Ojibway, el festival contribuyó a la «devoción a nuestra Madre Tierra» centrándose en el *Shkakimikwe*[7], que «es lo que se necesita ahora mismo». Por otro lado, según la canadiense Kristina Watt, esta necesidad de cambio radical de paradigma y comportamiento se refleja en la idea de *ecoperformance*. El director de *While We Wait* cree que este concepto no solo despierta la percepción de un desequilibrio en la «relación entre la humanidad y la naturaleza», sino que implica un llamado a la «acción urgente» ante la crisis actual del clima y la salud.

La capacidad de concienciación, señalada por Watt, también es destacada por el Colectivo Mó. Los autores-intérpretes brasileños de *Haikorpos* encontraron «afinidad con el concepto de ecoperfomance» porque «afina la percepción de que la existencia humana conforma una gran red interconectada a todas las manifestaciones de la vida en la Tierra». En cambio, a los ojos de la artista visual y *performer* húngara Monika Tobel, la percepción de estas afinidades afectivas contribuye a desvanecer «las líneas que dividen naturaleza/cultura, humano/animal, masculino/femenino» para dar lugar a «un profundo reconocimiento de pertenencia», acompañado de una noción de «responsabilidad y necesidad de cuidado mutuo, que transforma lo personal en político y viceversa».

Esta conjunción de momentos de conciencia, pertenencia, responsabilidad e (inter)acción explica por qué la violinista alemana Elisabeth Einsiedler, autora de *Enclosure of Land and Soul*, entiende que «los proyectos culturales con el Festival Taanteatro Ecoperformance son de inmensa importancia pedagógica para generar oportunidades de expresar y afrontar» los desafíos medioambientales «a nivel artístico».

Desde la perspectiva del *ecoperformance* 1K, y considerando el tratamiento cinematográfico y la transmisión del trabajo performativo de Grupo Totem, el director Fred Nascimento comenta sobre la película *GeoPoesis* como una búsqueda de la *simbiosis cuerpo-naturaleza* a través la «reanudación histórica de las conexiones ancestrales»,

7 *Shkakimikwe* se traduce como «Madre Tierra» en el idioma anishinaabe (Ojibway) de la rica América del Norte, Canadá central.

la «inmersión sensorial y metafísica en las tierras sagradas [...] de los pueblos indígenas de Pernambuco» y la «posibilidades tecnológicas contemporáneas» de la mediatización.

Tras participar en el festival, Wojciech Olchowski, director de *Sector*, adoptó el concepto de *ecoperformance* para presentar su «Colección de ecoperformances»[8] de videos inmersivos. El cineasta polaco considera «el concepto muy inspirador», no solo «para describir obras que investigan el juego de tensiones entre cuerpo y entorno», sino también porque «la grabación de una ecoperformance en formato de video inmersivo puede (...) capturar la interacción de un artista con el entorno natural que lo rodea» y hacer del paisaje no solo un fondo, sino un *socio* del artista en la actuación.

Por otro lado, en su artículo «Alambre de Cenotá para el pozo de Weird y tres cuerpos de árboles desaparecidos»[9], Rolf Gerstlauer y Julie Dind identifican una cierta temporalidad del movimiento como una característica *ecoperformativa*. Para el dúo francosuizo de cineastas e intérpretes que participó en el festival con *Weird Drawn at Land*, son el movimiento lento y el tiempo mutilado (o autista) —expresado en las experiencias primarias de transmutación del cuerpo y del clima de una danza sin rumbo— lo que hace que de su etnoficción «también una verdadera *ecoperformance*».

Según Gerstlauer y Dind, este movimiento-tiempo *ecoperformativo* fue tematizado por la cineasta Maya Deren, siendo el propio «"movimiento cinematográfico" toda una nueva dimensión de movimiento»[10]. Un movimiento no de la danza, sino del cine, que se hace eco de la reflexividad del observador que se reconoce a sí mismo o que solo se ve afectado por la *performatividad* de un tiempo mutilado proyectado. En *Weird Drawn at Land*, el movimiento-tiempo de la *ecoperformance* se manifiesta, según sus autores, en «dos modos» sucesivos:

8 Sitio web del cineasta Wojciech Olchowski: https://olchowski.wordpress.com/2021/05/23/ecoperformance/

9 «Cenotaph for Weird 's Well and T[h]ree Missing Bodies» es el título del artículo de Rolf Gerstlauer y Julie Dind para el libro-catálogo sobre el Primer Festival Internacional de Ecoperformance.

10 Maya Deren, «En Tierra. 1944», en *Essential Deren: escritos recopilados sobre cine*, Deren y McPherson, 2005.

primero, en la «intimidad del acto» *performativo* todavía «sin lenguaje», y luego en la «realidad lenta artificial cinematográfico» de este acto «que crea movimiento o compromiso en términos de una posible reflexividad, inspirando a los espectadores a habitar una película, una tierra ficticia»; la unión entre cuerpos y materiales trabajados en la película es la magia que hace el movimiento de *ecoperformance*. Desde la perspectiva de la recepción, la acción de esta magia *ecoperformativa* sobre el cuerpo apunta solo en menor medida al posicionamiento del juicio racional, pero apela sobre todo a la imaginación del público, en el sentido de una «poderosa invitación» dirigida al deseo de «querer experimentar la tierra misma» y de encontrar formas de «mover-se con la tierra».

Ecoperformance en el teatro coreográfico de tensiones

La dirección eco[po]ética del trabajo coreográfico de Maura Baiocchi precede a la formulación de su enfoque *performativo*: el *taanteatro* o *teatro coreográfico de tensiones*, y a la fundación del Taanteatro Companhia en 1991 en Sao Paulo. Sus «performances ambientales» —*Isadora Duncan and the Bull*, *Martha Graham in the Woods* y *Pina Bausch durmiendo* (1988)— interpretadas en paisajes naturales, así como varias obras de su repertorio coreográfico de finales de los años 80/90, dan testimonio inequívoco de la vocación ambiental de su arte, entre los que destacan los solos *Cuando se suman las mariposas-danzas transparentes* (1988) y *El Himalaya* (1990).

En *El Himalaya*, Baiocchi evocó a una entidad inspirada en experiencias extáticas. Feifei, un mítico habitante de las altas montañas que desciende de su solitaria morada en la nieve para manifestar, junto a los humanos, su airada revuelta contra la destrucción del planeta. En *Cuando las mariposas desaparezcan,* trabajo en homenaje al ambientalista Chico Mendes[11], tematizó la degradación y el desánimo

11 Francisco Alves Mendes Filho, más conocido como Chico Mendes (1944 - 1988) fue un siringuero, sindicalista y ambientalista brasileño que fue asesinado por invasores de tierras.

del medio ambiente expresado por la desaparición de estas criaturas aladas multicolores que polinizan el paisaje. En 1992, *Cuando las mariposas desaparezcan* formó parte del programa artístico de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Medio Ambiente y Desarrollo (Eco-92) en Brasilia.

Con el término *performance ambientales*, Baiocchi anticipó una práctica-idea (y viceversa) que veinte años más tarde denominaría *ecoperformance*. Entre 2009 y 2010, durante el proceso creativo del espectáculo *DAN Devenir ancestral* y en el contexto de la inauguración de un nuevo ciclo de obras de Taanteatro Companhia con el objetivo de investigar las tensiones entre cuerpo, ambiente y ancestro, Baiocchi introdujo este concepto en el campo de las artes escénicas. En los años siguientes, entre 2011 y 2019, Taanteatro Companhia produjo cuatro ediciones del Foro de Ecoperformance realizado en Brasil y Argentina. Los foros reunieron a artistas, productores culturales y ambientalistas para investigar una visión de cuatro pilares de la sostenibilidad (ecológica, estética, ética y económica) y explorar títulos sugerentes; temas como el medio ambiente y la gente, ecología y artes *performativas* y el medio ambiente como *performance*.[12] Comprender los aspectos teóricos y prácticos del *ecoperformance* requiere contextualizar este término dentro del ámbito conceptual y metodológico del taanteatro (teatro coreográfico de tensiones) y de la trayectoria de Taanteatro Companhia.

La compañía fue fundada por Baiocchi en 1991, el mismo año en que el proyecto «Taanteatro: una investigación para la transformación de la danza» recibió el apoyo de Bolsas Vitae de Artes. El proyecto, resultado de las prácticas e investigaciones de Baiocchi en el campo de las artes escénicas desde fines de la década de 1970, en Brasil y en el exterior, se basó en investigaciones teatrales-coreográficas en el principio de la tensión y en la concepción del cuerpo como *pentamusculatura*. Así, el taanteatro buscaba la autonomía del ejecutante y una danza libre de las imposiciones de los códigos formales y del lenguaje preexistentes, pero guiada por la exploración a la vez lúdica y rigurosa

12 Acceda al blog del Foro Ecoperformance: https://forum-de-ecoperformance.blogspot.com/

de las potencialidades corporales, la subjetividad, la historia y la ascendencia del artista.

Desde un inicio, la dinámica del taanteatro buscó la mediación recíproca entre práctica y teoría, la tonificación de la anatomía afectiva del ejecutante a través de la comunión de sus facultades motrices, sensoriales, imaginativas y cognitivas; la creatividad autoral y la presencia *performativa*. En consecuencia, la dinámica creada por Baiocchi relaciona «conceptos que bailan» —tensión, voluntad de tensión, ent[r]e, pentamusculatura/corporeidad, esquizopresencia— con prácticas corporales y procesos poéticos: esfuerzo, caminar, caligrafía corporal, alfabeto sonoro y los procesos creativos mandala de energía corporal (MAE), rito de pasaje, rito del chamán y desconstrucción de la *performance* a partir de la mitología [trans]personal.[13]

Tensión

El principio de tensión presupone la existencia de interrelaciones (tensiones) energéticas entre todas las fuerzas y formas de vida y el escenario, y postula la tensión como condición necesaria de la creatividad. Como diferencia de potencial, la tensión relaciona, cruza, moviliza, articula y reconfigura la polifonía de los ambientes, cuerpos y lenguajes de las artes escénicas. Por ello, constituye su común denominador. Desde la perspectiva del taanteatro, la calidad, eficacia e intensidad del encuentro *performativo* y de la comunicación resultan de la capacidad de percibir, sintetizar y operar las tensiones. El teatro distingue tres tipos básicos de tensiones: intratensiones, intertensiones e infratensiones.[14] Esta tipología engloba tensiones en el cuerpo, entre cuerpos y

13 El conjunto de conceptos y prácticas del taanteatro fue expuesto en las publicaciones de Taanteatro Companhia, entre ellas: M. Baiocchi y W. Pannek, *Taanteatro: fuerzas y formas* (São Paulo: Transcultura, 2018).

14 Las intratensiones ocurren a nivel psicofísico y se manifiestan en la calidad del estado corporal global. Las intertensiones se producen entre cuerpos sobre medios de cualquier naturaleza. Las infratensiones provienen del campo político-sociocultural en forma de valores, creencias, tradiciones, lenguajes, códigos y hechos históricos. Sobre esta tipología de tensiones ver Baiocchi y Pannek, *Taanteatro: fuerzas y formas*, 18.

sobre los cuerpos, a lo que debe añadirse que los tres tipos de tensión operan simultáneamente en cualquier acción cotidiana y *performativa*.

Pentamusculatura/ecocorporalidad

La tipología de las tensiones está íntimamente ligada a una concepción energético-relacional del cuerpo, expresada en los conceptos de pentamusculatura o ecorporalidad.[15] La idea de pentamusculatura, detallada por Baiocchi por primera vez en 1991, denota una visión ampliada del cuerpo: un cuerpo como fenómeno tensor cuyos límites se extienden, por su conectividad y porosidad, hasta los límites de la vida y de la universo. Desde un punto de vista práctico, la pentamusculatura opera como un concepto rector en la construcción de la anatomía afectiva del *performer*: por un lado, como forma de toma de conciencia del cuerpo como entorno y, por otro, como medio de (auto)percepción del cuerpo como elemento de composición del entorno *performativo*. Como su nombre indica, la pentamusculatura se compone de cinco musculaturas: la musculatura aparente, interna, transparente, absoluta y extranjera.[16]

Estas musculaturas interconectadas, interactivas y porosas sensibilizan al *performer* sobre la complejidad de los factores de tensión que afectan su cuerpo y el proceso de concebir, crear y presentar una *performance*. Al traspasar las fronteras rígidas entre el cuerpo y el entorno, la metáfora-concepto de pentamusculatura sitúa el cuerpo humano como un elemento importante de la composición *performativa*, junto a otros elementos igualmente importantes. Así también, al dar

15 Sobre los conceptos de pentamusculatura y ecocorporalidad ver Baiocchi, y Pannek, *Taanteatro: fuerzas y formas*, 21.

16 La musculatura interna designa todo lo que existe debajo de la piel: músculos, huesos, órganos, arterias, fluidos, células, etc. La musculatura aparente se refiere a todo lo que caracteriza la apariencia del cuerpo: piel, cabello, colores, formas, dimensiones, marcas, incluidos los trajes y accesorios en contacto directo con el cuerpo. La musculatura transparente se refiere a las funciones de la sensibilidad, la conciencia y la cognición, incluyendo el inconsciente, la imaginación, los sueños, etc. La musculatura absoluta se refiere a la creencia en una realidad más allá de toda existencia particularizada como p. en Física, a la magnitud de la Energía que permanece idéntica en medio de todas las transformaciones de la materia.

a conocer la permeabilidad y el dinamismo del cuerpo-ambiente que se constituye por la interacción e interpenetración con otros ambientes y sus aspectos físicos, temporales y espirituales, la pentamusculatura amplía y enriquece la noción de cuerpo y contribuye a superar el antropocentrismo de las artes escénicas en favor de una puesta en escena de atmósferas tensas: va desde un antropoceno hacia el simbioceno. Si el término «pentamusculatura» subraya la diferenciación y conectividad del cuerpo, el término «ecorporalidad» apunta a la integración y composición de las cinco musculaturas. Pentamusculatura y ecorporeidad son dos caras o denominaciones de un mismo plano rizomático.

Ent[r]e

Los conceptos energéticos —relacionales de tensión, pentamusculatura y corporeidad— sitúan el evento *performativo* como un fenómeno de mediación y composición entre las múltiples fuerzas, formas y lenguajes que componen, en su mestizaje, un ambiente y atmósfera de tensiones. En otras palabras, el evento *performativo* emerge del *ent[r]e*[17], es decir, de la dinámica de los cruces relacionales mutuos *y* multidimensionales entre todos los elementos físicos y virtuales que pueblan el tejido tensor de una escena. El *ent[r]e* entiende cualquier órgano como entidad procesal, *entre* y *entidad* al mismo tiempo.

Esquizopresencia

Todo en el teatro nace de la tensión entre copresencias; esto es particularmente cierto para la presencia escénica. No es una propiedad innata e inmutable del cuerpo, sino la expresión cualitativa de una potencia relacional. Con el concepto de esquizopresencia, el teatro coreográfico de tensiones designa «un tipo de presencia performativa no representativa-narrativa»[18] de inspiración nietzscheana-deleuziana,

17 Sobre el concepto de «ent[r]e» véase Baiocchi y Pannek, *Taanteatro: fuerzas y formas*, 20.

18 Sobre el concepto de «esquizopresencia» véase Baiocchi y Pannek, *Taanteatro: fuerzas y formas*, 25.

con el plano ontológico del acontecimiento *performativo*: su flujo de tensiones (o devenir tensivo) de «signos sostenidos por una tensión vital-creativa entre fuerzas y formas»[19].

«La dimensión esquizofrénica añade a la presencia escénica una huida, no de la forma sino de cualquier norma formal, lo que implica una ruptura creativa con cualquier hipercódigo ideológico, moral o estético preexistente»[20].

Ecoperformance

Se puede decir que la obra de Baiocchi está guiada por una idea trascendental. En el espejo del núcleo fotográfico, y parafraseando a Nietzsche, el mundo es un flujo de tensiones, y nada más. Y el cuerpo, respectivamente, el *performer*, convertidor, catalizador y difusor de energías. Esta imagen del mundo como plano ontológico virtual de interrelaciones energéticas o de un devenir *ent[r]e* conlleva consecuencias para las concepciones del evento *performativo* y de la presencia, además de pedir diferentes protocolos para la preparación del *performer*. Como convertidor de energía, el *performer* necesita trascender las limitaciones de su carácter social, pero debido a este movimiento de autosuperación, primero debe adquirir una conciencia profunda de su identidad social y ancestral. De ahí el proceso de [de]construcción de la *performance* desde la mitología [trans]personal[21], que siempre es también una [de]construcción del ejecutante. De ahí la inversión en afinar las facultades chamánicas del ejecutante; por ejemplo, a través del mandala de energía[22] corporal y el rito del chamán[23].

La *performance* como rito de transfiguración se encuentra con el fluir de las tensiones, la sumersión en el elemento dionisiaco, a partir

19 Ídem., 26.
20 Ídem.
21 Sobre el proceso de [de]construcción de la *performance* a partir de la mitología [trans]personal, véase Pannek y Baiocchi, *Taanteater: [De]construcción y esquizopresencia* (São Paulo: Transcultura, 2016).
22 Para obtener más información sobre esta práctica consulte Baiocchi y Pannek, *Taanteatro: MAE: Mandala de Energía Corporal* (São Paulo: Transcultura, 2013).
23 Sobre el proceso creativo del Rito del chamán, véase Baiocchi y Pannek, *Taanteatro: Forces & Forms* (São Paulo: Transcultura, 2018), 75.

de la idea de que la verdadera experiencia implica transformación, por contagio. La experiencia *performativa* solo es transformadora si la *performance* implica la transformación del ejecutante. En relación con el *ecoperformance*, esta transformación y transfiguración depende de la interpenetración entre cuerpo y paisaje. El cuerpo va al paisaje, el paisaje se hace cuerpo: cuerpo-paisaje. Es decir, invasión, extravasación, disolución del sujeto; no la representación de un personaje ficcional, ni del *performer* en su aspecto social o como foco de dramaturgia y objeto de recepción, sino, en palabras de Artaud, su explosión en diez mil aspectos.

Ecoperformance no privilegia la representación de personas, o sus dramas identitarios y sociales. Más bien, ella es capaz de resaltar y arrojar luz sobre estos rasgos de identidad, estos condicionamientos individuales y conflictos colectivos en el momento de la muerte simbólica del *performer*, en el momento de la inmersión del cuerpo en el plano sensorial y virtual del flujo de tensiones. Un plano en el que desaparecen las divisiones entre sujeto y entorno, en el que el ambiente deja de ser entorno y el cuerpo deja de ser instrumento del sujeto racional. El entorno, en su complejidad animal, vegetal y mineral, se convierte en el sujeto de la escena; el entorno se convierte en el centro, pero en todas partes. La *ecoperformance* ocurre cuando las imágenes habituales del orden de lo real se disuelven, en el instante de la licuefacción o explosión de los espejos.

A pesar de, o más bien precisamente a causa de, esta disolución del individuo en el ambiente y la difusión del ambiente en cada cuerpo, la ascendencia es parte de la ecología de la *performance*. El *performer* pertenece —incluidas sus posiciones críticas— a la tradición del medio social en el que creció y que lo habita en términos afectivos y culturales. Pero su linaje ancestral siempre mestizo participa a través de la historia y evolución de órdenes sociales, biológicos y geológicos, a la vez más amplios y diversificados. Por eso, la temporalidad de la ascendencia, tal como la concibe el taanteatro, no se limita a líneas de origen situadas en el pasado, sino que se despliega en un movimiento abierto hacia el futuro, en una ascendencia por crear. La inmersión ambiental del *ecoperformance* es también una inmersión en un futuro ancestral.

Dicho de manera técnica:

La ecoperformance concibe el ambiente y el cuerpo como dimensiones inseparables de la vida y la creación performativa. El cuerpo en sí mismo es un entorno - En ecoperformance, el entorno constituye un juego vivo e interactivo de presencias, fuerzas y formas heterogéneas - El performer no es el agente central sino un componente importante de este juego – La ecoperformance experimenta las interacciones ambientales como un evento performativo expresivo y, al mismo tiempo, se configura como un proceso ambiental - El ecoperformance puede ocurrir en cualquier paisaje natural, urbano y virtual – La ecoperformance no idealiza las interrelaciones entre los seres humanos y el medio ambiente. Puede cuestionar, criticar, reafirmar y transformar estas relaciones - El ecoperformer se relaciona con el entorno en términos de intensidad e información - La ecoperformance auténtica es inseparable de la presencia eco - ética y eco- poética del performer -] La presencia eco [po]ética tiene lugar a partir de la percepción de una (problemática) inmanencia mutua entre cuerpo y mundo, a través de la interacción (motora, afectiva y cognitiva) entre el performer y un determinado entorno performativo (natural o no) con sus componentes orgánicos, inorgánicos y características atmosféricas. Por lo tanto, la ecoperformance no debe confundirse con la autoestética que se presenta frente a un entorno pintoresco y pasivo - La ecoperformance tiene un carácter político porque problematiza y recrea las formas de convivencia entre los seres humanos y los entornos y sitios culturales que habita - La ecoperformance se pregunta por su "huella ambiental".

El propósito del Taanteatro —en términos de su producción *performativa*, práctica y conceptual— fue resumido en el prólogo del científico teatral alemán Hans-Thies Lehmann al más reciente libro de la compañía: «La obra del Taanteatro (...) es nada menos que el intento siempre renovado de promover una nueva "coexistencia" del hombre y la naturaleza. (...) un teatro radicalmente "verde" que formule una crítica integral a nuestra civilización»[24].

24 Hans-Thies Lehmann, «Calefactor AR adicamente " Green" T», en *Teatro Coreográfico de Tensiones-Fuerzas y Formas*, editado por Baiocchi y Pannek (São Paulo: Transcultura, 2020).

Del antropoceno al simbioceno

Como todas las formas de vida, las artes están inevitablemente influenciadas por las infracciones definitorias de su tiempo. Desde el comienzo de la Revolución Industrial, según Crutzen y Stoermer[25], ha existido un impacto sin precedentes de efectos antropogénicos en la Tierra. Estos efectos —crecimiento exponencial de la población, explotación depredadora mecanizada de los recursos naturales y contaminación de la biosfera— han llevado en los últimos 250 años a la consolidación de un «papel central de la humanidad en la geología y la ecología»[26] del planeta. Según estos autores, la transformación tecnológica de la Tierra ha alcanzado un nivel de consistencia crítica que justifica la introducción de una nueva denominación para «la época geológica actual»: el antropoceno.

Según el filósofo ambientalista australiano Glenn A. Albrecht, el término «antropoceno» no solo designa la influencia humana observada en las condiciones geológicas y ambientales, sino que también se refiere al «paradigma del desarrollo capitalista que se encuentra en el corazón del mal desarrollo [y que] destruye los fundamentos mismos de toda la vida en la tierra»[27]. La nueva normalidad del antropoceno, guiada por la milenaria pauta bíblica del «dominio humano del planeta» e impulsada por el desarrollo tecnológico, implica, según Albrecht, «un giro apocalíptico en las relaciones entre la naturaleza y el ser humano». Un cambio definido por una «angustia planetaria»[28] acompañada de «sus correlatos en el sufrimiento físico y psíquico humano» y de la corrupción capitalista de conceptos sociales constitutivos «como la democra-

25 Paul J. Crutzen y Eugene F. Stoermer, «El Antropoceno», *Boletín Cambio Global*, n.º 41 (2000): 17-18.
26 Ídem.
27 Ídem.
28 Glenn. A. Albrecht, Exiting the Anthropocene and Entering the Symbiocene (2015). https://glennaalbrecht.wordpress.com/2015/12/17/exiting-the-anthropocene-and-entering-the-symbiocene-via-sumbiocracy-symbiomimicry-and-sumbiophilia/. «Essa "angústia planetária se manifesta no aquecimento global, mudanças climáticas, clima irregular, acidificação dos oceanos, pandemias de doenças, ameaça e extinção de espécies, bioacumulação de toxinas e o impacto físico avassalador da expansão exponencial do desenvolvimento humano"».

cia, la sustentabilidad, el desarrollo sustentable». Según el profesor de estudios ambientales, el antropoceno «nos pone en el camino [...] de la extinción» y su superación exige nuevas visiones del futuro materializadas en «un acto de creación positiva». Por ello, y en el contexto de un «desarrollo conceptual innovador», Albrecht defiende el concepto de «simbioceno» como designación de «la próxima era en la historia de la humanidad», y como aspecto central del pensamiento ecológico que «[...] afirma la interconexión de la vida y de todos los seres vivos», sin, sin embargo, ignorar la existencia de intra- e interconflictos entre especies. Si el antropoceno parte del principio de dominación humana sobre la Tierra, la ecología del simbioceno presupone «la soberanía de la naturaleza [...] en todos sus aspectos, ciclos e interrelaciones», exigiendo la coexistencia «dentro de los límites de la naturaleza [...] con todas las demás formas de vida» y en beneficio mutuo.[29]

Antropoceno

Dado que la modificación de la Tierra por la acción del hombre ha llegado al punto de poner en peligro las condiciones de supervivencia no solo de la humanidad, sino de la biodiversidad en su conjunto, cabe preguntarse cómo afecta el campo intratensivo del antropoceno a la creación artística y si el cambio de paradigma, tan necesario respecto de los modos de producción del capitalismo contemporáneo, debe reflejarse también en el alcance de las imágenes, proposiciones y prácticas que orientan las artes escénicas. La urgencia de encontrar una respuesta a esta pregunta cobra prioridad en la medida en que la mera oposición discursiva contra las tendencias dominantes de nuestro tiempo no garantiza, en modo alguno, la exención del arte de la lógica interna del antropoceno, en términos de principios creativos y de pro-

29 La primacía de la ayuda mutua constituye para Albrecht el fundamento ético de la matriz evolutiva del simbioceno preexistente y garantiza que, en la medida en que «los procesos que nutren los ecosistemas y los biomas sean identificados, protegidos y conservados, las especies dentro de estos ecosistemas saludables también prosperarán», permitiendo la «integración plena y armoniosa de la industria humana y la tecnología con los sistemas físicos y vivos en todas las escalas».

cedimientos de organización, comunicación, recepción y comercialización de la obra artística.

Inspirado en el título del artículo de Albrecht, *Saliendo del antropoceno y entrando al simbioceno,* el Taanteatro Companhia propone la salida de las artes *performativas* de un antropoceno hacia un simbioceno. Desde el punto de vista del taanteatro, el antropoceno, geológica y socioeconómicamente, es una expresión de la cosmovisión del antropocentrismo reflejada en el campo de las artes *performativas* como un antropoceno. El concepto de antropoceno esbozado aquí se refiere a la idea de un *theatrum mundi* concebida como una dramatización de los emprendimientos y transformaciones del espíritu humano en la historia. En este modelo de representación, el mundo y la naturaleza no son más que un entorno antagónico a la aventura de la autorrealización humana hacia sí misma. Desprovistos de valor propio, otros seres y otras cosas en el mundo solo adquieren significado en relación con *el antropos.*

Como principio, medio y final de una narración tiránica, el protagonista humano lleva a cabo su misión histórica a través de la transformación del conocimiento en una herramienta de dominación y exploración de la Tierra. La instrumentalización de la naturaleza y su degradación a un papel secundario al servicio de la humanidad provocan en última instancia el agotamiento y la extinción de la vida terrestre y conducen a la tiranía humana sobre un dominio abstracto en el que la naturaleza se ha vuelto obsoleta. El ser humano ya no forma parte del tejido vital de la Tierra; con el protagonista de un *theatrum* ya sin *mundi*, asciende, en un giro apocalíptico final, hacia el futuro luminoso de una existencia multiplanetaria y de los paraísos trascendentes de la inteligencia artificial.[30] Finalmente, el antropoceno culmina en una doble separación: la separación del ser humano de la naturaleza y de su propia naturalidad.

El antropoceno gira esencial y exclusivamente en torno al destino humano, un destino que prescinde primero de la naturaleza y luego, en consecuencia, del ser humano. El nihilismo antropocéntrico de

30 Vea, en este contexto, las promesas de futuro de las empresas SpaceX (www.spacex.com) e Deepmind (https://deepmind.com).

la lógica autorreferencial del antropoceno domina la dramaturgia y la puesta en escena del antropoceno. Como creador, mediático, sujeto y objeto de conocimiento, el protagonista humano observa, estudia, critica y aplaude su autorrealización y la exposición de sus propósitos, actos y conflictos internos y sociales. La reducción de la naturaleza al entorno de la acción humana en el antropoceno corresponde a la subordinación del entorno *performativo* y la polifonía de sus lenguajes al *performer* del antropoceno. La tiranía antropocéntrica —que afecta la concepción estética y los modos de producción de la obra artística— encuentra su expresión paradigmática en el fenómeno del estrellato. En oposición al carácter colectivo de la creación *performativa* y movido por la ilusión absolutista «la performance c'est moi», el estrellato pone la obra de arte en un segundo plano para capitalizar y concentrar individualmente los beneficios de los procesos simbólicos, del reconocimiento mediático y de los recursos económicos.

Ocurre que la misión del antropoceno está condenada al fracaso por su propia lógica, por privar a su sujeto, atrapado en un círculo de autodevoración, de comprenderse, transformarse y realizarse en contacto con el exterior (incluyendo el exterior inmanente al sujeto mismo) y dentro del ámbito de una cosmovisión mucho más amplia, por encontrarse desprovista de la ilusión de poder de un agente central.

Simbioceno

La idea de la interrelación fundamental entre todos los seres vivos en el ámbito soberano de la naturaleza, básica a la ecología del simbioceno propuesta por Albrecht, entronca sin mayores obstáculos con el entorno conceptual formulado por el teatro coreográfico de tensiones, con excepción, tal vez, de un cambio de acento en la formulación del beneficio mutuo de la coexistencia simbiótica. Las interacciones y diferenciaciones de los procesos energéticos dentro del flujo de tensiones operan, en primer lugar, en beneficio del *ent[r]e* y, en consecuencia, a favor de las singularidades interrelacionadas.

La tensión se presenta, así, como principio energético de las interrelaciones entre todos los fenómenos orgánicos e inorgánicos en combinación con una concepción del cuerpo que se mezcla con el cosmos a través de la porosidad —ecorporeidad— y con una idea de presencia *performativa* definida por la inmersión en el plano ontológico diferencial y por la creación de un flujo de tensiones —esquizopresencia—. Esta confluencia de ideas conduce casi inevitablemente a una concepción descentralizada y desjerarquizada de la *performatividad*: la *ecoperformance*.

Si aceptamos los términos de antropoceno y el simbioceno como nombres de épocas geológicas enteras, una de las cuales es real y la otra hipotética, entonces podemos, con base en cierta analogía metafórica, aceptar el antropoceno y el simbioceno como categorías paradigmáticas que definen las orientaciones estéticas de sus respectivas épocas. Ecocorporalidad y *ecoperfomance* pertenecen entonces a una nueva categoría de lo *performativo*, categoría que abdicaba de la centralidad y exclusividad del *anthrópos* como origen, tema, estructura, parámetro formal y finalidad absoluta de la creación, presentación y recepción del acontecimiento escénico.

En el simbioceno, el evento *performativo* resulta de la copresencia y composición entre las fuerzas y formas constitutivas de la *performance* o puesta en escena de atmósferas tensas. En el evento *performativo* del simbioceno, la producción simbólica no está reservada a protagonistas privilegiados y aislados, sino que surge de interacciones energéticas y simbólicas indisociables entre todos sus agentes naturales y culturales. Al abdicar desde el antropocentrismo, el simbioceno deja atrás la obligación de la narrativa maestra del antropoceno y sus personajes, abriéndose a nuevas formas de dramaturgia multiperspectivista que incluyen no solo las más diversas perspectivas étnicas, culturales, sociales e individuales, sino también visiones más allá de lo demasiado humano —puntos de vista animal, vegetal y geológico— resultado del encuentro de las más diversas fuerzas, no humanas y humanas.

Es crucial enfatizar que la (difícil) salida del antropoceno y del antropocentrismo no equivale a una idealización ingenua de relaciones exclusivamente armoniosas entre cuerpos y ambientes. Por el

contrario, la asimetría de fuerzas del simbioceno prolifera por su multiperspectivismo. En el simbioceno, conflicto y colaboración coexisten como modos complementarios de interacciones naturales y sociales: colaboración conflictual, conflicto colaborativo. Al alejarse del antropoceno —a través de la transvaloración de sus valores—, el simbioceno también se aleja del modelo apocalíptico y trascendente del antropoceno. El simbioceno, en oposición al antropoceno, celebra su enredo esencial con la naturaleza y así afirma su condición de escenario de inmanencia, fiel a la Tierra.[31]

Bibliografía

Baiocchi, M. y Pannek, W. *Teatro Coreográfico de Tensiones-Fuerzas y Formas*. São Paulo: Transcultura, 2020.

---. *Taanteatro: fuerzas y formas*. São Paulo: Transcultura, 2018.

---. *Taanteatro: MAE: Mandala de Energía Corporal*. São Paulo: Transcultura, 2013.

Pannek, W. E. y Baiocchi, M. *TAANTEATER: [De] construcción y Esquizopresencia*. São Paulo: Transcultura, 2016.

31 En el prólogo de *Así habló Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche, Zaratustra apela al pueblo a huir de las tentaciones de la trascendencia para permanecer fiel a la Tierra.

Wolfgang Pannek

Autor, director, *performer*, traductor y productor alemán residente en Brasil desde 1992. Director de Taanteatro Companhia (São Paulo, Brasil) junto a Maura Baiocchi desde 1994. M. A. (Filosofía, Letras y Psicología) de FernUniversität in Hagen (Alemania). Estudiante de doctorado en Filosofía en la Academia de Artes de Leipzig bajo la supervisión de Marc Rölli.

Pannek fue director de producción de Mostra 95 Butoh y Teatro Pesquisa, creador y director de producción de Artaud 100 Anos, coordinador del Intercambio Cultural Matola-Brasil (2005) y organizador del Hans Thies Lehmann Brasil Tour 2010. Concibió y produjo Ocupação Artaud (2016) y Ocupação Deleuze (2017) en el Teatro Aliança Francesa de São Paulo. Trabajó como coreógrafo y actor en Os Sertões, bajo la dirección de José Celso Martinez Corrêa. Creó y dirigió la trilogía *cARTAUDgrafia* (2015) sobre la vida y obra de Antonin Artaud y el espectáculo *1001 Platôs (*2017) basado en la obra *Mil Platôs*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Concibió y produjo la película colectiva *El teatro y la peste de Antonin Artaud* (2020). En televisión, participó como actor en la serie *fdp* (HBO Brasil, 2012), en la telenovela *Além do Horizonte* (TV Globo, 2014) y en la serie *El Presidente: Jogo da Corrupção* (Amazon Prime, 2022).

Junto a Maura Baiocchi, Pannek es coautor de los libros *Taanteatro: teatro coreográfico de tensiones* (2007); *Taanteatro: rito de iniciación* (2011); *Taanteatro: MAE-Body Energy Mandala* (2013); *Taanteatro: [Des]Construcción y Esquizopresencia* (2016); *Taanteatro: Força & Formas* (2018); *Teatro Coreográfico de Tensiones: Fuerzas y Formas* (2020).

Ecología, imágenes y poder
Apuntes para pensar nuevas prácticas artísticas y ecológicas

Grupo de investigación Eco-lógicas:
relaciones expansivas, reequilibrio de los extractivismos
y derivaciones performáticas

Julio Maquilón Flores
julio.maquilon@uartes.edu.ec

Tal como lo expresa Félix Guattari en su texto *Las tres ecologías*[1], actualmente se puede hablar de un desequilibrio ecológico en un contexto de grandes transformaciones técnicas. Estos problemas no se reducen ni se ubican únicamente en la esfera de lo ambiental. Guattari sostiene que este es un asunto que atraviesa diversos territorios. Efectivamente, la ecología es un tema político, social, cultural. Y aquí es necesario decir que es un tema en el que están involucrados los cuerpos (en sus múltiples posibilidades) y los afectos.

En este punto entra en juego un elemento muy importante: la producción de imágenes contaminantes que proviene de grandes aparatos de poder. Por tanto, vale preguntarse ¿de qué manera se vincula esta arista con la de las ecologías? Guattari plantea lo siguiente: «De la misma manera que unas algas mutantes y monstruosas invaden la laguna de Venecia, las pantallas de televisión están saturadas de una población de imágenes y de enunciados 'degenerados'»[2].

1 Félix Guattari, *Las tres ecologías* (Valencia: Pre-textos, 1996).
2 Guattari, *Las tres ecologías*, 32-33.

A lo cual me permito añadir una cita del historiador del arte Georges Didi-Huberman que dice: «No vivimos una civilización de la imagen, no es cierto, vivimos una civilización de clichés»[3].

Las imágenes alienantes, cosificadoras y controladoras forman parte de los problemas ecológicos. Además, también lo son las formas de mirar que nos han enseñado desde el poder. Al respecto, vale mencionar el texto *Ecologías de la imagen digital. De la representación a la performatividad, de la interacción a la intra-acción*[4], de Sergio Martínez Luna.

Este autor planta que con la invención de la perspectiva en el renacimiento se genera una nueva forma de mirar el mundo, una nueva forma donde el ser humano, al cual se le llama *el hombre*, viene a ser sujeto de la mirada. Mientras que el resto de los elementos a su alrededor pasan a ser meros objetos. Martínez Luna nos habla del *ojo alado*, el ojo del nuevo sujeto, que se eleva y sobrevuela por sobre todas las cosas. Este lugar privilegiado, al combinar el antropocentrismo con el oculocentrismo, empobrece las relaciones entre los agentes del mundo y fragmenta los cuerpos de manera tajante. Por una parte, el humano es separado de los demás entes de la Tierra, que ahora han pasado a ser objetivados, y por otra parte, el ojo es arrancado del cuerpo para darle ese lugar superior de la mirada, de tal manera que el resto del cuerpo queda anulado, lo que limita el contacto con las imágenes del mundo.

En este sentido, al mencionado Georges Didi-Huberman le hicieron una pregunta muy interesante durante una entrevista, ya que él hablaba tanto de la necesidad de una deconstrucción de las imágenes en esta civilización del cliché en la que vivimos; apareció esta interrogante: ¿cómo hacemos dicha deconstrucción? ¿Qué se puede proponer? A lo que el mismo Didi-Huberman respondió: por medio del montaje. Al respecto, este historiador del arte trae a colación a Aby Warburg, a Walter Benjamin y a Bertolt Brecht. De Warburg recupera la idea del Atlas Mnemosyne. El atlas de la memoria. Aquel dispositivo

3 Verónica Engles, «Las imágenes no son cosas para representar», *Página 12* (20 de junio del 2017) https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar

4 Sergio Martínez Luna, *Ecologías de la imagen digital. De la representación a la performatividad, de la interacción a la intra-acción* (Re-visiones, 2020).

en el que se reunían imágenes de diferentes épocas y, en medio de esa conjunción de tiempos y de afectos, se desplegaban nuevos sentidos; nuevas imágenes a manera de relámpago. De Benjamin toma la idea de los pasajes comerciales, aquellos lugares de fantasmagorías donde los objetos viejos, e incluso las mercancías, condensaban de manera oculta el tiempo y la memoria de los muertos. Finalmente, de Brecht emplea las estrategias de distanciamiento en el teatro épico, aquel teatro que rompe con la empatía y despierta la conciencia y la resistencia hacia un capitalismo voraz y ordenador. Por medio del montaje, tenemos entonces una propuesta para reinventarn imágenes críticas y combativas; una vía de enpoderamiento, e incluso una manera de cuestionar los desequilibrios, desde las imágenes y con las imágenes.

Ahora bien, es verdad que el montaje se muestra como un dispositivo pertinente para este caso. Sin embargo, vale la pena preguntarnos: ¿qué más podemos hacer? ¿Qué otras posibilidades tienen las imágenes? ¿Qué otras maneras de contacto además de la perspectiva oculocentrista habría en relación con las imágenes? ¿Será que además de los ojos hay otros órganos que nos pueden ayudar a «ver» las imágenes? ¿Cuáles ojos? ¿Los humanos? Estas preguntas pueden parecer descabelladas, pero es posible y es pertinente hacerlas en un contexto en el que se busca descentrar al ser humano de ese lugar privilegiado en el que se ha puesto por sobre las demás especies y seres de la Tierra. Sobre todo, en un contexto donde nos proponemos replantearnos las prácticas artísticas a partir de los desequilibrios ecológicos, en función de generar nuevas relaciones posibles.

En este punto, tomo como referencia una obra del artista ecuatoriano Oscar Santillán llamada *Solaris*, cuyo nombre parte de la novela homónima de Stanislaw Lem y de la película de Andrei Tarkovski. Esta obra, que consiste en una experimentación fotográfica, emplea el recurso del paisaje como un ente vivo y pensante. Santillán viaja al desierto de Atacama en Chile, recoge parte de su arena y con esta elabora vidrio que será utilizado para hacer lentes de cámara. De aquí nace una exposición fotográfica que reúne imágenes de un desierto vivo. Un paisaje que no es un mero objeto de observación, sino que este mismo

es un sujeto que mira y produce pensamiento. Esta es la muestra del desierto que se contempla a sí mismo, es un sujeto pensante y contemplativo como lo es el mar de Solaris, tanto de la novela como de la película. En consideración de lo expuesto, podemos decir que la mirada del humano no es la única que puede entrar en contacto con las imágenes. Y no es la única que puede producir las nuevas imágenes. Las fotografías de Solaris son borrosas y presentan manchas porque es con la misma arena del desierto con la que se mira el desierto.

Este ejemplo sirve como antecedente para pensar en una descentralización del ojo humano en relación con las imágenes. Sin embargo, vale la pena ir más lejos y preguntarnos: ¿cómo podemos descentrar ahora el ojo (a secas)? Esto implicaría hacer un agenciamiento, ampliar los horizontes de las imágenes de tal manera que se desborden del territorio de las artes visuales. A lo mejor, esto implicará proponer imágenes posdisciplinares, respecto a lo cual puede establecerse una conexión con Diana Taylor cuando nos habla de la *performance*.

