

Edición Especial

2020 - 2022

Artes
EDICIONES

ILIA Instituto
Latinoamericano
de Investigación
en Artes

PRELIMINAR

cuadernos de trabajo

Creación-investigación estudiantil
en la Universidad de las Artes

PRELIMINAR

cuadernos de trabajo

Edición especial
2020 - 2022

Artes
EDICIONES



Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Olga del Pilar López

Directora del Centro de Producción e Innovación MZ14: Tania Navarrete

Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes - ILIA

Preliminar: cuadernos de trabajo. Edición especial 2020 - 2022



Director: Pablo Cardoso

Coordinación del proyecto: Carla Salas y Mario Maquilón

Editoras: Nicole Maila, Brenda Guajala, Jennifer Flores y Ana María Crespo

Agradecimientos a los miembros del Consejo Asesor de la Universidad de las Artes, Natalia Tamayo, Janina Suárez-Pinzón, Agustín Garcells y Andrés Landázuri; a las y los docentes coeditores de la colección Docentes, Norberto Bayo, Olga López, Juan José Rocha, Arturo Muyulema y Andrés Dávila; y a todas/os las y los docentes en cuyas asignaturas fueron producidos los trabajos publicados.

Así también, expresamos nuestro agradecimiento a Ana Camila Corral y a María Mercedes Salgado, quienes desde la cátedra de Edición y Publicación Literaria II contribuyeron al fortalecimiento de este proyecto.

Imagen de portada: Roger Pincay

COLECCIÓN ENSAYO

D. R. © Universidad de las Artes

D. R. © de los autores

ISBN: 978-9942-977-55-7



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



Índice

Prólogo(s)

Pablo Cardoso, Mario Maquilón y Ana María Crespo..... 9

Preliminar: flujo editorial

Jennifer Flores, Nicole Maila y Brenda Guajala 13

I. CUERPO

Piloerección de Lomonósov-Lavoisier

Karla Sosa 31

Las potencias del cuerpo que baila

Kevin Santos / Valquiria Barros / Mayerling León..... 39

D-Estructuración

Darashea Toala 49

Artista y su devenir niño: Risa

Richard Ubidia..... 57

II. TERRITORIO

*Del recorrido territorial y las figuras
permeables que lo ocupan*

Andrés Jaramillo..... 75

Boda, Tolstói y tilapias

Christian Chalén..... 99

Sobre la (de)formación de los espacios

Gabriel Avecilla..... 113

Territorios domésticos

Andrea Mejía..... 121

III. SOCIEDAD DEL METADATO

Entre *Matrix*, *Lucy* y *Psycho-Pass*:

Phármakon, memoria y las sociedades de control

Pamela Jiménez 151

Metanoia:

el *wanderlust* como dispositivo de creación

Adrián Vélez 173

Black Mirror:

Memoria, «dividuos» y desterritorialización en la era
de la gubernamentalidad algorítmica y los *big data*

Melanie Moreira 191

Cibervenus, «retrato para la red»

Rocío Soria 215

Biografía de los autores 229

La ebullición creativa-investigativa en las aulas de la Universidad de las Artes

Pablo Cardoso

Director del Instituto Latinoamericano
de Investigación en Artes (ILIA)

Mario Maquilón

Coordinador del proyecto *Preliminar*

Ana María Crespo

Editora de *Preliminar*

En una institución universitaria, las aulas de clase son el principal eslabón de la cadena de investigación-creación. En estos espacios tiene lugar la dialéctica entre docentes y estudiantes, a partir de la cual se suscita el aprendizaje y la adquisición de conocimientos. Tal dinámica tiene como resultado la generación de trabajos de diversa índole, los cuales, sin embargo, en muchas ocasiones se quedan únicamente como respaldo y evaluación del proceso de enseñanza.