En tanto Warburg proponía conjugar imágenes en planchas planas para así complejizarlas, se podría emplear la idea de la instalación, e incluso expandirla para arrancar las imágenes de sus marcos y componer espacios habitables, con imágenes habitables, y miradas, y sentidos, y afectos múltiples. Al respecto, algunas prácticas *performáticas* y dramaturgias experimentales pueden contribuir a esta propuesta.

Sin embargo, todavía cabe hacernos otras preguntas: desde las ecologías, ¿qué posibilidades terrenales, animales, vegetales y afectivas tendremos para construir nuevas imágenes?, ¿qué otras formas de mirar, de sentir, de pensar habría en relación con las imágenes?, ¿cómo habitarlas?, ¿podemos? Donna Haraway, en su texto *Seguir con el problema*[5], elaboró historias de ciencia ficción en torno a unas mujeres llamadas Camille. Aquí la autora planteó el siguiente cuestionamiento: ¿qué nos podemos inventar para imaginar futuros mundos posibles? En relación con esto yo también pienso: nuestro mundo se compone de imágenes. Nosotros y nosotras vivimos, creamos y conjugamos imágenes. ¿Qué más podemos hacer

5 Donna Haraway, *Seguir con el problema* (Bilbao: Consonni, 2019).

con ellas para proponer mundos ficticios o mundos reales a favor de las vidas en la Tierra?

Quizás necesitamos replantearnos la ecología de las imágenes, prácticas artísticas que nos sirvan como abono para crecer y cosechar mundos terrenales, complejos, enmarañados, acogedores. De la misma manera que Donna Haraway plantea que los problemas no se agotan, podemos pensar que las preguntas tampoco lo hacen. Movernos con las vertiginosidades y con las fuerzas de la tierra son retos y aventuras urgentes para las diversas prácticas. No agotar, no menguar, no cortar. Seguir. ¿Qué más se puede hacer? ¿Qué más se puede hacer? ¿Qué más?

Referencias

Guattari, Félix. Las tres ecologías. Valencia: Pre-textos, 1996.

Engles, Verónica. «Las imágenes no son cosas para representar». *Página 12*. 20 de junio del 2017. https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar

Martínez Luna, Sergio. *Ecologías de la imagen digital. De la representación a la performatividad, de la interacción a la intra-acción.* Re-visiones, 2020.

Haraway, Donna. *Seguir con el problema*. Bilbao: Consonni, 2019.

2.2. Educación y trabajo en la cultura

Mercado y públicos: una cuestión preliminar de las industrias musicales actuales

Norberto Bayo
norberto.bayo@uartes.edu.ec

Resumen
Las nuevas ciudades globales definirán las relaciones con los hábitos y las conductas de consumo de la música. Por ello es necesario reconocer los antecedentes recientes del nuevo contexto del consumo cultural de las industrias culturales y creativas de la música hoy. La industria musical contemporánea ha dejado atrás una percepción clásica en la cadena de valor del producto cultural debido a la participación de las comunidades virtuales y el uso de las nuevas tecnologías para la creación y la distribución. Los nuevos hábitos del consumo cultural del mercado de la música digital proponen dar respuestas al problema de la imprevisibilidad del producto que se da hoy día. Consecuentemente, la industria musical contemporánea reconfigurará un nuevo escenario de multiplataformas digitales y nuevas interconexiones entre la producción, la inversión, la promoción y el acceso de la cultura de la música. La actividad comercial y las garantías de éxito de las producciones musicales actuales dependerán de las posibilidades de su consumo en la era digital y de la actitud de sus implicados. Así, estos antecedentes permitirán reconocer los principales elementos de la cadena de valor de las producciones musicales y los criterios de comportamiento de los públicos para la postpandemia.
Palabras clave: Consumo; Hábitos; Industrias Culturales y Creativas; Música; Políticas y Economía de la Cultura.

1. Las industrias culturales y creativas

Según la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, las industrias culturales y creativas buscan combinar creación, producción y comercialización de contenidos culturales e intangibles en su naturaleza y deberán ser protegidos por los derechos de autor; en promedio, generan cada año 2,25 billones de dólares (3 % PIB mundial) y ofrecen empleo a 29,5 millones de personas, suponiendo un 1 % población mundial activa (Unesco 2015). También, según la Unesco, se entiende por industrias culturales a aquellas que producen y distribuyen bienes y servicios culturales que conjugan creación, producción y comercialización de estos basados en contenidos intangibles de carácter cultural que generalmente están protegidos por el derecho de autor y se pueden presentar en forma de bienes o servicios. Las industrias culturales y creativas proponen construir un mundo más creativo, promover los derechos del autor y mejorar la monetización en línea y cultural del talento. Para garantizar la remuneración del talento se necesita reforzar los marcos jurídicos actuales. El valor de la economía digital, el atractivo de las ciudades y la calidad de vida de los países proponen el nuevo impulso del crecimiento económico y de la creación de empleo mundial en el sector de la cultura.

Las industrias culturales y creativas proponen economizar creación, producción y comercialización de contenidos creativos intangibles y culturales. Al respecto, la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de la Unesco, en 2005, supuso un primer impulso para las industrias culturales y creativas al otorgar legitimidad a las políticas culturales como bienes y servicios en relación a las identidades y las lenguas en los tratados de libre comercio. En este sentido, se reconocen los eslabones de la cadena productiva de las industrias culturales y creativas, estructura en la que la fase creativa es crucial, pues funciona como eslabón de eslabones posteriores: inversión, producción, distribución, comercialización y comunicación pública. La Convención propuso también la medición, en términos económicos, de las expresiones culturales combinando

su valor comercial o económico y reconociendo el papel fundamental para la expresión de las identidades, los valores y significados (Unesco 2005).

Por otro lado, el Informe Mundial de las Políticas Culturales de la Unesco de 2018 reafirma el derecho soberano de los Estados a adoptar y aplicar políticas determinadas a la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales. Para ello, el organismo internacional propone reconocer un flujo equilibrado de los bienes y servicios culturales al incrementar la movilidad de los artistas y profesionales de la cultura, al integrar la cultura en los marcos de desarrollo sostenible, al promover los derechos humanos y las libertades fundamentales de los artistas y agentes culturales, y al apoyar sistemas sostenibles de gobernanza informadas, transparentes y participativas de la cultura (Unesco 2018). Así también, este informe señala el riesgo de suspender las medidas para el fomento de la diversidad cultural y de los posibles acuerdos comerciales entre países debido al mercado electrónico y a la accesibilidad de la tecnología. El documento también hace referencia a la dificultad de elaborar las políticas en los entornos digitales y en los flujos transfronterizos de los contenidos culturales. Finalmente, recomienda elaborar indicadores que permitan medir y reforzar la cadena de valor cultural en la industria digital y los progresos en el desarrollo sostenible significativo del PIB del sector industrial cultural de las regiones.

Tabla 1. Primeras cifras globales de las industrias culturales y creativas

Regiones	USD		Empleos	
Asia Pacífico	743.000 mill.	32 %	12,7 mill.	43 %
Europa	709.000 mill.	31 %	7,7 mill.	26 %
Norteamérica	620.000 mill.	28 %	4,7 mill.	16 %
América Latina y Caribe	124.000 mill.	6 %	1,9 mill.	7 %
África y Oriente Medio	58.000 mill.	3 %	2,4 mill.	8 %

Fuente: Unesco 2015.

La economía de la cultura encadena hoy patrimonio cultural, producción artística e industrias culturales y creativas, elementos representados hoy como economía naranja (Buitrago y Duque 2013). Sobre este tema, Felipe Buitrago Restrepo e Iván Duque Márquez señalan que los bienes y los servicios creativos son el eje de desarrollo que establece la inclinación de la tendencia del comercio creativo en favor de los servicios y las estrategias digitales de las «mentefacturas», modelo de producción basado en la capacidad de pensar, idear e interactuar respecto de las formas de producción, enfatizado con ello el valor simbólico del consumo. Ambos autores recomiendan para América Latina la creación de un Mercado Interamericano de Contenidos Digitales (MICO) y el fomento del turismo naranja para descubrir un territorio o destino a través de las experiencias culturales y creativas. Prueba de esta demanda es la creación a nivel regional del Mercado de Industrias Culturales del Sur (Micsur) en 2014 y de diferentes encuentros nacionales (MIIM, Ecuador; MICA, Argentina; MICBR, Brasil, entre otros) (Unesco 2015).

En este contexto, las industrias culturales y creativas buscarán fortalecer las capacidades del sur global para generar mayor equilibrio y un nuevo enfoque de la cadena de valor, de los mecanismos de cooperación cultural y de las estrategias de desarrollo sostenible. Así, desde la primera convención sobre productos culturales de la Unesco de 2005 hasta hoy, se ha determinado el apoyo a los sistemas sostenibles de gobernanza para lograr intercambios equilibrados de bienes y servicios, incrementando con ello la movilidad del artista y profesionalización de la cultura (Unesco 2019). De esta manera, los sistemas sostenibles apuntan a la participación de la sociedad civil y el fomento las políticas de gobernanza en los espacios de comunicación y transmisión cultural acorde a la Agenda 2030 de Desarrollo Sostenible (Baltà Portolés y Dragićevic Šešić 2017).

Tabla 2. Panorama global sobre la distribución de la exportación e importación de los bienes culturales por región

Regiones	Exportaciones	Importaciones
Norteamérica y Europa	49.1 %	61.7 %
Sur y este asiático	45.5 %	26.1 %
Asia central y Europa del este	2.7 %	2.7 %
América Latina	1.2 %	3.4 %
Estados árabes	0.8 %	3.05 %
Pacífico	0.45 %	2.05 %
África subsahariana	0.28 %	0.9 %
Caribe	0.02 %	0.1 %

Fuente: Unesco 2016.

Por otro lado, Jaume Colomer, académico, autor y consultor cultural español, considera que el análisis del consumo cultural permitirá conocer en mayor medida a públicos y las comunidades culturales. Según este autor, el estudio de la percepción de valor de un producto cultural por parte de los consumidores ayudará a conocer la capacidad de desarrollo personal de los usuarios y de las posibilidades de expansión de la industria cultural. Al respecto, advierte que los beneficios que se obtienen del consumo deberían activarse funcionalmente según la percepción de los consumidores del valor estético, educativo y/o de ocio (Colomer 2019). Así, el prestigio, el consumo o la posesión de los productos culturales permitirán reconocer simbólicamente la identidad social situada de una comunidad a través de la empática de los usos y las recreaciones culturales eventuales.

Colomer propone pensar en los públicos, ya que el consumo cultural de los espectadores permite determinar su valor industrial bajo tres dimensiones en la percepción de valor: funcional, simbólica y emocional. Para ello, el autor recomienda asumir responsabilidades en la planificación y desarrollo de proyectos residentes, lo que dependerá de las voluntades del equipo gestor, de la existencia de los valores compartidos y del grupo promotor. En este sentido, las disciplinas que

concurren en la formación y desarrollo de públicos hoy muestran implicaciones personales puestas en acción en el modelo cultural acorde a la educación, el *marketing* y la animación sociocultural. Las experiencias relevantes y satisfactorias del contexto (creación de valor), el *imbound marketing* en la creación de conciertos o el incremento de información en las bases de datos de *leads* (atracción de interesados) permiten la interconexión entre proveedores (comercio), públicos (gestión de relaciones) y la academia (formación de comunidades)[1]. Por tanto, la gestión relacional de públicos será motor para la base de datos y se vinculará a estrategias del *marketing* como la aplicación de intereses, la eliminación de barreras y resistencias, el desarrollo del capital cultural, la creación de hábitos culturales y la implicación en el proyecto con el fin de considerar los públicos en el centro mismo del ciclo productivo como nueva práctica de gestión cultural para la contemporaneidad.

Tabla 3. Panorama regional sobre la distribución de la exportación e importación de los bienes culturales según su naturaleza en América Latina

Bienes culturales	Caribe		América Latina	
	Export.	Import.	Export.	Import.
Patrimonio cultural y natural	3 %	1 %	1 %	1 %
Fiestas y actuaciones populares	24 %	4 %	17 %	20 %
Artesanías y artes visuales	63 %	62 %	54 %	36 %
Libros y prensa	6 %	28 %	8 %	23 %
Audiovisual y medios interactivos	1 %	2 %	17 %	18 %
Diseño y servicios creativos	3 %	3 %	3 %	2 %

Fuente: Unesco 2016.

En diciembre del año 2019, la ONU adoptó la resolución A/RES/74/198, declarando el 2021 como el «Año Internacional de la Economía Creativa

1 Los modelos de desarrollo de públicos y comunidades culturales se centran hoy en el incremento del consumo para contribuir al desarrollo integral de estos como ciudadanos: creación, producción y consumo; destacar el modelo VARC como caso de éxito y que actualmente se aplica en el PECT (Proyecto de Especialización de Competitividad Territorial) de ICC (Industrias Culturales y Creativas) en Girona y su entorno territorial (Catalunya, España) (Colomer 2019).

para el Desarrollo Sostenible», afirmación oportuna debido a las pérdidas que ha sufrido el mercado global debido a la pandemia del coronavirus. Durante este año, organismos como la Unctad, la Unesco, la OMPI, la Onudi y la OMC, entre otros, tienen el mandato de adoptar dicha resolución y trabajar conjuntamente para mejorar la recopilación de datos para medir los bienes y servicios creativos en el futuro.

2. Preliminares de la industria de la música hoy

Los fenómenos de masas e Internet junto a las experiencias sonoras de la aldea global y la relaciones entre música, cine y consumo marcaron un antes y un después en la economía creativa de la industria de la música en el siglo XX. Ahora, los agentes de la industria musical grabada y de la música en vivo comparten responsabilidades comerciales para la creación y para el consumo. Como la creación de una canción es la primera fase, el compositor deriva la mayoría de sus actividades comerciales a la figura del editor, quien se encarga tanto de corregir como de promocionar los trabajos de creación. Ambos son reconocidos en el sistema de compensaciones de los beneficios de autoría establecidos en el contexto de la ilustración francesa.[2]

Además, en lo que concierne a las presentaciones en vivo, el intérprete de música necesita del productor musical y de los ingenieros que gestionan los rasgos escenotécnicos que demandan la particularidades de la puesta en escena. La importancia de estos aspectos radica en que la canción y el intérprete se proponen como el primer acercamiento a la detección del talento, en el que la figura del inversor aparece como principal promotor del flujo industrial. En esta dinámica, la producción artística y la grabación de valor son propuestas por un ejecutivo o empresario, quien correrá con el mayor riesgo de la inversión. Posteriormente, el valor ejecutivo de la fabricación y gestión de contenidos

2 En 1850 se funda la Societé des Auteurs, Compositeurs et Editeurs (Sacem) de Francia, primera organización en institucionalizar el sistema de las compensaciones a través de los derechos de autor (Abitia 2012).

digitales se verá reflejado en la ejecución pública de la reproducción de los contenidos y en el almacenamiento digital de la obra: descargas directas de canciones, retrasmisiones en vivo en audio o video (*streaming*) e integración digital (*webcasting*), sonidos o tonos producidos por un teléfono móvil (*ringtones*) o temas musicales o canciones breves utilizados con fines publicitarios (*jingles*). Al respecto, vale mencionar que la industria musical atraviesa hoy una coyuntura histórica sin precedentes debido a la vinculación entre música y cine, a los fenómenos de masa e Internet y a las experiencias sonoras de la aldea global. La globalización y sus motores de transformación ofrecen mejores oportunidades de negocio en doble vía: el *track* o pista musical y la música en vivo.

La industria fonográfica se establece a partir de seis fases o fases. En primer lugar, la etapa de creación que involucra la composición y la autoría de la interpretación musical. Luego, en la etapa de producción y grabación se suman las actividades del productor musical y los ingenieros de sonido, de mezcla, de estudio y de masterización. En la fase de supervisión se define el diseño del producto para el mercado al que está dirigido, en coordinación conjunta entre el artista y un especialista. En la cuarta etapa se fabrica el fonograma o producto con el aporte de diseñadores, prensadores y técnicos de impresión del disco físico o digital. Posteriormente, la fase de difusión consta de la promoción de las producciones musicales en espectáculos, televisión, radio, Internet y/o prensa. Finalmente, la etapa de distribución reparte el producto a través de canales legales (tiendas de música formales, asociaciones de comerciantes informales, periódicos e Internet) e ilegales (piratería).

Por otro lado, es necesario precisar que la industria de la música en vivo ha afectado a la industria fonográfica considerablemente (Abitia 2012):

> Hasta hace poco, el 70 o 75% de los ingresos de un artista provenían de la venta del disco; las giras o los conciertos, que se hacían para promocionar el álbum representaba una pequeña parte del negocio. Hoy, esta ecuación se ha invertido y la mayoría de los ingresos de un artista provienen de actividades directas de relacionadas con la in-

> dustria de la música en vivo. Por eso, las compañías de discos son las que más han padecido la crisis de la industria musical tantas veces citada, y seguirán estando en problemas unos años más; mientras las productoras de espectáculos en vivo se encuentran ante un negocio cada vez más grande, pero también más riesgoso. (71)

En este contexto, las productoras de música en vivo funcionan como socios comerciales y articuladores entre intérprete, compositores, licencias y materiales promocionales. De esta forma, los movimientos de la industria de la música permiten reconocer las conexiones entre los eslabones del sistema industrial, es decir, entre la producción fonográfica, la participación en vivo, la fidelización de públicos y la confianza de los mercados. Ernesto Piedras, economista mexicano, señala que la tecnología de producción asociada a la música históricamente presenta economías de escala (Abitia 2012), las cuales responden a la eficiencia de la producción al aumentar el número de bienes producidos y disminuir su coste hasta producir unidades extras. Se obtiene entonces costos decrecientes conforme aumenta el número de copias, como señala Piedras:

> La tecnología ofrece grandes posibilidades a estos eslabones de la cadena. Las disqueras tienen acceso a un mercado más amplio y a su vez los costos de distribución son significativamente menores. Los consumidores pueden acceder a portales de descargas y así obtener música sin tener que recurrir a material físico grabado. (Abitia 2012, 11)

En este sentido, la tecnología ha permitido reducir costos y llegar a consumidores de forma exponencial, mientras que el entorno legal de la industria de la música regula la cadena de valor a partir de la propiedad intelectual, principalmente. Así, los derechos de autor y derechos conexos (aquellos que ofrecen protección a quienes, sin ser autores, contribuyen creativamente, técnicamente y organizativamente) permiten el diálogo entre autor e intérpretes, y entre el mérito personal y profesional de ambos agentes.

Tabla 4. Análisis de la demanda de la actividad fonográfica en Ecuador

Porcentaje de personas que escuchan música		- Nacional: 36 % - Tercera Edad: 44 % - Adultos: 47 % - Jóvenes: 54 % - Adolescentes: 48 % - Niños: 0 %
Tiempo de escucha diario	X zona	- Nacional: 50 min - Urbana: 42 min - Rural: 55 min
	X persona	- Niños: 0 min - Adolescentes: 61 min 20 s - Jóvenes: 74 min 20 s - Adultos: 69 min 09 s - Tercera Edad: 63 min 40 s

Fuente: Unesco 2015.

Tabla 5. Análisis de la demanda de la actividad fonográfica en Ecuador

Preferencias (estilos musicales)	- Baladas: 34,6 % - Salsa: 20,7 % - Reguetón: 10,0 % - Merengue: 7,3 % - *Rock*: 7,0 % - Tecnocumbia: 5,9 % - Hiphop: 5,1 % - Clásica: 3,9 % - Pasillos: 3,6 % - *Jazz/Blues*: 0,8 % - No responde: 0 %
Preferencias (tenencia de CD original por origen del artista)	- Artista extranjero: 58,50 % - Artista nacional: 40,80 % - No responde: 0,30 % - Ambos: 0,20 % - Ninguno: 0,10 %
Razones para la compra de música original	- Mejor calidad del sonido: 37,4 % - Apoyo al artista nacional: 29,0 % - Calidad del CD (portada y diagramas): 11,2 % - Preferencia por artista favorito: 8,7 % - Bajo precio: 5,7 % - Por poseer un disco original (físico o digital): 4,1 % - Apoyo al artista internacional: 3,0 % - Ninguna: 0,9 % - No responde: 0 %
Colecciones personales por número de canciones (promedio)	- Ecuador: 1966 *tracks* - Quito: 2405 *tracks* - Guayaquil: 1271 *tracks* - Alta/media alta: 2649 *tracks* - Media: 2827 *tracks* - Media baja/baja: 1622 *tracks*

Fuente: Dirección de Emprendimientos e Industria Fonográfica, 2013.

Tabla 6. Análisis de los hábitos de compra y descarga de música en Ecuador

Frecuencia de compra de CD originales	- No compra CD de música originales: 46,5 % - Menos de una vez cada tres meses: 26,8 % - Cada tres meses: 11,6 % - Mensualmente: 11,7 % - Quincenalmente: 2,0 % - Semanalmente: 1,4 %
Frecuencia de compra de CD no originales	- No compra CD de música no originales: 5,4 % - Menos de una vez cada tres meses: 17,9 % - Cada tres meses: 20,3 % - Mensualmente: 22,8 % - Quincenalmente: 12,7 % - Semanalmente: 20,8 %
Frecuencia de descarga gratuita de música de Internet	- No descarga música gratis de Internet: 44,5 % - Menos de una vez cada tres meses: 2,6 % - Cada tres meses: 5,3 % - Mensualmente: 10,6 % - Quincenalmente: 6,3 % - Semanalmente: 16,6 % - Diariamente: 14,1 %
Frecuencia de descarga pagada de música de Internet	- No descarga música pagada de Internet: 89,8 % - Menos de una vez cada tres meses: 2,3 % - Cada tres meses: 2,5 % - Mensualmente: 2,2 % - Quincenalmente: 0 % - Semanalmente: 2,6 % - Diariamente: 0,6 %

Fuente: Dirección de Emprendimientos e Industria Fonográfica, 2013.

En Ecuador, según la Sociedad de Autores y Compositores de Ecuador, hasta el 2012 se contaba con un aproximado de 1500 autores y compositores asociados a dicha organización, de los cuales alrededor de 120 cobrarían de la recaudación y regalías por derechos de autor (Dirección de Emprendimientos e Industria Fonográfica 2013). Por otro lado, acorde a un informe estadístico de gestión técnica, administrativa y de control de los servicios de radiodifusión y televisión generado por la Superintendencia de Telecomunicaciones de Ecuador, en 2011 existieron 1170 emi-

soras de radio y 515 canales de televisión abierta, locales y nacionales. Las ventas fonográficas que se registraron en 2005 alcanzaron los USD 8 259 707. En cambio, según el Servicios de Rentas Internas de Ecuador, respecto a los ingresos, se registró en 2009 un total de USD 975 769, lo que supone un incremento del 410 % desde 2002, en el que la pequeña empresa (entre 6 y 20 trabajadores) representa el 91 % del total de los ingresos frente al 9 % en empresas micro (hasta 5) y mediana empresa (más de 20). Otros datos relevantes son los que muestran que los activos de las empresas afines al sector musical alcanzaron en promedio USD 8 449 101 y que el patrimonio de estas empresas registró un valor promedio de USD 3 604 213 entre el periodo 2002-2009.

Ya que son pocos los datos actualizados con los que se cuenta a nivel nacional, surge nuestro interés del Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes (ILIA) por trazar una hoja de ruta para actualizar estos datos preliminares de la industria musical hoy en Ecuador. Además, es necesario considerar que en el territorio nacional existen pocos centros de formación de productores e ingenieros de sonido, agudizando así la debilidad de la cadena productiva en la ejecución instrumental, lo que genera una gran concentración de actores intérpretes en el mercado laboral. A pesar de que se han incrementado los mecanismos de acceso a la información para cuantificar elementos básicos del sector (administración básica, gestión de derechos, gestión y manejo de las rentas físicas, seguro social y las responsabilidades con el Ministerio de Relaciones Laborales), aun son insuficientes para un análisis exhaustivo de las fuentes.

3. Preliminares de la industria de la música en la era digital

La tecnología digital ha impactado en las formas de producción, comercialización y distribución de la música en las discográficas acorde a los nuevos hábitos: nuevos consumidores, la banda ancha, las computadoras y el contenido multimedia, los celulares, el Internet y las redes so-

ciales. En este escenario aparecen los servicios musicales determinados por el acceso y el contexto, es decir, suscripciones basadas en el tiempo de consumo y en las preferencias musicales individuales.

En lo que respecta al acceso, los modelos de negocio ofrecen licencias gratuitas o de pago, lo que dependerá de la fidelización y del tipo de conversión que los usuarios establezcan. Los principales modelos serían el caso *freemium* que permite consumir gratuitamente los productos y el caso *premium*, modelo de suscripción que permite recibir todos los servicios disponibles. En relación al contexto, las listas de reproducciones son la manera más eficaz para la comercialización de las producciones musicales. Sobre este último punto es pertinente añadir que el impacto de la tecnología digital en la industria discográfica ha amplificado considerablemente los bancos fonográficos en las preferencias, colecciones y frecuencia de consumo.

En este sentido, Arango Archila (2016) de la Universidad Javeriana de Bogotá, expone que estas relaciones se dan en la pluralidad de las experiencias porque «la tecnología digital transformó entonces la forma de producir y distribuir música por parte de las disqueras, además de los hábitos de consumo de los melómanos» (42). De esta forma, las audiencias tienen la capacidad de activarse en una comunidad virtual y dependerá de la dirección de la tecnología *big data* y de la tendencia comercial que ofrezcan los sistemas de almacenamientos y modelos de catalogación de contenidos que se ofrecen vía *streaming* para su consumo.

Tabla 7. El mercado de la música digital (en términos globales)

Digitalización de la cultura	- 7850 millones de dólares de los ingresos de la industria musical provienen de la venta de formatos digitalizados en 2016, un aumento del 16 % respecto a 2015, con 6750 millones de dólares. - Las tecnologías han transformado la cadena de valor hacia un modelo en red entre creación, producción, distribución y acceso.

Problemas en el auge de las plataformas	Concentración de mercado	-El 95 % del calor de la economía de las aplicaciones lo acaparan diez países.
	Boom de datos (cada minuto)	-347 222 nuevos mensajes colgados en Twitter; -527 760 fotos compartidas en Snapchat; -2 780 000 visualizaciones de videos en YouTube; -701 389 personas conectadas con Facebook; -51 000 aplicaciones descargables en Apple; -USD 203 596: valor de ventas en Amazon. -38 052 horas de escucha de música en Spotify; -2,4 millones de búsquedas en Google.
Diferencias de valor en retransmisiones en continuo (suscripción de pagos y financiados con publicidad)	Servicios de audio	-212 usuarios (en millones). -USD 3904 de ingresos (en millones de dólares).
	Servicios de video	-900 usuarios (en millones). -USD 553 de ingresos (en millones de dólares).
Retrasmisión en continuo y porcentaje del sector digital en los ingresos del mercado de la música grabada.	-Aumenta el 5,9 % de los ingresos mundiales. -Aumenta el 17,7 % de los ingresos digitales. -Aumenta el 60,4 % de los ingresos por *streaming*. -Decrece un 7,6 % los ingresos físicos y un 20,5 % los ingresos por descarga.	

Fuente: Unesco, 2018.

Así también, según el australiano Patrick Wikström (2014), investigador, autor y consultor de la industria de la música, la experiencia de consumo que proponen los servicios basados en el acceso de la escucha en tiempo real ha sufrido una gran eclosión, pues permiten conocer el perfil de las audiencias y enviar mensajes publicitarios adaptados a las necesidades demográficas e intereses personales. Como parte de estas nuevas dinámicas, los músicos se alejan del formato tradicional de la

canción para ofrecer otro tipo de experiencias relacionadas con el acceso y el contexto, es decir, proponer contenidos según el tipo de suscripción (gratuita o de pago) y estilos preferenciales. Las herramientas digitales han transformado la historia de la grabación y consumo musical en el siglo XXI al conseguir modificar las relaciones del hábito y su valor. Por otro lado, las comunidades virtuales, que responden a las necesidades propias del grupo al facilitar una información segmentada para favorecer la comunicación, provocan que el mercado de la música digital parezca estar en expansión.

Así, el uso de los canales digitales de Internet ha desarrollado, a corto plazo, la distribución masiva de los contenidos, diversificando las posibilidades de negocio, por lo que las discográficas se han visto amenazadas por el descontrol de la distribución y la piratería: han aparecido numerosos canales de difusión y las licencias han alcanzado en nuestra década ingresos mayores que las discográficas. La tecnología y la digitalización han permitido que el mercado sea más competitivo.

Tabla 8. El estado de la industria musical (en términos generales)

Tendencia de consumo discográfico mundial	-El mercado discográfico crece un 9,7 % de los ingresos mundiales en 2018. -Crecimiento del 32,9 % de los ingresos por *streaming* de pago respecto al año anterior. -Crecimiento del 34 % de los ingresos totales por *streaming* respecto a 2017. -El 46,9 % de usuarios participaron del *streaming* en 2018. -Caída del 21,2 % de los ingresos por descarga y del 10,1 % de los ingresos por ventas físicas.	
Hábitos de consumo discográfico	Por formato (global)	-Aumenta el 21 % en ventas digitales. -Disminuye el 10,1 % en ventas físicas. -Aumenta el 9,8 % las licencias por comunicación. -Aumenta el 5,2 % productos musicales de sincronización (TV, cine y videojuegos).
	Por región (Latam)	-El mercado de América Latina aumentó su valor un 16,8 %, registrando una vez más la mayor tasa de crecimiento a nivel mundial. -Descenso del 37,8 % en los ingresos por formatos físicos y 45 % en descargas. -Aumenta el 39,9 % en el área de *streaming*.

Fuente: IFPI, 2019.

La digitalización y la industria de contenidos de la música en el entorno virtual incrementan la creación de nuevos productos asociados al bienestar, las oportunidades de negocio y las pautas globales de consumo (Aguiar y Waldfogel 2018). Los economistas Luis Aguiar y Joel Waldfogel consideran que esto se debe a la capacidad de los usuarios de consumir productos culturales, a la popularidad enorme de los servicios de retransmisión *online* en vivo y a la posibilidad de llegar a mercados más amplios por los hábitos de consumo. Ambos defienden que existen muchos productos de éxitos, pero que no son producidos debido a la imprevisibilidad del entorno y a las transformaciones de los contenidos en el nuevo escenario transmedia.

Tras el impacto digital, la industria discográfica ha mejorado su sistema comercial y, en consecuencia, los índices de consumo y al acceso del mercado; la reducción del tiempo de descarga, la capacidad de compresión, los fonogramas disponibles en la web contribuyen a dicha mejora que ha supuesto un verdadero incremento de valor en la promoción (Martín 2013). Consecuentemente, el *marketing* musical contemporáneo ha cambiado su percepción a partir de los hábitos de consumo y tráfico. Entre los elementos que inciden en esta transformación está el auge del *home studio*, que ha democratizado la práctica creativa y experimental de la música, y la autopromoción de los contenidos y productos culturales musicales que pueden caer en el fenómeno de la viralización. Así también, las relaciones públicas establecidas a través de redes sociales y la mensajería *inbox* ha cambiado por completo nuestra manera de establecer relaciones sociales y consumir productos y servicios.

Tabla 9. Hábitos de consumo de la música s*treaming* en prepandemia

Música de consumo (en términos globales)	-Los consumidores dedican, de promedio, 17.8 horas cada uno a la semana (2.5 horas al día de media). -El 50 % de los jóvenes consumidores (entre los 16 y 24 años) prefieren las retrasmisiones en *streaming*.
Consumo de la música de los jóvenes consumidores (entre 16 y 24 años)	-El 72 % de los jóvenes consumidores escuchan música durante los desplazamientos al trabajo o estudios. -El 69 % de los jóvenes consumidores escuchan música para relajarse en casa. -El 30 % de los jóvenes consumidores escuchan música antes de dormir.

Géneros y preferencias en América Latina	-Los consumidores muestran estar comprometidos con los géneros locales: Argentina (43 % latino; 36 % reguetón); México (55 % latino: 42 % regional popular).
Comunidades digitales en América Latina	-El 75 % de los usuarios escuchan música posteada en redes sociales. -El 30 % de los consumidores siguen al artista.

Fuente: IFPI, 2018.

Las condiciones expuestas hasta este punto permitirán a la nueva comunidad creativa de la industria musical identificar las nuevas necesidades de consumo generados por la tendencia digital, lo que facilitará la amplificación de las segmentaciones y la conformación de las experiencias comunitarias en la nueva era de la postpandemia.

4. Conclusiones e intenciones

La pandemia global del coronavirus declarada por la OMS en marzo de 2020 causó un gran impacto en la salud, la economía, la sociedad, la cultura y en la música. Una crisis sin precedentes que ha fragilizado el sector de la cultura debido a los escasos contenidos digitalizados y las tendencias de consumo presencial. Frente a esta situación, se propone, en primer lugar, el acceso de las audiencias al medio digital que permita un cambio de paradigma para la movilidad y el consumo masivo. Ya quedó atrás la «falsa normalidad» precaria, de modo que los hábitos de consumo han cambiado también. En esta nueva era de la cultura deberán fortalecerse las relaciones comerciales entre comunidades y legitimar la cercanía del público.

Al respecto, es preciso apuntar que los esfuerzos institucionales conocidos son insuficientes para la fiscalización de todo el sector de la industria de lo sonoro. Como respuesta, las medidas deben abogar por la adopción un nuevo modelo de datos (López 2020). *El Manual de Resiliencia para las Ciudades Musicales* propone como plan de mejora las políticas y los ecosistemas de gobernanza, las políticas internacionales equitativas y las políticas comunitarias, discursos y debates para involucrar música, arte y culturas como una economía de lo primario

(Shapiro 2020). Música, cultura y ciudad se definen ahora bajo nuevo plan de resiliencia para el modelo de ciudad global y el ejercicio de la industria y los hábitos de consumo tras el COVID-19, resumido en nueve puntos:

- inventivos para la creación: la música y las artes como medio de recuperación; la música en vivo como nuevo paradigma para la reconversión de las estructuras;
- inversión en la comunidad creativa: legado de contenido en la era pandemia a través de bibliotecas asociadas a la transacción de las experiencias en música;
- registrar las creaciones: remuneración de la propiedad intelectual, sistema de ingresos y derechos involucrados;
- plan de infraestructura cultural: mapeo y planificación integral con el objetivo de acción en el futuro para la producción de la cadena de valor;
- planes de emergencia: marcos para la mejora del entorno urbano y mayor sostenibilidad para una mejor comunidad comprometida y participativa;
- marcos políticos en música, artes y lenguaje cultural: el rol social como agente de cambio; ecosistemas de consumo y aprendizaje;
- compromiso con el agnosticismo de género: evitar falsas ideas y estereotipos relacionados con comunidades experimentales;
- contribución al circuito nocturno: política económica para las actividades del entretenimiento;
- configuración de la ciudad creativa: políticas de compensación, conectividad de la comunidad y modelo de consumo para nuevas oportunidades;

Así, tras mostrar las implicaciones de la nueva infraestructura de la ciudad y de las políticas para el fomento de la cultural bajo la pandemia global del coronavirus, la tarea final debe apuntar a cartografiar la presencia de la música ecuatoriana como primer eslabón de la producción de valor y principal impulso archivístico, a modo de registro de la memoria digital del presente. Aunque el futuro es impredecible, la música se ha convertido en industria, en vocación y en herramienta de educación debido a la gran paradoja del consumo. En este sentido, son

difusas las predicciones de la industria musical en era postpandemia para el músico, ya que se ha provocado una gran brecha en la práctica artística al asumir la «nueva normalidad» y el impacto derivado a futuro (Penick 2020). Según indica en *Forbes* el empresario de la industria musical estadounidense Brian Penick, las «creatividades musicales» han demostrado potencialidad comercial, lo que se muestra en el paso de las ventas físicas a las transmisiones, la adopción de las nuevas tecnologías y los derechos de las licencias de música entre otros escenarios. Algunos músicos han adoptado la «nueva normalidad» como un impulso para el desarrollo creativo en las multiplataformas digitales, bajo la falsa creencia de la crisis como oportunidad; sin embargo, otros tienen mayor dificultad para adaptarse a las retrasmisiones en vivo, al *marketing*, a las redes sociales y a la voluntad del uso de las nuevas tecnologías como un aliado para la creación contemporánea.

En consideración de lo expuesto, las políticas de publicación y promoción de la cultura musical de las plataformas de *streaming* definirán las acciones del mercado y las dinámicos de consumo, bajo la prerrogativa de la economía política (contextos de creación, registro musical, canales de distribución e inversiones en la promoción y campañas de *marketing*) y de las industrias creativas (proteger, fomentar y distribuir el valor cultural y económico como capital intelectual). Por ello, y en el contexto de las tecnologías digitales de música, cabe resaltar que las estrategias se han centrado en recomendar y describir-descubrir los productos musicales, pues estas prácticas culturales han definido nuestros hábitos, consumo, acceso y escucha.

Por otro lado, las nuevas dificultades de este escenario digital son determinadas por la permanencia de los proyectos que, a modo de colección y archivo, alientan a preservar la memoria mediante el acceso libre, el fomento de acciones, las publicaciones y producciones y las posibles curadurías que permitan la investigación y la circulación musical (Fonseca e Rodrigues y Pereira Cardoso 2018). Como indican Fonseca e Rodrigues y Pereira Cardoso (2018):

> [...] nos preguntamos si, a pesar de los condicionamientos que orientan los servicios de *streaming* y la automatización algorítmica de la curaduría en la esfera del consumo, sería posible plantear el potencial de interacción que pueden desmantelar la "interacti-

> vidad" preestablecida por dispositivos económicos y tecnológicos sobre la cultura musical contemporánea. (125)

Esto significa que los rituales del mercado de la música definen los hábitos de la producción y del consumo, agrupándose en las experiencias en la música en vivo, en la cultura del disco y en la escucha de la radio.

Así también, vale recordar que las principales estrategias de consumo dependen de las inversiones para su promoción y para la mediación que se establece para las recomendaciones de las listas de reproducciones y la curaduría algorítmica. Por tanto, la industria de la música en la era digital necesitará del acercamiento entre las instituciones y colectivos, los empresarios, los públicos y los actores del universo productivo para el consumo accesible y la distribución de los dividendos más equitativamente. Esto no sería posible sin la reproducción en continuo (*streaming*), el planteamiento de sistemas de recomendación y las curadurías del servicio musical dentro de las lógicas democratizadoras. De esta forma, se genera la convivencia de producciones profesionales y amateurs, de modo que la competencia que se establece entre las empresas se deriva de la naturaleza algorítmica y de las tradicionales estrategias de la crítica, el periodismo, los disyoqueis y blogueros, entre otros. Para finalizar, es pertinente citar a Fonseca e Rodrigues y Pereira Cardoso (2018), quienes advierten que se corre el riesgo de caer en una «homología digital» de consumo que pudiera atrofiar la dimensión cultural de las prácticas musicales debido a la experiencia mesurable y calificada por algoritmos de la «robótica emocional». Todo esto nos muestra, al día de hoy, las principales limitaciones y las potencialidades de las posibles soluciones para crear experiencias en el usuario, así como planear, compartir, recomendar, explorar y hallar los trabajos de artistas en esta nueva era postpandemia.

Referencias

Abitia, Álvaro. *La nueva era de la industria musical: una mirada desde Latinoamérica*. Guadalajara: Universidad, 2012.

Aguiar, Luis y Joel Waldfogel. «La digitalización y las industrias de contenidos». *Papeles de Economía Españo*la, 157 (2018): 151-172.

Arango, Fabián. «El impacto de la tecnología digital en la industria discográfica». *Dixit*, 24 (2016): 36-50. DOI: 10.22235/d.v0i24.1168

Baltà Portolés, Jordi y Milena Dragićevic Šešić. «Cultural rights and their contribution to sustainable development: implications for cultural *policy*». *International Journal of Cultural Policy*, 23, (2) (2017): 159-173. DOI: 10.1080/10286632.2017.1280787

Buitrago, Felipe e Iván Duque. *La economía naranja, una oportunidad infinita*. Banco Interamericano de Desarrollo, 2013.

Colomer, Jaume. *Desarrollo de públicos y comunidades culturales*. Santiago de Chile: Teatro Nacional, 2019.

Dirección de emprendimientos e Industria Fonográfica. *Diagnóstico y políticas para el desarrollo de la industria fonográfica ecuatoriana*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio de Ecuador, 2013.

Fonseca e Rodriges, Rodrigo y Ana María Pereira Cardoso. «Las mediaciones culturales y políticas hacia la experiencia musical en línea: la curaduría en los servicios *streaming* y las redes sociales». En *Los nuevos métodos de producción y difusión musical en la era post-digital*, 113-128. Zaragoza: Egregius, 2018.

IFPI. *Informe sobre los hábitos de consumo musical*. Representing the Recording Industry Worldwide, 2017.

---. *Music Consumer Insight.* Representing the Recording Industry Worldwide, 2018.

---. *Informe mundial de la música*. Representing the Recording Industry Worldwide, 2019.

López, Ferrán. «2020, año 0 de una nueva era para la cultura». *Teknecultura*, 2 de abril, 2020. https://teknecultura.com/bloc/2020-ano-0-de-una-nueva-era-cultura-datos/

Martín, David Andrés. «Música, industria y promoción ¿cómo ha cambiado el marketing musical». *Revista Periférica*, 14 (2013): 187-195.

Penick, Brian. «Post-pandemic music industry predictions: the great divide between embraced and impacted». *Forbes*, 1 de mayo, 2020. https://www.forbes.com/sites/brianpenick/2020/05/01/post-pandemic-music-industry-predictions-the-great-divide-between-embraced-and-impacted/#6409a6a44d22

Shapiro, Shain. *Music Cities Resiliencie Handbook*. Londres: Sound Diplomacy, 2020.

Unesco. *Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales.* París, 2005.

---. *Cultural times. The first global map of cultural and creative industries*. Unesco: París, 2015.

---. *Repensar las políticas culturales. 10 años de promoción de la diversidad de las expresiones culturales para el desarrollo*. París, 2015.

---. *The Globalism of Cultural Trade*. París, 2016.

---. *Repensar las políticas culturales. Creatividad para el desarrollo*. París, 2018.

---. *Libertad artística* (folleto). París, 2019.

Wikstöm, Patrick. «La industria musical en una era de distribución digital». En *C@mbio: 19 ensayos clave acerca de cómo Internet está cambiando nuestras vidas*. Madrid: BBVA Fundación, 2014.

Educación, trabajo y economía del cuidado en el contexto de la pandemia por COVID-19

Natalia Carolina Marcos
natalia.marcos@uartes.edu.ec

Introducción

En el presente artículo pretendemos presentar algunos avances del proyecto de investigación denominado «Educación, trabajo y economía del cuidado en el contexto de la pandemia por covid-19» —iniciado en junio de 2021—, perteneciente al grupo de investigación del Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura, del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes (ILIA) de la Universidad de las Artes, de Ecuador (UArtes). Este grupo de investigación está conformado por Natalia Marcos, docente responsable, y lxs siguientes estudiantes: Eduarda Dávalos (estudiante de Literatura); Coraima Torres (estudiante de Cine); Aarón Fuentes (estudiante de Artes Musicales); y Nicolás Esparza (estudiante de Literatura).

La crisis del sistema capitalista que vive América Latina tropezó con la pandemia del COVID-19, dejando al descubierto con ello las profundas desigualdades preexistentes en la región, reveladas en varias aristas: crisis alimentaria, económica, financiera, ecológica, patriarcal, de representación política y crisis de cuidados, que nunca ha tenido tanta visibilidad en la historia del capitalismo. En este sentido, preguntarnos por el «sentido» de esta crisis global actual no es un asunto banal,

pues convivimos con una catástrofe ecológico-civilizatoria que remite a la fase final de la era del *capitaloceno*, descrita de la siguiente manera:

> [enmarcada en un] nuevo régimen de producción capitalista de la naturaleza y mercantilización de la Naturaleza, intensificación de la competencia geopolítica por apropiación y control de 'recursos', *securitización* y militarización de los territorios, aceleración de carrera científico-tecnológica por la creación de innovaciones extractivas en condiciones extremas. (Machado 2017, 195)

Según Horacio Machado (op. cit.), esta preocupación implica caracterizar la depredación como práctica generalizada de relacionamiento con la naturaleza y los seres humanos, lo que provoca la erosión de la humanidad de lo humano; esto es, procesos de deshumanización generalizados con impactos centrales en las estructuras de la percepción y sensibilidad de los cuerpos. La crisis ecológico-civilizatoria en mención, producto de la explotación y depredación inigualable de la naturaleza por el hombre blanco, moderno, occidental y burgués, es el marco de interpretación y análisis de otras dos crisis que se articulan y refuerzan: la crisis provocada por el régimen de explotación capitalista-neoliberal y la crisis provocada por la pandemia del COVID-19, las cuales tienen efectos particulares en el sur global y la periferia del sistema-mundo moderno, capitalista, colonial y patriarcal.

Por su parte, la crisis sanitaria generada por el COVID-19 ha producido la peor contracción económica y social de las últimas décadas a nivel mundial. Para América Latina y el Caribe, se estima una contracción económica del 9,1 %, con aumentos significativos de la tasa de pobreza —que alcanzará el 37,3 %—, incrementos de la tasa de desocupación —se prevé que alcance el 13,5 %— y recrudecimiento de la desigualdad (Cepal 2020). Sumado a esto, la negligencia en el manejo de la pandemia a nivel de las autoridades nacionales y locales, junto con el vaciamiento/colapso del sistema sanitario público y el recorte presupuestario de las universidades públicas en más de USD 150 millones, dan cuenta de una crisis orgánica que afecta asimétricamente a los sectores populares, a las clases trabajadoras, sectores medios, campesinxs, indígenas, afrodescendientes, mujeres, niñxs, LGBTIQ+,

migrantes y a lxs trabajadorxs informales y precarizadxs, usuarixs principales de los servicios públicos.

La pandemia forzó a las universidades ecuatorianas a una reestructuración integral para retornar a las clases de manera virtual, lo que, según Freddy Álvarez, exige dos preguntas de fondo:

> ¿Qué significa lo que estamos viviendo? Y ¿qué es educar a distancia? (...) La educación a distancia profundizará las brechas [sociales, económicas, de género...], no sólo porque ellas existían antes de la pandemia, sino también porque la educación hace más diseños para los ‹mejores›, es disciplinada por las evaluaciones, asediada por la pérdida de la gratuidad, su privatización y mercantilización están unidas al capitalismo digital, que es individualista, descontextualizado y fuera de lo institucional. (Álvarez 2020, 20 min 20 s).

En este contexto, el trabajo de cuidados y reproductivo, que asimétricamente recae sobre el cuerpo de niñas y mujeres, hoy es el gran amortiguador de la emergencia sanitaria y la estrategia de sobrevivencia de miles de familias. El parate económico mundial, en contraposición a la plena actividad de las tareas de cuidado, evidenció más que nunca su lugar como sector económico central.

La pandemia neoliberal en América Latina y su impacto en la educación superior pública

En el marco de la Guerra Fría, y de las sangrientas dictaduras militares del Cono Sur en plena marcha, durante el último cuarto del siglo XX se inició un período de transformaciones mundiales que coincidió con el fin —o el desbaratamiento— de los Estados de bienestar social o modelos keynesianos de posguerra, lo cual ha tenido impactos negativos para las universidades públicas de América Latina. El «abandono» de los Estados keynesianos de su papel promotor, interventor y regulador de la economía significó también una pérdida de la centralidad de las universidades y de su misión social, en calidad de centros de investigación y solución de los grandes problemas nacionales, vinculadas con

la sociedad y sus necesidades, poniéndolas en una situación de crisis identitaria y programática.

Desde fines de los años setenta, se impuso una nueva filosofía pública en la que se enuncia que lo privado es más eficiente y de mayor calidad que lo público, y que la competencia entre individuos, instituciones, sistemas y países constituye la mejor regulación y garantía de calidad. En este contexto, prevalecieron políticas de reducción del «gasto» público —incluido el financiamiento de la educación superior—, dando lugar con ello a condiciones de desamparo material y de resistencia permanente frente a políticas y proyectos privatizadores y mercantilistas (Guarga 2018, 319).

Esta desvalorización de lo público frente a lo privado constituye un elemento central de la perspectiva económica neoclásica en la que se sustenta la ideología neoliberal, en la cual la desfinanciación de las universidades públicas desde el mítico discurso del «excesivo gasto público» es parte esencial del programa de ajuste estructural de la economía promovido desde las recetas del Consenso de Washington (Williamson 1989) que, a través de políticas de *shock*, originaron la reducción de la inversión pública social, la liberalización del mercado, la reducción del «tamaño» del Estado (despidos, recortes presupuestarios, desmantelamiento y privatización de empresas estatales), el sobreendeudamiento externo con organismos multilaterales de crédito como el Banco Mundial o el Fondo Monetario Internacional, la destrucción de lo común, entre otras consecuencias de estas políticas (véase Katz 2014).

En el caso de Ecuador, el gobierno de Lenín Moreno (2017-2021) —de tendencia marcadamente neoliberal— no fue la excepción en el libreto de implementación de políticas de ajuste estructural de la economía, con un fuerte impacto en la educación pública: despidos, precarización y superexplotación docente, flexibilización laboral y merma de calidad académica, son algunas de sus consecuencias más palpables. Cabe recordar que en pleno confinamiento obligatorio, mantuvo a lxs profesorxs, médicxs y otrxs servidorxs públicxs trabajando con meses de sueldo sin pagar, recortó salarios y atrasó el pago de becas estudiantiles, mientras que el exministro de Finanzas aseguraba el

pago adelantado de deuda externa por más de USD 1000 millones en abril del 2020.

Objetivos y metodología de investigación

En consideración de lo expuesto, entre los objetivos de investigación nos propusimos los siguientes:

General

Analizar las incidencias de las políticas neoliberales en lxs trabajadorxs y usuarixs de la educación superior pública en Ecuador y su imbricación con la pandemia del COVID-19 desde los postulados de la economía feminista.

Específicos

1) Analizar cómo influyeron las políticas neoliberales en el campo de la educación superior pública en Ecuador en el marco de la pandemia por COVID-19.
2) Examinar, desde el enfoque de la economía feminista, los principales efectos del teletrabajo y educación a distancia en la comunidad UArtes (docentes, estudiantes y trabajadorxs).
3) Generar insumos de política pública universitaria a partir de la evaluación de los impactos diferenciados del COVID-19 en lxs trabajadorxs (docentes y administrativxs) y estudiantes de la UArtes.

Por tanto, desde el grupo de estudio nos planteamos las siguientes preguntas de investigación:

- ¿Cómo influyeron las políticas neoliberales en el campo de la educación superior pública en artes en Ecuador durante la pandemia por COVID-19?

- ¿Cuáles son los principales efectos de la pandemia sobre el trabajo y educación, en particular en el teletrabajo y educación a distancia, en la comunidad de la UArtes?
- ¿Qué impactos tuvieron la pandemia y las políticas neoliberales sobre los cuerpos, la intimidad, la organización del trabajo doméstico y la afectividad?
- ¿Cómo se tuvieron que reorganizar el trabajo doméstico y los usos del tiempo en el ámbito del hogar durante el confinamiento y modalidad de trabajo/enseñanza virtual? ¿Hubo diferencias según género, condición socioeconómica, identidad étnica, sexual, etc.?
- ¿Cuál es la influencia de la masculinidad hegemónica sobre el reparto del trabajo doméstico no remunerado en el contexto de la pandemia en Ecuador?
- ¿Qué oportunidades y posibilidades generaron las modalidades de educación a distancia y teletrabajo?
- ¿Hubo un incremento de la violencia de género durante el confinamiento? ¿Cuáles fueron sus principales manifestaciones?
- ¿Qué estrategias de supervivencia, reorganización económica y nuevas prácticas de producción y consumo (economía de subsistencia, huertos, redes familiares/amigxs, productores/mercados locales, etc.) se implementaron desde la emergencia sanitaria?
- ¿Cómo fue el trabajo de apoyo familiar a la educación virtual de niñas, niños y niñes? ¿Sobre qué miembro/s de la familia recayó?
- ¿Se han planteado políticas de cuidado por parte del Estado ecuatoriano y en la UArtes?
- ¿Cómo la pandemia afectó la salud mental de la comunidad UArtes y cuáles son sus manifestaciones?
- ¿Qué elementos teóricos, políticos y epistemológicos nos brinda la economía feminista para responder tales interrogantes?

En cuanto a la metodología de investigación, hemos determinado:

- una estrategia general de investigación cualitativa-cuantitativa e interdisciplinar;
- un método de investigación feminista, decolonial e interseccional que visibiliza las confluencia de clase, género, identidad étnica, sexualidad, nacionalidad, edad, etc., las características culturales de quien pone en marcha la investigación y cómo considera que tales variables influyen en la misma;reuniones quincenales vía Zoom;
- proyecto enmarcado en la línea de investigación institucional «Feminismo, sociedad y diversidad sexo-genérica» de la Universidad de las Artes.

En cuanto a las técnicas de investigación, hemos implementado las siguientes:

- recopilación, revisión y análisis de fuentes secundarias (bibliografía, fuentes visuales y audiovisuales, documentos institucionales, etc.), cabe señalar que al momento de esta presentación nos encontramos en esta fase del proyecto;
- entrevistas en profundidad y grupos focales;
- encuesta a comunidad UArtes;
- autoetnografía.

Finalmente, en relación con nuestro lugar epistemológico/de enunciación nos situamos:

1) desde América Latina/Ecuador;
2) desde el sur global y la periferia del sistema-mundo;
3) desde lxs subalternxs y grupos históricamente excluidos por la matriz capitalista-colonial-imperial-patriarcal;
4) desde una posición materialista histórica y dialéctica;
5) desde un feminismo interseccional, ecológico y decolonial.

Neoliberalismo, patriarcado y economía de los cuidados: mujeres y niñas dedican tres veces más de su tiempo a las labores domésticas, sin remuneración alguna

La pandemia del COVID-19 colocó en primer plano la centralidad de los cuidados para la sostenibilidad de la vida, aunque no todxs lo vivieron de igual modo. Un estudio reciente de la Cepal y ONU Mujeres define a los cuidados de la siguiente manera:

> [Un] amplio conjunto de actividades que regeneran diaria y generacionalmente el bienestar físico y emocional de las personas. Incluye las tareas cotidianas de gestión y sostenimiento de la vida, como el mantenimiento de los espacios y bienes domésticos, el cuidado de los cuerpos, la educación y formación de las personas, el mantenimiento de las relaciones sociales o el apoyo psicológico a los miembros de la familia. (ONU Mujeres y Cepal 2020)

Al respecto, Mercedes D'Alessandro *et al*., a partir del estudio llevado a cabo desde el Ministerio de Economía de Argentina *Los cuidados, un sector económico estratégico. Medición del aporte del trabajo doméstico y de cuidados no remunerado al producto interno bruto*, determinó, por primera vez en la historia de las cuentas nacionales del país, que el sector económico de los cuidados aporta cerca del 16,5% al PIB del país del sur.

En este sentido, durante la emergencia sanitaria, el confinamiento obligatorio y las actividades de teletrabajo y educación a distancia, mujeres y niñas han absorbido mayoritariamente las necesidades de cuidados creadas por la pandemia, sacrificando sus empleos y su educación. En este marco, hemos visto cómo el hogar, la casa, o el espacio doméstico se convirtió en una unidad de producción capitalista-patriarcal total, siendo, a la vez, este espacio de lo privado y lo íntimo aquel donde se cuida, cría, ama y sostiene la vida. Según estimaciones de la Organización Internacional del Trabajo (OIT), solo en

2020 más de 13 millones de mujeres perdieron sus empleos en América Latina debido a la pandemia (Llorente 2021).

En un contexto de retirada, vaciamiento y destrucción de lo público por parte de las recetas neoliberales de Moreno —que hoy continúan bajo el régimen de Guillermo Lasso— las familias con contagiadxs tuvieron que asumir el cuidado de lxs enfermxs por el colapso de las instituciones médicas públicas y privadas. Es decir, se puso de manifiesto al cuidado como necesidad; trabajo y derecho humano fundamental. Además, la pandemia evidenció la fragilidad/inexistencia de sistemas de cuidados justos, basados en la corresponsabilidad entre Estados, mercados, familias y comunidades, así como entre hombres y mujeres, siempre en detrimento de las últimas. En este sentido, se evidenció también la relación existente entre la división sexual del trabajo y la injusta organización social del cuidado, demostrando que ambos son nudos estructurales de desigualdad de género. Por consiguiente, la organización desigualitaria e inequitativa del trabajo de cuidados (trabajo reproductivo) reproduce desigualdad, empobrecimiento y dependencia económica de las mujeres, especialmente de aquellas racializadas, trans, no binarixs, migrantes, empobrecidas, jóvenes, adultas mayores; al tiempo que limita el derecho a cuidados de grandes grupos de personas.

En cuanto a las recomendaciones de políticas del cuidado, que aluden a la reorganización social, justa y equitativa de tiempos y trabajos, así como al diseño de sistemas integrales de cuidado desde una perspectiva de género y diversidades, transversal, interseccional, integral, situada y de derechos humanos, Aylinn Torres señala que deben abarcar cuatro ejes:

> 1) la politización del trabajo de cuidados;
> 2) las políticas públicas que garanticen el derecho al cuidado;
> 3) la contabilización de ese trabajo;
> 4) la organización y formalización del trabajo del hogar y de cuidados, remunerado y no remunerado (Rivera 2021).

Por su parte, la Cepal asegura que en América Latina se precisarán, hoy más que nunca:

> ...políticas contracíclicas sensibles a las desigualdades de género para mitigar los efectos de crisis y recesiones económicas en la vida de las mujeres, y promover marcos normativos y políticas que dinamicen la economía en sectores clave, incluido el de la economía del cuidado. (Cepal y ONU Mujeres 2021, 11)

Por otro lado, Coral Herrera plantea la necesidad de cambiar el sistema productivo actual desde la colectivización de los cuidados y una renta básica universal, que permita tener ingresos, tiempo y energías para cuidar, criar, educar y construir redes afectivas de apoyo mutuo para repartir el trabajo de una manera equitativa, porque, asegura:

> ...No es justo que no se valore social y económicamente a las madres, las enfermeras, las parteras, las niñeras, las maestras, las cocineras, las cuidadoras, las empleadas de limpieza. No es justo que las madres tengan que separarse de sus crías y no puedan cuidarlas, no es justo que estos cuidados los asuma otra mujer de bajos recursos a cambio de un salario indecente. No es justo que los hombres tengan libres 3 horas más al día que las mujeres. No es justo que tengamos que elegir entre maternidad y carrera profesional, no es justo que si criamos tengamos que renunciar a tener ingresos. No es justo que no se reconozca la inmensa labor que hacen los y las profesionales que se encargan de educar, de curar, de cuidar, de alimentar, de acompañar a las personas que más lo necesitan. (Herrera 2019)

Finalmente, en cuanto a las políticas universitarias planteamos la necesidad de crear una línea base en torno a los efectos de la pandemia en la educación superior, así como políticas con enfoque de género y cuidados (becas, ayudas económicas, salud mental, conciliación trabajo/maternidad, guardería infantil, etc.), de la mano del trabajo mancomunado de todos los estamentos universitarios así como las instancias de toma de decisiones de la universidad (rectorado, vicerrectorados, consejo superior, direcciones de planificación y talento humano, entre otros). Sin embargo, vemos compleja la implementación de las mis-

mas en un contexto de recorte presupuestario de USD 213 millones a educación superior en la proforma presupuestaria del 2022 enviada a la Asamblea Nacional por el gobierno del derechista Guillermo Lasso.

* * *

La sostenibilidad de la vida: crisis que (no) son

Eduarda Dávalos
maria.davalos@uartes.edu.ec

Pensar en las lecturas sobre las crisis a lo largo de la historia nos remite, en primer lugar, a los relatos androcéntricos escritos sobre economías y políticas protagonizadas por y sobre el poder de figuras masculinas. El paradigma de la economía neoclásica ha negado históricamente la relevancia económica de las esferas que se asocian con la feminidad, el ámbito de lo privado-doméstico, el hogar y los trabajos de cuidado no remunerados. Estos son los sesgos androcéntricos del discurso que se suelen replicar desde los lugares de poder en los Estados, más intensamente en el momento de pensar la crisis. Por este motivo, es urgente un ejercicio permanente de problematización, no solo de las teorías políticas, económicas o sociales, sino de los discursos que perpetúan relaciones desiguales y de opresión desde los espacios íntimos (hogar) hasta las esferas públicas de trabajo útil al mercado.

La generalización de la experiencia masculina al momento de definir el modo en el que operan los mercados es una de las principales razones por las cuales lxs cuerpxs feminizados han sido los más precarizados, e invisibilizados, para sostener la economía de un país, aún más violentamente durante los tiempos de crisis financieras. En razón de esto, es crucial pensar la interrelación entre el capitalismo y patriarcado como dos sistemas que, a la vez que coexisten, refuerzan

sus formas de dominación en todos los campos sociales, culturales, políticos y, por supuesto, en el económico.

El capitalismo y sus múltiples variaciones se piensan en el terreno de lo público (gobiernos-mercados locales y globales). Por su lado, el patriarcado se lo suele pensar desde el espacio de lo privado y doméstico (casa-familia). Estos dos postulados sirven para articular las fallas sistémicas que operan en ambos, así como las razones por las que se han sostenido mutuamente por tantos años. Uno de los ejemplos más claros y problemáticos de la articulación complementaria entre patriarcado y capitalismo es la precarización del trabajo de cuidados en todas las esferas socioeconómicas y políticas, incluso dentro de muchos movimientos feministas; así como sucedió en el feminismo moderno de la segunda mitad del siglo XX.

Por supuesto, este no es un conflicto nuevo, tal como han criticado muchas pensadoras feministas que, aunque diversas entre sí, comparten realidades, elecciones y oportunidades que no se han ajustado a las de las mujeres blancas burguesas en un contexto patriarcal neoliberal. Bell Hooks, en su ensayo «Black Women: Shaping Feminist Theory» (1984), establece una crítica al pensamiento central del feminismo moderno «todas las mujeres están oprimidas». Pues, el sexismo, como sistema de dominación patriarcal, está institucionalizado, pero nunca ha determinado de forma absoluta el destino de todas las mujeres de una sociedad capitalista, especialmente cuando se trata de defender los intereses de clase en el plano económico. Es por esto que las mujeres de clase económica dominante han logrado integrarse al mercado y conseguir una emancipación económica, a costa de que otras mujeres (racializadas, en condición de pobreza, movilidad humana, o demás situaciones de urgencia económica) se hagan cargo de los trabajos feminizados de cuidado de sus hogares. De esta forma, desde ciertos feminismos que no se alejan de las dinámicas de opresión capitalista y de herencia colonial, se invisibiliza la precarización del trabajo de cuidados y la exclusión de las cuerpas que deben hacerse cargo del cuidado de otrxs hijxs por necesidades económicas, mientras

se pone en juego el cuidado digno de los suyos. Las *empleadas domésticas* son uno de los pilares para la sostenibilidad del mercado y la vida en los hogares; aun así, es uno de los oficios más precarizados, a la vez que responde a una falla sistemática de la economía que no considera «productivo» el sustento de la vida.

El trabajo de cuidados realizado por mujeres ha sostenido la vida social y económica de los países. En esta dinámica se determina que la emancipación económica y profesional puede ser lograda, principalmente para las mujeres, a través de la explotación de otras mujeres con menor capacidad de elección debido a los condicionamientos desiguales de las categorías de clase, raza y género. En esto radica la crisis del trabajo de cuidados: un gran reflejo de cómo los sesgos androcéntricos imponen, más allá de un discurso teórico sobre la economía o la política, diversas carencias en la calidad de vida y acceso a derechos para muchxs cuerpxs feminizadxs. Por tanto, discutir a qué llamar *crisis* no se reduce a una cuestión retórica. Se trata de definir el problema que vemos, nombramos y al que pretendemos dar solución. Por tanto, se depende del lugar de enunciación para abordar las crisis, de la localización puntual en donde se juegan complejas relaciones de poder. Así mismo, es pertinente empezar a desarrollar una sensibilidad ético-política, como lo propone la economía feminista al abordar las crisis desde una óptica multidimensional en la que confluye la crisis ecológica (global), la crisis de reproducción social y la crisis de los cuidados.

Pensar esta crisis del trabajo de cuidados en un contexto tan crítico como lo fue la propia crisis del COVID-19 da cuenta de todas las descuidadas urgencias sociales que son vitales para sustentar la vida. Y es que el trabajo de cuidados no remunerado fue el gran sostenedor de la vida cuando la crisis de la pandemia se trasladó al espacio doméstico durante los tiempos de confinamiento. Esto, por supuesto, dio cuenta de las brechas desiguales de clase y género para la asignación del trabajo en los hogares, junto con todos los demás estragos que trajo consigo la pandemia. De acuerdo con los resultados de la Red de Investigación Transfronteriza en América Latina y el Caribe «Violenta-

das en cuarentena» (2021)[1], en Ecuador se detectaron 10 695 llamadas por violencia intrafamiliar al Servicio Integrado de Seguridad ECU 911, desde el 12 de marzo hasta el 26 de abril de 2020. Esto quiere decir que se recibieron 235 llamadas por día. Por supuesto, esta situación es mucho más alarmante considerando que hay muchos casos de mujeres que no lograron realizar la llamada durante el confinamiento.

Ahora bien, durante la pandemia y el aislamiento obligatorio, las medidas llegaron en un contexto social violento que no solo agudizó la crisis del trabajo de cuidados, sino también la violencia de género preexistente. Según la Encuesta Nacional sobre violencia de género del Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC), realizada en 2019, en Ecuador se registró un femicidio cada tres días; seis de cada diez mujeres habrían sufrido algún tipo de violencia, mientras que el 80% de los agresores provienen del núcleo familiar y doméstico. En este panorama, no es un hecho aislado el aumento de riesgo de violencia intrafamiliar a la vez que se intensifica el estrés económico dentro de los hogares durante la cuarentena. Todo esto se ve permeado por una repartición desigual del trabajo de cuidados y una extenuante responsabilidad en las mujeres por sostener la vida, tanto la propia como la de sus familiares, en muchos casos en medio de situaciones de abuso psicológico, sexual y/o emocional. Por tanto, esta discusión sobre desde dónde se miran las crisis se vuelve menos una propuesta académica y más una respuesta necesaria ante la negligencia estatal, económica y social, para cuidar la vida de las mujeres.

En este contexto, las trabajadoras asalariadas han tenido que combinar el teletrabajo con la preparación de alimentos y cuidados a personas dependientes. Las mujeres dedicadas exclusivamente al trabajo de cuidados no remunerado incrementaron sus horas de labor por la presencia de su familia en la casa. La crianza de lxs hijxs, de pronto, se vio incompatible con las responsabilidades laborales al momento de convivir todos en casa. Las familias con contagiados y contagiadas tuvieron que asumir el cuidado de los enfermos y enfermas por el des-

1 Violentadas en Cuarentena, 2021. Distintas Latitudes. Investigación apoyada por el Fondo Howard G. Buffett para Mujeres Periodistas de la International Women's Media Foundation.

borde de las instituciones médicas públicas y privadas. Por otro lado, muchas *empleadas domésticas*, de pronto se quedaron sin ingresos al no tener el privilegio de una profesión capaz de realizar teletrabajo o, en otros casos, vieron aún más precarizados sus condiciones laborales con reducción de salarios.

Ante el descuido de estas emergencias sociales, se apuesta por transformaciones sistemáticas desde la economía feminista y del cuidado. Los distintos enfoques que se les puedan dar, varían en función de en qué medida las reivindicaciones que realicen impliquen romper o reformular el sistema económico vigente. Es decir, si los objetivos son de emancipación, igualdad, liberación o subversión dentro del plano económico. Por su lado, la economía feminista más rupturista desestabiliza los binarismos: mercado-hogares y hombre-mujer, preguntándose cómo se reconstruye la feminidad y la masculinidad como estructuras sexuadas que impregnan espacios e instituciones, además de condicionar a los sujetos dentro del estrabismo productivista.

Plantear una reinvención total del sistema parece ser un camino cada vez menos imaginativo y más una necesidad. Subvertir el modelo económico a uno en el que la reproducción y cuidado de la vida sean el centro en una sociedad conjunta, en lugar de caer únicamente bajo un manto invisible dentro del espacio privado, femenino y doméstico como lo ha venido siendo en el sistema actual. En los momentos de crisis, tal como los que estamos atravesando en la pandemia del COVID-19, es cuando las ausencias en la teoría y práctica económica se vuelven más evidentes y perjudiciales ante la imposibilidad de seguir sosteniendo la vida frente a una amenaza que no mide las posibilidades del mercado. Surgen entonces, preguntas como ¿qué entendemos por vida que merece ser vivida? ¿Es la crisis sola y urgentemente financiera? ¿O se trata de una crisis que trasciende la vida más allá del endeudamiento público o privado con instituciones financieras internacionales? ¿La crisis va más allá de la producción en un mercado construido solo a partir de la experiencia masculina? ¿Hay maneras de sostener y cuidar la vida sin la explotación de otrxs cuerpxs y la naturaleza?

* * *

El neoliberalismo: la gran pandemia

Astrid Coraima Torres Bermúdez
astrid.torres@uartes.edu.ec

El neoliberalismo es el virus
El neoliberalismo es el virus que desangra
El neoliberalismo es el virus que desangra y desaparece
Cientos de años resistiendo al virus
El neoliberalismo es la pandemia que vino del norte
Una pandemia que esclaviza a las mujeres y disidencias
Una pandemia que asfixia y pudre los cuerpos
Cuerpos cayendo
Cuerpos ardiendo
Gritamos
Nadie nos ve, todos ellos nos ven
El neoliberalismo es muerte

El neoliberalismo es un modelo de pensamiento político y económico que ubica al capital en el centro, y en el que el rol del Estado se limita a ser un garante de las leyes del mercado. Como antecedente clave en este proceso está la caída del Muro de Berlín en 1989 que dio lugar a la configuración de un pensamiento y práctica reaccionaria, centrada en la acumulación del capital y en el detrimento de la clase trabajadora, amparándose en políticas estatales: el neoliberalismo. Enrique Dussel marca el inicio del capitalismo en 1492 por la posibilidad de expansión que dio la colonización,[2] mientras que ve al neoliberalismo como una etapa avanzada de este, por lo que se podría decir que el proyecto

2 Enrique Dussel, «Crítica del "Mito de la Modernidad"». En *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "Mito de la Modernidad"* (La Paz, Bolivia: Plural Editores, 1994).

globalizador señala su consolidación, provocando la desintegración de industrias nacionales para el desarrollo de transnacionales que destruyen el sur global.

El neoliberalismo se instauró en América Latina a través de sangrientas dictaduras apoyadas por Estados Unidos, como la ocurrida en Chile, y mediante paquetes de medidas o reformas políticas, como el Consenso de Washington, que redujeron la inversión pública y fomentaron el endeudamiento con el FMI y Banco Mundial. En Latinoamérica, como parte del sur global, se puede analizar la explotación a través de la teoría de la dependencia, un planteamiento sociológico latinoamericano que busca explicar las condiciones de desarrollo rezagado de América Latina a mitad del siglo XX.[3] La dependencia es una relación desigual de poder entre los países centrales, como Estados Unidos o países de la Universidad Europea, con los países periféricos. Un ejemplo cercano son los proyectos extractivistas violentos por parte de los países hegemónicos en territorios como Fierro Urco, Buenos Aires, Río Blanco y las constantes cartas que se firman con el FMI. En otras palabras, los países centrales son los que producen bienes de alto valor agregado, mientras que los países periféricos producen materias primas y mano de obra baratas que hacen posible que los países centrales obtengan recursos para satisfacerse y generar ganancias. Por eso, son tan cuestionables las declaraciones de presidentes en la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Cambio Climático de 2021, pues, mientras se siga explotando y contaminando el sur global, el cambio climático seguirá agravándose. Para Calvento[4], el neoliberalismo no tiene en agenda cuestiones como la pobreza y la desigualdad; es decir, se preocupa por el bienestar de unos pocos, pero explotando a muchos.

En este sentido, el capital ha empleado la industria cultural de forma hegemónica para lograr que la pandemia neoliberal sea vista como un sueño por alcanzar, una riqueza que jamás llegará. De ahí nacen las preguntas centrales: ¿qué pasa con las mujeres y disidencias

3 Emir Sader, «América Latina y la economía global. En diálogo con Dialéctica de la dependencia, de Ruy Mauro Marini», *Nueva Sociedad*, n.º 238 (2012).
4 Mariana Calvento, «Fundamentos teóricos del neoliberalismo: su vinculación con las temáticas sociales y sus efectos en América Latina», *Convergencia* [*online*], vol. 13, n.º 41 (2006): 41-59. ISSN 2448-5799.

dentro de la sostenibilidad de la crisis? ¿Qué pasa con las mujeres y estudiantes de arte dentro de esta pandemia? En Ecuador, según datos del INEC, la tercera parte de la población vive en pobreza y el 14.9 % en extrema pobreza. Esto es una muestra de que el neoliberalismo ecuatoriano, como ocurrió en toda Latinoamérica, profundiza las desigualdades sociales en beneficio de capas más ricas y grupos económicos privilegiados. Sus propuestas se construyen desde el engaño mediático, cultural y social. Lo peligroso de estos discursos radica en que la diversidad es aceptada siempre y cuando estén alineadas al capital. Para ejemplificar, podemos nombrar a la Subsecretaría de la Diversidad, sin presupuesto. Sin embargo, las mujeres, personas de la diversidad sexogenérica, indígenas, afros siguen afrontando una violencia sistemática, pues existe la imposición de subordinarse al capital. Como evidencias de este escenario adverso basta como hacer un recuento rápido desde los años 70 hasta la actualidad, e identificar que se han firmado 17 cartas con el FMI.

Por otro lado, es preciso mencionar que la división social y sexual del trabajo ha marcado brechas de desigualdad, ya que el neoliberalismo no afecta a todas las personas de la misma manera. El capital necesita controlar los medios de producción, pero también los medios de reproducción para garantizar tener mano de obra barata y ahí radica la imposición de la maternidad en las mujeres. Sumado a esto, los trabajos del cuidado constituyen otro rol socialmente impuesto para las mujeres, los cuales permiten cuidar a los trabajadores para que pudieran reproducir el capital en la fábrica: el 42 % de mujeres no puede acceder a un trabajo remunerado por la responsabilidad asignada de los cuidados. Por su parte, en las zonas rurales las mujeres dedican hasta catorce horas al día a estas tareas. Estos trabajos representan entre el 10 % y 39 % del Producto Interno Bruto mundial.[5] Boaventura de Sousa dirá que el capitalismo no funciona sin patriarcado y sin colonialismo, pues hay varios sistemas de opresión dialogando.

En un escenario complejo y devastador marcado por el incremento de las desigualdades y una ola de gobiernos neoliberales en la región como los de Bolsonaro, Duque, Moreno y Lasso, llegó el CO-

5 Max Lawson *et al.*, « Tiempos para el cuidado », *OXFAM*, 20 de enero 2020.

VID-19. Una pandemia que le mostró al mundo que las desigualdades estructurales son la mayor pandemia. La falta de acceso a la salud pública y espacios con servicios básicos de calidad fueron determinantes para que ciertos sectores sociales se vean más afectados que otros. Por otro lado, las personas que habitábamos la universidad pública fuimos duramente golpeadas. La UArtes, como única universidad pública de artes, se configuró como un espacio de justicia social y transfiguró la ciudad con discursos contestatarios al poder. Dentro de este espacio, conviven estudiantes, administrativos y la planta docente. Desde mi lugar de enunciación, como estudiante, mujer, migrante interna, la pandemia me afectó de forma diferenciada. Asimismo, pude observar lo que ocurría con compañeras y profesoras; ser mujer en la pandemia implicó sostener la vida y asumir la ausencia del Estado, puesto que las políticas públicas que se construyeron eran tan lejanas a los sectores históricamente vulnerados.

«Quédate en casa» fue para los más vulnerables una forma de exterminio silencioso. ¿Cómo se puede disfrutar ese tiempo en familia, en una casa diminuta sin servicios básicos, sin alimentos y sin medicinas? ¿Cómo sentarse a estudiar si no sabíamos si tendríamos qué comer? Como hijas nuestra posición también pasaba por asumir los roles de cuidado, lo cual afectaba directamente nuestro tiempo de formación. Según conversaciones con profesoras, la realidad era muy similar: cuidar a sus hijos mientras daban clases y resistir los gastos de su familia cuando hubo un atraso de sueldos de más de 70 días. Quédate en casa, pero en Guayaquil en los sectores periféricos hay hacinamiento, quédate en casa a estudiar, pero solo hay una computadora para cinco o simplemente no hay Internet. Los famosos modelos exitosos no servían.

Con el pasar de los días, el virus del neoliberalismo asfixiaba más y las redes sociales reproducían información sobre la imposibilidad de obtener ayuda en los hospitales públicos. Guayaquil colapsado significó para los sectores empobrecidos la muerte en la casa. Aún vienen a mi memoria los ataúdes de cartón que reflejaban la poca preocupación de la hegemonía política. Cuerpos en las calles que en la

espera de una sepultura digna terminaron quemados ante el terror de sus familiares. Cuerpos que no aparecían en los hospitales. En medio del caos, las mujeres y personas de las disidencias tenían que cuidar y trabajar. Me recuerdo llorando antes de iniciar una clase: nos estaba matando la ineficiencia neoliberal más que el virus porque no se pensó de forma interseccional.

Como agravante, en medio de la pandemia el Gobierno promulgó decretos extractivistas, y la ley humanitaria recortó presupuesto en salud y educación. Además, se pagó una porción significativa de la deuda externa. ¿Parece raro? No, en la parte inicial de este escrito hablamos de las recetas del FMI. Lasso continúa con la ejecución de los decretos extractivistas, a lo que se suma su interés en flexibilizar el trabajo, ocasionando retroceso en materia de derechos laborales. En las mujeres y disidencias no se piensa, o más bien, el Gobierno no quiere pensar.

Por otro lado, el oficio artístico se vuelve muy difícil en estas precarias condiciones, por lo que su continuación es una disputa política necesaria. Dentro de la Colectiva Periodística Efecto Latam se consiguió desarrollar el proyecto *Crónicas de una Pandemia*, cuyo objetivo apuntó a apoyar la construcción de memoria no oficial. Entre los datos más potentes se encuentra la investigación sobre la Red de Apoyo UArtes, que surgió ante la ausencia de un sistema para colaborar a que estudiantes y profesoras se mantengan dentro del sistema universitario; el Estado no garantiza derechos, nosotrxs nos cuidamos. En síntesis, la exigencia de sostener una actividad laboral de manera presencial o remota (teletrabajo) y, en simultáneo, atender las demandas de cuidados conllevan desigualdad.

Glauber Rocha, director del cinema *novo*, menciona que hay un pueblo que falta, pues no se puede agrupar en un todo cuando hay diversas identidades habitando un mismo cuerpo. Por su parte, Boaventura de Sousa menciona que hay una resistencia fragmentada. Yo diría que hay una responsabilidad desde los feminismos para la organización y articulación con otros movimientos. La UArtes posee el Frente de Defensa, una articulación macro entre docentes, administrativos y

estudiantes. Para concluir, me gustaría subrayar la necesidad de disputar los discursos en los medios, pues es donde se puede cambiar imaginarios y opinión pública referente a la distribución de los trabajos del cuidado.

Las calles nos esperan, pese a la intermitencia existente; las calles son el espacio de resistencia por excelencia. Como artistas, la sindicalización por rama es una urgencia para garantizar el respeto a los derechos laborales como trabajadores de la cultura. Y finalmente, la educación tiene que romper el individualismo y erigirse desde el pensamiento crítico. ¿Cómo debe ser la educación superior no alineada al neoliberalismo? ¿Una educación liberadora se vincula con un movimiento estudiantil politizado? ¿Cómo pensar en la educación superior desde los feminismos?

Algo que tengo claro es que ante el neoliberalismo solo nos queda resistencia y organización.

La resistencia es re-existencia
La resistencia es re-existencia y descubrimiento
La resistencia es vida

* * *

Educación ecuatoriana en el marco de la pandemia a causa del COVID-19 y la política económica neoliberal

Aarón Fuentes

La llegada del COVID-19 a Ecuador sucedió en el marco de una recesión económica causada por la toma de medidas estructurales de corte neoliberal por parte del Estado ecuatoriano. La educación, al igual que la salud y la cultura, sufrió varios atentados que la llevaron a su pre-

carización sistemática, lo que significó tanto el despido de profesores como la reducción de sus salarios. En este sentido, la educación básica, media y superior tuvo que encontrar formas de subsistencia laboral y sanitaria, mientras sufrían las consecuencias de la desatención de un gobierno que, entre otras cosas, dio prioridad al pago de deuda adelantada sobre el funcionamiento del sistema de salud y educativo del país.

Los grandes enemigos de la educación pública fueron el COVID-19 y la política económica neoliberal. El 2 de mayo del 2020 se atentó contra la educación superior pública a través de un recorte presupuestario de 98 millones de dólares. El 31 de agosto, la Corte Constitucional avaló este recorte después de haberlo declarado inconstitucional tres meses atrás. Los profesores y servidores públicos del Ministerio de Educación y de las Instituciones de Educación Superior estuvieron más de dos meses sin salarios, que además ya habían sido reducidos. Asimismo, el pago de las becas estudiantiles se retrasó, mientras, en el momento más duro de la pandemia, el Ministerio de Economía y Finanzas aseguró el pago de la deuda externa por $1000 millones de USD, mediante el pago adelantado de la misma.

Como respuestas, las comunidades estudiantiles de varias instituciones de educación superior (IES) formaron vínculos desde los que pudieron combatir con acciones tanto virtuales como presenciales. Conversatorios, reuniones a través de plataformas digitales, acciones en conjunto fueron algunas de las actividades que sirvieron para visibilizar el rechazo colectivo de los estudiantes a las medidas que condenaban a la educación pública a un retroceso en la adquisición de sus derechos. En ese sentido, la Universidad de las Artes creó varias iniciativas como el Frente para la Defensa UArtes, encargado de construir creativamente propuestas para detener el avance de estas medidas, que a la par, se estaban articulando con intentos sistemáticos de desmantelamiento del Estado.

¿Cómo afecta a las comunidades universitarias un gobierno que las condena, literalmente, a la muerte mientras cumple, por adelantado, una obligación económica con entidades bancarias y de crédito internacional? ¿Dónde están nuestros ejercicios de memoria? ¿Dónde está la devolución de los presupuestos a las IES?

Ciertamente, a pesar de que el Gobierno pretenda instaurar el absurdo discurso de una «reactivación económica», no existen procesos de reivindicación de derechos a los que las comunidades estudiantiles se puedan adscribir. Los ejercicios de memoria han sido propuestos solo desde la colectividad autónoma, sin ningún tipo de respaldo ni concientización por parte de ente oficiales del Gobierno. Ecuador es un país conducido por la desmemoria.

En el marco del confinamiento, hubo otras necesidades que se crearon a partir de la necesaria y obligatoria permanencia dentro de los hogares a lo largo de toda Latinoamérica y el Caribe. Según el Diagnóstico de la Infancia Urbana en América Latina y el Caribe, 80 millones de niños, niñas y adolescentes residen en hogares con precariedad habitacional grave atentando sus procesos cognitivos, de estudio y de descanso. La gran mayoría de Estados no garantizó su derecho a la educación. Asimismo, según el Ministerio de Educación de Ecuador, 90 mil estudiantes dejaron de asistir a clase durante la pandemia, lo que aumentó la brecha de acceso a la educación y se acentuaron las desigualdades.

Derechos como el acceso a la alimentación, entrega de anticonceptivos, servicios de salud mental y de actividades recreativas, también fueron vulnerados, ya que forman parte de las garantías del sistema de educación pública. Según cifras oficiales de las entidades oficiales del Gobierno, hasta el seis de noviembre de 2020, se registraron 220 suicidios y 429 intentos de suicidios. Hasta la mitad del 2021, la tasa de intentos de suicidio había aumentado un 15 % en relación con el 2020.