En este contexto, desde la Universidad de las Artes y el Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes (ILIA),

se reconoce el inmenso valor de las producciones estudiantiles en las aulas de clase, ya que en ellas se reflejan las motivaciones investigativas-creativas del alumnado y las estrategias pedagógicas del cuerpo docente universitario, además de que dan cuenta del escenario epistemológico en el que se desenvuelve este intercambio. Así, estos trabajos fungen como testimonio de las visiones particulares de una generación de jóvenes que se encuentra participando de la expansión y fortalecimiento del campo cultural en Ecuador.

Es por esto que, desde su origen, *Preliminar: cuadernos de trabajo* buscó construir una plataforma de exposición para los trabajos estudiantiles, generando un repositorio en el que el alumnado evidencia su rol de productor del conocimiento, y que adquiere utilidad no solo para las siguientes generaciones de estudiantes y para la comunidad académica, sino también para que la ciudadanía en general puede acceder a estas publicaciones. De esta manera, se abre una ventana que permite al lector la exploración de las creaciones estudiantiles y del proceso pedagógico y académico que las sostiene.

Con estos antecedentes presentamos la primera edición impresa del proyecto *Preliminar: cuadernos de trabajo*, del ILIA, la cual es una selección del equipo editorial de varias de las obras que han alimentado los ya siete números digitales de las colecciones Estudiantes y Docentes. La colección Estudiantes es dirigida por un equipo estudiantil que editorializa contenidos a partir de una convocatoria abierta al envío de contribuciones variopintas, enfrentándose autónomamente a los varios desafíos que tiene todo proceso editorial.

La primera convocatoria de *Preliminar*, en su colección Estudiantes, tuvo lugar a finales de 2019, a partir de la cual se produjo la colección titulada Archivum, una revista en la que la memoria se vuelve un objeto de estudio que atraviesa las prácticas artísticas. La siguiente entrega se denominó Fugacidades, un número marcado por la experiencia del confinamiento y la aceleración de la vida hacia lo digital impuesta por la pandemia de COVID-19. En esta línea, la última edición de esta colección tiene como nombre «Devenires de la memoria: digitalidad expandida», en la que se abordó la exploración y representación del mundo a través de los territorios y herramientas de la virtualidad.

Por otro lado, la colección Docentes continúa creciendo y ha permitido transformar los trabajos producidos dentro de las aulas de clase en una propuesta editorial articulada de forma temática, en función del enfoque y selección desde la óptica de la docencia. De esta manera, se han publicado números que nacen de las escuelas de Danza, Literatura, Artes Sonoras, Cine y del Departamento Transversal, columna vertebral del pénsum de estudios en artes, y que posibilita el encuentro de los estudiantes de todas las disciplinas.

La docente Olga López edit   «Fragmentos de un discurso del cuerpo», publicación que sitúa al cuerpo como el sustrato para pensar y crear desde las artes; Norberto Bayo dedicó su número a conmemorar los «250 años del nacimiento de Beethoven»; Juan José Rocha imagin   «La educación soñada desde las artes»; Arturo Muyulema trabaj   en torno a los territorios andinos y a nivel del mar en «  awpa

Pacha: diálogos entre cóndores y Manglares»; Andrés Dávila en «Autoetnografías, archivos y apropiaciones» exploró un género fronterizo que se debate entre el documental, el cine etnográfico y experimental; y junto a Lorena Toro se está desarrollando una publicación que indaga la escritura escénica experimental-contemporánea.

En consideración de las temáticas incluidas en anteriores números, esta edición especial se ha articulado en torno a tres ejes: cuerpo, territorio y la sociedad del metadato. En la primera de estas aristas, Karla Sosa, Kevin Santos, Valquiria Barros, Mayerling León, Darashea Toala y Richard Ubidia plantean la corporalidad humano-animal como un campo dinámico de descubrimiento e interacción, a manera de frontera orgánica capaz de transformarse según las contingencias del entorno.

Precisamente, el espacio en el que se insertan o se suprimen los cuerpos es otro de los pilares de esta publicación. Sobre/a través/en el interior del territorio, Andrés Jaramillo, Christian Chalén, Gabriel Avecilla y Andrea Mejía revelan la vida secreta de las superficies habitadas: territorios imaginados, habitaciones, un pueblo costero. A través de sus propias marcas e historias, estos territorios ejercen también injerencia sobre quienes los transitan, estableciendo así una relación bidireccional entre sujeto y espacio.