El fundamento epistémico en el que se enmarcan los parámetros de la educación en Ecuador necesita ser renovado. Para las lógicas neoliberales, los procesos de investigación y creación en las IES son pérdidas de recursos sin sentido. El cambio debe enmarcarse a partir de nuevas y más justas relaciones sociales y de producción. No educar para producir ni para competir, sino educar para humanizar y democratizar.

La resiliencia no puede seguir siendo el común denominador de las agendas de las organizaciones y comunidades estudiantiles. La exigencia y contribución a la recuperación social y educativa debe darse mediante la memoria y la reivindicación de los derechos vulnerados.

* * *

La (im)posibilidad de un cuarto propio
Exploración transnarrativa del espacio y su relación con la praxis artístico-investigativa en el marco de la pandemia del COVID-19 de lxs cuerpxs feminizadxs

Nicolás Esparza
nicolas.esparza@uartes.edu.ec

Confrontar la labor de cuidados con las dinámicas requeridas por la práctica artística es la posibilidad de dar cabida a la búsqueda de territorio que enuncie la autonomía en la praxis. El territorio artístico ha sido instrumento tanto de la política como de la economía a lo largo del tiempo y es en este sentido que se ha visto supeditado al servicio de los proyectos identitarios en la conformación de proyectos de Estado nación, así como en la inserción de sistemas económicos. De igual forma, dicho territorio ha estado igualmente dominado por figuras masculinas. La transición se da a partir del siglo XIX y genera un frente heterogéneo surgido tanto en el siglo XX como en lo que va del XXI.

Ya Woolf identificaba que en el siglo XIX fue posible que hubiera mayor visibilización de la escritura hecha por mujeres a causa de tres factores: una renta, espacio para poder ejercer el ocio y reflexionar y, no manifiesto, pero sí sugerido, no tener hijos, es decir, que no hubiera cargas que representaran cuidados. Ecuador, en el marco de la pandemia por COVID-19 y las medidas gubernamentales de estado de excepción y confinamiento prolongado, evidenció la fundamental incidencia de los trabajos de cuidado en las distintas esferas sociales que demandaban tales acciones. Entonces, la economía tradicional puede considerarse como una manifestación que privilegia al BBVAh (blan-

co, burgués, varón, adulto, heterosexual) (Pérez Orozco 2019) y que, simbólicamente, responde a un modelo económico patriarcal, cuyas licencias se pueden atribuir al Estado.

Considerando que las problemáticas expuestas inciden en la calidad de vida de las mujeres y cuerpxs feminizadxs y que, por extensión, el ejercicio artístico requiere capital, tiempo, disponibilidad, deben tenerse en cuenta los resultados que arrojó la primera Encuesta de Condiciones de Trabajo para Trabajadores de la Artes y Cultura, a cargo del Observatorio de Políticas y Economía de la Cultura; fueron alarmantes, dado que el 51 % de encuestados aseguraron regirse a una situación de pluriempleo. De las profesiones alternas, el 20 % se dedica a ser gestor cultural mientras que el 12 % se enfoca en la educación e investigación.

Más preocupante aún son las cifras que revelan que el 71,79 % ejerce trabajos independientes, es decir, que no cuentan con sueldo fijo ni beneficios de la seguridad social. Por otro lado, apenas el 24,15 % de los encuestados cuenta una remuneración fija. Asimismo, preocupa sobremanera que el 42 % de los participantes en la encuesta no logren alcanzar el sueldo básico. Paola de la Vega (2021) sostiene que:

Ocurre que, en algunos casos, el cuidado de los cuerpos y vidas de estos trabajadores culturales se sostiene en redes familiares o en redes colectivas de apoyo. Las primeras, las redes familiares que soportan el trabajo artístico se relacionan directamente con una clase social privilegiada que, a través de ayudas económicas, en forma de subsidios familiares o de parejas, puede tener el derecho a crear y trabajar en artes. En este caso, la producción artística sigue reproduciéndose y proyectándose socialmente como un trabajo de exclusividad, un lujo y una excepcionalidad de una clase social.

De igual forma, se identifica otro problema estructural agravado por la pandemia: la reducción de consumo de bienes y servicios culturales se vio en afectada a causa de la emergencia sanitaria. Esto se articula a la reducción tanto pública como privada en cuanto a la provisión de insumos que pudieran sostener la precarizada industria (Cardoso y Salas 2021). Sin embargo, se identifican posibilidades de resistencia ante estas dinámicas mediante la reorganización social y el abordaje cooperativo sostenido desde la economía feminista, con mi-

ras a propiciar el cuidado de la vida como de la producción, alejándose de un abordaje volcado sobre el consumo y la sobreproducción (Montalvo 2019).

En este contexto, la economía naranja puede presentarse como una propuesta de privatización de ideas y de consumo de cuerpxs a través del trabajo no remunerado y de los cuidados, en contraposición a la economía feminista que se enfoca en la redistribución de los trabajos de cuidado para dosificar la carga de trabajo no remunerado y gestionar otros frentes que promuevan el trabajo en comunidad. Así, en lo que se pretende indagar son narrativas de mujeres y cuerpxs feminizadxs en relación con los espacios que habitan y en los que se insertan como una manera de visibilizar la reconfiguración de sus necesidades. De esta forma, se identifican los requerimientos que se vislumbran entre líneas en dos publicaciones del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes: *Ciudad y pandemia* (2020) y la revista *F-ILIA 2* (2020).

A continuación, se perfilan voces presentes en las esferas del arte, la educación, la cultura, el activismo y la disidencia. La metáfora del cuarto propio, como territorio para ejercer la praxis artística, se perpetúa como hilo conductor de las lecturas recogidas de los siguientes fragmentos de los testimonios y los artículos referidos. Se propone, entonces, la lectura del extracto y se recogen preguntas para futuras investigaciones:

Diario de una pandemia, o las siniestras relaciones entre aislamiento y noción de gasto	Amalina Bomnin (Revista *F-ILIA 2*)
«Por un lado, tenemos el hogar que, en analogía con el mito griego, opera a medio camino entre lo visible y lo invisible. Ahora, este, en apariencia, es resguardo, salvación, sitio regularizado y, en otro sentido, refugio, aislamiento, panóptico, desarticulación del afecto. Y el significante de contenido sería la pandemia de origen animal que, en este caso, podemos atribuirle la histeria (represión de los instintos), el bloqueo ciudadano, la zombificación y la derrota del pensamiento».	
■ ¿Qué sucede cuando el hogar se torna espacio de aislamiento propiciado por el Estado? ■ ¿En qué medida se aproxima esta situación a la tortura, abuso y mecanismo de ejercicio de violencia sistemática?	

Diario de una pandemia, o las siniestras relaciones entre aislamiento y noción de gasto	Bryan Espinosa (*Ciudad y pandemia*)
«Me dejó la pregunta si yo les sigo a mis tíos abuelos, si me rendirán luto pronto, y si mi familia rezará una novena por mi alma nada católica, que ya conocían, pero tampoco escuchaban. Si me harán un altar y una telemisa, si me pondrán flores y me recordarán como soy, o si cambiarán sus disgustos para convertirme en mejor persona, una más moral».	
■ Desde el confinamiento, ¿cómo se sostiene al cuerpx como territorio reconquistado frente a la ausencia de políticas estatales de cuidado?	

Parentesco marica	Jordy de los Milagros Robles (*Ciudad y pandemia*)
«¿En qué se parece la diáspora africana al desamparo de personas LGBT+ en EE. UU. durante la segunda mitad del siglo XX? Un grupo de personas con unas características en común son separadas de lo que podrían llamar su hogar para ser obligadas a ocupar esferas de la vida social profundamente subordinadas y oprimidas. ¿En qué se diferencian? En que, en la diáspora, son los colonizadores quienes separan a estas personas de su comunidad. Las personas LGBT+ fueron separadas por sus propias familias». «En los años ochenta, el mundo enfrentó una de las crisis epidemiológicas más alarmantes del siglo XX. Llamada por la prensa, durante los primeros días, como la 'peste rosa' o la inmunodeficiencia relacionada a los gais, el VIH/Sida cobró un sinnúmero de vidas a personas de la diversidad sexogenérica en su epicentro: la ciudad de Nueva York. Sumada a esta crisis, muchas personas —principalmente afrodescendientes y latinas— tuvieron que lidiar con el desamparo al que habían sido relegadas por sus familias y comunidades religiosas tras ser descubiertas sus prácticas sexuales o de género no normativas». «La precariedad es parte de un escarmiento dado por la propia familia. Su renuncia a las normas de género y sexuales que sostienen la pertenencia a su comunidad, su salida de ese sistema es el motivo por el que se le condena a una vida precaria y subordinada. En este panorama, la alianza de personas maricas en el sistema de tipo familiar llamado «casas» se convierte en una respuesta directa a esa condena. No solo porque logran sobrevivir, sino, y más potente aún, porque se sublevan al discurso heteropatriarcal al formar un tipo de familia que supera las barreras sanguíneas de naturaleza, que ignora la jerarquía generacional y que pasa por encima de las prácticas sexuales y de género con las que este discurso se reproduce y reproduce nuevos sujetos. El trabajo que falla en hacer la familia, la sociedad y el Estado, las casas lo asumen con efectividad. Estas personas no solo logran sobrevivir y burlar la estructura heteropatriarcal de reproducción, sino que consiguen crear toda una de su abandono».	
■ ¿Hasta qué punto las políticas económicas validan la inserción de cuerpxs subalternxs, racializadxs y sexuadxs? ■ ¿De qué forma se puede reconfigurar el entramado social para generar simbiosis y cohesión?	

El cuerpo virulento: un análisis del síntoma de las manos quebradas	Mayro Villasagua (*Ciudad y pandemia*)

«Con esta cita ubico una de las tantas experiencias que pasaron sobre mí y construyeron sobre mi cuerpo lo 'anormal', considerándolo 'enfermo'. Por ser marica, por ser pobre, por tener gestos y manos libres. Síntoma de algún virus social que se propagaba entre los más débiles. Entre aquellos que eran considerados quebrados o desviados, cuyo tratamiento eran dosis de trabajo forzado bueno para el cuerpo, para la corrección de las posturas y las maneras. Correcciones que creaban ampollas en las manos, sudor y sangre».

«Las experiencias construyen nuestros cuerpos y forjan nuestras identidades. Los cuerpos que escapamos de lo común, de lo normativo, somos considerados abyectos. Nuestras experiencias son más un conjunto de situaciones o eventos que nos incomodan, restringen, censuran, prohíben, violentan; siendo observados como cuerpos enfermos, virulentos, bajo un discurso moral, religioso y/o neoliberal. Una enfermedad virulenta que daña, pero que no mata y si mata, lo hace porque tal vez no se trató su síntoma desde temprana edad. Aquella etapa en la cual tu cuerpo deja de ser individual para ser un cuerpo colectivo cumpliendo estándares para no ser considerado un cuerpo enfermo».

- ¿Hasta qué punto desde la economía y el modelo político la violencia se institucionaliza al pretender medir desde un darwinismo social?
- ¿Cómo subvertir la rigidez de la mano invisible que nos mide según el trabajo y el consumo e invisibiliza lo que escapa de su rigidez?

Cartografía de los afectos en semáforos rojo y amarillo, o de cómo Google sabe todo sobre mí	Mary Pacheco (*Ciudad y pandemia*)

«Para mí es distinto. Desde mis privilegios, he tenido el tiempo para pensar en habitar los espacios. Mi casa, por ejemplo. Vivo con mi mamá y la Sra. Choco, una gata negra. A pesar de que no me falta 'nada' y que tengo mucho amor aquí, no puedo decir que me siento en casa. Acá soy otra, una versión que mi hogar evangélico puede digerir. Una yo a la mitad, una yo para mi mamá.

Mi mamá suele decir que no tiene ni idea de quién soy. Yo tampoco lo sé, pero sé que extraño ser la Mary que soy junto a mis amigues, junto a mis vínculos, junto a mis compas. ¿Es acaso la familia solo el círculo cerrado por la consanguinidad?».

«La principal está como siempre, solo que todo cierra más temprano. Se han multiplicado los pequeños mercados en las aceras. Asumo que mucha gente se quedó sin trabajo y moverse lejos está complicado, por lo que han optado por vender mascarillas, alcohol, comida, víveres, enseres y todo lo que se les pueda ocurrir en puestitos de madera, plástico, carretas o tendidos en el piso. A esto se suman las motos, mototaxis y furgonetas que se encargan de movilizar para el fondo a las más de 65 000 personas que vivimos por el sector.

Al esperar el bus pienso que probablemente acá ya todos nos contagiamos; el distanciamiento y la cuarentena es para la gente con ahorros o con posibilidad de endeudarse. Acá no existe eso».

«(...) Los afectos me llevaron a cada uno de esos lugares. En cada punto marcado está mi corazón, está esa 'yo' intangible que sé que existe fuera con esos otros seres que me alivian la existencia. Uno todos los puntos del mapa esperando buscar una respuesta, un patrón, pero solo veo como me muevo de norte a sur de forma irregular. Quizás a nadie le importa esto más que a mí, a Google —que me vigila— y al Gobierno, si algún día intenta criminalizarme por movilizarme en pandemia. Soy lxs otrxs».
■ ¿Cuáles son los mecanismos que inciden en la crisis de los ciudadanos para poder subvertir la economía que solo valora el trabajo remunerado?

Buen morir/tragedia en GuayaquiL/COVID-19	Jorge Narváez (*Ciudad y pandemia*)
«Al no tener cuerpo y espíritu en total disposición, somos presa fácil para los carroñeros del sistema económico actual, que se llevan volando nuestra dignidad —incluso la de nuestros muertos— con ellos. Los que quedamos, lo hacemos en silencio; muertos en vida frente al capital que sigue sangrándonos en medio de la tragedia. ¿Cómo se siente la pérdida?, ¿cómo, la herida?, ¿cómo es el paisaje/territorio de nuestra tragedia?, ¿cómo escribir y enunciar el horror? Tal vez podamos recuperar algo de dignidad atravesando nuestro cuerpo con arte».	
■ ¿Cómo el arte y los artistas pueden potenciar y reconquistar el cuarto y procurar volverlo propio?	

A partir de la recolección de esta información, lo que se puede evidenciar es que las voces de cuerpos feminizados y mujeres manifiestan la necesidad de perpetuar sus memorias, sus dinámicas de vida, las redes que han tejido en el entramado social y la necesidad de habitar un espacio de seguridad, donde el acceso a las prácticas de cuidado se torne horizontal y en donde se pueda garantizar la autonomía para la praxis y la posibilidad de alcanzar la certeza de un sostén económico-político.

Conclusiones preliminares

La crisis del sistema capitalista que vive América Latina, en su articulación con la pandemia por COVID-19, ha producido la peor contracción económica y social a nivel mundial y dejó al descubierto las profundas desigualdades preexistentes en la región. En Ecuador, la aplicación de

políticas neoliberales de ajuste estructural de la economía hizo más compleja la amortiguación de la crisis sanitaria, al priorizar el mercado sobre el ser humano, el capital sobre la vida, la deuda externa sobre los derechos humanos fundamentales.

Las diferentes emergencias sociales en Ecuador han develado las complejas implicaciones de abordar la economía desde paradigmas androcéntricos. La lucha por la sostenibilidad de la vida evidenció la «crisis del trabajo de cuidados» que, además de estar históricamente relegado al ámbito doméstico-privado-feminizado, es una muestra de las falencias de una economía mercantilizada que no se ocupa de la reproducción de la vida en el planeta Tierra.

El neoliberalismo, que se apoya en el patriarcado y colonialismo, profundizó la violencia estructural hacia los grupos históricamente vulnerados, como mujeres y disidencias. La política pública no contempló a lxs estudiantes y mujeres trabajadoras de la educación superior de forma diferenciada. ¿Cómo estudiar si no hay dinero para la alimentación y pagar internet? ¿Cómo dar clases con sueldos recortados y atrasados, mientras se tiene sobre los hombros el peso de los trabajos del cuidado en la cuarentena? Lo que hace que sea más complicado para las mujeres estudiar, crear, criar, cuidar y trabajar. Una de las respuestas es la organización estudiantil y sindical que permita canalizar y articular procesos de resistencias colectivas a la ofensiva conservadora, neoliberal y fondomonetarista que azota al Ecuador.

Los derechos vulnerados de la comunidad universitaria no han sido reivindicados con fuerza. Las lógicas de la educación pública necesitan ser repensadas para abandonar su fundamento epistémico capitalista-colonial-patriarcal. En ese sentido, una de las prioridades del Estado debería ser velar por las condiciones materiales y afectivas de lxs estudiantes, teniendo en cuenta que las brechas digitales en Ecuador han aumentado, que 80 millones de niñas, niños y adolescentes residen en hogares con precariedad habitacional en la región y que la tasa de suicidios ha aumentado en 2021 un 15 % en el país en relación con el 2020.

La pandemia por COVID-19 puso en evidencia las dificultades que subyacen en el campo artístico para promover una economía del

arte en el país. La precarización laboral, el empobrecimiento y las condiciones de producción del arte durante la pandemia afectaron de manera diferenciada a lxs cuerpxs feminizadxs, racializados, no heteronormados, quienes, históricamente, han sido objeto de violencia sistemática. Virginia Woolf postuló que para que una mujer pudiera sostenerse como artista necesita independencia económica y disponer de «un cuarto propio» para producir. Los trabajos de cuidado, sin embargo, se presentan como mecanismos de sujeción, silenciamiento y opresión.

Bibliografía/ Referencias

Álvarez González, Freddy. «Educación a distancia en tiempos de pandemia», pódcast publicado en blog personal del autor. 15 de agosto de 2020. https://anchor.fm/freddy-alvarezg/episodes/Educacin-a-distancia-en-tiempos-de-pandemia-ei6942

---. «Educación y pandemia».

Bomnim, Amalina. «Diario de una pandemia, o las siniestras relaciones entre aislamiento y noción de gasto». *Revista F-ILIA* 2, segundo semestre (2020): 11-26.

Cardoso, Pablo y Carla Salas. «Nota introductoria: Condiciones del empleo en las artes y la cultura: aproximaciones a su situación en Ecuador a inicios de la pandemia». En *Trabajadores de la cultura. Condiciones y perspectivas en Ecuador.* Edición de Pablo Cardoso. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2021.

Calvento, Mariana. «Fundamentos teóricos del neoliberalismo: su vinculación con las temáticas sociales y sus efectos en América Latina». *Convergencia* [*online*], vol. 13, n.º 41 (2006): 41-59. ISSN 2448-5799.

Carrasco Bengoa, Cristina. «Economía, trabajos y sostenibilidad de la vida». En *Sostenibilidad de la vida. Aportaciones desde la Economía Solidaria, Feminista y Ecológica*, 27-41. http://www.economiasolidaria.org/files/sostenibilidad_0.pdf

Carrasco Bengoa, Cristina y Camila Díaz Corral. *Economía feminista: desafíos, propuestas, alianzas.* Barcelona: Entrepueblos/Entrepobles/Entrepobos/Herriarte, 2017.

Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) y ONU Mujeres. «Compromiso de Santiago: un instrumento regional para dar respuesta a la crisis del COVID-19 con igualdad de género». CEPAL, 2021. https://www.cepal.org/es/publicaciones/46658-compromiso-santiago-un-instrumento-regional-dar-respuesta-la-crisis-covid-19.

Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). «Cuidados y mujeres en tiempos de COVID-19: la experiencia en la Argentina». *Documentos de Proyectos* (LC/TS.2020/153). Santiago, 2020.

D'Alessandro Mercedes *et al.* «Los cuidados, un sector económico estratégico. Medición del aporte del Trabajo Doméstico y de Cuidados no Remunerado al Producto Interno Bruto». https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/los_cuidados_-_un_sector_economico_estrategico_0.pdf

De la Vega, Paola. «Análisis de datos para una política en femenino». En *Cuidarnos: Cara a cara, cuerpo a cuerpo. 6to Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía. (6EIATE, 2020).* Edición de Paulina León Crespo, Gabriela Montalvo y María Fernanda Troya. Quito: Arte Actual FLACSO, 2021.

De los Milagros Robles, Jordy. «Parentesco marica». *Ciudad y pandemia: Escrituras de la catástrofe* (2020): 123-128.

De Sousa Santos. Conferencia inaugural CRES 2018: «Los dolores que quedan son las libertades que faltan. Para continuar y profundizar el Manifiesto de 1918». Córdoba, junio de 2018. http://cres2018.unaj.edu.ar/conferencia-inaugural-cres-2018-dr-boaventura-de-sousa-santos/

Espinosa, Bryan. «Mal auuguriioo». *Ciudad y pandemia: Escrituras de la catástrofe* (2020): 61-62.

Guarga, Rafael. «A cien años de la Reforma Universitaria de Córdoba. Hacia un nuevo manifiesto de la educación superior latinoamericana». En Tendencias de la educación superior en América Latina y el Caribe 2018. Guajardo, Pedro (coord.). Unesco, IESALC y Universidad Nacional de Córdoba, 2018. http://www.iesalc.unesco.org.ve/documents/CRES2018/Reforma_LIBRO8_CRES2018.pdf

Herdoíza, Magdalena. *Construyendo Igualdad en la Educación Superior. Fundamentación y lineamientos para transversalizar los ejes de igualdad y ambiente.* Quito: Senescyt/Unesco, 2015.

Herrera, Coral. *Haikita* blog personal. 26 de marzo de 2019. https://haikita.blogspot.com/2019/03/otras-formas-de-cuidarnos-son-posibles.html?m=1&fbclid=IwAR0FUossHkoFGyAMW5trcJ4LASZlPXTGcp3ePwRtSa_GGyeQPJ6Q6C7D8MU

Hooks, Bell. «Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista». En *Otras inapropiables*. Bell Hooks *et al.*, 33-51. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.

Katz, Claudio. «Neoliberales en América Latina I. Ortodoxos y convencionales». Página oficial de Claudio Katz, 2014. http://katz.lahaine.org/?p=239&print=1

Lawson, Max *et al.* «Tiempos para el cuidado». OXFAM. 2020.

Llorente, Analía. «Trabajo híbrido: "Las mujeres se ven mucho más afectadas que los hombres». *BBC News Mundo*, 11 de noviembre de 2021. https://www.bbc.com/mundo/noticias-58797225?fbclid=IwAR0cm0xIuG9QuDDvkE_pCqs6WOKvio3WUebOiYZvsYy0CWHs6KaKHoICGwU.

Machado, Horacio. «América Latina y la Ecología Política del Sur. Luchas de re-existencia, revolución epistémica y migración civilizatoria». En *Ecología política latinoamericana: pensamiento crítico, diferencia latinoamericana y rearticulación epistémica*. Héctor Alimonda *et al.*, 193-224. 2017.

Moi Non Plus. *Educación Superior y Universidad y Academia. O un conjunto [otro más...] de relaciones sociales y libidinales de opresión y explotación de naturaleza hetero-cis-patriarcal (en condiciones estatales y capitalistas).* 2017. https://issuu.com/moinonplus/docs/__2017___moi__non__plus__-__el__hetero-cis

Montalvo, María Gabriela. «La precariedad en el trabajo del arte desde la perspectiva de la economía feminista». En *DOMÉSTIKA. Arte, trabajo, feminismos. 5to Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía (5EIATE, 2018).* Edición de Paulina León Crespo, Gabriela Montalvo y María Fernanda Troya. Quito: Arte Actual FLACSO, 2019.

Narváez, Jorge. «Buen morir/tragedia en Guayaquil/Covid-19». *Ciudad y pandemia: Escrituras de la catástrofe* (2020): 71-74.

Pacheco, Mary. «Cartografía de los afectos en semáforos rojo y amarillo, o de cómo google sabe todo sobre mí». *Ciudad y pandemia: Escrituras de la catástrofe* (2020): 99-106.

Pérez Orozco, Amaia. *Subversión feminista de la economía: sobre el conflicto capital-vida.* Madrid: Traficantes de sueños, 2019.

---. «Introducción». En *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida.* Madrid: Traficante de Sueños, 2019.

Rivera Avelar, Elizabeth. «Mujeres dedican tres veces más de su tiempo a las labores domésticas, sin remuneración alguna: FLACSO». *Líder 919*. 24 de marzo de 2021. https://lider919.com/mujeres-dedican-tres-veces-mas-de-su-tiempo-a-las-labores-domesticas-sin-remuneracion-alguna-flacso

Sader, Emir. «América Latina y la economía global. En diálogo con Dialéctica de la dependencia, de Ruy Mauro Marini». 2012.

Segato, Rita. «Brechas descoloniales para una universidad nuestroamericana». *Observatório da Jurisdição Constitucional* (2011/2012): 43-60. https://www.portaldeperiodicos.idp.edu.br/observatorio/article/view/685/471

---. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Ed. Traficantes de sueños, 2016. https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf

Torres Santana, Ailynn. *Los cuidados: del centro de la vida al centro de la política.* Chile: Friedrich- Ebert- Stifung, 2021.

Villasagua, Mayro. «El cuerpo virulento: Un análisis del síntoma de las manos quebradas». *Ciudad y pandemia: Escrituras de la catástrofe* (2020): 129-132.

Violentadas en Cuarentena. Distintas Latitudes. Investigación apoyada por el Fondo Howard G. Buffett para Mujeres Periodistas de la International Women's Media Foundation, 2021.

Yarzábal, Luis. «Impactos del neoliberalismo sobre la educación superior en América Latina». Instituto Latinoamericano de Educación para el Desarrollo (ILAEDES), 2018. https://www.researchgate.net/publication/242229851_IMPACTOS_DEL_NEOLIBERALISMO_SOBRE_LA_EDUCACION_SUPERIOR_EN_AMERICA_LATINA.

2.3. Poéticas del desencanto y de la protesta

Melancolías del desencanto
Reflexiones sobre las poéticas en la revuelta chilena de 2019

Luis Pérez-Valero
luis.perez@uartes.edu.ec

Resumen

La presente ponencia se centra en las manifestaciones del año 2019 llevadas a cabo en Chile, para lo cual se estudian algunos elementos de la música que estuvo presente desde los contenidos políticos y poéticos: canto común, símbolo de resistencia, confrontación y lucha. En este trabajo se trabajan los conceptos de acción política (Balibar 2002), poética política (Herzfeld 2005) y teatro político (Thompson 2000), así como la protesta urbana (Holston 2008) y las estrategias de enfrentamiento entre el colectivo y el Estado (Brandtstadter 2013). En este sentido, la vinculación música y protesta se organizó a partir de los trabajos de Palacios (2020), Spencer (2020) y Fugellie (2020). A nivel metodológico se presentan tres casos a partir de la netnografía, el análisis intertextual y las metanarrativas de los parámetros musicales y audiovisuales. Entre los resultados se perfila la videoprotesta como posible línea de investigación a futuro. Además, se ha evidenciado la resignificación de las músicas populares. Como conclusión se considera que el vínculo entre música y resistencia deviene en el accionar

simbólico del arte y la política en la ciudadanía, y de quienes derogan y exigen cambios en el modelo político imperante.
PALABRAS CLAVE: Musicología y política, arte y política, revuelta social chilena.

Introducción[1]

Musicología, política y arte[2]

La presente ponencia parte de un enfoque musicológico permeado por teorías que se vinculan a la política y al arte. Al respecto, expondré brevemente mis referentes teóricos. Así, parto del hecho de que la música ha sido estudiada desde distintos campos como el social, el estético, desde la concepción del estilo y las técnicas de composición; sin embargo, destaco el estrecho vínculo que siempre ha existido entre lo político y la desobediencia al Estado, en el que la música ha sido ignorada durante muchos años (Kutschkle y Norton 2013, 4).

La música popular como manifestación de protesta tiene antecedentes desde finales de los años sesenta en trabajos como el de Rosenstone (1969). El autor hace un recorrido por la canción protesta, su uso en festivales y como elemento identitario generacional. Por su parte, Peddie (2017) hace una aproximación a diversos géneros como el pop, el *rock*, el hiphop y el *heavy metal* desde el lugar en que la música ha sido producida, para lo cual el investigador expone sobre los espacios refinados para la grabación y de cómo circula dentro de un mercado el rol de denuncia y reacción política. Por otra parte, Sakolsky

1 Esta ponencia es un trabajo derivado del artículo: «Poéticas políticas y sonoras. Pasado, presente y reconfiguración de la música popular en las manifestaciones públicas de Chile (2019)», que se publicará en el dosier: «Prácticas artísticas y creativas ¿se puede transformar el mundo?» de la revista *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas-MAVAE* de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá, Colombia, julio de 2022 (Scopus, Q4 y SJR: Cientific Journal Rankings, SCImago).

2 Este trabajo se concibe dentro del grupo de investigación Clacso Arte, Educación y Ciudadanía, adscrito al Vicerrectorado de Investigación y Posgrados de la Universidad de las Artes. Código: VPIA-2021-31.

y Wei-Han Ho (1995) hacen un trabajo de recopilación en torno a la relación entre música y resistencia. Estos autores manejan el concepto de música en la protesta como punto de encuentro y elemento de integración entre artistas, la audiencia y la política. Estos trabajos se elaboraron desde un estudio sociológico y cultural en donde la música es acto de resistencia, la canción es vehículo de expresión y su circulación y consumo tienen una connotación política.

Breves antecedentes

En América Latina el tema sobre música, sonidos y protesta ha emergido recurrentemente en los últimos años. En este campo destaca la conferencia de Palacios (2020), quien analiza las protestas realizadas en Venezuela entre los años 2014, 2017 y 2019. La investigadora analiza cómo un colectivo usa la música como representación del sentido de identidad, aspecto que se refleja en cantos patrióticos del siglo XIX y en canciones de protesta a partir del canto comunitario. Palacios categoriza el uso de la música en tres ámbitos: canciones emblemáticas, músicos en las protestas de calle y la participación de los miembros de El Sistema, nombre con el que se conoce al Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, macroproyecto social que en los últimos años se asimiló al proyecto político del Socialismo del Siglo XXI (Baker 2014). Por otra parte, Silva Marra y Moreto (2020) dejan por sentado que la música permite un juego de negociación y captación de adeptos. A través de una investigación de campo y videográfica distinguieron tres aspectos en la relación entre música y protesta en las manifestaciones de visibilidad feminista y lésbica en Brasil: la utilización de la estructura responsorial, fabricación y utilización de instrumentos para la protesta de calle y un repertorio adecuado para la circulación de ideas políticas y sociales a través de la música.

Resultado de una sincronía entre académicos altamente capacitados, así como de la existencia de publicaciones digitales que permiten, en breve tiempo, compartir y abrir el debate alrededor del tema, la protesta de Chile de 2019 generó documentos e investigacio-

nes exhaustivas a nivel musicológico que incluyen valiosos trabajos de reflexión. Por ejemplo, la revista chilena *Contrapulso* publicó un dosier de política y música en plena efervescencia de la revuelta social. Se evidencia así la vinculación entre música y política en medio de la necesidad de los cambios políticos, culturales y económicos que exige la sociedad (González 2020).

Además, se produjeron monografías en tiempo real durante la revuelta. De entre ellas destaca el trabajo de Bieletto Bueno y Spencer (2020), quienes han reflejado la diversidad y cantidad de manifestaciones artísticas que se dieron en el marco de las protestas. Por su parte, Fugellie (2020), a partir de entrevistas y fuentes documentales digitales —que se hicieron virales y fueron compartidos a través de las redes sociales—, nos muestra cómo se usó la música de Mozart en la creación de un imaginario colectivo durante la revuelta y cómo en una misma escena confluían la resignificación del pasado centroeuropeo con la música popular chilena; una conformación de nuevas cargas simbólicas y emocionales en medio de la protesta.

Los teóricos

Con el fin de organizar los argumentos y las ideas en torno a la música, la política y la protesta, ha sido necesario un acercamiento a teóricos que, desde su vinculación directa, bien sea con el arte o con la protesta, han desarrollado un conjunto de herramientas conceptuales que permiten abordar los tres ejemplos que se presentan más adelante.

El punto de ignición de toda revuelta es el deseo de colapso del sistema imperante y, a la vez, la construcción de un nuevo *statu quo* a través de la lucha cultural y política. Así, estas dimensiones —cultura y política— se enlazan en el modo de actuar del sujeto político y en su representación y significación como colectivo (Holston 2008). La protesta desde el colectivo no es garantía de solución, pero sí del derecho de exigir una respuesta; como sujetos políticos se presenta el reclamo frente a la representación del Estado para actuar en torno a la solución de la problemática social. El sujeto político es político por su relación

con lo público y su vinculación con la sociedad en los espacios comunes (Brandtstadter 2015: 51).

El espacio de protesta tiene alcance común: la calle y las redes sociales. Los teléfonos celulares permitieron una comunicación expedita para planificar la protesta en diferentes áreas: organización del tiempo, los modos de acción, la ubicación geográfica, la difusión de material y los testimonios virtuales se convirtieron en vehículo de comunicación que establecieron lazos entre los manifestantes activos, es decir, aquellos que estaban *in situ* en la protesta y los manifestantes pasivos, aquellos que estaban de acuerdo con la manifestación, pero que por diversas causas no acuden al enfrentamiento en la calle (Kutschkle y Norton 2013, 2).

Por otro lado, Herzfeld (2005) define como «poética política» a la resistencia política y social que se asocia con el uso del arte como modo de protesta no convencional. Los individuos desde su ser político dejan a un lado la sumisión frente al Estado y establecen una resistencia legítima a través de una autorrepresentación desde las artes y la creatividad. De acuerdo con Brandtstadter esta rebeldía y confrontación demuestra el abismo entre los ideales de un colectivo y la actividad en sí del Estado desde la cual «puede surgir la política propiamente dicha» (2015, 57).

La poética política no se limita a una estructura dentro del esquema de significante y discurso, pese a que los hechos parecieran así demostrarlo; la música en las protestas se llena de una carga simbólica que el individuo deposita en el arte (Colapietro y Olshewsky 1996). En las manifestaciones de calle y en las redes sociales la música es un sello distintivo, tótem sónico del descontento, recurso artístico incendiario en la representación de una lucha y de inconformidad. Balibar (2002) define este modo de hacer protesta como «acción política», lo que divide en tres categorías, las cuales poseen interacción entre sí: emancipación, transformación y civilidad, entendiendo esta última desde el espacio público y privado. Se adopta una intensa acción social, política y geográfica que se produce en el enfrentamiento callejero. Por ejemplo, la música y el baile se conjugaron de especial manera a través de la cumbia durante la revuelta chilena. Como último referente clave, el concepto de «teatro político»

de Thompson, entendido también como un modo de autorrepresentación y resignificación del individuo o del colectivo frente a la protesta.

Metralla y cumbia

Bailar cumbia en medio de la batalla campal dejó en evidencia la superficie emulsionada de la calle: la música pasó del contexto social de celebración a convertirse en ritmo incendiario que expresa anhelos que se mueven con firmeza, deseo de cambios bajo el tenso aire de la protesta. Música y danza son parte de la misma atmósfera de la manifestación, preludio irresoluto de una búsqueda de los derechos de los ciudadanos, pero también de una profunda herida histórica.

Como caso representativo y con treinta y tres años de diferencia desde su circulación mediática, *El baile de los que sobran* (1986) de Los Prisioneros expresó para la generación de la revuelta chilena de 2019 el descontento social. Los sentimientos de desesperanza y hastío hallaron con este tema un canal de fuga, no en vano fue significativa la recurrencia de esta canción en las protestas del Perú durante el mismo año. La canción es continuidad telúrica que mantiene la desilusión de los últimos treinta años, declaración musical que ocasiona que generaciones aparentemente inconexas se reencuentren en el padecimiento social. Angustia e incertidumbre usan la música como medio de expresión. En las protestas el texto de esta producción direccionó un reclamo y tuvo un fin pedagógico: educar desde la historia, evocación de un pasado que no ha sido superado y sobre el que las nuevas generaciones reivindican las heridas aún abiertas. La voz expone la letra, lugar común y privilegiado desde el cual se potencia el significado (Barthes 1986, 53). El colectivo mira a través de la puerta del pasado que ha permanecido abierta; el pasado nos habla desde la melancolía del desencanto.

La letra de Los Prisioneros es una huella que se integra al engranaje mediático de la protesta, canto político de resistencia y exigencia. Lo subrepticio se presenta ante nuestros oídos como rebelde y contestatario; las palabras llenas de contenido social connotan una resig-

nificación de cualidades aparentemente cambiadas: para el oyente de hoy el texto tiene la premonición del pasado, pero es a la vez presencia y recurrencia fantasmal de la historia, violencia reprimida que en el momento de la liberación implosiona con consecuencias entre nefastas y esperanzadoras. Es un síntoma que la música representa y que se retoma bajo un nuevo contexto generacional: inscripción metafísica de que, por debajo de la superficie, todo sigue igual.

Por su parte, la representación visual de *Plata ta tá* nos acerca al concepto de «teatro político» que Thompson (2000) ha definido como el cuestionamiento del poder en los rituales establecidos del imaginario social. La figura del político es representada como mentiroso e individuo que actúa de mala fe: no ha cumplido lo prometido, continúa con el engaño y toma decisiones que solo benefician a la corporación política. En este aspecto, el doble sentido como ironía es un recurso retórico-visual. No en vano *Plata ta tá* inicia con una vista panorámica de una zona popular y casi de inmediato nos muestra la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe. La figura de la virgen es emblemática y está asociada a la piedad, perdón, misericordia, pero a la maternidad. La secuencia conecta luego con el cuerpo de baile que blande cacerolas y cucharones, gesto de «cacerolazo», forma de expresión de descontento y protesta que se hace con ollas y utensilios domésticos en la calle o desde la seguridad del hogar. Esta última observación es importante porque la cantante dice en la canción «no tenemos miedo», ya no hay miedo porque ha sido enorme la desigualdad social, ha crecido el enojo y, además, allí está la Guadalupe como alegoría de protección al inicio del video. No solo se ha elaborado un constructo desde lo político y lo social, sino también desde lo religioso.

La intertextualidad en la imagen se engrana con el discurso político y contestatario, lo que permite construir una metanarrativa: la cantante está en pie de lucha con el colectivo para la reivindicación de la ciudadanía, linealidad aparente en cuanto a jerarquía de calle que no pasa como tal en su rol de artista. En el contenido visual del video se integran los conceptos de «acción política», de «teatro político» y de «poética política», el audiovisual se ha convertido en un medio en donde confluyen múltiples miradas, pero la producción completa se

vuelca a la denuncia política desde la integridad de las artes: música, coreografía, escenografía y *performance.*

Conclusiones

El arte como enunciado para manifestar inconformidad frente al Estado y revertir el discurso gubernamental acude a la ironía, la burla, pero también a la resignificación de estilos y músicas del pasado. El arte es un medio y un método desde el cual hay un reconocimiento de ambas partes: del colectivo que levanta la voz y del Estado que ejerce el control y monopolio de la violencia, en algún punto de inflexión social se encuentran para delimitar y reconfigurar territorios, derechos y garantías ciudadanas.

La música en las manifestaciones públicas ofrece una identificación distinta a la consumida de manera tradicional desde la industria: los ánimos se exacerban, se reinterpretan viejos temas, se incorporan nuevos e incluso algunos que no tienen relación con la situación se asimilan a la protesta. Por tanto, es un momento en el que los conceptos de poética política, teatro político y acción artística se vierten en un juego de subversión, necesidad de reconocimiento de un colectivo y del arte como vehículo poderoso de transmisión del descontento.

La música y los músicos se apoderan del espacio público. La cumbia ha planteado un ejercicio de recategorización dentro de las manifestaciones, lo festivo se convirtió en parte integral de una expresión que en las artes funcionó como catalizador de la ira: grito de protesta frente a la desilusión y descontento que representa la gestión fallida del Estado. Por otra parte, la música de Los Prisioneros, antes y durante la protesta, ha ejercido un rol de crítica social en el cual se amalgaman lo corporal y la conciencia de lo social que confluyó en la década de los años ochenta en la pista de baile y que se retomó en las diversas acciones de calle en Perú y Chile en 2019. Por último, en *Plata ta tá* música e imagen acuden a una resignificación de la música, de otros textos e incluso de la imaginería católica, música de protesta

con nuevos rastros simbólicos y enmarcada en una férrea estructura de producción y circulación industrial. La representación y su codificación son muestra de una ausencia que se han hecho sentir en medio de las manifestaciones públicas en Chile.

Bibliografía

Array Argel, Rodrigo. «Los Prisioneros: entre la New Wave y la Nueva Ola». *Contrapulso. Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular*, vol. 2, n.° 1 (2020): 49-63.

Baker, Geoffrey. *El Sistema. Orchestrating Venezuela's Youth*. Nueva York: Oxford University Press, 2014.

Baker, Sarah, Andy Bennett y Jodie Taylor. *Redefining Mainstream Popular Music*. Nueva York: Routledge, 2013.

Barthes, Roland. *El grano de voz.* Barcelona: Paidós, 1986.

Bieletto Bueno, Natalia y Christian Spencer. «Volver a crecer. Crisis social, música, sonido y escucha en la revuelta chilena (2019-2020)». *Boletín de Música. Revista de música latinoamericana y caribeña,* 54 (2020): 3-27.

Brandtstadter, Susane. *Falsificaciones, derechos y protestas.* México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Colapietro, Vincent M. y Thomas M.Olshewsky. *Peirce's Doctrine of Signs. Theory, Applications, and Connections.* Berlín: Mouton de Gruyter, 1996.

Colectiva de Investigación Tiesos pero Cumbiancheros. «Cumbia 'a la chilena': una mirada desde el cuerpo». En *El libro de la Cumbia: Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*, 239-272. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes S. A. 2019.

Elias, Norbert y John L. Scotson. *Establecidos y marginados. Una investigación sociológica sobre problemas comunitarios.* México: Fondo de Cultura Económica, 1916.

Fugellie, Daniela. «Resignificando el canon: el Requiem de Mozart en el estallido social chileno». Boletín de Música. Revista de música latinoamericana y caribeña, 54 (2020): 93-110.

González, Juan Pablo. «Editorial». *Contrapulso. Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 2 (2020): 1-2. https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp

Herzfeld, Michael. *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State.* Londres: Routledge, 2005.

Holston, James. *Insurgent Citizenship: Disjunctions of Democracy and Modernity in Brazil.* Princeton: University Press, 2008.