Finalmente, el tercer eje, la sociedad del metadato, pone de manifiesto la traslación de los cuerpos y los territorios hacia la digitalidad. Al respecto, Pamela Jiménez, Adrián Vélez, Melanie Moreira y Rocío Soria profundizan en la des-

materialización de los cuerpos y los territorios, con lo que se crean nuevas regiones y posibilidades de lo sensible y de lo intelectual, a las cuales solo es posible acceder a través de la intermediación tecnológica.

En consideración de lo expuesto, es pertinente destacar que el proyecto está construyendo un repositorio de los trabajos estudiantiles: ensayos académicos, cuentos, crónicas, poesía, archivos sonoros, obras audiovisuales, ensayos visuales, propuestas híbridas, y ejercicios que nacen de las preguntas que se plantean en un marco de intercambio docente-estudiante y que constituyen una muestra viva de los procesos pedagógicos. Por tanto, la apuesta de *Preliminar* apunta a resaltar que la creación-investigación en artes tiene absoluta validez para producir conocimiento, expandiendo sus fronteras desde el ejercicio de lo sensible.

Lo anterior reafirma el espíritu del proyecto *Preliminar*, ejecutado por y para estudiantes. Precisamente, uno de los mayores logros de la publicación fue la conformación de un equipo editorial integrado por alumnas quienes asumieron la responsabilidad operativa de la revista. Así, este rasgo se constituye como una innovación pedagógica mediante la cual estas editoras pudieron involucrarse de forma práctica en los engranajes del mundo editorial, al tiempo que adquirirían experiencia para sus futuras carreras profesionales. En este sentido, invitamos a la lectura de los textos presentados en páginas siguientes por el equipo de *Preliminar*, en los cuales exponen las mecánicas del proceso editorial del que formaron parte, al tiempo que les agradecemos profundamente por su trabajo y compromiso.

Preliminar afronta ahora la renovación de su equipo editorial estudiantil con miras a dinamizar su ejercicio, mediante una postura proactiva de búsqueda diligente de nuevos trabajos y obras. Así también, la publicación busca reforzar su naturaleza orgánica a través de la articulación a los diferentes procesos pedagógicos que pueden aportar en los distintos eslabones editoriales: el diálogo con las cátedras de edición, de ilustración, de nuevos medios, entre otras es un objetivo que nos hemos autoimpuesto desde el ILIA para dotar al proyecto de nuevos desafíos y garantizar su sostenibilidad. Mientras tanto, esta edición especial es la oportunidad de celebrar y reconocer el potencial de las obras producidas por el alumnado de la Universidad de las Artes e incentivar a la comunidad estudiantil y al cuerpo docente a vincularse al proyecto, pues en su participación reside la posibilidad de construir y fortalecer en conjunto los saberes artísticos.

¡Larga vida a *Preliminar*!

Guayaquil, mayo de 2022

Preliminar: flujo editorial

1. Convocatorias de temática libre:

la constancia de las efracciones

Jennifer Flores Baquero

Cada publicación de *Preliminar: cuadernos de trabajo* consta de una identidad propia. Sus secciones, temáticas y portadas son trabajadas al ritmo del material que se recibe en cada proceso. El precio que pagamos como equipo editorial por la obtención de dicha riqueza en contenido es la dificultad de trabajar con convocatorias exentas de temas definidos.

La razón de tal decisión gravita en torno al principal objetivo de este repositorio: compartir los trabajos académicos de los estudiantes. Al formar parte de la Universidad de las Artes, el trabajo es directo con su alumnado y cuerpo docente, en un proceso orgánico consciente de las mallas académicas, el pénsum de las materias, y el contexto de su producción artística. Por ello, como equipo estamos abiertos a recibir las producciones de diferentes asignaturas, clases, semestres y carreras: esa es la génesis de la diversidad de contenido.

Definir si la decisión de carecer de un tema preestablecido es voluntaria, o una imposición que permita el funcionamiento, nos aparta del fructífero resultado. En este marco, una comparación entre los productos de diferentes áreas y autores no cabe dentro de la misión de *Preliminar*, más allá de generar un espacio que trabaje y difunda las obras estudiantiles, en el que un proceso de selección y revisión con estándares de calidad es requisito indispensable, como lo es

separar el concepto del formato de justificación de la verdadera identidad del texto, con sensibilidad y respeto en el trato entre editor y escritor.

Recibimos contenido de diferentes formatos, todos con una justificación conceptual de la intención de la obra, aunada a la carta aval del docente que impartió la clase que permitió el desarrollo de dicho trabajo. Este último punto es detonante de bastantes debates, en tanto la creación de un estudiante no siempre cabe en los sílabos, y debido a que entre maestro-alumno el tratamiento de un texto es una medida pedagógica, no editorial.

En este sentido, al ser una publicación de carácter académico nos insertamos en su contraposición con lo artístico. *Preliminar* no intenta aislarse de ese encuentro, sino que busca funcionar como la conciliación de ambos. Precisamente, la función de la carta aval del docente dista de querer instaurar un sistema jerárquico que delimite quiénes deciden la validez de una obra: la utilizamos, en realidad, como método de constancia, que apoye los detalles concretos y respalde la teoría y bagaje cultural que envuelve a una producción en artes. Isabel Aguilar señala: «Las comunidades universitarias son emotivas, y no se conmueven con la reglamentación»¹.

A pesar de que la cita anterior pueda no ser un aliento a participar del repositorio, podemos girar su sentido convencional. El sello de un maestro de la Universidad de las Artes como parte de la convocatoria no implica una jerarquización del contenido ni la desvalorización del trabajo individual del estudian-

¹ Isabel Aguilar, *Hemerografía del movimiento estudiantil universitario* (1999-2000) (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), 67.

te, sino, más bien, la promoción del diálogo horizontal entre todos los involucrados y la inclusión de todos los referentes y guías en el momento de generar las secciones de un repositorio; es admitir que la creación pasa por un extenso proceso.

Somos una comunidad universitaria relativamente pequeña. El número de estudiantes concentra los resultados del ejercicio de escritura, generando sutiles líneas convexas de investigación. La oportunidad de dividir temáticas, exigir o esperar ciertos abordajes críticos es corta. No obstante, *Preliminar* encontró una solución práctica: trabajar con las efracciones. Con dos números ya publicados y a la espera de continuar con el flujo editorial establecido, la principal constante de nuestro índice es la sección que recorre la miscelánea colección de trabajos ajenos a la domesticación. Con ello fomentamos la libertad de creación, aun en un contexto hermano al formalismo, en el esfuerzo de permitir a los artistas y escritores de la Universidad de las Artes seguir jugando con los conceptos de frontera, pertenencia y relevancia.

2. Flujo editorial:

procesos de edición, transparencia y calidad

Nicole Maila

Cuando baje la inspiración, que me pille trabajando.

Pablo Picasso

Preliminar: cuadernos de trabajo cuenta con un grupo editorial encargado de revisar los documentos tras el cierre de convo-

catoria. A este proceso se lo llama «flujo editorial», en el cual intervienen editores, autores y evaluadores; todo un equipo se pone en acción para hacer posible la publicación de los trabajos de investigación en formato escrito y multimedia con los que los estudiantes de la Universidad de las Artes postulan.

El flujo editorial comienza a partir del cierre de convocatoria, por lo tanto, explicaremos cómo funciona el trabajo del equipo editorial puertas adentro, cómo son las estrategias de calidad y cómo, por medio de acuerdos grupales, se construyen los volúmenes digitales.