Kozinets, Robert V. *Netnography: Redefined.* Los Angeles: SAGE, 2015.

Kutschkle, Beate y Barley Norton. *Music and Protest in 1968.* Cambridge: Universidad de Cambridge, 2013.

Marchant, Oliver. «Dancing Politics. Political Reflections on Choreography, Dance and Protest». *Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resistances. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, vol. 1 (2013): 39-57.

Massone, Manuel, Mario Celentano y Mariano De Filippis. «'Las palmas de todos los negros arriba'. Origen, influencia y análisis musical de la cumbia villera». En *El libro de la Cumbia: Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas,* 297-349. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes S. A., 2019.

Palacios, Mariantonia. «Venezuela: el sonido de la protesta». Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín. XIV Congreso de la IASPM-AL, 2020.

Parra Valencia, Juan Diego. *Deconstruyendo el chucu-chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana.* Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, 2019.

--- (recopilador). *El libro de la Cumbia: Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes S. A., 2019.

Peddie, Ian. *The Resisting Music: Popular Music anda Social Protest.* Londres: Ashgate, 2017.

Rosenstone, Robert A. «The Times They Are A-Changin: The Music of Protest». *The Annals of the American Academy of Political and Social Science 382*, 1 (1969).

Salkosky, Ronald y Fred Wei-Han Ho (editores). *Sounding Off! Music as Subversion/ Resistance/Revolution*. Nueva York: Autonomedia, 1995.

Silva Marra, Pedro y Ana Beatríz Moreto. «Sonoridades del protestos feministas e de visibilidad lésbica no Brazil». Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín. XIV Congreso de la IASPM-AL, 2020.

Spencer, Christian. «Con todo sino pá qué: música, baile y resistencia en la revuelta social chilena, el caso de Plata ta tá de Mon Laferte». Instituto Tecnológico Metropolitano, Medellín. XIV Congreso de la IASPM-AL, 2020.

---. «Hacia un nuevo cancionero popular: música, creación y política en la revuelta social chilena (2019-2020)». *Boletín de Música. Revista de música latinoamericana y caribeña*, 54 (2020): 29-52.

Thompson, Edward P. *Agenda para una historia radical.* Barcelona: Crítica, 2000.

Zagorski-Thomas, Simon. *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Grabación imagen

Bunny, Bad y Residente. «Desahogo». Dirigido por Ricardo Duars. 2019. Video en YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=dbB_gTIhFDU

Chela, La Mambo. «Chile Despertó». 2019. Video en YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=jLcenJZl7EQ

Laferte, Mon y Guaynaa. «Plata ta tá». Dirigido por The Producers. 2019. Video en YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=tAcJhezQz7E

Negra, Alma. «Chile 11/12/2019 primera línea también baila pacos ctm». 2019. Video en YouTube. Chile 11/12/2019 primera línea también baila pacos ctm

Grabación sonido

Jiménez, José Alfredo. «El Rey», en *Sigo siendo el rey*. Vinilo. Ciudad de México. BMG México, 1971.

2.4. Comunidades y resistencia

Activismos feministas en Guayaquil: pedagogías políticas y repertorios de acción colectiva

Dra. Ybelice Briceño
ybelice.briceno@uartes.edu.ec

Este trabajo es producto de un proyecto de investigación colectivo denominado «Contra-pedagogías feministas: espacios de formación, creación e investigación disidentes»[1]. En el proyecto propusimos hablar de contrapedagogías feministas retomando el planteamiento de Rita Segato[2] en su análisis de las violencias dentro del mundo contemporáneo. Según la autora, en las últimas décadas estamos asistiendo a nuevas modalidades de violencia, a las que denomina nuevas formas de la guerra.[3] Estas, contemplan prácticas de diverso tipo como los feminicidios, las violaciones a mujeres y niñas, las violaciones colectivas, las vejaciones, laceraciones y agresiones cada vez más crueles que se aplican a los cuerpos feminizados.

1 El proyecto, desarrollado entre los años 2019 y 2020 en la Universidad de las Artes, contempló tres dimensiones. Una dimensión de creación escénica dirigida por Pilar Aranda, que generó como productos finales tres piezas de radioteatro, denominadas *Antígonas* (https://soundcloud.com/el-muegano-878251047/antigonas-leyendo-vol-2). Una dimensión de memoria artística a cargo de la investigadora Romina Muñoz, que supuso la sistematización de los materiales presentados en las Jornadas Activando, entre los años 2016 y 2020, la cual culminó con la publicación virtual del libro *Activando. Arte, pensamiento y otras acciones para politizar la violencia de género* (Muñoz 2021). Y una dimensión de investigación académica articulada en torno al tema de los activismos feministas, de la cual este trabajo es parte.

2 Rita Segato, *Contrapedagogías de la crueldad* (Valencia: Editorial PROMETEO, 1918).

3 Rita Segato, *La guerra contra las mujeres* (Madrid: Traficantes de sueños, 1916).

Según Segato, lo particular de estas modalidades es el encarnizamiento en contra del cuerpo de la mujer, la saña con la que es agredido, incluso aunque se trate ya de un cuerpo sin vida. Pero también, y con relación a lo anterior, la autora destaca la dimensión expresiva de esta violencia que hace de la acción un acto comunicativo, es decir, un acto que busca trasmitir un mensaje. En ese sentido, se trata de prácticas semióticas y materiales que forman parte de una pedagogía de la crueldad, lo que se refiere a una pedagogía que delinea modelos de masculinidad hiperviolenta que exalta la degradación y el desprecio hacia lo femenino, y que busca hacer de las mujeres sujetos temerosos, dóciles y sin agencia.

En este contexto, las *contra pedagogías feministas* emergen en respuesta a las pedagogías de la crueldad, exigiendo justicia, reparación y sanción por dichos actos. Pero, sobre todo, buscan rescatar la agencia política de las mujeres y de los cuerpos feminizados.

Sin embargo, me gustaría también defender la noción de contrapedagogías en un segundo sentido. Considero que los activismos feministas en su accionar diario están planteando propuestas sobre cómo hacer política, propuestas que en muchos aspectos son diferentes e incluso opuestas a las formas de politización que imperaban anteriormente. En especial, me refiero a las prácticas de los movimientos revolucionarios que tuvieron una fuerte impronta en la región en las últimas décadas del siglo XX.

En este texto, voy a presentar un análisis de lo que ha sido la emergencia y crecimiento del movimiento feminista y de mujeres en Guayaquil (Ecuador) desde el año 2018. Para ello, iniciaré contextualizando el surgimiento del movimiento, luego revisaré su composición interna y su discurso político. En tercer lugar, voy a identificar lo que en literatura de movimientos sociales se llama «repertorios de acción colectiva»[4]. Y finalizaré con la revisión de algunas de las acciones de este movimiento, que hace uso de lenguajes artísticos (musicales, visuales, escénicos o *performáticos*) que cuales serán abordadas como formas de activismo artístico.

4 Para profundizar se puede ver: Tarrow, Sidney, *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política* (Madrid: Alianza, 2021) y Tilly, Charles, «Repertorios de acción contestataria en Gran Bretaña», en *Protesta Social. Repertorios y ciclos de la acción colectiva*. Compilación de Mark Traugott (Barcelona: Editorial Hacer, 2002).

* * *

El campo del movimiento de mujeres y los feminismos en Guayaquil se ha visto renovado y fortalecido enormemente en los últimos años, en especial desde el 2018. A partir de la emergencia de nuevas colectivas y de la articulación de distintas organizaciones se ha generado en la ciudad un clima de creciente politización en torno a agendas feministas.

Este movimiento, a pesar de no ser cuantitativamente impactante como en otros países, es significativo a la luz del *ethos* fuertemente conservador y patriarcal de esta ciudad. Recordemos que Guayaquil, principal centro comercial del país, ha sido un bastión de la derecha política (que ha gobernado la ciudad por más de 20 años consecutivos), de los poderes económicos, y también un enclave importante de la Iglesia católica (que ha cooptado parte importante del sector educativo) y de diversas iglesias cristianas.[5]

Como en muchas otras ciudades de la región, el año 2018 y la convocatoria a la Huelga Internacional Feminista marcaron un hito importante en la composición del movimiento. A partir de este año surgieron nuevas organizaciones y colectivas, se fortalecieron otras existentes, y se crearon espacios de articulación y coordinación que han permitido la realización de acciones conjuntas de mayor impacto.

En el año 2019, la red de organizaciones feministas y de mujeres de la ciudad asumió el nombre de Movimiento de Mujeres Diversas en Resistencia. Entre los años 2019 y 2020 el movimiento fue adquiriendo mayor fuerza y capacidad de movilización. Fue en el 2020, justo antes de la pandemia, que logró realizar la manifestación más numerosa a propósito de la conmemoración del 8 de marzo (Día de la Mujer Trabajadora). Este crecimiento se detuvo debido de la crisis de COVID-19, la cual, si bien no inmovilizó

5 En ese contexto, es algo significativo que el movimiento haya logrado dar un salto desde el 2017, de los pequeños plantones en plazas, que involucraban a no más de 50 activistas, a manifestaciones capaces de ocupar las calles, con más de 600 personas, movilizadas de manera absolutamente autónoma, sin el apoyo de ningún partido político ni instituciones del Estado.

del todo a las colectivas y activistas, sí supuso un quiebre en los procesos de articulación, en las dinámicas de encuentro, y, sobre todo, en la protesta de calle.

El movimiento está constituido por militantes y organizaciones de un perfil muy diverso. En este confluyen colectivos con un perfil explícitamente feminista, cuya agenda está vinculada al cuerpo y al derecho a decidir (grupos como Aborto Libre Guayaquil o Las Comadres), con organizaciones que trabajan en la defensa de derechos de las mujeres o por demandas sociales más amplias como la Unión Nacional de Trabajadoras Remuneradas del Hogar y Afines (UNTHA), el Centro de Promoción Rural o la Asociación Afroecuatoriana de Mujeres Progresistas.

Algunos grupos se encuentran focalizados en la lucha contra la violencia machista como la organización Ni Una Menos Valdivia, o el Centro Ecuatoriano para la Promoción y Acción de la Mujer (CEPAM, organización muy consolidada y con una larga trayectoria).

También han participado en el movimiento organizaciones que tienen un perfil más bien artístico o cultural, como Laboratorio Feminista, las batucadas La Cubeta o Batambá, la Colectiva Entretejidas, Desviadas Collectiva y Lxs de (de artes escénicas), o el colectivo Revo.luz.zion (de artes visuales).

También se han vinculado al movimiento otras colectivas que trabajan en el campo de las disidencias sexuales como la Casa de Acogida Trans, o el colectivo Guayaqueer, así como otras redes de organizaciones más amplias, tales como Coordinadora de Organizaciones Sociales del Guayas o la Vigilia por las Niñas #InfanciaSinAbuso (que articulan, a su vez, a otras organizaciones). La organización de mujeres lesbianas Mujer y Mujer fue un actor clave en los procesos de articulación durante los primeros años (al prestar su espacio para las reuniones y tender puentes entre distintos tipos de colectivos).

Como podemos apreciar, estamos ante una pléyade de colectivas muy diversa, por un lado, en cuanto a su discurso, nivel de organización, demandas y trayectoria, y por otro en cuanto a su composición interna, pues hay activistas de diferentes clases sociales,

edades, procedencias, adscripción racial, nivel de formación, experiencia política, orientación sexual, e identidad de género.

Si quisiéramos dar cuenta analíticamente de esta gran diversidad podríamos clasificar el movimiento en dos grandes bloques. Un primer bloque estaría compuesto por mujeres (casi siempre de mayor edad) pertenecientes a organizaciones populares de diversa índole, mujeres rurales, trabajadoras del hogar, colectivos de barriadas populares, mujeres afrodescendientes. Algunos de estos colectivos no poseen un discurso abiertamente feminista ni se autodefinen como tales, y se articulan en torno a demandas como derechos laborales, la crítica a discriminación racial, la desigualdad social y violencia de género.

En un segundo bloque hay un grupo de activistas más jóvenes, compuesto por colectivas con menos trayectoria (y por individualidades), entre las que hay jóvenes vinculadas al campo artístico, estudiantes, y miembros de colectivos LGBTIQ+. Hablamos, en general, de personas con menor experiencia organizativa y política, pero con un discurso más claramente feminista y con demandas más vinculadas a la autodeterminación, el cuerpo, la sexualidad y la crítica a la heteronormatividad.

Ahora bien, más allá de la heterogénea composición del movimiento, me interesa mostrar aquí cómo, a lo largo de estos cuatro años, este ha sido capaz de realizar un trabajo político que podríamos denominar, con Ernesto Laclau[6], una operación de articulación. No solo en el sentido de crear espacios de organización y de coordinación para realizar actividades conjuntas (a partir del 2018), sino también en el sentido de construir un discurso común, partiendo de estas demandas particulares.

Para Laclau, los sujetos políticos no son preexistentes a su discurso (o a su demanda), sino que es a través de la enunciación de esta demanda que se constituyen como tales, posicionándose ante una situación y ante otros actores políticos. En este caso, lo que le ha dado identidad política al movimiento es su posiciona-

6 Ernesto Laclau, *Emancipación y diferencia* (Buenos Aires: Ariel, 1996).

miento como feminismo, popular, anticapitalista, no partidista, que es la manera consensuada de nombrarse que ha asumido esta red de organizaciones, luego de numerosas reuniones, conversaciones y debates.

La idea de feminismo popular no partidista ha funcionado como definición que posiciona al movimiento, y que lo distingue de otras perspectivas «más burguesas», cercanas a un feminismo liberal, por un lado, o de fracciones feministas (y de mujeres) de partidos políticos o instituciones del Estado, por otro.

Este enunciado opera dentro de lo que Laclau ha denominado un significante vacío[7], es decir, un paraguas que arropa las luchas particulares de las distintas colectivas. De este modo, se constituye en el puente que permite conectar demandas particulares de todos estos grupos, estableciendo un lenguaje común, un territorio semiótico compartido dentro de esa gran diversidad etaria, y entre contextos sociales y de mundos de vida tan disímiles.

La consigna «feminismo popular no partidista» funciona, entonces, como un significante amplio y compartido, cuya definición, sin embargo, está en disputa entre distintos actores. Y en esa disputa por llenarlo de contenido se establecen diferentes cadenas de equivalencia, o asociaciones desde varias definiciones y posicionamientos políticos.

De esta manera, considero importante reconocer el valor político que tiene haber logrado esa articulación que permite construir una posición de sujeto colectivo, y que a nivel práctico permite la realización de acciones coordinadas. Pero a la vez, creo que es posible entender o pensar el movimiento como un campo de tensión; un campo en el que se generan disputas que implican lecturas distintas del feminismo, de la sociedad y de los sentidos de la acción colectiva.

A lo largo de estos años, y a partir de distintas coyunturas que se han vivido en el país, las organizaciones y sus activistas se han posicionado de maneras distintas en torno a diferentes de-

7 Laclau, *Emancipación y diferencia*.

bates. Sin embargo, quiero defender la idea de que detrás de esta diversidad permanecen algunas constantes. Esto me permite identificar dos ejes contrapuestos en torno a los cuales se alinean o gravitan las distintas colectivas, situación que marca un vector de tensión dentro del movimiento.

Por un lado, identifico un eje que se articula en torno al significante antipartidista. Para las colectivas que allí se sitúan, la crítica a los partidos e instituciones políticas tradicionales es fundamental. Esta crítica recoge el descontento, malestar y desconfianza compartida hacia estos actores políticos. Se le da poca relevancia a distinción izquierda/derecha, y frecuentemente desdibuja la diferenciación entre la política y lo político.[8]

En mi opinión, estas colectivas corren el riesgo de acercarse a una lectura neoliberal del ordenamiento social, pues no se percibe que detrás de cierto antipartidismo se amparan discursos y lógicas tecnocráticas (la idea del experto que gestiona lo social), así como lógicas economicistas que presentan al mercado como espacio de pureza (eficiente, no corrupto, no clientelar).

Del otro lado, están las colectivas que se articulan en torno al significante feminismo popular, más vinculadas a la tradición de lucha contra la desigualdad social. Aunque son críticas a los movimientos de izquierda tradicionales, recuperan algunos de sus símbolos y se reconocen como parte de su genealogía. Se movilizan también en torno a otras luchas sociales, anticapitalistas, antineoliberales y antimperialistas.

A este tipo de organizaciones le resulta más familiar la práctica y el discurso que opera a nivel macropolítico[9], es decir, que enarbola demandas al Estado, que apunta a transformar las

8 Asumimos aquí la distinción establecida por Chantal Mouffe, según la cual la política corresponde a la esfera institucional (de los actores políticos establecidos y los espacios de gobierno), mientras lo político constituye una dimensión más amplia de la social, propia de la vida en colectivo, que supone la existencia de diferentes posiciones frente a lo común, y por tanto el antagonismo, la negociación y conflicto). Chantal Mouffe, *En torno a lo político* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007), 16.

9 La definición y debate sobre lo macropolítico y lo micropolítico puede verse en: Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2006).

estructuras sociales o a exigir derechos. En cambio, le cuesta ver la importancia del trabajo micropolítico, esto es, comprender las prácticas que apuntan subvertir el orden simbólico, transformar las subjetividades, trasgredir las normas sexuales y a desestabilizar los patrones de género.

Repertorios de la acción colectiva: nuevos modos de hacer política

El espectro de acciones a las que recurren los colectivos del movimiento de mujeres diversas de Guayaquil es bastante amplio: va desde las movilizaciones de calle o la incidencia institucional hasta las prácticas de activismo artístico y la presencia en redes y espacios virtuales.

La protesta y movilización callejera es probablemente el tipo de acción más potente y masivo del movimiento. Desde el 2018, se han organizado de manera contante marchas y plantones a propósito del Día de la Mujer Trabajadora (8M) y del Día de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer (25N). Pero también a partir de otras coyunturas, como feminicidios o violaciones (como el caso de Martha y de Diana, en enero 2019); decisiones a nivel legislativo, como la negativa a despenalizar el aborto por violación por la Asamblea (en el año 2019) o el veto Código Orgánico de Salud (en el 2020); o demandas ante el sistema de justicia (como la solicitud de despenalización del aborto por violación ante la Corte Constitucional en 2021).

Estas acciones de calle, ya se trate de plantones, de tomas de espacios públicos o de manifestaciones que atraviesen la ciudad, son las acciones más potentes y demuestran mayor capacidad de movilización y articulación. Sin embargo, también tienen un significado en sí mismas. La acción callejera, el acto de ocupar la plaza pública en una ciudad como Guayaquil es no solo un medio de presión para posicionar determinadas demandas al Estado o la sociedad; también es un acto político en sí mismo, como señala Judith Butler[10], por el solo hecho de

10 Judith Butler, *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea* (Bogotá: Planeta, 2017).

plantarse en el espacio público y reclamar su *derecho a aparecer*, en virtud del contexto fuertemente conservador, misógino y homofóbico de esta ciudad.[11]

Por otro lado, las redes y espacios virtuales han sido un territorio de agitación y activismo por parte del movimiento y sus colectivos. De esta forma, la digitalidad ha permitido tanto socializar contenidos en páginas, perfiles y sitios web, así como utilizar las redes para la organización interna y para la convocatoria a movilizaciones y acciones[12].

Del mismo modo, el movimiento ha recurrido a acciones de incidencia institucional en diversas ocasiones. Por ejemplo, ha participado brindando testimonio ante representantes de la CIDH y de la ONU por los actos de represión violenta del Gobierno durante el paro del 2019; en julio de 2020 realizó una postulación conjunta de representantes de la Sociedad Civil ante ONU mujeres. Y en abril de 2021, presentó un recurso jurídico (*Amicus Curiae)* ante la Corte Constitucional por la despenalización del aborto por violación, cuyo resultado fue exitoso.

Sin embargo, más que detallar cada una de las estrategias a las que se recurre me gustaría centrarme en dos elementos que en mi perspectiva ilustran cómo el movimiento feminista está mostrando maneras de hacer política, diferentes a las formas de acción de otros momentos y organizaciones (como los movimientos de izquierda, que se articularon en torno a la lucha de clases). Recupero entonces la idea de que estos despliegan contrapedagogías políticas. Es decir, nos enseñan a través de su práctica diaria cómo operar políticamente desde otros lugares y con otras lógicas.

Para visibilizar estos nuevos modos de hacer política del movimiento feminista en general, y del movimiento de Mujeres de Guaya-

11 Para una revisión de las implicaciones y efectos del plantón del 8M del 2018 en las activistas del movimiento, se puede ver: Ybelice Briceño, «Pedagogías políticas y procesos de subjetivación feminista: a propósito del 8M en Guayaquil», https://www.academia.edu/41736783/Pedagog%C3%ADas_pol%C3%ADticas_y_procesos_de_subjetivaci%C3%B3n_feminista_a_prop%C3%B3sito_del_8M_en_Guayaquil.

12 Para un análisis del uso de redes y plataformas virtuales por el movimiento feminista de Guayaquil puede verse: Ybelice Briceño, «Tecnologías digitales y acción política: reflexiones a partir del activismo feminista en Guayaquil», *F-ILIA*, n.° 1 (2020).

quil en particular, quiero poner en contraste sus prácticas con la de los movimientos revolucionarios o de izquierda latinoamericanos.

Buena parte de la izquierda latinoamericana, que activó y se disputó el campo político en las décadas de los 60 y 70, se articuló con base en dos modelos de acción y de organización: el modelo del partido comunista y el del movimiento insurgente o de la lucha armada.

A pesar de sus diferencias, estos dos tipos de organización tenían en común cierto imaginario y ciertas maneras de hacer política. La estructura vertical, la toma de decisiones desde los altos mandos, la lógica de obediencia debida, la censura y sanción de la disidencia y la crítica son algunos ejemplos.

También sostenían una disociación medios-fines, según la cual lo importante no es lo que estamos haciendo ahora (nuestras estrategias y acciones), sino la sociedad que vamos a construir una vez que «tomemos el poder». En ese sentido, está absolutamente ausente el análisis de la propia práctica, la manera en que se toman las decisiones, cómo se establecen las vocerías y cómo se distribuyen las tareas.

Por último, ambos modelos han alimentado un imaginario cuya figura es el revolucionario, heroico, masculino, estoico y valeroso que lucha por el pueblo y que deja de lado su vida e intereses personales (sus deseos, sus afectos y temores), los cuales son percibidos como «desviaciones pequeño-burguesas».

En contraste con ello, los feminismos emergentes actualmente se articulan y organizan de maneras más horizontal. Dentro del Movimiento de Mujeres Diversas de Guayaquil las decisiones se toman en asambleas (presenciales o virtuales) en las que pueden participar todas las activistas. Las asambleas son espacios en los que se debaten distintos aspectos, algunos más políticos (o de fondo) como posicionamientos frente a distintas coyunturas, y otros más operativos. Como señala Verónica Gago[13], la asamblea pasa a ser espacio de producción de saberes, donde se elabora un diagnóstico político sobre las violencias y las relaciones de poder que nos afectan, pero también se despliegan conocimientos prácticos organizativos y de logística.

13 Verónica Gago, *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2019).

El movimiento suele abrir espacios para la revisión de las acciones realizadas y para la autoevaluación. Y, también, se tiene presente el tema de la distribución del trabajo y la extensión de las reuniones para no sobrecargar a las participantes y para intentar garantizar que el espacio no sea desgastante. Esto no siempre se logra, evidentemente, pero se procura precautelar el principio de autocuidado, lo cual demuestra que los valores del movimiento no solo se vinculan a la sociedad que se quiere construir (su horizonte utópico), sino que también está presente en el día a día del quehacer político.[14]

Cuidados y afectos: las redes nos sostienen

Como sabemos, la teoría y el movimiento feminista a nivel mundial han puesto sobre la mesa el debate sobre el cuidado y sobre los afectos. También han elaborado teóricamente propuestas que cuestionan la valoración exclusiva del trabajo en el campo productivo y que invisibilizan el plano de lo reproductivo y de los cuidados y han desplegado estrategias políticas para visibilizar ese trabajo (como la huelga de mujeres). Adicionalmente, han ampliado el reconocimiento de las prácticas de cuidado al plano de los afectos y del vínculo social.

El Movimiento de Mujeres Diversas en Resistencia ha hecho un trabajo importante en esa línea. De hecho, la marcha del 8 de marzo del 2020 fue bautizada como «Huelga de cuidados: manifestación contra las políticas del descuido». En el manifiesto de ese año se señala:

> Sabemos que el cuidado de la naturaleza, la creación de lazos sociales y los vínculos afectivos, que están en manos de las mujeres,

14 En este sentido, considero pertinente el planteamiento de Giomar Rovira, quien señala que el movimiento feminista practica más una política prefigurativa que programática (propia del *ethos* moderno), más centrada en el aquí y ahora que en la planificación de un futuro utópico. Giomar Rovira, «El devenir feminista de la acción colectiva: las redes digitales y la política de prefiguración de las multitudes conectadas», *Teknokultura* 15, n.° 2 (2018).

> son centrales en una sociedad que apueste por el buen vivir (...) Defendemos la autorganización, el trabajo colectivo, las redes de colaboración y el cuidado entre mujeres. Apostamos por la valoración social de los cuidados (de las personas y la naturaleza) como principal camino para avanzar hacia sociedades justas, democráticas y sustentables.[15]

La importancia de los cuidados para el movimiento no solo está en el plano declarativo, sino también en las prácticas. Durante varios años se ha abierto un espacio para el cuidado antes de la realización de las manifestaciones. En muchas de las reuniones se realizan dinámicas que buscan trabajar a ese nivel, del cuerpo, de las emociones y los afectos. E incluso este tipo de prácticas se ha llevado a cabo en contextos de mucha tensión y conflictividad política, como en el marco del estallido social del 2019. Así, en un escenario como las protestas sociales y de la fuerte represión desplegada por el Gobierno, algunas activistas tuvieron la iniciativa de crear un espacio para la contención emocional y el cuidado.[16]

Este modo de actuar, como he venido sosteniendo, muestra cómo para el movimiento feminista lo que se hace en la práctica cotidiana tiene que ver con el mundo que queremos construir. No se disocian los medios y los fines. Y el campo de los afectos y el cuidado forma parte de las cosas por las que luchamos. En ese sentido hablamos de pedagogías políticas, que renuevan y trasforman la organización y la acción social.

---

15 Movimiento de Mujeres Diversas en Resistencia. Manifiesto del 8 de marzo del 2020.

16 Ese espacio que se abrió nos dio la oportunidad de detener el tiempo y de robarle un momento a la violencia. Nos permitió encontrarnos, abrazarnos y hablar de nuestros miedos y nuestras esperanzas, en un momento tan convulso como ese. Para aquellas que venimos de una tradición política distinta, como son los movimientos de izquierda, un acto como este marcó una diferencia radical y constituyó una demostración de cómo se puede hacer política dándole un lugar al cuerpo y a los afectos.

La política como encuentro y espacio de goce

Otro elemento por considerar, presente en los llamados nuevos movimientos sociales y en el feminismo en particular, es la valorización de lo lúdico, del encuentro de los cuerpos y de lo festivo dentro del accionar político. En ese sentido, las manifestaciones feministas son especialmente creativas en cuanto a los lenguajes y símbolos a los que recurre.

Estas consisten en movilizaciones particularmente vistosas, que no solo hacen uso de pancartas y banderas, sino que también apelan a recursos visuales: color lila, pañuelo verde, puño feminista, como símbolos ya consolidados y de carácter trasnacional; también destacan la utilización del cuerpo como lienzo, el uso de distintos recursos (como la pintura roja, ataúdes, bolsas negras, cruces con nombres de asesinadas) en alusión a la violencia, los feminicidios, el dolor y el duelo, así como también la importancia de la música, el baile y lo festivo.

Por otro lado, el movimiento ha desplegado una política de la memoria que implica la construcción de un archivo que recupera los nombres e historias de víctimas de feminicidios, como operación simbólica de reparación y como recurso para elaborar el dolor ante la muerte y el duelo. También están las acciones que implican escribir los nombres de las fallecidas sobre el asfalto, en carteles o en altares, la utilización de las fotos y el acto dar la palabra a sus familiares; todo ello conlleva un trabajo que apunta en esa dirección.

Pero también se busca construir una memoria social con perfil feminista al recuperar a figuras no reconocidas en la historia oficial (la figura de mujeres luchadoras de Guayaquil), cuyos nombres han sido invisibilizados. En cada una de las marchas realizadas por el movimiento se realiza la acción de renombrar una plaza de la ciudad, rescatando el legado de mujeres cuya trayectoria social o política es importante en su contexto. Así, se va revirtiendo poco a poco la violencia simbólica que invisibiliza a todos/as aquellos/as que no sean figuras masculinas (blancas, ilustradas, heterosexuales).

Prácticas de activismo artístico

En este último apartado quiero defender la idea de que el movimiento dentro de sus formas de acción colectiva recurre a prácticas de activismo artístico. Entendemos por ello, con Ana Longoni a las «...producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político»[17].

A lo largo de estos cuatro años, el fortalecimiento del movimiento feminista y de mujeres en Guayaquil ha ido de mano de la emergencia (o consolidación) de colectivas que utilizan lenguajes del arte, o que trabajan desde el lugar de la práctica artística.

En el caso de la música, por ejemplo, ya existen dos batucadas en la ciudad que componen sus propias canciones e interpretan cantos y consignas feministas. En el campo de las artes escénicas y el *performance* han surgido colectivas como Desviadas collective, Entretejidas, Lxs de. En el caso de las artes visuales destaca el grupo La Gallina Malcriada y el Colectivo Revo.luz.ion (de activismo lumínico y proyecciones en el espacio público).

Estos colectivos suelen incorporarse a las acciones del movimiento invitando a las activistas y al público en general a participar en sus interpretaciones y prácticas artísticas. Esto amplia el repertorio de la protesta, enriqueciendo con lenguajes visuales, musicales y escénicos su aparición en el espacio público.

Como señalan Marcelo Expósito, Jaime Vindel y Ana Vidal, se trata de activismos artísticos, en la medida en que son acciones que recurren a herramientas artísticas, pero que anteponen la protesta social a la idea de autonomía del arte.[18]

Si revisamos la caracterización de los activismos artísticos que hacen estos autores, veremos que coinciden con las principales prácticas artísticas del movimiento. Dichas acciones:

17 Ana Longoni, «Activismo artístico en la última década en Argentina», https://desinformemonos.org/activismo-artistico-en-la-ultima-decada-en-argentina/, s. f.

18 Expósito, Marcelo, Jaime Vindel y Ana Vidal, «El activismo artístico», https://artivismo.info/wp-content/uploads/2020/07/exposito_logo.pdf, s. f.

- suelen realizarse en el espacio público y escapar de los circuitos e instituciones artísticas;
- no les interesa la idea de autoría (única y reconocida) y suelen ser colectivas o colaborativas;
- procuran la incorporación de otras/os, rompiendo la división artista/público, actor/espectador;
- suponen la realización de acciones y prácticas más que la elaboración de obras o de objetos artísticos.[19]

Entre otras acciones realizadas por el Movimiento de Mujeres Diversas de Guayaquil, destaca la realización de la *performance Un violador en tu camino* (en noviembre del 2019), a partir de la convocatoria mundial lanzada por el colectivo chileno Las Tesis.

Luego de solo dos días de preparación, el movimiento logró sumarse a esa convocatoria replicando la acción en dos puntos emblemáticos de la ciudad (el Malecón 2000 y la Plaza San Francisco). Esto evidenció una muy rápida capacidad de respuesta, convocatoria y organización, así como flexibilidad para insertarse en un llamamiento trasnacional, adaptando la coreografía (el texto y el baile) al contexto local de Guayaquil.

Otra acción de carácter *performática* muy bien lograda fue la aparición de «las criadas» en el espacio público.[20] Este *performance*, realizado por activistas del *Colec*tivo Aborto Libre Guayaquil, se ha montado en distintos espacios de la ciudad a propósito de coyunturas y debates en torno a la despenalización del aborto (en especial durante el año 2019). El desfile silencioso de una decena de mujeres en actitud sumisa, vestidas con el atuendo vistoso de las criadas de la novela, resulta particularmente impactante en el estridente contexto de esta ciudad. Su sola presencia en las calles y otros espacios (como la Feria del Libro de Guayaquil) atrajo eficazmente la atención de público, de la prensa y en ocasiones las ha hecho objeto de agresiones verbales e insultos misóginos.

19 Expósito *et al*, s. f.

20 Se hace alusión a la novela *El diario de la criada*, de Margaret Atwood (relato distópico sobre un mundo en el cual las mujeres somos solo vientres útiles para la procreación).

La potencia de las acciones de activismo artístico reside, entre otras cosas, en que construyen su discurso con herramientas distintas a los enunciados lingüísticos que operan en el orden de la argumentación y de la racionalidad política; en que trabajan con otros materiales provocando efectos en el campo de lo sensible, provocando afectaciones en el cuerpo y los afectos; y en que invitan a la población a involucrarse de alguna manera a lo que está sucediendo, pero desde otro lugar, más cercano a lo emotivo y lo sensible que a la conciencia y la razón.

Considero que al combinar modos de acción más tradicionales (como marchas, llamamientos institucionales, elaboración de manifiestos) con este tipo de prácticas, el movimiento ha mostrado su versatilidad y habilidad para recurrir a un amplio espectro de lenguajes. Ha demostrado que, a pesar de su corta trayectoria, tiene capacidad de movilización y posibilidad de impactar en la opinión pública. Pero, además ha venido enseñando(nos) cómo el plano de los afectos, de lo simbólico y de las subjetividades es importante dentro de lo político. Es decir, cómo el mundo que queremos construir hay que empezar a edificarlo desde hoy. Eso es pedagogía política.

Bibliografía

Briceño, Ybelice. «Pedagogías políticas y procesos de subjetivación feminista: a propósito del 8M en Guayaquil». https://www.academia.edu/41736783/Pedagog%C3%ADas_pol%C3%ADticas_y_procesos_de_subjetivaci%C3%B3n_feminista_a_prop%C3%B3sito_del_8M_en_Guayaquil, s. f.

Briceño, Ybelice. «Tecnologías digitales y acción política: reflexiones a partir del activismo feminista en Guayaquil». *F-ILIA*, n.° 1 (2020): 144-153.

Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Bogotá: Planeta, 2017.

Expósito, Marcelo, Jaime Vindel y Ana Vidal. «El activismo artístico». https://artivismo.info/wp-content/uploads/2020/07/exposito_logo.pdf, s. f.

Gago, Verónica. *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019.

Guattari, Félix y Suely, Rolnik. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.

Laclau, Ernesto. *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel, 1996.

Longoni, Ana. «Activismo artístico en la última década en Argentina». https://desinformemonos.org/activismo-artistico-en-la-ultima-decada-en-argentina, s. f.

Malo de Molina, Marta, Anouk Devillé y Anne Vereecken. *Nociones comunes: experiencias y ensayos entre investigación y militancia*: *Revista Derive Approdi, Precarias a la deriva, Revista Posse, Colectivo Situaciones, Grupo 116, Colectivo Sin Ticket.* Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.

Mouffe, Chantal. *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Muñoz, Romina, ed. *Activando. Arte, pensamiento y otras acciones para politizar la violencia de género.* Quito: Festina Lente, 2021.

Rovira, Giomar. «El devenir feminista de la acción colectiva: las redes digitales y la política de prefiguración de las multitudes conectadas». *Teknokultura* 15, n.° 2 (2018): 223-240.

Segato, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños, 1916.

---. *Contrapedagogías de la crueldad*. Valencia: Editorial PROMETEO, 1918.

Tarrow, Sidney. *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza, 2021.

Tilly, Charles. «Repertorios de acción contestataria en Gran Bretaña». En *Protesta Social. Repertorios y ciclos de la acción colectiva*. Compilación de Mark Traugott, 1758-1834. Barcelona: Editorial Hacer, 2002.

El desencantamiento del mundo
Comunidad, simbolismo y ritualidad frente al sistema mundo moderno neoliberal

Luis Páez
luis.paez@uartes.edu.ec

> «¡Cuánto nos pueden enseñar los pueblos antiguos donde todos, más allá de las desdichas o de los infortunios, se reunían para bailar y cantar!».
>
> Ernesto Sábato, *La resistencia.*

El 4 de octubre de 2021 se registró una «caída» de las principales redes sociales a nivel global (WhastApp, Facebook e Instagram), provocando, quizá, el silencio digital más grande desde la creación de la red 2.0. ¿Qué significado tuvo este acontecimiento para los millones de habitantes en todo el planeta? De seguro, para muchos, fue el presagio del fin de nuestra civilización, pero para aquellos tradicionalistas, nostálgicos de un pasado mejor —y entusiastas de un futuro más promisorio—, probablemente significó una ruptura en la era del *big data* y un breve resquicio en el sistema mundo moderno neoliberal.

Y es que este «breve apagón digital» posiblemente permitió lo que aquel meme mostró en las propias redes sociales a las que satirizó: «Madre se reencuentra con su hija en su propia casa luego de quedarse sin WhatsApp, Instagram y Facebook». Más allá de la broma, dicho meme refleja el debilitamiento comunitario al que Byun-Chun Han se refiere en su reciente libro *La desaparición de los rituales*, argumentando que «la comunicación digital se está convirtiendo hoy cada vez más en una comunicación sin comunidad» (2020, 13).

Sin embargo, para Han el problema no radica únicamente en la digitalización, ya que esta es solamente la punta del iceberg de un sistema mundo moderno neoliberal que tuvo origen en la Revolución Industrial del siglo XIX, cuando los preceptos de la producción y la técnica transformaron al mundo en una fábrica, desencantándolo y profanándolo. Tal es así, que «cada vez merman más aquellos espacios rituales en los que serían posibles desenfrenos lúdicos y festivos, es decir espacios del exceso y la extravagancia que se desmarquen de la cotidianidad profana» (*Ibid.*, 20).

Pensemos, por ejemplo, en el rol que cumplen aquellas manifestaciones «irracionales» como el *potlach*, en donde la «mercancía» es totalmente destruida con los únicos objetivos de adquirir prestigio con la comunidad, y de congraciarse con lo divino y lo sobrenatural (Mauss 2009). Y ni hablar de todo el sistema de priostazgo y parentesco ritual presentes a lo largo y ancho de nuestro país, en donde la magia, el ritual y la comunidad se encuentran presentes. Se trata, entonces, de intercambios y transacciones que escapan a la lógica de producción y de consumo neoliberal.

En línea con lo indicado por Han, Bolívar Echeverría, en sus reflexiones sobre el *ethos* barroco, nos indica que la modernidad, como tal, se caracteriza por el progreso técnico, el desencantamiento del mundo, la secularización de las instituciones y, por ende, un enfrentamiento constante entre «tradicionalistas» vs. «modernizadores» (2008).

> [Sin embargo] Otros indicios menos evidentes, pero igual o incluso más característicos de la vida moderna señalan que la clave para la comprensión de su esencia se encierra en una contradicción de otro orden. Me refiero a indicios que se presentan excepcionalmente en la experiencia individual singular de la vida cotidiana moderna y que se resumen en una *stimmung*, como dicen los alemanes, en un "estado de ánimo" peculiar que se abate sobre los habitantes de las grandes ciudades, caracterizado por un desasosiego aparentemente inexplicable, por una extrañeza del sujeto respecto de sí mismo.

Por lo tanto, desde este punto de vista técnico, productivista e individualista presente mayormente en las grandes ciudades, los rituales, la fiesta y la magia suelen ser consideras como manifestaciones arcaicas de aquellos pueblos denominados «salvajes», desprovistos de ciencia y razón. Sin embargo, la importancia de los rituales para todas las sociedades —industriales o no— radica en que son ficciones que nos convierten, precisamente, en los seres humanos que ya no queremos ser. Así lo asegura Nancy Houston, cuando nos dice que:

> La ficción es tan real como el suelo que pisamos. Es ese suelo. Lo que nos sostiene en el mundo. Jamás se ha descubierto un grupo humano que transitara tranquilamente por lo real como los demás animales, sin religión, sin tabú, sin rituales, sin genealogía, sin cuentos, sin magia, sin historias y sin recurrir a lo imaginario, es decir, sin ficciones. Estas ficciones, elaboradas a lo largo de los siglos, se convierten, gracias a la fe que depositamos en ellas, en nuestra realidad más valiosa e irrecusable. (Houston 2017, 19)

No es el lenguaje lo que nos da nuestra humanidad, es nuestra capacidad de construir relatos y ficciones, y con ellos marcar el tiempo a través de rituales, fiestas y calendarios. Los monos pueden aprender miles de palabras y manipular algunos signos lingüísticos, sin embargo, no se cuentan historias entre sí. Los chimpancés, al igual que las computadoras, son incapaces de escribir poesía, de insultar o de mentir, ni siquiera pueden decirse: *nos vemos mañana a la misma hora* (*Ibid.*).

> Cuando los antílopes llegan a un río seco, buscan agua en otra parte o se mueren de sed. Los humanos, ante la misma constatación desoladora, buscan también agua en otra parte, pero antes de morir de sed interpretan. Rezan, bailan, buscan culpables y elaboran rituales propiciatorios para convencer a los espíritus de que les manden la lluvia. (*Ibid.*, 10, 11) [énfasis propio].

En tal sentido, los seres humanos somos una especie fabuladora, una especie que dota de sentido a la realidad a través del relato y la ficción. Lo real-real no existe, todo es real ficción (*Ibid.*). Así también lo

concibe Ernesto Sábato, quien en su libro *La resistencia* nos recuerda que los mitos y el arte, refractarios a cualquier tentativa racionalizadora, logran que el mundo en que vivimos adquiera total sentido, y que, «como al desmoronarse los cimientos de una casa, las sociedades comienzan a precipitarse cuando sus mitos pierden toda su riqueza y valor» (2006, 59).