Como primer paso, los trabajos entran en fases de evaluación. La primera es la revisión de los documentos solicitados en la convocatoria, la carta aval firmada por el docente que revisó el texto (y que por ende certifica la pertinencia de la propuesta) y la justificación, en caso de que la postulación sea un archivo multimedia, sonoro o visual. Para esta fase existen procesos macro. Con esto se pretende ir de lo general a lo específico. Las propuestas no son revisadas a detalle, sino a grandes rasgos para agilizar el tiempo de selección. Posteriormente, *Preliminar* asigna los trabajos entre las editoras para ser revisados según cinco criterios de valor: sintaxis y coherencia, formato de escritura, citas y fuentes bibliográficas, extensión y relevancia e innovación; todo esto ajustado al formato de estilo Chicago Deusto² como requisito para aprobar la segunda fase. De ser el

² La Universidad de las Artes, en colaboración con sus docentes, elaboraron un resumen del manual de estilo, para tener parámetros de aplicación mucho más específicos.

caso, los trabajos entran en un proceso de corrección a nivel micro, de lo contrario, *Preliminar* cuenta con un consejo asesor evaluador que revisa nuevamente los trabajos para certificar las decisiones y calificaciones (suficiente e insuficiente) de los trabajos descartados y aprobados. Respecto a este proceso, el autor o autora se mantiene al tanto, debido a los correos que el equipo editorial remite constantemente, como evidencia del trabajo que se realiza detrás de cada propuesta ensayística o en otro formato.

En medio de esta dinámica, el equipo editorial *Preliminar* lleva a cabo sus labores a través de reuniones necesarias para discutir, una por una, las propuestas recibidas, reuniones en las cuales se comentan los aciertos y desventajas de cada postulación, con el fin de obtener un producto final de calidad que responda al nivel de las clases que se dictan dentro de la universidad y, sobre todo, que sean fieles muestras del trabajo que realiza un estudiante en artes.

En este sentido, el objetivo del proyecto del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes-ILIA es apostar por las investigaciones que dan paso a grandes propuestas artísticas. Por ello, y como todo trabajo académico de tercer nivel, es necesario un estudio minucioso del campo en el cual se desarrolla tal disciplina, no solo porque expone y desarrolla un entramado teórico, sino porque muchas veces pone en discusión ciertas teorías o, a su vez, porque estas son reafirmadas a través de posiciones y métodos artísticos.

Hasta ahora todas las escuelas y carreras han colaborado con la revista digital, por lo que nos complace saber que

esta iniciativa es de interés de la universidad en general, y que el trabajo impulsado desde el instituto a cargo de Pablo Cardoso se ha constituido como un espacio que motiva a los trabajadores de las artes a continuar con la gestión en, para, sobre y a través de las artes.

Esto es gracias a que contamos con una serie de profesionales que llevan el liderazgo en este proyecto y que reconocen que el mejor método para encumbrar un proyecto de estudiantes es la transparencia, el diálogo y los acuerdos. Por lo tanto, *Preliminar: cuadernos de trabajo* se presenta como un equipo consolidado a través de los afectos porque reconoce y da valor al trabajo que realizamos los pasantes, rasgo propio de los grupos a cargo de líderes accesibles y cercanos a su equipo de trabajo que fomentan la toma de decisiones colectiva.

Considero de gran importancia resaltar el trabajo en equipo mediado por verdaderos líderes sensibles y abiertos a nuevas propuestas, sin miedo de hacer grandes cambios, de hacer crecer el equipo y de motivar nuestro trabajo. Con esto quiero decir que los resultados no solo se ven proyectados en los volúmenes publicados, sino en la trayectoria laboral de quienes formamos parte del proyecto. Trabajar para el Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes nos ha devuelto la certeza y confianza en que el trabajo de un investigador creativo y académico está atravesado por relaciones liberales que respetan las decisiones y necesidades de los demás.

Preliminar: cuadernos de trabajo cuenta con un equipo numeroso y versátil puesto que el flujo editorial abarca el proceso desde el diseño de convocatoria hasta la publicación y lanzamiento online. Reitero esto porque la colaboración de la carrera de Artes Visuales ha sido de apoyo transcendental para la revista en cuanto al diseño de portada, la maquetación y, en sí, la elaboración del diseño de la revista como producto digital.

Uno de los aciertos que ha tenido *Preliminar* es contar con un ISSN (International Standard Serial Number o Número Internacional Normalizado de Publicaciones Seriadas)³, de forma que los artículos e investigaciones creativas realizadas en las aulas puedan formar parte del entramado y soporte académico, presto a brindar nuevas fuentes de consultas como parte de la bibliografía de investigaciones posteriores.

La revista digital *Preliminar: cuadernos de trabajo* es un espacio ideal para visibilizar el trabajo de los docentes y los estudiantes, ofreciendo así una trayectoria de artistas que trascienden de las aulas y de la obra de arte. Por consecuencia, el acto de estudiar danza, cine, teatro, música y literatura rompen estereotipos de espectáculo para posicionarse en el mundo académico como un aporte a la colectividad. Sin duda, este tipo de proyectos enriquecen la construcción cultural como una identidad nacional que se fortalece con los saberes y afectos que nos atraviesan como sociedad, artistas e investigadores.

3 Secretaría de Educación Superior, Ciencia Tecnología e Innovación ISSN, 2018.

3. La difusión académica: los nuevos paradigmas contemporáneos

Brenda Guajala

Dentro del panorama editorial existe un pequeño grupo destinado a la difusión y circulación del conocimiento académico. Este corresponde al sistema de editoriales universitarias, cuya principal labor es contribuir a la divulgación y producción del pensamiento crítico. La edición universitaria cumple un papel elemental en el ecosistema del libro, ya que garantiza que los resultados pedagógicos generados dentro de las aulas de clase favorezcan al cumplimiento ético de calidad y a la producción del conocimiento con el fin de propiciar cultura y mejoramiento social.

Este pequeño mundo editorial tiene una estrecha relación con la institución que la representa, pues la producción del conocimiento generada desde los aportes universitarios determina el capital simbólico de cada organización y su misión social como entidad productora y creadora de conocimiento. Por esto, el ejercicio de editor universitario no debe verse como una práctica común y cotidiana, sino como una responsabilidad que se asume para «poder garantizar que los contenidos académicos alcancen un número cada vez mayor de lectores, y sobre todo de usuarios»,⁴ propiciando así nuevos espacios entre la producción de saberes y el lector.

4 Elea Giménez Toledo y Juan Felipe Córdoba Restrepo (eds.), *Ediciones académicas y difusión. Libro abierto en Iberoamérica* (Bogotá: Editorial Universitaria del Rosario – Editorial Comares, 2018), 4.

Desde esta actividad, el proyecto *Preliminar: cuadernos de trabajo* ha procurado convertir sus dos colecciones, docentes y estudiantes, en un vehículo cultural que promueva redes de conocimiento a través del aporte investigativo de la comunidad estudiantil. Sin embargo, entre los nuevos retos que se presentan ante el equipo destaca el mejoramiento de las estrategias de difusión y circulación de contenido para dinamizar la lectura que demanda la digitalización en los nuevos cambios contemporáneos. Pero ¿por qué es importante para un editor académico renovar las perspectivas de difusión?, ¿cuáles son los retos que debe asumir una editorial universitaria para mantener un vínculo permanente con el lector?

En *Ediciones académicas y difusión. Libro abierto en Iberoamérica*, Juan Felipe Córdoba argumenta que la responsabilidad de todo proyecto editorial es cumplir con la función social, y más si pertenece a una institución universitaria, porque al igual que las industrias culturales, la edición académica «evalúa la inversión económica y proyecta la posible recuperación, pero adicionalmente debe evaluar el beneficio del proyecto editorial»⁵. Es decir, al evaluar la difusión de contenido se constata la inversión y aporte que proyectan las instituciones académicas para garantizar la producción de conocimiento en el bien social. Este punto es elemental porque aterriza la práctica editorial más allá de la labor de editar un texto o producir una colección y conlleva que dicha publi-

⁵ Toledo y Córdoba Restrepo (eds.), *Ediciones académicas y difusión...*, 5.

cación debe asegurar el uso de lectura libre y democrática en la comunidad académica y su entorno.