Por lo tanto, la globalización acentuada a través del sistema moderno mundo neoliberal, al destruir o diezmar nuestra capacidad de construir relatos, rituales y ficciones, produce, poco a poco, una suerte de harakiri a nuestra propia humanidad y con ella, los afectos y los vínculos propios de una comunidad. Y es que, a más del carácter mágico y festivo, en los actos rituales participan también los sentimientos:

> Por ejemplo, en el rito funerario, el duelo representa un sentimiento objetivo, un sentimiento colectivo. Es impersonal. Los sentimientos colectivos no tienen nada que ver con la psicología individual. En el rito funerario el auténtico sujeto del duelo es la comunidad. La comunidad se impone así misma al duelo ante la experiencia de la pérdida. Estos sentimientos colectivos consolidan la comunidad. La creciente atomización de la sociedad afecta también a la gestión de sus sentimientos. Cada vez se generan menos sentimientos comunitarios. (Han 2020, 13)

De este modo, los rituales generan comunidad, una comunidad corpórea y de resonancia como la denomina Han. La resonancia emerge cuando encontramos en los miembros de nuestra comunidad el eco a nuestras necesidades, inquietudes o alegrías, mientras que la corporeidad lo hace en la medida en que los órdenes y valores vigentes en la comunidad se experimentan y asimilan corporalmente, en una memoria corpórea y en una identidad corporizada.

En consecuencia:

> [...] la crisis actual de la comunidad es una crisis de resonancia. La comunicación digital consta de cámaras de eco, en las que uno se escucha hablar ante todo así mismo. Los "me gusta", los amigos y los seguidores no constituyen ningún campo de resonancia. (*Ibid.*, 12)

Asimismo, la digitalización debilita el vínculo comunitario, por cuanto lo despoja de su dimensión corpórea (*Ibid.*) Sin ir muy lejos, pensemos en los efectos provocados a partir de la reciente cuarentena provocada por la COVID-19 y el uso acelerado de plataformas de comunicación —como Zoom— presentes fuertemente en nuestra cotidianidad.

Otro aspecto que debilita y desintegra el sentido de comunidad es la constante presión por producir, impuesta por el régimen neoliberal que nos habita. El trabajo desenfrenado elimina cualquier tipo de posibilidad de fiesta, congregación, juego y narración, acaparando incluso el tiempo de reposo. De igual forma, este régimen ha convertido a la cultura en una hipercultura, que no es más que una versión consumista de la cultura que se ofrece y manifiesta en forma de mercancía (*Ibid.*).

Esta profanación y mercantilización de la vida y la cultura no solamente se manifiestan en el plano de lo simbólico. También se expresan en una cruenta dimensión material. Así nos lo expone Sábato, cuando, con horror, nos recuerda:

> A cada hora el poder del mundo se concentra y se globaliza. Veinte o treinta empresas, como un salvaje animal totalitario, lo tienen en sus garras. Continentes en la miseria junto a altos niveles tecnológicos, posibilidades de vida asombrosas al a par de millones de hombres desocupados, sin hogar, sin asistencia médica, sin educación. La masificación ha hecho estragos, ya es difícil encontrar originalidad en las personas y un idéntico proceso se cumple en los pueblos, es la llamada globalización. ¿Qué horror! (Sábato 2006, 94).

Pero no todo está perdido. Han propone trabajar por un reencantamiento del mundo que contrarreste al narcisismo colectivo predominante (2020). Dicho reencantamiento podría tomar como estrategia lo que Bolívar Echeverría (2008) llama la teatralidad absoluta[1], una condición propia del *ethos* barroco latinoamericano. La teatralidad absoluta se puede definir así:

1 Echeverría formula su propuesta de teatralidad absoluta a partir de los preceptos enunciados por de decoración absoluta enunciados por Adorno en su teoría de la estética (Echeverría 2008).

> [Es] aquella en la que el servicio de representar —de convertir al mundo real en un mundo representado— se cumple de manera tal, que desarrolla él mismo una necesidad propia, una "ley formal" autónoma, que es capaz de alterar la representación del mundo mitificado en la vida cotidiana hasta el punto en que lo convierte en una versión diferente de sí misma... la teatralidad absoluta invita a invertir el estado de cosas y a plantear, al mismo tiempo, la legalidad del mundo real como una legalidad cuestionable; descubre que ese mundo es también, en el fondo, esencialmente teatral o escenificado. (*Ibid.*, 8)

Por lo tanto, podríamos argüir que lo que Echeverría propone es la creación de un nuevo relato o de una nueva ficción (como diría Houston) en la que, a partir de la esencia e identidad de la cultura barroca y popular latinoamericana, podamos reafirmar nuestra ritualidad, nuestro tejido social y con ellos nuestra propia comunidad, es decir, nuestra propia cultura viva comunitaria.

No quiero terminar sin antes referirme nuevamente a Ernesto Sábato, quien culmina su libro *La resistencia* con un halo de esperanza, sosteniendo lo siguiente:

> El ser humano sabe hacer de los obstáculos nuevos caminos, porque a la vida le basta el espacio de una grieta para renacer. En esta tarea lo primordial es negarse. Defender como lo han hecho heroicamente los pueblos ocupados, la tradición que nos dice cuanto de sagrado tiene el hombre. No permitir que se nos desperdicie la gracia de los pequeños momentos de libertad que podamos gozar: una mesa compartida con gente que queremos, una caminata entre los árboles, la gratitud de un abrazo. (Sábato 2006, 149)

Ese abrazo que hoy en día, en contexto de pandemia, cobra especial relevancia.

Bibliografía

Echeverría, Bolívar. «El Ethos Barroco y los indios». *Revista de Filosofía "Sophia"*, n.º 2 (2008).

Han, Byun-Chul. *La desaparición de los rituales*. Barcelona: Editorial Herber, 2020.

Houston, Nancy. *La especie fabuladora*. Barcelona: Galaxia Gutenmberg, 2017.

Mauss, Marcel. *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio de las sociedades arcaicas*. Argentina: Katz Editores, 2009.

Sábato, Ernesto. *La resistencia*. Buenos Aires: La Nación, 2006.

Capítulo III.

La Universidad de las Artes en la ciudad

¿Telón o *ecran*? (1906-1925)

Ángel Emilio Hidalgo[1]
angel.hidalgo@uartes.edu.ec

«El cine se arrastra detrás del teatro, lo imita».
Vsevolod Meyerhold

«El cine es el periódico, la escuela y el teatro del mañana».
Charles Pathé

Entre mayo y julio de 1906, las dos principales ciudades de Ecuador recibieron con mucho entusiasmo la novedad del cinematógrafo, el último «grito» en la proyección de imágenes en movimiento. El italiano Carlo Valenti había llegado primero a Guayaquil, donde tuvo llenos completos en todas las presentaciones,[2] y luego a Quito, como mensajero itinerante de la «fábrica de sueños» para deleitar la fantasía de asombrados espectadores que observaban cómo el teatro se hacía realidad desde una pantalla.

Los privilegiados asistentes al Teatro Olmedo del puerto principal fueron testigos del nacimiento del cine en el Ecuador, cuando el pionero Valenti filmó y proyectó *La procesión del Corpus en Guayaquil*, *Amago de incendio* y *Ejercicios del Cuerpo de Bomberos*.[3] Según una nota periodística, el público, alborozado, solicitó la repetición de las cintas,[4] capacidad tecnológica que marcaba una diferencia fundamental

1 Historiador, poeta y docente de la Universidad de las Artes.
2 Jorge Suárez Ramírez, *Cine mudo, ciudad parlante: Historia del cine guayaquileño*, Tomo 1 (Guayaquil: Publicación del Programa Editorial de la Muy Ilustre Municipalidad de Santiago de Guayaquil, 2013), 50.
3 Wilma Granda Noboa, *Cine silente en Ecuador (1895-1935)* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana-Cinemateca Nacional/UNESCO, 1995), 18-19.
4 *Ibidem*, 18.

con el teatro a la hora de entender el proceso que se dio en las primeras décadas del siglo XX; es decir, cuando el cine desplazó al teatro en las preferencias del público ecuatoriano.

Varios son los motivos al respecto, los que serán analizados en este ensayo, comenzando primero por el impacto que representó la revolución técnica del cinematógrafo, a nivel mundial, en términos de la construcción de una realidad que sobrepasaba lo imaginable. De hecho, a las personas «les parecía que las películas ofrecían la posibilidad de transmitir algo más que la realidad viva»[5], lo cual redundaba en un interés excepcional que se verificó desde el inicio de las proyecciones cinematográficas en nuestro país.

Cuando en julio de 1906 corrió la voz en la capital de la república de que llegaba el Cinematógrafo Valenti, la respuesta fue inmediata y diario *El Comercio* reseñó lo que había sido una tónica desde el primer día:

> Como en todos los anteriores, obtuvo éxito admirable el Cinematógrafo Valenti en la función que en el Teatro Sucre ofreció anoche al público. Fueron aplaudidísimas todas la vistas, muy especialmente los viajes de Gulliver, Robinson Crusoe y el Perro de Terranova.[6]

En esos días, el cinematógrafo mostraba «vistas», término que hacía referencia a la fotografía documental, aunque las imágenes en movimiento que este aparato proyectaba también podían ser parte de un relato ficcional, lo cual no quería decir que los primeros registros documentales carecieran de dramatismo. Por el contrario, aparecían escenas impresionantes de catástrofes y guerras, las que movilizaban el ánimo del espectador hacia la catarsis, como seguramente ocurrió con las «vistas de la guerra ruso-japonesa» de *La rendición de Puerto Arturo*, filmación de dos reporteros japoneses que fue considerada por la incipiente crítica quiteña como «lo mejor que tiene el Sr. Valenti en su selecto repertorio»[7].

5 María Antonia Paz y Julio Montero, *El cine informativo 1895-1945* (Barcelona, Ariel, 2009), 14.
6 «Espectáculo», *El Comercio*, domingo 8 de julio de 1906.
7 *Ibidem*.

La impronta realista del cine documental será una constante incluso en las películas de ficción, tal como ocurrió con *El maravilloso mundo de Alí Babá y los 40 ladrones*, cinta que tuvo como referente el libro persa de las *Mil y una noches* y que la prensa local calificó de «sorprendente»[8].

Este inusitado asombro y fascinación que mostraban los espectadores frente al cine no era común en otra arena de la representación escénica: el teatro, donde predominaban las comedias frente a los dramas, así como los números de «variedades» que, por lo general, contenían segmentos musicales. En los albores de la «invasión» cinematográfica, ya se decía en Quito que había una «carencia de espectáculos» teatrales, por lo que se tuvo que recurrir a la presentación de espectáculos circenses en el Teatro Sucre, con todo el exotismo que traía la presencia del «hombre elástico» y la «mujer barbuda».

Sin embargo, cabe aclarar que ese signo de extrañeza se conectaba con una particular sensibilidad de época, ya que la modernidad como experiencia traía consigo la novedad, la curiosidad y la sorpresa, como parte de la ruptura simbólica con la tradición y la rutina.

En el siglo XIX, la prensa es una de las fuentes ideológicas de la cultura de la modernidad capitalista, cuando los periódicos publican sus secciones de «variedades» o «curiosidades», incluyendo, desde una lógica positivista, todo un muestrario y acopio de sujetos y objetos que, por disímiles y extraordinarios, resultaban muy atractivos para el lector: «Textos sobre Chateubriand, jirafas, globos aerostáticos, alquimia, desinfección de vestidos, mastodontes, Goya, ventrílocuos, juntas caballerescas, riñas de gallos, iglúes y ballenas que habría causado la envidia de los surrealistas»[9]. Al respecto, no deja de llamar la atención que en los primeros años del «invento del diablo» prosperó el cine de atracciones como «una forma de arte basada no en su carácter narrativo o representacional sino en su capacidad de maravillar al espectador con sorpresas visuales»[10].

8 *Ibidem*.
9 Víctor Goldgel, *Cuando lo nuevo conquistó América: Prensa, moda y literatura en el siglo XIX* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2013), 101.
10 *Ibidem*, 102.

El cine, entonces, como producto cultural de la historia, tuvo el mérito de adaptarse dinámicamente a las múltiples transformaciones sociales que experimentó el mundo entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Por eso, el historiador Marc Ferro advierte que una de las fortalezas que siempre tuvo el cine fue su carácter recreativo, más allá de su dimensión artística.[11] Es decir, los cineastas tempranamente intuyeron que su esfuerzo iba dirigido a las masas y que formaban parte de una industria del entretenimiento que estaría llamada a crecer y alcanzar la velocidad de las máquinas.

Para el amplio público que conoció y aceptó el cine, este era el arte del futuro, propio de una sociedad burguesa que ya giraba y se reproducía en la lógica del consumo, como la clásica imagen de un Charlot encaramado a la máquina que da vueltas, en la película *Tiempos modernos*.

Otro de los aspectos fundamentales que contribuyeron a la propagación del cine fue su carácter de artefacto industrial, lo que hacía posible su reproducción técnica, en el sentido de la «pérdida del aura», como explica el filósofo Walter Benjamin.[12] Por eso, durante los primeros años de su historia se decía que el cine era «un espectáculo para ignorantes, hecho sobre una base mecánica». Así empezaron a calificarlo periodistas y gente cercana al teatro, sobre todo en los primeros años del siglo XX. A propósito de la presentación de la compañía de zarzuela Diestro, se lee:

> De regreso de la capital nos ha solazado con unas pocas funciones en el Olmedo, haciendo revivir nuestro coliseo, que permanecía, ya hace largo tiempo, silencioso y triste, como un caserón abandonado, en el que se ciernen de noche las sombras chinescas, en forma cinematográfica...Y es que a un teatro solo puede darle animación y vida el arte, el verdadero arte.[13]

11 Marc Ferro, *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX* (México: Siglo XXI, 2003), 106.
12 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Ítaca, 2003).
13 «Del Teatro», *Patria*, n.º 28 (1908).

Es decir, solo el teatro y el canto lírico mantenían el estatuto de «verdadero de arte», lo que evidenciaba el prejuicio que existía en relación al cine, incluso entre los propios artistas, quienes aseveraban, al igual que el dramaturgo ruso Meyerhold, que «el cine no tiene lugar en el dominio de las artes; se arrastra detrás del teatro, lo imita»[14]. También se decía que el cine abordaba «temas vulgares y hechos corrientes»[15], en oposición al teatro que tradicionalmente fue considerado parte de las «bellas artes».

A lo anterior se sumó la inteligente decisión de algunos gestores cinematográficos de intercalar las proyecciones con espectáculos de variedades, a más de la intervención de las orquestas que musicalizaban las películas del cine mudo. Así se lamentaron en el Viejo Continente, a propósito de la imparable embestida del cine: «El teatro inglés decae vencido por el cinematógrafo, por las bailarinas exóticas, por las pantomimas brillantes, por las revistas sin literatura»[16].

En nuestro país se vivió una problemática similar, al punto que el presidente Leonidas Plaza Gutiérrez, ante las ingrimas recaudaciones del teatro, decidió arrendar el Teatro Sucre exclusivamente «para representaciones cinematográficas»[17] y «reservándose el Gobierno el derecho de ocupar el Teatro para algún acto público o cuando lo soliciten compañías de ópera, de zarzuela y drama»[18], lo que generalmente ocurría en fechas de conmemoración patriótica como el 24 de mayo de 1918, cuando se celebró un concierto de gala con la participación musical de Inés Román de Tinajero, Pedro Paz, Nicolás Delgado E., Julio Paz, Vicente Paz y José Ignacio Canelos.[19]

Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que el teatro nunca fue un real competidor para el cine. En 1914, en contraste con lo que había ocurrido en los primeros años del siglo XX, cada vez eran menos

14 Marc Ferro, op. cit., 105.
15 *Ibidem*, 106.
16 «La crisis teatral en Londres. El "Cine" Victorioso», *El Telégrafo Literario*, año I, n.º 12, (25 de diciembre de 1913), 191.
17 «Licitación para arrendamiento del Teatro Sucre», *Registro Oficial*, n.º 536 (19 de junio de 1914).
18 *Ibidem*.
19 *El Comercio*, 23 de mayo de 1918.

las compañías líricas y dramáticas que llegaban a Quito. Así lo confirma la investigadora Nancy Yánez Cevallos:

> De octubre a noviembre de 1914, hace su temporada la Compañía de Operetas Franz Lehar, que encontró un problema adicional en sus presentaciones. El Cine Variedades, a un año de su inauguración, se encontraba en su apogeo, y su dueño, Jorge Cordovez, se esforzaba por traer películas interesantes [...] lo que impedía que la Compañía Lehar recaudara los fondos deseados.[20]

Buena parte de la difusión del séptimo arte en Quito se debe a Jorge Cordovez, uno de los accionistas del Banco del Pichincha que con el paso del tiempo se convirtió en el dueño de todas las salas de cine de la ciudad: Royal Edén, Variedades, Puerta del Sol y Popular.[21] La visión empresarial que tuvo Cordovez le permitió diversificar su propuesta en Puerta del Sol, espacio lúdico que, a la par con la sala de proyecciones, funcionaba como una elegante pista de patinaje muy concurrida por la burguesía capitalina.[22]

En Guayaquil también se vivió un proceso similar, pues el teatro cedió espacios al cine y en 1918 se abrieron nuevas salas de proyección: de Las Peñas, en el barrio del mismo nombre y Gran Cine Montalvo, en la calle Chiriboga, las que se sumaron a las ya existentes (Olmedo, Edén, Ideal, Parisiana, Carpa de Verano y Frontón Bety Jay).[23] Entre los empresarios del medio destacó el español Eduardo Rivas Ors, quien fue pionero en el negocio de la distribución cinematográfica en todo el país con su Empresa Nacional de Cinematógrafos Ambos Mundos y dueño del porteño Teatro Edén (donde también funcionaba el cine Ambos Mundos).[24] Rivas Ors también creó *Proyec-*

20 Nancy Yánez, *Memorias de la Lírica en Quito* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2005), 92.
21 Christian León, *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador* (Quito: Consejo Nacional de Cinematografía, 2010), 67.
22 Nicolás Delgado E., «En la Puerta del Sol» (dibujo), *Caricatura*, año I, n.º 15 (23 de marzo de 1919), 10-11.
23 Julio Estrada Ycaza, *Guía Histórica de Guayaquil*, Tomo 2 (Guayaquil: Poligráfica, 1996), 275; «Los cines», *Fígaro*, año I, n.º 1 (21 de junio de 1913).
24 *El Comercio*, 31 de enero de 1913.

ciones del Edén (1920), revista con la que se inició la prensa nacional especializada en artes escénicas.

En Quito, la revista ilustrada *Caricatura* (1918) cumplió la misión de promover la actividad de los escenarios desde la columna de Ramiro de Sylva, un cronista que escribió sobre la cotidianidad de la bohemia artística, auscultando en clave irónica el pulso vital de la urbe. Algunas de sus crónicas se enfocaron en el conflicto entre el teatro y el cine, así como en las «curiosidades» que se observaban en las oscuras salas y carpas de cine.

Lo anterior no tiene poca importancia, pues alude a la formación de una sociabilidad, sobre todo juvenil, que configuró la práctica de asistir al cine. En una nota humorística publicada en 1913, se enumeran las razones por las que la gente va al cine... entre otras, «porque las cintas son su mayor encanto», «por estudiar arqueología e historia del traje», «en pos de lo desconocido», «a protestar por los vecinos de platea», «porque se duerme muy bien en la oscuridad», «a instruirse con las hazañas de Sherlock Holmes», «a observar un drama que no está en la cinta», «por matar el tiempo».[25] Estas frases revelan que pronto el cine alcanzó el estatus de entretenimiento popular que perdió el teatro, sobre todo a raíz de la incorporación de los números de «variedades».

En la porteña Carpa de Verano se alternaban las películas con intervenciones de unas artistas españolas que deleitaban a un público interclasista con trajes y bailes exóticos. El número de Las Africanitas —como así se llamaban— incluía «cakes, tanzos, garrotines, danzas, cantos y otros bailes picarescos»[26].

En Quito, en cambio, se realizaban presentaciones por «tandas», destinadas a públicos de las distintas clases sociales. Por lo general, la *vermouth* verspertina era considerada la más «aristocrática». Así describe el cronista Ramiro de Sylva una tarde de cine en la *vermouth* del Royal Edén:

25 «¿A qué vamos al Edén?», *Fígaro*, año I, n.º 2, (28 de junio de 1913).
26 «Coupletistas», *Fígaro*, año I, n.º 6 (6 de agosto de 1913).

> Veinte centavos la entrada; y, la sala va llenándose... Una, dos, tres... después un grupo y otros muchos, de mujeres bonitas y feas, jóvenes y también algunas viejas pasan el umbral de las puertas del cinematógrafo en la hora deliciosa de la tanda vermouth aristocrática. [...] Pero ya estamos adentro. Insensiblemente, casi sin pensarlo estamos ya respirando el ambiente en el que flota una combinación extraña de perfumes y risas de mujeres. Algo embriagador, algo delicioso. Véanlo ustedes: Risas, por todas partes risas; se diría el reino de la risa... Apenas entramos no habríamos podido decirnos la causa de tanta alegría, íbamos suponiendo cosas absurdas, perdiéndonos inútilmente en divagaciones sin importancia. ¡Qué tonterías!, figúrense ustedes, hasta se nos había ocurrido que tanta hilaridad sólo se podría conseguir guardando en casa cuidadosamente la risa de toda la semana, para derrocharla el domingo en la tanda vermouth aristocrática, después de misa. Pero apenas han pasado cinco minutos, ya conocemos la causa, por experiencia propia sabemos que no es sino alegría, una santa alegría contagiosa y nada más [...] Y todas estas risas se funden en la atmósfera con una no menos interesante variedad de esencias y perfumes. Esencias caras y baratas, finas, muy finas y también de pacotilla: todas se confunden, apenas sí distinguimos vagamente las de alguna flor o marca conocida. [...] Las luces se apagan. Crece por un momento el murmullo para morir enseguida. Después, sólo se escucha el ruido, el monótono ruido de la máquina. La cinta sigue proyectándose impasible. Una burguesita al lado mío sueña, sueña en amores con besos apasionados y largos... besos de cinematógrafo... Y, cuando la función termina, nos llevamos una gran alegría en el alma, la alegría deliciosa de la tanda aperitivo.[27]

En esta crónica se revelan detalles del tipo de sociabilidad urbana que impuso el cine como espacio de ocio y recreación. La cultura de masas fue el trasfondo ideológico que marcó la sociabilidad de los cinéfilos. Además, el cine marcó una nueva forma de percibir, entender y orga-

27 Ramiro de Sylva, «Crónicas de Quito: La tanda Vermouth», *Caricatura*, año I, n.º 2 (15 de diciembre de 1918).

nizar la realidad espaciotemporal, introduciendo «cambios repentinos en la posición de la cámara, discontinuidades en el tiempo y el espacio, primeros planos y tomas a vista de pájaro, cambios en el ritmo de edición y en la escala de los objetos»[28].

Por otro lado, con el cine, el sujeto urbano experimentó un lugar en el proceso de conformación de la modernidad cultural, socialmente inscrita a partir del desarrollo de la técnica. Si como dice el filósofo Bolívar Echeverría, refiriéndose a la modernización capitalista, que esta implica la «reorganización de la vida social en torno al progreso de las técnicas en los medios de producción, circulación y consumo»[29], el cine cumplió el objetivo de aglutinar una sensibilidad relacionada con valores considerados «modernos» como la individualidad, la apariencia, el cuidado de la imagen, la fluidez de las relaciones interpersonales y cierta sensación de bienestar asociada a la idea del confort que traía aparejada la técnica.

En este punto, cabe introducir la reflexión sobre el proceso de «feminización de las sociedades» del que habla el filósofo Edgar Morin. Su tesis repasa aspectos velados de las representaciones masculinas que el cine contribuyó a cimentar, donde «el hombre se volvía más sentimental, más tierno, más débil»[30]. Y en palabras de la historiadora italiana Luisa Passerini:

> [...] la cultura de masas desarrollaba una función clave en este cambio, ya fuera afirmando los valores que se definen como estrictamente femeninos, entre los cuales se hallan la individualidad, el bienestar, el amor, la felicidad, ya mostrando imágenes de mujeres seductoras, desde la *cover-girl* a la Gilda encarnada por Rita Hayworth, que representaba la reunificación de dos términos tradicionalmente irreconciliables, la *vamp* y la virgen.[31]

28 Peter Wollen, *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX* (Madrid: Akal, 2006), 59.
29 Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad* (Quito: Tramasocial, 2001), 143.
30 Laura Passerini, «Sociedad de consumo y cultura de masas», en *Historia de las mujeres en Occidente. 5. El siglo XX*, George Duby y Michelle Perrot (dir.) (Madrid: Taurus, 2000), 389.
31 *Ibidem*.

La aparición de las «divas» del cine fue fundamental en la adopción de pautas sociales de conducta femenina, especialmente aquellas relacionadas con la libertad personal y la individualidad, pues claramente las producciones cinematográficas «ofrecían lecciones prácticas de moda, maquillaje y comportamiento, en una época en que todo lo innovador y moderno se identificaba con Estados Unidos»[32].

A inicios del siglo XX, el país del norte fue el referente principal de la modernidad, de los aires que imponían nuevas formas de ver, pensar y habitar el mundo. Y aquí entra el problema de la moralidad, del cual no escapó ni el teatro ni el cine. En una crónica sobre el rol de las mujeres, se oponían aquellas costumbres que las estadounidenses podían hacer en público, frente a las ecuatorianas y particularmente las guayaquileñas. Entre otros aspectos de la cotidianidad, se establecía que:

> Puede tomar un cocktail servido en taza, en un restaurante de moda. Puede ir sola a un hotel solo para señoras. Puede ir a un limpiabotas a que le limpien el calzado. Puede ir a varios clubes femeninos y jugar allí al billar. Puede llamar a una mujer médico cuando está enferma. Puede ir sola y de noche al teatro, donde se le proporciona al salir, un acompañante uniformado que la lleva hasta su casa. Puede trabajar de noche como cajera o camarera en un restaurant, y volver a casa a media noche sin que nadie se meta con ella.[33]

En varios de los anuncios que aparecen a inicios del siglo XX, se aborda el tema de la moral en los espectáculos públicos. En 1913, un artículo de *El Telégrafo Literario* recomendaba que lo mejor que podían hacer las jovencitas era leer un libro que no sea una novela y, por supuesto, evitar la asistencia al teatro, ya que «nadie prudente lleva a su niña a la primera representación de una obra teatral moderna»[34]. Asimismo, los sermones de los curas estaban llenos de anatemas frente a la costum-

32 *Ibidem*, 396.
33 «Lo que las mujeres yankees pueden hacer y las guayaquileñas no», *Revista Nueva*, año II, n.º 24 (8 de octubre de 1907).
34 *El Telégrafo Literario*, n.º 10 (1913).

bre de asistir al teatro, sobre todo entre el público femenino: «En los malos libros y en los teatros de corrupción es donde las jóvenes y las niñas pierden el pudor y aprenden la desenvoltura», decía lamentándose el arzobispo de Quito, Pedro Rafael Calisto.[35]

Esa censura moralizante también pasó al cine y hasta al mundo del patinaje, donde nuevamente se marcó una diferencia en relación al género. En 1918, la revista *Caricatura* denunciaba con ironía una campaña de censura de la Iglesia católica hacia los patinadores de La Puerta del Sol, El Popular y otras salas de diversiones quiteñas donde también se proyectaban cintas:

> [...] cansados ya los señores sacerdotes de predicar sin ningún fruto sobre el cine, al que inapropiadamente han juzgado causante de imaginarios males y desastres sociales, la han emprendido ya contra el patinaje, al que de poco tiempo a esta parte han declarado una guerra cruda y sin cuartel, fulminándole sus anatemas y sus imprecaciones desde el confesionario y desde el púlpito y pretendiendo dar fin con tan simpático y atrayente sport. [...] Pero lo que más nos ha llamado la atención es una orden de no sé cuál Comisario de Policía que impide la entrada al salón de patines a los menores de 18 años si no van acompañados de sus padres. ¡Valiente ideal!, ya me figuro a tantos imberbes bachilleres entrando al Skating de la mano del papá o de la mamá.[36]

Ante la avalancha moralizadora de la Iglesia y de la propia sociedad ecuatoriana, algunos cines incluyeron por su cuenta, en sus anuncios publicitarios, la aclaración de que únicamente proyectaban películas «moralizantes». Así lo expresa la propaganda del Gran Cine Montalvo: «Atención especial a las familias. Cintas Morales y amenas»[37]; aunque también se decía que junto al cine había un bar «atendido por señoritas»[38].

---

35 Pedro Rafael (arzobispo de Quito), «Carta sobre el teatro XXIII», *Boletín Eclesiástico*, tomo VII (1900), 396-399.
36 «Crónicas de la semana», *Caricatura*, año I, n.º 19 (27 de abril de 1919).
37 *El Demócrata*, año VIII, vol. VIII, n.º 36 (septiembre de 1918).
38 *Ibidem*.

De igual manera, el Teatro Edén, reputado como la más importante sala de cine en Guayaquil, emergía ante los ojos de la crítica periodística como un espacio colmado de pulcritud, tanto física como moral: «La proyección de las películas son de una nitidez admirable; el asunto de ellas altamente moral y el programa se cumple fiel y estrictamente»[39].

Otro de los debates que se dieron, sobre todo en la década del veinte por la imagen de la «flapper» que empezó a promocionarse desde Hollywood, fue sobre la conveniencia o no de que la mujer fume. Incluso se proyectaron realizaciones cinematográficas que topaban este asunto, como *Debe o no fumar la mujer*, película que se exhibió en los cines Royal Edén y Variedades, en 1926. En la propaganda se mencionaba que estaba «llena de un fondo educativo para la masa humana»[40].

Aunque resaltaba la afición que el público femenino tenía hacia el cine, el público siempre fue diverso, tal como lo consigna en una nota periodística de 1916:

> Así no nos sorprende que no solo las familias se den cita para este aristocrático local (Teatro Edén) en su primera o segunda tanda, sino también los hombres de negocio que para finiquitar algo pendiente en el curso del día.[41]

Indudablemente, el cine fue un lugar mágico de encuentro cotidiano que favoreció nuevos modos de actuar en público, aunque por sus características algunas veces resultaba un lugar propicio para exteriorizar actitudes poco «refinadas», tal como se queja un cronista quiteño:

> En el Cine, principalmente, se me derrama la bilis con frecuencia. He tenido, en mis viajes, el privilegio de contarme entre toda clase de públicos, desde los que, no sabiendo leer, gritan y patean cuando las leyendas o títulos aclaratorios son muy largos, hasta los que, llevados por un exceso de entusiasmo, piden a voz en cuello que se repita la escena en que el héroe retuerce el pescuezo al traidor.[42]

39 «Espectáculos.- Edén», *Anarkos*, año I, n.º 5 (4 de marzo de 1916).
40 *El Comercio*, 13 de mayo de 1926.
41 «Espectáculos.- Edén».
42 El Diablo Cojuelo, «Almas caritativas que merecen palizas», *Caricatura*, año I, n.º 22 (18 de mayo de 1919).

Por el contrario, espectadores menos neuróticos como el poeta guayaquileño Medardo Ángel Silva hicieron una apología del cine, con mucha sensualidad, fisgoneo y juicio benevolente respecto a situaciones y prácticas que a otros sirvieron para condenarlo:

> Mi amor a la penumbra me hace habitúe al cinema. Tras el terrible surmenage cotidiano, tras el pequeño rasguño, la rencilla diaria, la mezquindad amiga, ¡cómo es grata la sombra azulada del teatrito! Como las chicas cursis que sólo pueden gozar en el ecran de las mundanas elegancias y asistir a las soirées aristocráticas, desde su platea, mi dolor busca el reposo del cine, que es a mi alma, como un suave baño de penumbra. [...] Te descubro, Eros: allí en un rinconcito de la sala estás haciendo arder dos jóvenes corazones; Ella, de azul pálido, las manos —¿dónde está tu mano izquierda?— ensortijadas, se la vi, en el intermedio, blancas y gordezuelas, y han de ser doctoras en caricias [...] Hace un cuarto de hora que me atrae este muchacho pálido y simpático, de un aire de fatiga elegante y talle de avispa. Indiferente a todo, mariposea la mirada vaga como quien va a ver visiones. [...] El joven ha sacado un frasco del bolsillo, o algo semejante. Ve a todos lados, se arrellana en la butaca y... me he estremecido como si sintiera un alfilerazo: ha descubierto su pierna y ha introducido en la epidermis una aguja de Pravaz: ¡Morfina![43]

Lo que el poeta Silva narra en este fragmento no es solo su experiencia como espectador implicado en la sociabilidad del cinema. También experimenta un espacio que, frente a la ausencia de luz, en cierta medida se vuelve «privado», ya que el sujeto urbano de inicios del siglo XX halló en el cine el lugar para recrear sus anhelos cotidianos, así como para ocultarse o escaparse ante el «spleen» o cansancio vital que sufrían los espíritus sensibles.

Para sus asiduos, el cinema era el lugar —como dijo el novelista Máximo Gorki— que había «nacido de la vida»[44], no solo porque allí se

43 Medardo Ángel Silva, «En la penumbra del cinema», *El Telégrafo* (7 de mayo de 1919).

44 Asa Briggs y Peter Burke, *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación* (Madrid: Taurus, 2002), 190.

reproducía, con mayor o menor realismo, un sinnúmero de historias, sino porque su lenguaje cambiaba el orden de percepción de las cosas, construyendo una sensación de realidad «desde afuera» y logrando así un mayor distanciamiento frente al referente. El dramaturgo y cineasta Peter Brook lo explica de esta manera:

> Si te limitas a situar a dos personas juntas en un espacio vacío, se apreciarán todos los detalles. Para mí, esta es la gran diferencia entre el teatro en su forma esencial y el cine. A causa de la naturaleza realista de la fotografía, en el cine una persona está siempre en su contexto, nunca hay personas fuera de su contexto.[45]

Esta es otra de las razones por las que el cine «dio nacimiento a un nuevo público masivo, mucho más vasto que el que jamás había creado el teatro»[46]. Pero quizá la principal causa fue la económica. A inicios del siglo pasado, los ecuatorianos notaron que los precios entre una obra de teatro y una proyección cinematográfica, mantenían una diferencia considerable.

La demanda por ver cine siempre fue nutrida, al punto que, en 1916, la gente tenía que repetirse las películas debido a que por la I Guerra Mundial no se abastecía completamente de nuevas producciones a las salas de Quito.[47] Por esos años, la inmensa popularidad del cine enfrentó a dos grupos de concejales. Unos decían que las películas debían proyectarse únicamente en las plazas de la ciudad y no en los Teatros para asegurar una mayor concurrencia y evitar desmanes. Otros, en cambio, sostenían que era impropio exhibir en las plazas algo «que puede decirse vulgar como son las vistas de cine»[48]. Ya que la idea era «educar al pueblo», se proponía reglamentar las entradas al Teatro.

Finalmente, prevaleció la idea de que «el Teatro no era apropiado para las funciones del cine; pero que supuesta la falta de una

45 Peter Brook citado por Anxo Abuín González, *El teatro en el cine* (Madrid: Cátedra, 2012), 65.
46 Asa Briggs y Peter Burke, op. cit., 190.
47 *Espectáculo*, n.º 5 (1916).
48 *Gaceta Municipal*, n.º 55, Quito (sesión del 27 de abril de 1915): 693.

Empresa de ópera a la cual se pudiera oír, no cabía sino acomodarse a las circunstancias», pero sin descartar la posibilidad ocasional «de darlas también en las plazas de la ciudad». Curiosamente, uno de los argumentos de los concejales que pesó en la decisión tomada fue que promoviendo la asistencia del público al teatro se podía evitar «el abuso del aguardiente», aunque destacaban la «docilidad» de los capitalinos, ya que «fuera de tantas trompaditas y otros abusos del aguardiente, no hay otras infracciones». También reconocían, por su parte, que podrían llegar a mejor esta situación «si supiéramos darle distracciones honestas», como ocurría en Chile, donde el Gobierno subvencionaba a los circos para que el pueblo «concurra a ellos y no a las cantinas».

Como ya se dijo, las funciones cinematográficas al aire libre normalmente se celebraban en las festividades cívicas, como en 1917, a propósito del aniversario de la Revolución de Quito. El día 11 de agosto se presentaron vistas cinematográficas en la Plaza Sucre, con el acompañamiento musical de la Banda del Ejército, que intervino en lugar del consabido piano que acompañaba las proyecciones del cine mudo.[49]

A pesar de la favorable situación general de las salas de cine en Quito, «con sus puertas perennemente abiertas», como decía un cronista,[50] el Municipio empezó a recibir, a partir de 1917, una gran cantidad de solicitudes por parte de las compañías distribuidoras, para que se las releve de cargas tributarias. Una de las primeras demandantes fue la Empresa de Cine Ambos Mundos, en la persona de Aurelio Vallejo, quien solicitó «la exoneración de impuestos de espectáculos, en cambio de ciertas ventajas»[51] a favor del Concejo.

Por su parte, Jorge Cordovez, dueño de la mayoría de cines de la capital, pidió ante el Congreso de la República la derogatoria de un nuevo impuesto sobre espectáculos y ofreció «una función mensual destinada a la Cruz Roja»[52].

49 *Gaceta Municipal*, n.º 85, Quito (sesión del 7 de febrero de 1917): 1099.
50 Alonso Quijano, «De la vida que pasa», *Caricatura*, año I, n.º 27 (22 de junio de 1919).
51 *Gaceta Municipal*, n.º 87, Quito (febrero de 1918).
52 *Dios y Patria*, n.º 1 (9 de septiembre de 1923).

Lo cierto es que si los empresarios del cine se quejaban por los gravámenes, los directores y actores teatrales languidecían con menos presentaciones y entradas monetarias, como lo demuestra este cuadro de ingresos municipales:

BALANCE DE CAJA DE LA TESORERÍA MUNICIPAL, del 1ero. de Enero al 31 de Octubre de 1921	
RENTAS DE COBRO DIRECTO	
ESPECTÁCULOS PÚBLICOS	
- CINES	2318.00
- TEATRO SUCRE	688.00
- HIPÓDROMO	960.00
- PLAZA DE TOROS Y OTROS	228.00.[53]

Como vemos, la situación económica que vivió el teatro en Quito, en relación al cine, en el periodo comprendido entre 1906-1925, fue realmente crítica. Al cabo de muchos años, un actor del proceso lo rememoraría así:

> El ambiente se había vuelto hosco, duro. Con los pequeños recursos que el teatro tenía frente al cine. Aquel se volvía un espectáculo de élite, espectáculo costoso, que no pagaba los más pequeños sacrificios, ante la cosa barata, fácil y dócil del film cinematográfico. En igual forma fracasaron muchas compañías teatrales, compañías de opereta, de comedias, de teatro serio.[54]

Desde que el cine llegó a nuestro país, se incorporaron nuevas prácticas, imaginarios y representaciones vinculadas a la idea de la modernidad como experiencia vital del sujeto urbano, el cual supo que esa máquina que vomitaba disparatadamente imágenes en blanco y

53 *Gaceta Municipal*, n.º 92 (30 de noviembre de 1921).
54 César Ricardo Descalzi, «El Teatro Moderno en Quito. El estreno de casa de Muñecas», *Letras del Ecuador*, año III, n.º 23 (mayo de 1947).

negro, le permitiría no solo ampliar su horizonte visual, sino modificar su perspectiva epistemológica y cambiar para siempre su relación con el mundo.

Bibliografía

Abuín González, Anxo. *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra, 2012.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* México: Ítaca, 2003.

Briggs, Asa y Peter Burke. *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus, 2002.

Descalzi, César Ricardo. «El Teatro Moderno en Quito. El estreno de casa de Muñecas». *Letras del Ecuador*, año III, n.º 23 (mayo de 1947).

Echeverría, Bolívar. *Las ilusiones de la modernidad*. Quito: Tramasocial, 2001.

Estrada Ycaza, Julio. *Guía Histórica de Guayaquil*, tomo 2. Guayaquil: Poligráfica, 1996.

Ferro, Marc. *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*. México: Siglo XXI, 2003.

Goetschel, Ana María. «Del martirio del cuerpo a su sacralización: Visiones de la mujer en momentos de transición». *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 12 (1998).

Goldgel, Víctor. *Cuando lo nuevo conquistó América: Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.

Granda Noboa, Wilma. *Cine silente en Ecuador (1895-1935)*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana-Cinemateca Nacional/Unesco, 1995.

León, Christian. *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía, 2010.

Paz, María Antonia y Julio Montero. *El cine informativo 1895-1945*. Barcelona: Ariel, 2009.

Passerini, Laura. «Sociedad de consumo y cultura de masas». En *Historia de las mujeres en Occidente. 5. El siglo XX*, George Duby y Michelle Perrot (dir.). Madrid: Taurus, 2000.

Suárez Ramírez, Jorge. *Cine mudo, ciudad parlante: Historia del cine guayaquileño*, tomo 1. Guayaquil: Publicación del Programa Editorial de la Muy Ilustre Municipalidad de Santiago de Guayaquil, 2013.

Tesson, Charles. *Teatro y cine*. Madrid: Paidós, 2012.

Vallejo Aristizábal, Patricio. *La niebla y la montaña. Tratado sobre el teatro ecuatoriano desde sus orígenes*. Quito: Banco Central del Ecuador, s.f.

Wollen, Peter. *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*. Madrid: Akal, 2006.

Yánez, Nancy. *Memorias de la Lírica en Quito*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2005.

Capítulo IV.

Universos sonoros

Germinar, verbo intransitivo
Espectáculo multimedia con danza

Autores: Daniel Campoverde, Meining Cheung, Guillermo Doylet, Adina Izarra, Carolina Pepper y Rubén Riera
Danza: Carolina Pepper
EEEE (Ensemble Electrónico Experimental Espol): Daniel Campoverde (Sonoro) y Guillermo Doylet (Espol)
@untrioelectrico (UArtes): Meining Cheung, Adina Izarra y Rubén Riera[1]

¿Qué es *Germinar*?

Germinar[2] es una obra colaborativa entre seis personas; seis artistas reunidos previo a esta experiencia: unos de la Escuela Politécnica del Litoral (Espol) y otros de la Escuela de Artes sonoras de la Universidad de las Artes, e independientes como Daniel Campoverde (Sonoro), junto con Carolina Pepper en danza (UArtes). Ellos decidieron sumar sus experiencias para presentarlas en Universos Sonoros del VI Encuentro Internacional de Investigación en Artes ILIA 2021. Esta colaboración se nutre de la conjunción de personalidades perfiladas por los respectivos instrumentos artísticos: el cuerpo, la imagen, pianito de juguete, el violín, Push de Ableton[3], diversos *softwares* en laptops (Max/MSP de Cycling74[4], Live), percusión menor, módulos *Buchla*[5] *y Eurorack* y diversidad de efectos de pedales. Cada uno de los participantes tomó sus recursos técnicos/expresivos y a través de ellos se relacionó con el resto del grupo.

1 Este trabajo se realiza como parte del proyecto de investigación VPIA-2021-21.
2 El video de la obra se puede ver en https://youtu.be/7rNrFCLvo9Y
3 Controlador MIDI de https://www.ableton.com/
4 https://cycling74.com/
5 https://buchla.com/

En este sentido, es la intención de este artículo presentar el proceso del desarrollo técnico/artístico de un montaje que culmina en un video de danza, música e imagen, que refleje la manera en la que se desarrollaron las experiencias de investigación de este colectivo desde lo individual de cada artista/programador hasta una de las versiones del espectáculo grabada el 27 de agosto de 2021. Cada uno de los integrantes describió el origen de su experiencia, unos más técnicos, otros más poéticos, de modo que los resultados del intercambio se consolidan en la obra misma, en esta versión. Otras versiones podrían resultar totalmente diferentes.

Imagen 1. Carolina Pepper a dúo con los visuales.

¿Cómo se relacionan todos estos medios con la creación?

La improvisación es inherente al ser humano: desde que empezó a golpear piedras para acompañar sus primeras canciones en las cuevas improvisó; es decir, organizó aleatoriamente las alturas, duraciones y timbres del instrumento que estaba utilizando para su uso *performá-*

tico, al mismo tiempo que hilaba palabras que narraban alguna experiencia vivida con el objeto de compartirla con los demás miembros de su grupo. La primera vez que se registró la necesidad de escribir las músicas que se usaban en determinados momentos o rituales fue gracias a los monjes europeos, ya que las autoridades eclesiásticas necesitaban unificar las melodías y ritmos que se cantaban en todas las iglesias y monasterios, con el fin de esparcir la sensación de integración y de dominio.

Desde esos primeros tiempos es que la disyuntiva entre escribir e improvisar ha sido el eterno tema de discusión entre músicos, teóricos y filósofos. Al respecto, es necesario tener en cuenta que la historia de la música está plasmada de momentos en donde una u otra parte de la interrogante es dominante. Por ejemplo, al principio del Barroco (ante la revolución musical), en contra de la estricta escritura del contrapunto surge la monodia como forma improvisadora basada en una línea melódica escrita. Luego vendría el período clásico en el que los compositores fueron famosos improvisadores como Mozart, Beethoven y tantos otros; sin embargo, la música que escribieron está mucho más inclinada hacia la lectura que a la improvisación. Así, la interrogante se repite en todos los períodos musicales. Tal vez el camino intermedio es al que se refiere Boulez al hablar de las obras de Bach: estaban escritas basadas en las improvisaciones que hacía, mientras que lo escrito siempre era más interesante.[6] Con ese espíritu de la interrogante eterna es que realizamos un acercamiento a la comprensión de la obra *Germinar, verbo intransitivo*. En este sentido, la pregunta había sido planteada desde la improvisación controlada,[7] especialmente en lo relacionado con una estructura que todos los integrantes conocieran de antemano: un final establecido y una consigna que consistía en mirar a Carolina Pepper (danza) para apoyar sus movimientos y escuchar a los demás integrantes. Con estos parámetros establecidos se comenzaron los ensayos con todos los integrantes, músicos y danzantes al mismo tiempo.

6 Jacques Attali, *Noise, The political Economy of Music* (Minneapolis: 2009).
7 La mayoría de las improvisaciones de por sí son controladas, la única improvisación totalmente abierta es la vida misma.

Breve bitácora o partitura de movimiento

En cuanto a la partitura de movimiento, su construcción fue simultánea al trabajo sonoro antes descrito, y se propuso para puntualizar a partir de ella una danza proveniente del gesto no especializado, desclasificado y, aunque naturalizado, también alterado desde la práctica de la improvisación, que es finalmente una técnica de composición e interpretación al tiempo, y como tal requiere de un lenguaje previo. El hecho creativo, como uno de los elementos constitutivos de este lenguaje, parte en este caso de pautas del cuerpo y sus memorias, pero atravesadas por la estética del movimiento propio y la relación con el imaginario del que le provee la sonoridad propuesta, además de algunos insumos coreográficos macerados por el rol de la intuición, del imaginario, de la sensibilidad, y, por supuesto, de la práctica. El mecanismo que construye la creación, como el diálogo entre las herramientas escogidas, convierte una investigación escénica en un campo reflexivo, sensible y coherente desde el cual operar.

En consideración de lo expuesto, se puede contextualizar a *Germinar* como una pieza que nace de una propuesta interdisciplinar que transita hacia lo transdisciplinar.[8] Cabe remarcar que el equipo de *Germinar* está integrado por un grupo de artistas que ejercen la interpretación y la composición desde el audiovisual, la electrónica, el sonido y el movimiento, pero que además son docentes universitarios e investigadores. El imaginario que nace de esta relación de elementos fue captado por la percepción del cuerpo danzante, el cual transita desde algunos primeros apuntes e imágenes que, lejos de pretender nociones cercanas a la razón, se convirtieron en una fábula recreadora de palabras e imágenes, que se comparten a continuación como apuntes fragmentados de una bitácora de impresiones a ser danzadas, y que son claramente subjetivas, intangibles y anímicas, pero detonadoras de acciones y movimientos (ver apuntes en anexo 1).

8 Se apela a las nociones de interdisciplina como la búsqueda de una integración conceptual, mientras la transdisciplina es capaz de, superando la instancia de colaboración, concretar un trabajo que atraviesa, integra y reinterpreta sus elementos iniciales.

Resulta agradable recordar las etapas por las cuales transita cualquier idea para materializarse en el mundo físico hasta que pueda ser percibida por órganos especializados en interpretar la realidad. De cierto modo, todo acto creativo sigue un patrón similar a los momentos cíclicos que transitan las gimnospermas[9]. Estos instantes pueden ser recordados y relacionados a las fases de los procesos creativos: polinización, fruto, semilla, germinación, nutrición, crecimiento y retorno. Por tanto, se puede explorar cada etapa a detalle: la polinización cruzada de ideas durante la composición colaborativa, el fruto híbrido que madura en los ensayos y las semillas listas para ser plantadas. ¿Qué pasa si se explora el momento en que la semilla germina?

Germinar (verbo intransitivo) es una obra de arte sonoro que nace por la intención de explorar y enfatizar el evento de la germinación: la semilla que se convierte en plántula. Así, la obra musical consta de tres momentos principales caracterizados por el tempo elegido para cada uno de ellos. Al escuchar la obra musical de manera completa y en bucle aparece la ilusión de una eterna germinación con sus principales instantes: la semilla quiescente y la ruptura de la cubierta seminal que originan las primeras raíces, tallo y hojas. Los instantes de tiempo de cada uno de los dos momentos se vinculan al tempo musical medido en BPM[10].

El momento quiescente se expresa con un tempo de 80 BPM y la ruptura de la cubierta seminal se percibe en 120 BPM y 140 BPM. Si se piensa al tempo como una serie armónica[11], se puede deducir al instante que los tres valores BPM considerados inician de una fundamental de 20 BPM. Entonces, resulta fácil indicar que la obra de arte sonoro toma al cuarto, sexto y séptimo «armónico de tempo» para sonar. Sin embargo, también se puede asumir que 10 BPM es el valor «real» de tempo fundamental, por lo que los tres momentos de *Germinar (verbo intransitivo)* estarían resaltados por el octavo, décimo segundo y dé-

9 Muaseth, J.D., *Botany An Introduction to Plant Biology* (Burlington: Jones & Bartlett Learning, 2017).
10 Las siglas de BPM significan *beat per minute* (tiempo por minuto). La velocidad que tiene el cotidiano reloj que acelera y ralentiza las rutinas de los habitantes del planeta es de 60 BPM.
11 Miyara, F., *Acústica y Sistemas de Sonido* (Argentina: UNR Editora, 2006).

cimo cuarto armónico de 10 BPM, dando como resultado una distribución más «ordenada», mientras todos los valores de BPM son armónicos de tempo pares de la fundamental elegida.

También se debe considerar el hecho de que tomar como origen la idea fundamental de 10 BPM tiene relevancia por sí misma: el 1 y el 0 son la base del lenguaje binario; al número 10 se lo puede considerar como la semilla. La obra musical entonces explora su octavo armónico de tempo como uno de sus momentos quiescentes y concibe al interesante movimiento que causa ese décimo segundo armónico de tempo al instante en que se fractuta la cubierta seminal y aparece la primera raíz con sus raíces secundarias junto al efecto rítmico del décimo cuarto armónico de tempo, como una manera eficiente de enfatizar la aparición del tallo y hojas de la plántula musical.

La obra cuenta con un complemento visual y orgánico: video generativo[12] y danza. El escenario en el cual sucede la idea puede apreciarse como el sustrato en el cual yace la semilla plantada. De esta manera, se puede percibir a la totalidad de la obra como un acercamiento o ampliación macroscópica a los fragmentos de tiempo que transita la semilla dentro del sustrato en el que fue sembrada. Las luces y figuras que surgen de manera generativa pueden representar a la histología, morfología y fisiología inherente que contiene cada plántula. Cada movimiento de la danza representa la ruptura de la cubierta seminal causada por incalculables extremidades de celulosa. Las raíces y tallo siempre se contorsionan durante su crecimiento dentro de cualquier sustrato mientras sucede el tiempo. Se puede decir que al considerar los valores de tempo como armónicos da como resultado un efecto de polirritmia.

Como se indica, por ahora la obra musical explora los tres armónicos BPM de manera independiente, pero no se descarta la posibilidad de que los tres valores (80 BPM, 120 BPM y 140 BPM) sonasen al mismo instante o de que se puedan explorar más combinaciones con otros armónicos de tempo pares e incluso impares. En ese nuevo contexto, los armónicos BPM pueden ser considerados como armónicos quiescentes y de ruptura de tempo, mientras que las poliritmias resultantes podrían verse como poliritmias de germinación.

12 Video generado en vivo.

Imagen 2. De izquierda a derecha: Izarra, Cheung y Riera.

La combinación de estos elementos provee un entramado sensorial a través del cual se desarrolla el discurso sonoro. En primera instancia, la obra utiliza la variedad tímbrica a través de diversos instrumentos y elementos sonoros, respecto de la cual se presentan momentos de alta densidad en cuanto a la actividad instrumental. En segunda instancia, la manipulación del tempo, del *beat*[13] acompañante y del incremento y eventual aceleración del tempo son las características que proyectan el sentido de evolución formal y estructural de la obra. Dentro de este concepto, la obra evoluciona rítmica y tímbricamente, enmarcando su evolución a través de varias secciones y llevando a cabo de esta forma la retórica germinativa a través de la improvisación.

En este ejercicio interactuaron elementos instrumentales acústicos con la utilización de muestras (*samples*), disparadores (*triggers*), síntesis y procesamiento de señal en tiempo real, conjuntamente con la proyección de elementos visuales y el movimiento corporal a través de la danza. Los músicos actúan dentro de la

13 Unidad de tiempo. Se la refiere en inglés, pues todos los *softwares* así la llaman.

improvisación libre o previamente controlada, de acuerdo al diseño en *software* o programación escogido, de modo que en cada ensayo se transcienden los límites de la prueba y error, para así plasmar propuestas combinatorias que argumentan entre textura, coherencia musical, juego, improvisación y autarquía en ensamble, lo que deriva en una improvisación por acuerdos de libertad en la totalidad el ensamble.

La conjugación del ensamble funciona desde la retórica hacia la narrativa, no solo sobre la base de referencias previas, sino también a partir de la memoria subyacente que recobra sonidos contextuales. Las chajchas[14] y la flauta que atrae la figura del lobo en luna llena son imaginarios que inevitablemente arrastran la imaginación a una atmósfera mística ancestral. La danza, a manera de *perpetuum mobile*[15], en un intento de integrarse y despegarse, juntarse y acompañar, intervenir o sobresalir, reacciona o interviene lo sonoro junto con el color, en un ecosistema que busca ese equilibrio.

Así como el agua, las rocas, el fuego y el viento son elementos que aparentan la ausencia de un factor común, es en la interacción que esta obra encuentra su equilibrio y sus contrapartes. Los insumos electrónicos mezclados entre muestras y notas improvisadas hallan su complemento en el *loop*[16] repetitivo o secciones percutivas, así como en la singularidad de las notas del pianito de juguete contra la textura densa generada. Así también, la acción del movimiento tridimensional de la danzante contrasta con la acción aparentemente unidimensional del arte generativo visual, el cual alcanza momentos de tridimensionalidad en sus reflejos o en sus construcciones, y en donde la danza se convierte en dimensional por el movimiento perpetuo sin contraste.

En este sentido, la primera actividad durante los ensayos fue la presentación individual junto al tipo de proceso artístico de cada

14 Instrumento de percusión andino realizado con base en pezuñas de auquénidos sudamericanos

15 Movimiento perpetuo.

16 Bucle en español. En música electrónica se refiere a la repetición de una selección o extracto sonoro.

integrante, de tal forma que cada miembro pueda contemplar qué tipo de relación podría tener con el resto de participantes para que así el grupo pudiera bosquejar las posibilidades de ensamblaje de los materiales. Al mismo tiempo, esto permitió la modificación expresiva de los recursos de cada uno en pro de las diversas ideas colectivas gestadas a través de varios meses de ensayo.

El relato o la descripción de los procedimientos de esta obra se convierte necesariamente en un ejercicio de carácter autoetnográfico. La situación inicial la ilustra Nachmanovitch: «La preparación específica, comienza cuando entramos en el temenos, el espacio del juego»[17], donde los componentes tanto electrónicos como acústicos intentan encontrar su espacio y su lugar. Sin embargo, previo a este momento deben suceder las exploraciones individuales, las preparaciones de muestras, timbres, coordinación con disparadores desde el lado tecnológico, exploraciones del instrumento acústico, y el diálogo o no diálogo con su entorno.

Así, el ensayo se convierte en un ejercicio de propuestas y de negociaciones desde el punto de vista macroestructural y de fondo. Luego, dentro del acto, se requiere de cierto carácter aventurero y resoluto para intervenir con elementos nuevos, imitativos, reactivos; así como la reacción hacia lo inesperado, existiendo la confrontación entre lo nuevo y lo ensayado. De acuerdo a Hamilton, «[...] para el improvisador, la performance debe sentirse como un "salto a lo desconocido", el cual será inspirador cuando las horas de preparación conecten con los requerimientos del momento para ayudar a formar una creación fresca y cautivadora»[18]. En esta experiencia se evidenciaron los «saltos» impredecibles, mientras que el aprendizaje residía en la reacción, la decisión desde lo desconocido, y en contar con recursos para sostener la fluidez sonora.

17 Stephen Nachmanovitch, *Free Play: la improvisación en la vida y en el arte* (Buenos Aires: Paidós, 2004), 91.
18 Andy Hamilton, *Aesthetics and Music* (Londres: Bloomsbury Publishing Plc, 2007), 206-207. Traducción del inglés de los autores.

Imagen 3. Carolina Pepper y de izquierda a derecha Guillermo Doylet y Daniel Campoverde.

Con respecto al uso de los instrumentos acústicos fue necesario el aleatorismo, así como el uso de técnicas extendidas debido a la naturaleza multitímbrica; vale mencionar que las técnicas extendidas fueron producto o consecuencia de las exploraciones sonoras del siglo XX. Luigi Russolo introdujo el concepto del *Intonarumori*[19] creyendo que la orquesta del ruido era el futuro de la música, lo cual se pudo concretar eventualmente con la música electrónica, elevándose también a través de la utilización de las técnicas extendidas.[20] En esta experiencia, el ejercicio de despojar al instrumento de su sonoridad habitual, en este caso el violín, fue necesario para su integración no solo dentro de la textura dentro de los múltiples niveles de ruido y muestras, sino también como un insumo para la improvisación.

19 Instrumentos experimentales acústicos que tenían el objetivo de emitir distintos ruidos.

20 Matthew Burtner, «Making noise: extended techniques after experimentalism», *NewMusicBox* (marzo, 2005), acceso el 14 de noviembre del 2021, https://nmbx.newmusicusa.org/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/

Los recursos o instrumentos musicales individuales

Los instrumentos musicales se dividieron en dos tipos de sonoridades básicas: las acústicas y las electrónicas. Las electrónicas se originaron a partir de *software* (Max/MSP, Live 11), de *hardware* (Eurorack y Buchla) y de controladores MIDI[21]. Cada intérprete escogió previamente sus sonoridades, algunos individualmente, otros a través de procesos de ensayos parciales como sucedió para la síntesis entre Campoverde, Riera e Izarra.

En ese campo, Adina Izarra dispuso de varios recursos (*Patchers*[22]) desde la computadora, para lo cual empleó como un único controlador el ratón, con todos los elementos dentro del *patcher* interactivos:

1. Visuales producidos por Jitter de la suite Max/MSP[23] (ver imagen 4)

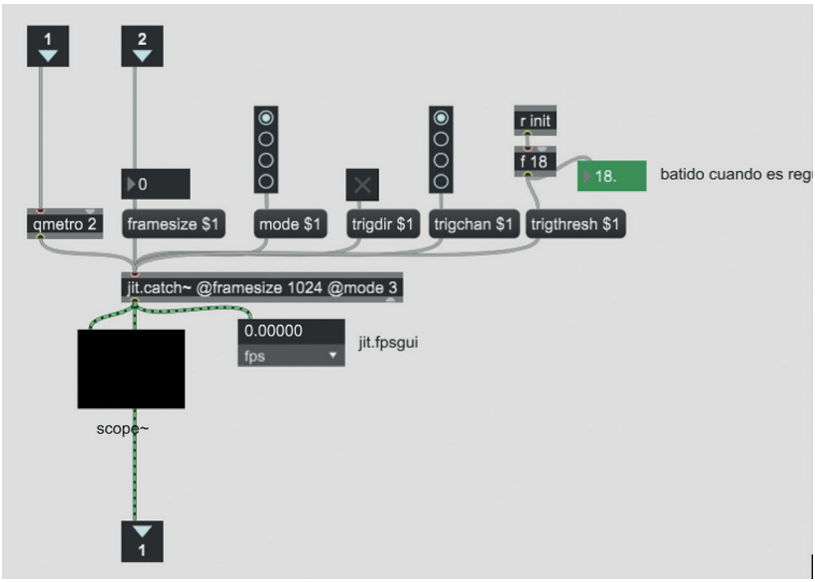


Imagen 4. El 3D asume su forma de la síntesis FM a través de jit.catch.

21 Siglas para «Musical Instrument Digital Interface».
22 Paneles visuales de programación por objetos.
23 https://cycling74.com/

2. Síntesis FM[24] en Max/MSP

Con esta síntesis se crearon «entidades audiovisuales», tal cual lo define Luisa Ribas en su tesis «Audiovisual Dynamics: An approach to Sound and Image Relations in Digital Interactive Systems»[25] en el año 2013. Estas imágenes permiten la identificación de comportamientos individuales y característicos, a pesar de lo abstracto que implica una narrativa a través del reconocimiento de la forma que se transforma. Así, este recurso consistió en un conjunto de tres *patchers*.

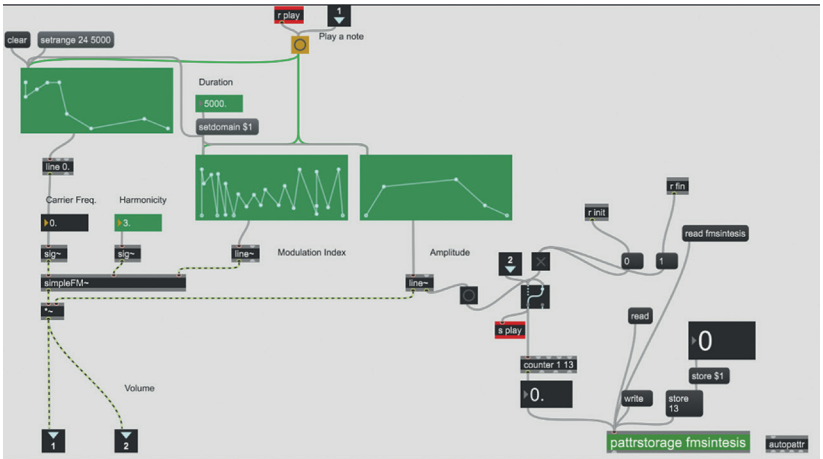


Imagen 5. Patcher de síntesis FM que genera los archivos de imagen en 3D.

Los dos primeros *patchers* estaban interrelacionados, ya que el sonido (Síntesis FM) era el que se interpretaba con módulos de Jitter[26] de visuales en 3D; es decir, la imagen estaba condicionada por el tipo de sonoridad. La manera en la que se interrelacionaban ambos *patchers* se diseñó con altos porcentajes de *aleatorismo* controlado, elemento básico para la implementación de la interactividad en las artes digitales[27], al igual que las sonoridades FM. La funcionalidad de este

24 Frecuencia modulada.
25 Luisa Ribas, L., «Audiovisual Dynamics: An approach to Sound and Image Relations in Digital Interactive Systems» (Faculty of Fine Arts, University of Lisbon, Portugal, Computation Communication Aesthetics and X. 2013).
26 *Software* de imagen de la suite Max/MSP de Cycling74.
27 Adina Izarra, «Aleatorismo en narrativas de obras de arte multimediales», *Músicaenclave*, vol 1-1 (septiembre-diciembre 2007).

aleatorismo inmerso en el diseño algorítmico de la programación obedecía a la necesidad de permitir que Izarra pudiera manejar libremente tanto los visuales como los sonidos para establecer una relación con la bailarina.

Una programación básica constituyó la manipulación espacial de los objetos visuales a través del ratón (ver imagen 6), de manera que sea posible seguir, perseguir e intercambiar la gestualidad de la bailarina y llegar a tener momentos que podrían interpretarse como *pas de deux* en danza tradicional, en donde resaltaba el dúo visuales-danza. De esta manera, los visuales eran pareja de la bailarina; en este caso específico la música obedecía a la danza en vez de lo tradicional que es bailar sobre una composición.

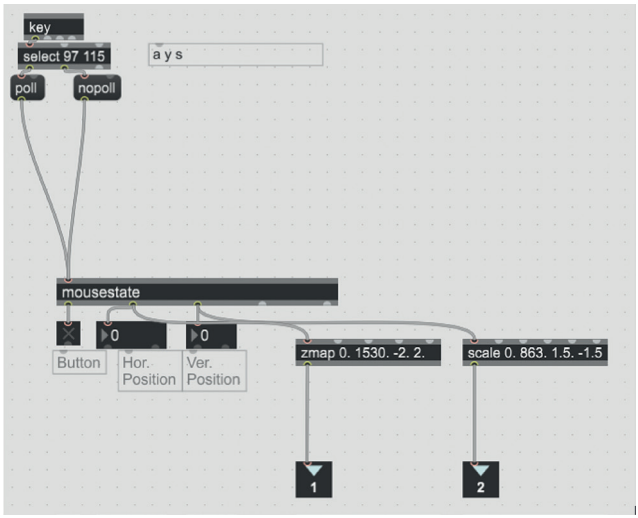


Imagen 6. El objeto mousestate transmite la posición del ratón (plano cartesiano sobre el monitor de control) y controla la posición del objeto visual en pantalla.

Para la sección más ritual y acelerada de la obra los visuales desarrollan un movimiento en cascada directamente relacionado con la música, especialmente la percusión pequeña de Guillermo Doylet y los bajos de Daniel Campoverde (módulos análogos de sintetizadores). Estos movimientos en cascada fueron producidos a través de activación por medio del teclado de la computadora, de manera que resultaran en una

interpretación reactiva a la música canónica en esencia: cada tecla determinaba un nacimiento de una ola de la cascada visual.

Por otro lado, a pesar de que la obra fue una improvisación colectiva se establecieron pautas específicas, sobre todo porque el tiempo total de la obra se había fijado en 10 minutos, con secciones y subsecciones claras y un final lento y tonal. Para estos momentos se establecieron técnicas tradicionales de música de cámara: gestos entre los intérpretes, señales físicas que marcarían la pauta para las transiciones hacia las diferentes secciones. ¿Cómo se ensaya una obra así?

El piano de juguete y el violín fueron interpretados por Meining Cheung. En este sentido, para comprender las posibilidades improvisatorias del pianito de juguete, es necesario observar brevemente el desempeño de este instrumento a nivel de la *performance*. Al observar la construcción del pianito de juguete se aprecia que su complexión se asemeja a un *glockenspiel*, en el que pequeños martillos golpean las barras metálicas: los sonidos metálicos tienen la particularidad de ser distinguibles y de «cortar» texturas. Por otro lado, el mecanismo del pianito de juguete reacciona con menor precisión al de un piano convencional, mientras que el rango dinámico no es tan amplio, por lo que dinámicas como *pianissimo* representan un reto. Otra característica es el pequeño ruido mecánico que se genera al accionar las teclas, además de que en este modelo en particular (Kawai 1144) se tiene la opción de levantar la tapa permitiendo una mayor proyección del sonido.

Imagen 7. Pruebas iniciales con el pianito de juguete Kawai 1144.

En la primera sección la participación del pianito de juguete es de instrumento acompañante y su función se centra en dar apoyo a la apertura similar al ingreso del agua a la semilla. Por su textura cortante, la introducción del instrumento se realizó de forma progresiva, primero con notas individuales aleatorias progresando a intervalos de terceras o cuartas en distintas octavas, intentando no repetir las mismas alturas. Durante los ensayos también se presentó en forma de *clusters* o *glissandi*.

En la segunda sección, la cual presenta dos momentos en que lentamente se activa el pulso por minuto, el pianito omite su participación, ya que el carácter sugerido por el tempo y los bucles acompañantes proponen otra atmósfera. El pianito reaparece en la última sección, en la cual hace ecos de los movimientos de la danzante, a manera de arpegios o escalas aleatorias siguiendo el movimiento de las manos de forma ascendente y descendente, variando también la velocidad según movimiento presentado. La utilización entre la escala de tonos enteros y aleatorismo provee una atmósfera etérea para esta sección. En el *finale*, el pianito realiza ecos a la melodía presentada con las mismas alturas, jugando con las distintas octavas y el orden de las notas, llevando la estructura del caos aleatórico hacia un juego de alturas más estructurado.

Por otro lado, el violín como instrumento de cuerda frotada presenta un mayor rango de opciones en cuanto a improvisación. El primer reto para este instrumento, respecto del objetivo de encajar dentro de las propuestas sonoras electrónicas, fue despegar el instrumento de su identidad sonora. En este ámbito, la *scordatura* fue uno de los recursos utilizados para este propósito y fue la única preparación realizada para este instrumento. La tensión en la clavija para las cuerdas se realizó afinando hacia abajo entre uno y dos tonos sin utilizar el afinador en ninguna nota en particular, mientras que la primera cuerda correspondiente a G3 fue tensada de tal manera que pudiera proveer el timbre más grave posible.

Su participación en la primera sección se realizó con la primera cuerda generando una frecuencia posiblemente cercana a D3, cuya afinación podía variarse de acuerdo a la velocidad del arco. El sonido producido fue muy similar al rumiar de las vacas que, conjuntamente

con la variación de altura, pudo fundirse y a la vez contribuir a la densidad tímbrica del momento inicial.

En la segunda sección, con la incorporación del *beat* y con relación a la danzante con un paso más estructurado, la caja acústica del violín acompaña el momento percutivo generado por la percusión menor. El pulso marcado se repite entre corcheas, negras y síncopas, variando la altura del golpe percutivo al utilizar distintas zonas de la caja acústica. Esta variación dinamiza el *beat* que, al presentarse en forma de bucle, tiende hacia el estancamiento en términos de dinámica y timbre.

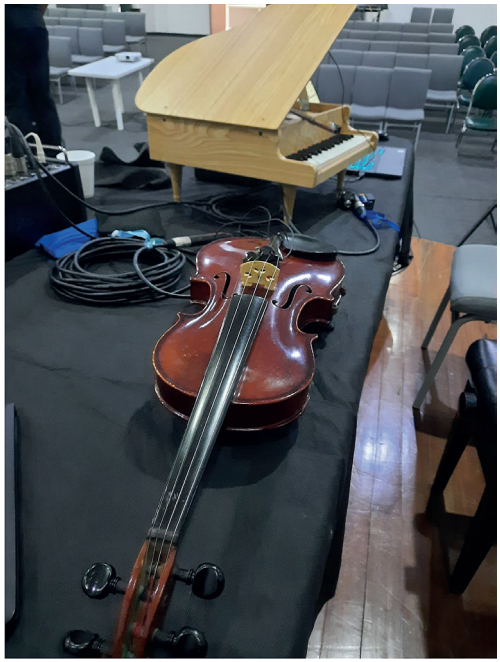


Imagen 8. Violín y pianito en la sala Espol donde se grabó.

En el desarrollo de esta segunda sección, el instrumento aparece en primer plano en la nueva transición hacia un nuevo BPM de mayor velocidad. En esta sección, donde la semilla internamente comienza una serie de reacciones, se exhibe una gran cantidad de actividad desde la parte rítmica y en la utilización de *samples.* Así también, el sonido

generado en el instrumento proviene de frotar sobre las cuerdas por detrás del puente, cuyo resultado fue similar al *scratch* que realizan los DJ utilizando la tornamesa y manipulando la rotación del acetato. Entonces, este *scratch frotado* por la cantidad de armónicos es claramente distinguible, además del ímpetu que generan las figuras rítmicas que intentan evitar los tiempos fuertes, a manera de síncopa.

La referencia rítmica es cercana a aquellas figuraciones utilizadas por Piazolla, la cual, sin importar la manera en la que la síncopa tome forma, genera un sentido sólido rítmico. Al finalizar esta sección se utilizaron otros recursos adicionales: frotar la cuerda muy cerca al puente y de forma lenta, lo cual produce el timbre con una serie de armónicos que aparecen y desaparecen; tocar *pizzicatos* de forma aleatoria y rápida, y *col legno* encima del diapasón. De esta forma, finalizó el desarrollo alienándose totalmente del sentido tradicional del instrumento, cumpliendo un rol como participante activo de la densidad tímbrica, o como motor rítmico.

Imagen 9. Ensayos y planificación. Módulos de Campoverde:
el primer case (negro) es un sistema modular formato Eurorack, allí constan 3 VCO, 1 Sequenciador, 1 VCF, 8 VCA, 5 Envelope Generators, 6 LFO, 1 Sample & Hold, 1 Low Pass Gate doble, 1 distribuidor de Clock, 1 Sampler.
El segundo case es formato Buchla, allí se ve 1 VCO, 2 generadores de funciones, 2 Low Pass Gate/VCA, 1 módulo Utilities para convertir señales de formato Eurorack a formato Buchla. Foto de Cheung.

Como se indicó previamente, esta obra es producto de una actividad regular de ensayos del grupo. En cada sesión se llegó a una versión final sobre la cual se reinicia el siguiente ensayo, modificando, comentando, añadiendo, en especial en lo que respecta a la llegada a las transiciones que permiten avanzar sobre la forma establecida. Así también, fue importante el balance entre instrumentos electrónicos muy potentes, como Ableton[28], sintetizadores Buchla y diversas percusiones más delicadas procesadas a través de efectos de pedales, así como la inclusión de piano de juguete y violín.

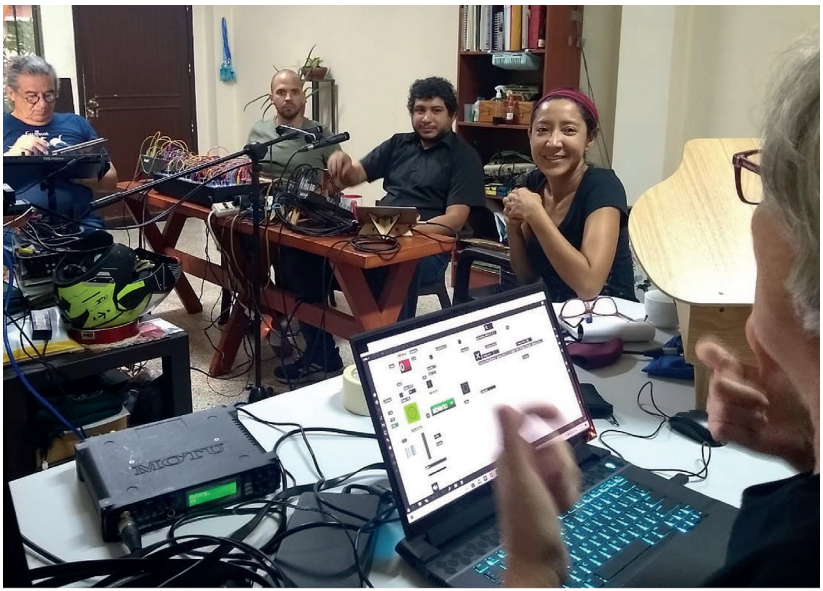


Imagen 10. Planificación y ensayos. De izquierda a derecha: Riera, Campoverde, Doylet, Pepper e Izarra (de perfil). Foto de Cheung.

Los conceptos de síntesis análogos fueron integrados y generados por Daniel Campoverde. Previamente se probaron las partes sintéticas de los instrumentos en ensayos parciales.

28 https://www.ableton.com/

Imagen 11. Ensayo parcial de las sonoridades sintéticas 1. Arriba a la izquierda: Izarra; debajo: Campoverde; y a la derecha: Riera.

Imagen 12. Ensayo parcial de las sonoridades sintéticas 2. Al fondo Riera con mascarilla.

Campoverde fue quien a la vez se ocupó de la logística y producción en el Teatro Espol donde la obra fue grabada. Las percusiones electrónicas, líneas de bajo y *glitches*[29] fueron logrados a partir de una serie de *patches* en un sistema de *hardware* modular formato Eurorack y Buchla.

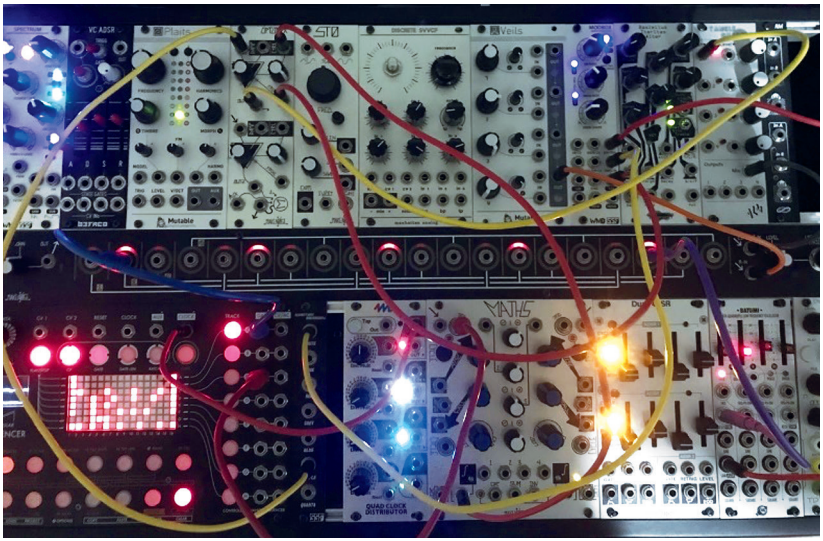


Imagen 13. Patcher 1 de módulos utilizados (bombo).

Se utilizó una onda triangular (VCO1) para crear el sonido del bombo y una misma secuencia de 16 pasos (*Gate out*) bifurcada para disparar dos envolventes ADSR con una respuesta de ataque muy rápida, decaimiento al 35 %, sin tiempo de sostenimiento y con un *release* 35 % en cada generador de envolventes, la primera envolvente dirigida a la entrada de FM del VCO1 y la segunda envolvente a la entrada de CV del módulo *Low Pass Gate* que procesa la onda triangular. Además, utilizamos una segunda secuencia (*Gate out*) para activar la entrada de *Strike* del módulo *Low Pass Gate*; de esa manera generamos un segundo golpe de bombo en tiempos diferentes para crear patrones polirrítmicos.

29 Error digital aprovechable creativamente dentro de la obra.

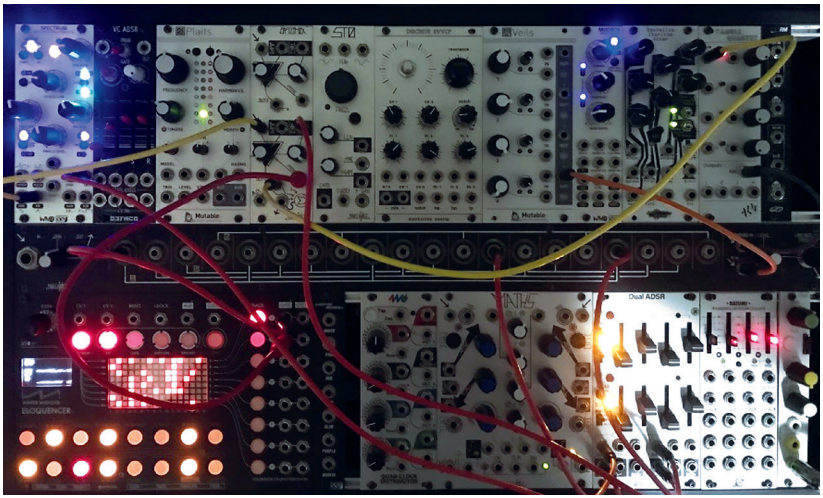


Imagen 14. Patcher 2 de módulos utilizados (Hi-hat).

Se utilizó también una señal de ruido morado procesada por un filtro para recrear el sonido de un platillo, empleando el mismo concepto con el módulo *Low Pass Gate* y la envolvente ADSR, con la particularidad de que en este caso la primera señal del generador de envolventes se usó para percutir la entrada de CV del filtro, mientras que la segunda envolvente ADSR hacia la entrada de CV del VCA. La manipulación de ambas envolventes en tiempo real permitió una comunicación muy atenta con los movimientos de Carolina Pepper.

Otro de los sonidos percusivos que utilizamos fue el módulo *Basimilus Iteritas Alter*[30], con el objetivo de generar patrones rítmicos más complejos, los cuales oscilaban entre ruidos, *glitches* y percusiones electrónicas. Este sonido fue procesado por varias señales de control provenientes de un módulo LFO[31] y un *Sample and Hold*[32]. Para ello empleamos varias formas de onda del LFO 1, entre ellas: ondas sinusoidales, rectangulares y dientes de sierra. También se controlaron varias entradas de CV[33] de algunos tipos de módulos para crear patrones rítmicos comple-

30 https://noiseengineering.us/products/basimilus-iteritas-alter
31 *Low Filter Oscilator* (oscilador de bajo voltaje). Traducción de los autores.
32 Sistema de muestreo a través de ruido de bajo voltaje.
33 Control de voltaje

jos. Todas las entradas de *reset* de los LFO recibieron una señal de *gate* cada vez que la secuencia pasaba por el primer paso, de manera que las modulaciones se entrelazaron de una forma más ordenada.

El módulo de *Sample and Hold (S/H)* se destinó para generar unos escalones variables de tensiones continuas que fueran alternándose entre un estado y otro a partir de *samplear*[34] ruido, elemento constantemente alterno. Campoverde tomó muestras del ruido con la velocidad de un LFO, tras lo cual utilizamos una onda rectangular para disparar el módulo de *Sample and Hold*. El S/H *sampleó* la señal alterna del ruido y entregó en su salida distintos escalones de tensión continua para controlar diferentes parámetros, tales como voltaje del Filtro o entradas de CV del módulo *Basimilus Iteritas Alter*.

El sonido del bajo fue logrado a partir de una onda sinusoidal del VCO2[35], el cual así mismo se utilizó una secuencia dirigida a la envolvente ADSR[36] para controlar su amplitud, mientras que la señal de CV en la entrada de 1v/oct se empleó para crear la melodía. Las entradas controlables por voltaje del VCO2 (*Lineal y Shape*) fueron moduladas por señales de control provenientes del LFO y S/H. El sonido del bajo fue controlado a medida que el *performance* iba evolucionando en sus tres etapas, por lo que vigilando la envolvente ADSR y los LFO se lograron concebir diferentes timbres y texturas.

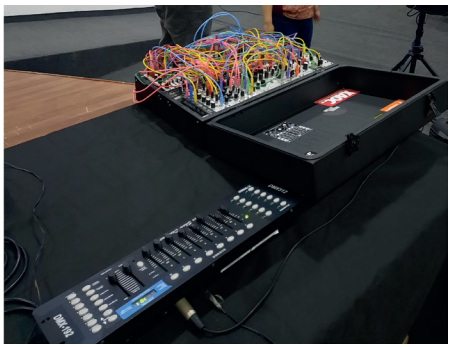


Imagen 15. Módulos de Campoverede, Teatro Espol, día de la grabación.

34 Tomar muestras. Traducción de los autores.
35 Usualmente se utilizan varios VCO (*Voltage Control Oscilator*, osciladores controlados por voltaje) como los generadores primarios de las sonoridades en un set de sintetizadores.
36 *Attack, decay, sustain* y *release* son las partes de las envolventes electrónicas realizadas por voltaje.

Por otro lado, es pertinente hacer mención a un sonido muy especial que se percibe en el clímax del *performance*, proveniente de uno de los modos de síntesis basado en *Pitch* del VCO digital «Plaits»[37], y logrado a partir de dos osciladores virtuales-análogos con desafinación y forma de onda continuamente variable, un oscilador con onda triangular procesado por un *waveshaper* y un *wavefolder*[38]. La forma de comunicación con Guillermo Doylet estuvo concentrada en el uso del *clock* de la *Perc Calculator* en la entrada de *clock* del secuenciador *Winter Modular*[39] en el sistema modular *Eurorack*[40]. La salida de *clock* de este secuenciador alimenta al módulo *Quad Clock Distributor*, para así mantener en sincronía los diferentes módulos del sistema *Modular Eurorack* y *Buchla*. En este sentido, los ensayos sirvieron para lograr una comunicación sonora acertada con el ensamble.

Con el paso del tiempo el grupo comenzó a descubrir sus roles en cada momento de la obra, a entender el tipo de timbres y texturas por el que cada uno se inclinaba y así, entre cada ensayo se fue puliendo la participación. Al respecto, Daniel Campoverde señala:

> Encuentro realmente motivador fluir con las señales eléctricas, los gestos e interpretación humana al momento de interactuar con las máquinas y otros seres. Mantener una comunicación visual con Carolina Pepper fue clave para involucrarme en su *performance*, estar en sincronía con sus movimientos me permitió controlar manualmente varios parámetros del sistema modular de una forma más orgánica.

En cambio, Rubén Riera se decidió por un instrumento mixto consistente en los siguientes elementos: una interfaz de audio SSL 2+, una computadora con el *software* Live 11 de Ableton[41], como controlador el Push 2 y un sintetizador semianalógico Neutrón de Behringer y el Expressive Touché SE como controlador de los parámetros de los instrumentos virtuales.

37 https://mutable-instruments.net/modules/plaits/
38 Diferentes procesos de síntesis.
39 https://winter-modular.com/
40 https://en.wikipedia.org/wiki/Eurorack
41 https://www.ableton.com/en/live/

Imagen 16. De izquierda a derecha: patcher de Ableton en la computadora, debajo SSL 2+, en rojo el neutrón de la Behringer, delante el Expressive Touché SE y en el atril a la derecha el Push de Ableton.

También se diseñó una sesión de Live 11 con siete escenas y ocho tracs que se cargaron con instrumentos virtuales procesados como el zebralette, con el neutrón como instrumento externo, un kit de percusión, un trac de un instrumento MIDI con un sonido de clarinete que se utilizaría como final siendo tocado con el Expressive, un trac de cello en donde se grabó el preludio de la primera *suite*, pero utilizado al revés y con diversos procedimientos de cambios de velocidad y timbre. Además, se seleccionó un grupo de *plugins* de efectos para ser modificados en vivo. Así, esta es la sesión que se utilizó como instrumento musical para tocar.

La obra fue grabada en vivo a tres cámaras, en el Teatro de Espol, el 27 de agosto del 2021. La producción general de la grabación estuvo a cargo de Daniel Campoverde, mientras que posteriormente se realizó un trabajo de edición y postproducción obedeciendo y respetando las ideas musicales y visuales presentadas en el espectáculo.

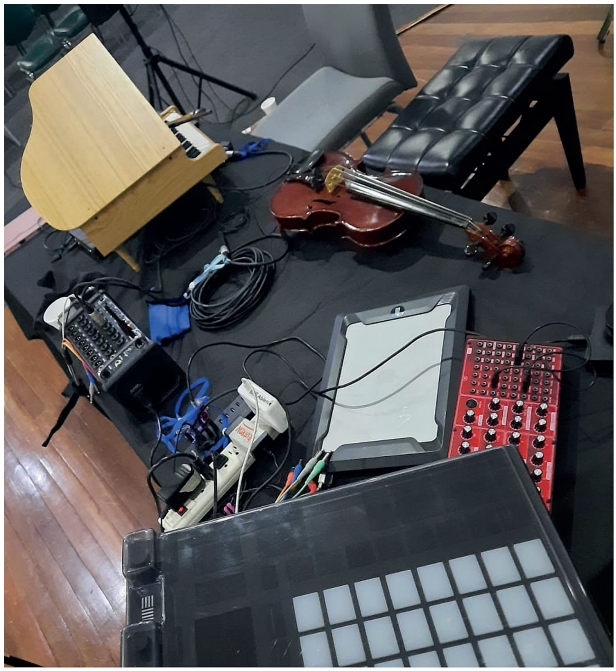


Imagen 17. Instrumentos del grupo @untrioelectrico el día de la grabación en el Teatro de Espol.

La grabación musical estuvo a cargo de Meining Cheung. Para este proceso se registraron las salidas por nivel línea de la salida estéreo del sintetizador (Eurorack/Buchla), enviando el bombo por línea separada (Campoverde), la consola con cuatro canales con dos micrófonos para la percusión menor y muestras (Doylet), salidas estéreo de Live 11 (Riera), salidas de Max/MSP (Izarra), y dos micrófonos miniatura para el pianito de juguete y para el violín hacia la interfaz RME UFXII[42]. Esta interfaz funcionó como conversión a la entrada de estación de audio digital, así como para el manejo de salidas para los retornos de los músicos[43]. Finalmente, para acomodar el retorno se ubicó un altavoz en cada lado del escenario y se ecualizó cada canal de entrada.

42 Inicialmente se utilizaría las interfaces MIDAS MR18 junto con la Behringer XR18, sin embargo, problemas con la sincronización inalámbrica de uno de los equipos incapacitó esta opción.

43 Las ecualizaciones y envíos se realizaron en el *mixer* que incluye la interfaz.

Imagen 18. Equipo de grabación.

En general, los sonidos electrónicos generados por *software* especializados en programación de audio poseen una cantidad de altas frecuencias con un nivel (volumen) que genera una cualidad áspera y excesivamente brillante, lo que suele resultar en la fatiga acelerada y prematura del oído, respecto de lo cual se aplicó la correspondiente ecualización en los altos. De la misma forma, el bombo generado electrónicamente presentaba contenido por debajo de los 150 Hz, de modo que la sala amplificaba las resonancias en las bajas frecuencias, dificultando así la escucha de los otros instrumentos *in situ*. Para remediar esto, se colocó un filtro paso alto para atenuar la presencia de estas frecuencias, combinado con la reducción de ganancia en la fuente de origen. Por otro lado, en el pianito de juguete el micrófono reaccionó y dio preferencia al ataque más que a la resonancia, ya que el instrumento posee un nivel de presión sonora tenue; en el futuro pudiera experimentarse con otros modelos de micrófono. Para el violín, el micrófono de contacto fue efectivo en reducir las filtraciones, aunque resultó algo opaco por lo que debió compensarse en la ecualización.

Imagen 19. Instrumentos del grupo @untrioelectrico .
En laptop patcher para los visuales.

El segundo elemento a tomar en cuenta es el control de niveles, ya que suele ocurrir que los niveles de ensayo no necesariamente corresponden a los niveles dentro del refuerzo sonoro, por lo que se realizan múltiples ajustes al nivel de salida, específicamente desde dentro de cada *software*. En este sentido, el chequeo de sonido se realizó hasta que los músicos encontraron estabilidad en el nivel de sus salidas, para así evitar picos bruscos en el refuerzo sonoro.

La edición musical y mezcla estuvo a cargo de Rubén Riera, la grabación de imagen por María Emilia Albán y Federico Koelle, y el montaje visual y postproducción a cargo de Adina Izarra.

Conclusiones

Se pueden establecer pautas de relacionamiento tradicionales de danza y música de cámara con instrumentos ya sea físicos, acústico y/o

electrónicos o realizados en *software*, los cuales pueden manejar sonidos electrónicos, procesar sonidos reales en vivo o proyectar visuales. La intuición y la experiencia de músicos profesionales puede asumir estas expresiones no acústicas, no tradicionales y combinarlos en una obra multimedial con danza. Esto es producto de la investigación individual de cada artista en su mundo técnico/expresivo y el resultado de una interacción preconcebida con otros artistas multimediales. Cada intérprete pudo manejar su medio (*hardware* o *software*) e irlo adaptando a los requerimientos de la obra propuesta. Por tanto, *Germinar* demuestra diferentes aristas en cuanto a la improvisación con instrumentos electrónicos, visuales y arte escénico.

La experiencia de *Germinar* mostró que el instrumento que se use en cualquier tipo de *performance* no es tan importante como la forma en que lo hagas, cuándo callar y simplemente escuchar a los demás, con qué volumen tocar, cómo responder a algún motivo rítmico o melódico, cuándo apoyar los gestos de la bailarina y cómo hacerlo; todas estas son decisiones que solamente se pueden tomar si se conoce bien las posibilidades del instrumento que se está tocando y al estar verdaderamente inmerso en el *performance* y en el estilo que se está realizando. Las necesidades para una buena ejecución musical no han cambiado ni con el estilo ni con el tiempo, el instrumento con que se hace, sí.

La interrogante de si escribir o improvisar fue resuelta en este caso, con base en una preparación previa y un diseño de estructura musical, de modo que las entrelíneas fueron improvisadas. En este sentido, los diferentes elementos pueden actuar entre sí o entre dos elementos aislados, o pueden estar unidos por factores antagónicos, en concordancia, *aleatórica*, de acuerdo a la densidad espectral, así como al movimiento o el ritmo.

Vale mencionar que el pianito de juguete necesitó un tratamiento especial por su carácter melódico, ya que su timbre dificulta la fundición con la densidad sonora. El violín, en contraste, tiene una amplia gama sonora que le permite ser parte de esta densidad o proyectarse en un primer plano.

Por otro lado, las interacciones entre lo sonoro, lumínico o escénico pueden ser concretas y proyectarse, especialmente si se definen

dichas relaciones, mientras que en la improvisación libre existen momentos de fluidez, así como de caos e indecisión. Es decir, aunque se puedan definir instrumentos, *patches*, elementos o materiales a trabajar las ideas poseen un carácter impredecible. Por otro lado, así como es posible encontrarse con un tráfico tremendo en cuanto a la masa sonora y la ocupación espectral o la ralentización del *momentum*, es posible la fluidez como la capacidad de generar ideas y tener la consciencia del «otro», lo que mantiene el ejercicio a flote y se convierte en parte de la práctica. Dentro de este proyecto también se evidenció lo efímero de la improvisación, ya que con cada ensayo y repetición básicamente los artistas empiezan una cimentación de sus selecciones que tienden hacia la permanencia y repetición de dichos elementos.

Anexo 1
Apuntes de partitura para la danza

Intro

- ambientación, lo solemne, la marcha
- *El Bicho*
- *rock* sinfónico, lento, experimental
- tensión máxima, rítmica
- piso, fragmentos sueltos, colgar
- campanitas
- germinar, subir, apuntar
- manos siguen, conexión con audiovisual

Percutido

- alta energía-conexión proyectada-*Bicho salta*
- shamánico, ritual
- velocidad, neuronal, efervescente
- aumenta velocidad, no volumen
- cuerpo pierde volumen en el espacio
- circularidad en diálogo, efecto visuales -ritmo sigue/contrasta
- nivel, estacato, desplazamiento
- clímax, ataque, *punch* grave

Desenlace

- aleteo, suavidad, decrescendo, romanticismo
- *Bicho en césped*
- balada italiana, referencia Morricone
- pausa, mirada, dulce fin
- desplazamiento, cascabel
- energía se transforma, cambios
- deshilachar hacia arriba
- personaje se desfigura, esfumar.

Referencias

Attali, Jacques. *Noise, the political economy of Music*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 2009.

Campoverde, D., Cheung, M., Doylet, G., Izarra, A. , Pepper, C. y Riera, R. *Germinar, verbo intransitivo*. Video en YouTube. Acceso el 14 de noviembre de 2021. https://youtu.be/7rNrFCLvo9Y

Burtner, Matthew. «Making noise: extended techniques after experimentalism». *NewMusicBox*. Marzo 2005. Acceso el 14 de noviembre del 2021. https://nmbx.newmusicusa.org/making-noise-extended-techniques-after-experimentalism/

Hamilton, Andy. *Aesthetics and Music.* Londres: Bloomsbury Publishing Plc, 2007.

Izarra, Adina. «Aleatorismo en narrativas de obras de arte multimediales». *Músicaenclave*, vol 1-1 (septiembre-diciembre 2007), http://www.musicaenclave.com/vol-1-1-septiembre-diciembre-2007/

Miyara, F. *Acústica y Sistemas de Sonido*. Argentina: UNR Editora, 2006.

Nachmanovitch, Stephen. *Free Play: la improvisación en la vida y en el arte.* Buenos Aires: Paidós, 2004.

Muaseth, J.D. *Botany An Introduction to Plant Biology*. Burlington: Jones & Bartlett Learning, 2017.

Ribas, Luisa. *Audiovisual Dynamics: An approach to Sound and Image Relations in Digital Interactive Systems.* Faculty of Fine-Arts, University of Lisbon, Portugal. Computation Communication Aesthetics and X. 2013.

Difusión de un manual de técnicas de grabación para conjuntos de cámara

Ivonne Jerez Chacón
Universidad de las Artes

En la actualidad, es posible encontrar un sinnúmero de material didáctico y específico para dirigir una sesión de grabación de cualquier instrumento musical. Sin embargo, la información exclusiva que señale puntos claves para grabar coros es escasa, y siempre está relacionada o mezclada con la grabación de voces en general. Al respecto, nace la necesidad de aportar a la producción musical coral con la elaboración de un manual de técnicas de grabación para conjuntos de cámara, a partir de un análisis de varias muestras reales grabadas en un estudio profesional.

En esta investigación se utilizaron estudios correlacionales, mientras se analizó cada una de las muestras/tomas que se grabaron en un estudio de grabación profesional, permitiendo descubrir el comportamiento de una toma en relación a la otra aplicando diferentes técnicas en estéreo. Los métodos de investigación fueron de experimentación y de campo, ya que se manipularon configuraciones tradicionales de las técnicas estereofónicas existentes, con el objetivo de encontrar mejores resultados para grabar conjuntos corales. Por otro lado, es importante recalcar la importancia de la participación del octeto vocal llamado Aviva Voz, cuyos integrantes fueron los encargados de grabar todas las muestras realizadas.

Para elaborar este manual fue necesario dividir el trabajo en cuatro fases: investigación, sesiones de grabación, análisis de las tomas realizadas, recopilación y diseño del manual.

1. Investigación

Se recopiló información de diferentes textos físicos y digitales para establecer un marco respecto de las técnicas estereofónicas: sus configuraciones y aplicaciones. También, se investigó sobre las ventajas y desventajas de cada una de estas técnicas. Asimismo, se analizó el trabajo que realiza el Coro Casa de la Cultura Ecuatoriana para comprender cómo son los ensayos de los coros, el rol de un director y cómo influye su trabajo en el sonido final de un coro. Por último, se realizaron algunas entrevistas a profesionales reconocidos en la producción musical ecuatoriana con el afán de profundizar en la manera en que se graba profesionalmente música coral en el país.

2. Grabaciones

Se realizaron cuatro sesiones de grabación en diferentes días. Cada sesión se desarrolló en las mismas salas y se utilizaron los mismos equipos, pero se experimentó con diferentes técnicas estereofónicas y ubicaciones del coro en referencia a los micrófonos. Micrófonos: tres AKG 414, dos Shure SM81, dos Shure KSM-137, un Neumann U87 y un Sennheiser e-914. Preamplificadores de micrófonos: AMS Neve 1073 DPA y Universal Audio Twin Finity 710. Interfaz de audio: Apollo 16. Consola de grabación: Toft ATB 32. DAW de grabación: Pro-tools. Monitores de estudio de campo cercano: Focal Twin6 Be.

3. Análisis de tomas

Para iniciar con el análisis de las tomas realizadas, se utilizó como referencia un análisis de técnicas estereofónicas del libro *Técnicas de micrófonos en estéreo* (Bartlett 1995) realizando un cuadro comparativo que expresa concretamente todas las características a observar:

Tabla 1: Características a observar para el análisis de tomas

Característica	Concepto
Localización y tipo de imagen sonora	Capacidad de apreciar la ubicación y distribución original de las fuentes sonoras.
Cobertura del campo estéreo	Distancia entre los extremos derecho e izquierdo de la imagen sonora, estrecha o ancha.
Profundidad	Distancia que existe entre la fuente sonora y el oyente.
Reverberación	Ambiente de la sala, envuelve o no al oyente.
Compatibilidad mono-estéreo	Una señal estéreo es monocompatible si al sumar sus dos señales no pierde frecuencias en su reproducción.

Fuente: Adaptado de Bartlett, 1995, pp.35-36.

Tomando como referencia los parámetros citados por Bartlett, se analizaron todas las muestras grabadas en una sesión en Pro Tools con un único sistema de monitoreo, obteniendo los siguientes resultados:

Tabla 2A: Comparación de las técnicas de par coincidente

Técnica de par coincidente	*X\Y*	*Mid-Side*	*Blumlein*	*Blumlein (centro)*
Localización de fuentes sonoras	Completa y nítida	Completa y nítida	Completa	Completa
Profundidad	Incompleta y difusa	Completa y real	Completa y difusa	Completa
Cobertura de la imagen estereofónica	Estrecha	Ancha y regulable	Ancha	Ancha
Reverberación en relación al oyente	Sonido envolvente	Sonido envolvente	Sonido casi envolvente	Sonido envolvente
Compatibilidad mono- estéreo	Muy buena	Muy buena	Compatible	Compatible

Fuente: Elaborado por la autora.

Tabla 2B: Comparación de las técnicas de par espaciado

Técnica de par espaciado	Par espaciado 2 micrófonos	Par espaciado 3 micrófonos	*Decca tree*
Localización de fuentes sonoras	Incompleta e inexacta	Incompleta	Completa
Profundidad	Nula	Incompleta	Nula
Cobertura de la imagen estereofónica	Demasiado ancha	Ancha	Ancha
Reverberación en relación al oyente	Sonido envolvente	Sonido muy envolvente	Sonido muy envolvente
Compatibilidad mono- estéreo	Mala, pérdida de frecuencias altas	No compatible	No compatible

Fuente: Elaborado por la autora.

Tabla 3: Comparación de las técnicas de pares casi coincidentes

Técnica de par casi coincidente	ORTF	*Baffled-Pair*
Localización de fuentes sonoras	Completa	Completa
Profundidad	Completa	Completa
Cobertura de la imagen estereofónica	Ancha	Ancha
Reverberación en relación al oyente	Sonido envolvente	Sonido envolvente
Compatibilidad mono- estéreofónica	Compatible	No Compatible

Fuente: Elaborado por la autora.

4. Recopilación y diseño del manual

El manual es una recopilación del trabajo de investigación, análisis y experimentación con técnicas estereofónicas. Para redactarlo se resumieron la mayoría de temas planteados en tres procesos importantes: preproducción, producción y postproducción.

Preproducción

En este capítulo se describe cómo debería ser el proceso de selección del repertorio a ser grabado, la ubicación del coro en relación al tamaño y tipo de la sala, la ubicación de la técnica estereofónica escogida con respecto al conjunto coral y la importancia del volumen general del conjunto vocal.

Producción

Esta sección contiene información sobre el proceso de selección de micrófonos, características, clasificación y beneficios de las técnicas estereofónicas mediante un análisis profundo de los resultados obtenidos.

Postproducción

Este proceso hace referencia a la importancia del proceso de grabación cuando se produce material fonográfico coral, explicando que durante esta etapa no debería existir un extenso trabajo, ya que desde el inicio se busca captar y reproducir un sonido real y preciso con dinámicas y sonidos naturales.

Finalmente, después de esta primera entrega se espera continuar con las pruebas y sesiones de grabación experimentales que permitan elaborar material actual que aporte a los procesos de producción de materiales fonográficos corales, que debido a la pandemia se han visto transformados.

Anexos

Manual de técnicas de grabación para conjuntos de cámara alojado en One Drive:
Manual de tecnicas de grabacion para coros de cámara.pdf

Abril e *Invierno*

Jenny Villafuerte
Universidad de las Artes

En la escena musical ecuatoriana existen trabajos que se aproximan al pop, el *rock* y folclore. En este contexto, las composiciones de Jenny Villafuerte evidencian la posibilidad de dinamizar la música comercial, gracias a la riqueza que brindan géneros musicales como el *jazz*, *funk*, *soul*. Así, a partir de la utilización de diversos recursos melódicos, armónicos y rítmicos, es posible la transversalización de una experiencia sonora en las estructuras populares.

Lo anterior ha permitido renovar el lenguaje y la divulgación de la musicalidad del *jazz* hacia un público más amplio, reconociendo sus formas de composición e interpretación. Al respecto, una de las técnicas más relevantes tomadas del *jazz* es el *scat*, método empleado por cantantes de *jazz* que permite la ejecución de melodías a partir de sílabas.

Por otro lado, la ejecución de ritmos sincopados en la guitarra acústica y *riffs* en la sección de vientos son algunos de los recursos característicos tomados del *funk*. Así, para generar mayor movimiento armónico en las secciones de sus composiciones puede recurrirse a la implementación del intercambio modal; el *scat* es utilizado en secciones de coros, como en la elaboración de melodías improvisadas con lenguaje contemporáneo.

En consideración de lo expuesto, *Abril* e *Invierno* son composiciones de corte pop en las que se aplican elementos del *funk* y el *jazz*, principalmente en la concepción armónica y la elaboración de melodías. Esto genera como resultado una fusión innovadora, poco explorada por una cantautora guayaquileña en la primera década del 2000. Vale añadir que estas dos composiciones forman parte del trabajo discográfico *Dañino*, valorada como obra artística relevante por la Universidad de Las Artes en el campo detallado de las Artes Musicales y Sonoras, 2022.

Biografía de los autores

Norberto Bayo
Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED, España). Licenciado en Historia y Ciencias de la Música/Musicología y diplomado en Estudios Avanzados en Lenguajes y Poéticas del Arte Contemporáneo —mención Arte y Filosofía— por la Universidad de Granada, España. Magíster en Estética (UAB, España), Gramáticas del Arte Contemporáneo (UAB, España) y posgraduado en Cooperación y Gestión Cultural Internacional (UB, España). Socio fundador de Lacosacultural (Madrid, 2011). Director musical de *Un hombre muerto a puntapiés*, *La dama de negro* y *El bello indiferente* (Ecuador). Fue docente investigador de la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes y director de *Sonocordia*, revista científica en artes sonoras y producción musical. Actualmente es docente en la Universitat Oberta de Catalunya y Academic Director Music and Sound Production for the Entertainment Industry en la European University Gasteiz

Juan Francisco Benavides
Licenciado por la Escuela de Artes Visuales de la Universidad de Cuenca. Maestro en Estudios de Arte en la Universidad Iberoamericana con la beca MUTIS, del Gobierno de México y doctorado en Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Morelos. Ha realizado una serie de publicaciones relacionadas con arte contemporáneo y teoría del arte. Su trabajo actualmente se desenvuelve entre la docencia y la creación, en especial en el área de la teoría del arte. Se desempeña como profesor titular de la Universidad de las Artes (Ecuador).

Amalina Bomnin Hernández
Nació en Cuba en 1971. Curadora, crítica de arte, profesora, *performer*, poeta e investigadora ecuatoriana acreditada por Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación (Senescyt), Ecuador. Licenciada en Historia del Arte, Universidad de La Habana, Cuba. Ph. D. en Ciencias sobre Arte, Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, Cuba. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA Internacional) Open Section/Reino Unido. Sus curadurías se han mostrado, entre otros espacios, en ediciones de La Bienal de La Habana, Cuba, y en instituciones ecuatorianas. Ha dictado cátedra en varias universidades y ha ofrecido seminarios, conferencias

y ponencias en países como Cuba, México, Estados Unidos, Colombia. Ha recibido varios premios en el ámbito de la creación artística y por su labor autoral.

Ybelice Briceño Linares

Socióloga (Universidad Central de Venezuela). Magíster y doctora en Sociología por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es docente e investigadora de la Universidad de la Artes, donde desarrolla su estudio sobre activismos feministas y pedagogías políticas. Ha publicado libros y artículos académicos en torno a los temas de identidades, cultura, feminismos, comunicación y subjetivación política.

Daniel Campoverde

Daniel Campoverde, diseñador de sonido y compositor de música electrónica con sede en Guayaquil, Ecuador, posee una Maestría en Artes Musicales de la Universidad de Especialidades Espíritu Santo. Como fundador visionario de *Sonoro*, lidera proyectos culturales y de investigación de artes sonoras-electrónicas.

Zoila Cevallos Lecaro

Magíster en Pedagogía. Graduada en el Conservatorio Particular Rimsky-Kórsakov (Guayaquil). Participación en recitales como pianista acompañante y en grupos de Cámara con solistas de renombre Nacional e Internacional. Premio Matilde Hidalgo categoría Artes Musicales otorgado por el Senescyt (2017). Actualmente es docente en la cátedra de piano de la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes (Guayaquil-Ecuador). Ha colaborado y coordinando proyectos y actividades como Orquestas Juveniles visitan UArtes, Piano ma non solo, Agenda Sonora, Piano Tips, Comunidad Sonora. Participación como coinvestigadora en la línea de investigación Patrimonio Musical Ecuatoriano difundiendo, junto a sus estudiantes, repertorios para piano de compositores/ras ecuatorianos.

Meining Cheung

Tiene una maestría en Música en Sonido y Grabación de la Universidad McGill de Montreal y es docente en la carrera de Producción Musical de la Universidad de las Artes. En sus escritos reflexiona acerca de la producción musical y la escucha. Sus actividades de investigación incorporan la improvisación en la música electrónica con diversos ins-

trumentos, así como la interpretación en el piano del repertorio clásico y latinoamericano.

Eduarda Dávalos

Eduarda Dávalos (Quito, 2001). Docente de educación media elemental y básica. Egresada de la carrera de Literatura de la Universidad de las Artes. Fue editora en la *Revista Preliminar Docentes*. Trabajó como asistente editorial en la revista académica *F-ILIA 4*. Sus poemas han sido publicados en el *Dossier de Poesía No Consagrada*, vol. 6 de la *Revista Granuja* (México) y en *Revista Tangente*.

David De los Reyes

Ph. D. Filósofo y músico. Es docente invitado a la Universidad de las Artes (Dpto. de Estudios Transversales). Es profesor titular de la Universidad Central de Venezuela. Ha publicado últimamente: *De Tiranos. El tirano en la filosofía de la antigua Grecia* (2020, Amazon publicaciones); *De Estética. Ensayos estética y filosofía del arte* (2021, Amazon publicaciones); *El Sonido, el Silencio. Ensayos sobre estética y filosofía de la música* (2023, Amazon publicaciones), además de diferentes trabajos en revistas indexadas.

Jaime del Val

Es filósof* metahumanista, artista transdisciplinar y digital, activista, ontohacker, tecnólogo, y promueve el Proyecto, Foro e Instituto Metabody y la asociación Reverso. Desde 2001 desarrolla una convergencia inédita entre artes (danza, *performance*, artes visuales, música, arquitectura), tecnologías, pensamiento crítico y activismo. Sus proyectos plantean redefiniciones del cuerpo, la percepción, los afectos, la sexualidad, la neurodiversidad, el espacio público y la intimidad, planteando desafíos al control digital y a los sistemas de violencia y normatividad. Sus proyectos se han presentado en más de 120 *performances*, metaformances e instalaciones en museos, festivales, centros, universidades, espacios urbanos y rurales, campos de refugiados y numerosos espacios no convencionales, en nuevos formatos experienciales, en más de 50 ciudades y 25 países de Europa, América del Norte y del Sur, Asia y África, generalmente bajo el sello de REVERSO y Metabody. Ha publicado más de 50 ensayos de filosofía y pensamiento crítico en revistas como *Leonardo*, *World Futures* o *Performance Research* de Routledge. Cofundador del metahumanismo, promueve numerosas actividades

en el ámbito del posthumanismo crítico, coorganiza la Beyond Humanism Conference, asesora sobre ética de Algoritmos Autónomos y ha editado las revistas *Reverso* (la primera revista de teoría *queer* en español, desde 2000) y *Metabody*.

Guillermo Doylet
Biólogo. Tiene una maestría en Comunicación Pública de la Ciencia y la Tecnología y un diplomado en Artes Sonoras. Desde 2007 trabaja como docente en la Escuela Superior Politécnica del Litoral (Espol), responsable de las asignaturas de sonido. Afino en la línea de la música experimental y electroacústica, abordando estilos cómo el *chiptune*, *circuitbending*, *ambient*, generativa, entre otros. Mi avatar *performático* es Droide Zen.

Enoc Luisamano Delgado
Juancarlos Enoc Luisamano Delgado, conocido como Enoc Delgado, es productor musical y músico ecuatoriano de EDM y música afroesmeraldeña. Nació el 27 de febrero del 1996 en Esmeraldas, Ecuador y es hijo de Estila Delgado y Bolívar Luisamano. Graduado de la carrera de Producción Musical y Sonora en la UArtes. Fue integrante del grupo de música afroesmeraldeña Chonta, Cuero y Bambú, dirigido por Benny Sánchez.

Nicolás Esparza
Guayaquil, 1986. Becario de la UASB, en Investigación en Literatura, con mención Escritura Creativa. Licenciado en Literatura, por la UArtes. Autor de *YOSOYELMAL* (Dadaif Cartonera, 2017), aparece en la antología *Despertar de la Hydra: antología del nuevo cuento ecuatoriano* (La Caída, 2017), y *Ataúd en llamas. Testimonios de escritores en el Guayaquil de la pandemia* (Mecánica Giratoria y UArtes Ediciones, 2020), en las publicaciones colectivas interdisciplinarias de La Cofradía: *Almanaque* (autopublicado, 2020), *(IM)POSIBLE* (Editorial Blanca, 2021) y *Apócrifos* (Zorzal Editores, 2021) y en la *Revista F-ILIA 5: Arte y Psicoanálisis*, del ILIA (UArtes) (UArtes Ediciones, 2022). También aparece en revistas de literatura, como *Elipsis*, *Tangente*, *Letralia* y *Rocinante*. Miembro impúdico de La Cofradía.

Ángel Emilio Hidalgo
Guayaquil, 1973. Historiador, poeta, docente universitario, melómano y DJ (aka DJ Quetzal). Magíster en Historia y Especialista Superior en

Historia por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; máster en Historia de América Latina por la Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla (España), y licenciado en Ciencias Sociales y Políticas por la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Docente de la Universidad de las Artes y de la Universidad de Guayaquil. Además, es miembro correspondiente de la Academia Nacional de Historia del Ecuador.

Ivonne Jérez Chacón
Productora musical, cantante coral y docente con experiencia en grabación, edición y mezcla de audio. Al ser editora de audio en el programa La Voz Ecuador aprendió a trabajar bajo presión con rapidez y efectividad. Durante su maestría desarrolló varias técnicas de investigación y mejoró habilidades para trabajar en equipo, ya que trabajó en varios proyectos con músicos de diferentes culturas. Mediante la docencia ha logrado desarrollar y aplicar sus conocimientos académicos y técnicos conjuntamente con metodología, liderazgo y responsabilidad. Actualmente, está enfocada en producir distintos estilos musicales, crear material audiovisual y continuar su carrera como docente investigadora para desarrollar material didáctico que aporte a la investigación y análisis dentro de la educación musical, específicamente en la enseñanza de producción musical desde un punto de vista técnico.

Adina Izarra
Compositora venezolana residente en Guayaquil donde actualmente es profesora de música electrónica y coordinadora de la maestría en Composición Musical y Artes Sonoras. Forma parte del trío @untrioelectrico que combina elementos electrónicos digitales, análogos, instrumentos acústicos y visuales en vivo. Adinaizarra.com

Luis Páez
Antropólogo sociocultural y magíster en Estudios Latinoamericanos. Autor y coautor de textos relacionados con la cultura popular, la cultura viva comunitaria y el patrimonio cultural inmaterial. Ha ocupado varios cargos relacionados con gestión y la política de la cultural y el patrimonio en el sector público y en la cooperación internacional. Actualmente es docente e investigador de la Universidad de las Artes en Ecuador y sus áreas de interés son sobre memoria social, territorio, etnocoreología, comunidad, territorio e identidad.

Julio Maquilón
Performer ecuatoriano interesado en dramaturgias experimentales, la danza de contacto improvisación, los vínculos entre humanos y no humanos, entre otros. Estudió Creación Teatral en la Universidad de las Artes del Ecuador. Actualmente es becario del programa europeo Choreomundus: International Master in Dance Knowledge, Practice and Heritage.

Natalia Marcos
Docente e investigadora. Licenciada en Sociología por la Universidad de Buenos Aires y magíster en Estudios de la Cultura por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Quito. Docente del Departamento Transversal en la Universidad de las Artes (2016), imparte las asignaturas Política y Cultura en América Latina; Economía Política; Ciudad, Espacio Público y Prácticas Artísticas; y Debates sobre Artes, Feminismo y Género.

Carolina Pepper
Coreógrafa y docente universitaria. Sus intereses incluyen la investigación transdisciplinar y la danza de manera expandida. Siguió la Especialidad de Tendencias Contemporáneas de la Danza en la UNA Argentina, y cuenta con una maestría en Estudios de Danza por la Universidad de La Rioja (España). Ha participado de talleres y festivales de danza y *performance* en Chile, Colombia, Alemania (videodanza Isolada) y Argentina. Cura y dirige desde 2011 el proyecto KINES cineforo de danza.

Rubén Ortiz
Director de escena por El Foro Teatro Contemporáneo. Investigador del Centro de Información Teatral Rodolfo Usigli. Forma parte del colectivo escénico La Comedia Humana; es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte; miembro del Grupo Iberoamericano de Investigación y Creación ARTEA; profesor de las maestrías en Dirección de Escena y Pedagogía Teatral de la ENAT; y colaborador de las revistas de arte contemporáneo *La Tempestad* y *Jerónimo*. Ha realizado más de 40 piezas escénicas en México y otros países, en las cuales ha recorrido un amplio espectro de estilos escénicos. La Comuna es el laboratorio social que ha trabajado en Iztacalco, Tlalpan, Hidalgo,

Guadalajara, Tampico, el centro histórico de la Ciudad de México y Pamplona, España.

Wolfgang Pannek

Autor, director, *performer*, traductor y productor alemán residente en Brasil desde 1992. Director de Taanteatro Companhia (São Paulo, Brasil) junto a Maura Baiocchi desde 1994. MA (filosofía, letras y psicología) de FernUniversit ä t Hagen (Alemania). Estudiante de doctorado en Filosofía en la Academia de Artes de Leipzig bajo la supervisión de Marc Rölli.

Pannek fue director de producción de Mostra 95 Butoh y Teatro Pesquisa, creador y director de producción de *Artaud 100 Anos* , coordinador del Intercambio Cultural Matola-Brasil (2005) y organizador del Hans Thies Lehmann Brasil Tour 2010. Concibió y produjo Ocupação Artaud (2016) y Ocupação Deleuze (2017) en el Teatro Aliança Francesa de São Paulo . Trabajó como coreógrafo y actor en *Os Sertões*, bajo la dirección de José Celso Martinez Corrêa. Creó y dirigió la trilogía *cARTAUDgrafia* (2015) sobre la vida y obra de Antonin Artaud y el espectáculo *1001 Platôs* (2017) basado en la obra *Mil Platôs*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Concibió y produjo la película colectiva *El teatro y la peste de Antonin Artaud* (2020). En televisión, ha participado como actor en varias producciones.

Junto a Maura Baiocchi, Pannek es coautor de los libros *Taanteatro: teatro coreográfico de tensiones* (2007); *Taanteatro: rito de iniciación* (2011); *Taanteatro: MAE-Body Energy Mandala* (2013); *Taanteatro: [Des]Construcción y Esquizopresencia* (2016); *Taanteatro: Paraça & Formas* (2018); *Teatro Coreográfico de Tensiones: Fuerzas y Formas* (2020).

Marco Pareja

Cineasta, guionista e investigador, cuenta con un título de magíster en Comunicación con especialización en Visualidad y Diversidades de la Universidad Andina Simón Bolívar en Ecuador. Su trayectoria incluye la creación de documentales, cortometrajes de ficción y filmes experimentales, seleccionados en festivales internacionales de diversos países. Ha sido beneficiario de fondos públicos en Ecuador en los años 2018 y 2020 para la escritura de guiones y desarrollo, destacándose por su proyecto de animación *1949*. En la actualidad, aporta como montajista al proyecto D-ORG (PAPERBACK), una iniciativa que examina el filme *ORG*, de Fernando Birri. Sus líneas de investigación se centran en

el cine, el archivo y la memoria, profundizando en la intersección de estas disciplinas.

Luis Pérez-Valero
Doctor en Música por la Universidad Católica Argentina (UCA). Máster en Música Española e Hispanoamericana (Universidad Complutense de Madrid). Magíster en Música (Universidad Simón Bolívar). Licenciado en Música (Instituto Universitario de Estudios Musicales-UNEARTE). Ha escrito más de veinte artículos académicos en revistas indexadas de Hispanoamérica y Estados Unidos. Es docente e investigador en la Universidad de las Arte (Ecuador) y forma parte del equipo de trabajo del Oxford Bibliographies Online de la Oxford University Press.

Rubén Riera
Compositor, guitarrista e improvisador. Profesor titular de UArtes en el departamento de Producción Musical. Posee títulos en música antigua y laúd con una tesis de doctorado «La tiorba, actualidad de un instrumento antiguo», donde presenta numerosas obras recientemente compuestas para este instrumento barroco. Forma parte del trío @untrioelectrico que combina elementos electrónicos digitales, análogos, instrumentos acústicos y visuales en vivo.

Pedro Segovia
Tiene una maestría en Investigación Musical por la Universidad Internacional de la Rioja, una maestría en Acústica Arquitectónica y Medio Ambiente por la Universidad Ramon Llull y es Especialista en Derecho Ambiental y Desarrollo Sustentable y Sostenible por la Universidad de Guayaquil.

Dentro de sus líneas de investigación se encuentran la musicológica sobre lo sonoro en el ámbito originario ecuatoriano, con la mirada y apoyo de la acústica y la electroacústica; la enseñanza y aprendizaje de las matemáticas aplicadas para la producción musical; la acústica y la electroacústica, etc.

Mayra Soria
Diseñadora gráfica. Escritora de tiempo completo. Amante del mundo audiovisual. Realizó una licenciatura de Literatura en la Universidad de las Artes y una licenciatura en Diseño Gráfico y Comunicación Visual en la Universidad Espíritu Santo.

Carlos Terán
Antropólogo visual, guionista y docente. Graduado en Cine por el Instituto Superior de Arte de Cuba, estudios en EICTV y posgrado en el programa de Antropología Visual por FLACSO-Ecuador. Egresado del Centro de formación literaria Onelio Jorge Cardoso. Ha escrito el largometraje de ficción *VACÍO* (Xanadú Films, 2020) —competencia internacional BIFF BUSAN (2020); OIFF, OSAKA (2020); premio mejor película americana en BAFICI 2020—, los documentales ¿Quién es X. Mocoso? (Sapo Inc, 2013) y *FER* (ISA, 2008). Actualmente se desempeña docente e investigador en la Universidad de las Artes con el proyecto documental y curatorial *D-ORG* (Paperback S. A.) sobre la película experimental *ORG*, del cineasta Fernando Birri. Sus líneas de investigación son el cine, el archivo y las economías visuales.

Coraima Torres
Periodista, directora y guionista guayaco-cañarense. Mujer antipatriarcal y roja. Es estudiante de la maestría en Comunicación con mención en Visualidades y Diversidades en la UASB. Sus preocupaciones investigativas giran en torno a la crisis sistémica, ecologismo, política y género. Amante de la escritura y el cine porque considera que se puede disputar las miradas para crear mundos y futuros. Crea contenido en @rojaindomita y cuenta historias en Efecto. Para ella, no hay nada más revolucionario que los afectos.

Jenny Villafuerte
Cantante, compositora y productora con 20 años de carrera en la escena musical, especializada en géneros como *jazz*, *blues*, pop y *funk*. Además de ser una destacada artista, cuenta con 15 años de experiencia como docente universitaria, aportando su conocimiento y pasión por la música a las nuevas generaciones.

Miguel Villafuerte
Se formó en Diseño Gráfico y Comunicación Visual (licenciatura en PUCE), Filosofía, Arte y Estética (maestría en IBERO, México), Cine y Literatura (Escuela de Cine de Argentina, Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina). Es autor de los libros *Veinte pisos*; Días de sol; *Manifestaciones de luz*. Su obra pictórica ha sido expuesta en galerías de México, Cuba y España; también ha obtenido reconocimientos en festivales de cine experimental. Ha presentado ponencias en

universidades de México. Galardonado por sus proyectos de *branding*, formó parte de agencias de publicidad. Ha trabajado en sinergia con museos y galerías de arte. Ayudante de cátedra y docente en casi todos los niveles educativos. Miguel cree fervientemente en la potencia de la educación y la indisciplina como espacios de diálogo y acción participativa para habitar la contemporaneidad.

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.
Guayaquil, en febrero de 2024.

Familias tipográficas: Merriweather, Merriweather Sans y Uni Sans.

La sexta edición del Encuentro Internacional de Investigación en Artes ILIA ocupará siempre un lugar especial en la historia de la Universidad de las Artes. La cita significó el regreso a la presencialidad después de más de un año de confinamiento y distanciamiento obligatorio a causa de la pandemia por Covid-19, y, por tanto, el reencuentro físico de la comunidad universitaria, y de esta con la ciudadanía en general. Los edificios patrimoniales de la universidad volvían a convertirse en plataforma de exposición e intercambio para el trabajo investigativo realizado en la institución.

Justamente, la temática del VI Encuentro fue «la investigación en la universidad», por lo cual las jornadas se centraron en las metodologías y resultados de los grupos de investigación de la UArtes, con el objetivo de establecer una continuidad reflexiva de abordajes investigativos como vectores de creación y de generación de pensamiento. La convocatoria recibió más de 40 propuestas internas y externas a la universidad, para lo que se conformó un comité especializado integrado por autoridades y docentes de las diferentes escuelas de la Universidad de las Artes con el objetivo de garantizar amplitud de espectro y diversidad de criterios. La curaduría estuvo a cargo de la vicerrectora de Posgrado e Investigación, Olga López; de Pablo Cardoso, director del ILIA y de los docentes María Pilar Gavilanes (Departamento Transversal), Fernando Mieles (Escuela de Cine), Andrés Landázuri (Escuela de Literatura), Mashol Rosero (Escuela de Artes Escénicas), Saidel Brito (Escuela de Artes Visuales), Bernarda Ubidia (Escuela de Artes Sonoras) e Ybelice Briceño, entonces directora de Políticas de Investigación de la UArtes.

Pablo Cardoso
Director del ILIA

Artes EDICIONES
ENSAYO

ISBN: 978-9942-977-64-9