Si bien cada sector editorial mantiene distintos enfoques en la circulación de contenidos, los proyectos editoriales universitarios destacan porque no buscan un fin comercial, pues el acceso libre al conocimiento es una de las fortalezas que respalda la inversión investigativa como un aporte necesario para la sociedad. Por tanto, los editores académicos comprenden que el intercambio de saberes y la circulación de contenidos amplía los debates críticos respecto a la forma de entender la realidad, por lo que avalar el acceso abierto implica encontrar metodologías sostenibles de difusión y perdurabilidad.

En este sentido, el proyecto *Preliminar* generó una alianza con la cátedra de Edición y Publicación Literaria II, para fomentar y promover los procesos editoriales desde el abordaje teórico y práctico que se consolida en los ejes pedagógicos enfocados al área del arte y la cultura y, en este caso, a la producción del libro digital y su audiencia lectora. Esta colaboración permite que los estudiantes participen de forma activa en los desafíos de un proyecto editorial creado por/y para ellos y amplifica los lazos de confianza y compromiso investigativo en defensa del conocimiento artístico.

Al respecto, Bell Hooks sostiene que hoy en día no existe la suficiente enseñanza o aprendizaje basado en la pasión y deseo de que el estudiante universitario sea tocado por el conocimiento de aprender y, al mismo tiempo, «quienes en-

señan los mismos viejos temas de las mismas viejas maneras están a menudo profundamente aburridos –no pueden recuperar pasiones que alguna vez podrían haber sentido».⁶

La construcción desde nuevas estrategias pedagógicas que fortalezcan la práctica editorial es propiciar un espacio de discusiones y revisiones en la relación docente–estudiante, editor–institución, y equipo de difusión–público lector. Sin embargo, existen aspectos que necesitan mayor consideración en el proceso de intermediación, ya que «para producir libros se necesita de un trabajo orientado, respecto a los lectores; seguimiento para atraer a los lectores más jóvenes a los volúmenes con esta capacidad de permanecer en el tiempo»⁷ y, tal como apunta Patricia Vilcapuma, poner atención a los contenidos de los cursos curriculares, de perfeccionamiento educativo, académico y profesional.

En la cátedra de Edición II se abordaron puntos como la forma en la que *Preliminar* se aproxima al público lector, quiénes están conociendo el proyecto, y si existe un diálogo y sociabilización de los contenidos editados. Estas interrogantes fueron uno de los motivos para comprender que la plataforma de difusión requiere de un mejoramiento digital que desarrolle el atractivo visual y las herramientas de interacción con el usuario. Este aspecto debe tomarse en cuenta para el fomento a la lectura y su relación con la colección digital.

6 Bell Hooks, et al, «Eros, erotismo y proceso pedagógico», en *Pedagogías Transgresoras* (Argentina: Ediciones Bocaculvaria, 2016), 11.

7 Patricia Vilcapuma, «La editorial Universitaria y su importancia en el fortalecimiento de la identidad en institucional», Revista: *Stodium Veritatis*. Año 9. N.º 15. (2011): 38.

Las plataformas de lectura son espacios de interacción colectiva donde las nuevas formas de leer involucran desafíos para el cuerpo editorial, ya que la lectura es un proceso integral y cognitivo que posibilita un paraguas de ideas, pensamientos y debates dentro de la vivencia experiencial del usuario. Por esto, los contenidos deben ser ágiles, armónicos, creativos y atrayentes para captar la atención del lector. Córdoba expresa que los espacios para propiciar la lectura y difusión de producción académica empiezan desde el aula de clase:

El asunto es que debemos ser capaces de innovar para que los lectores de hoy logren establecer un vínculo permanente con los textos [...] Para enfrentar estos nuevos desafíos es necesario repensar cada uno de los eslabones que conforman la cadena del libro. Esto implica estar a la vanguardia no solo de las tendencias tecnológicas, sino de los requerimientos de la comunidad.⁸

Desde esta observación, el tercer número de *Preliminar* se coloca como una estrategia que afronta los nuevos paradigmas contemporáneos en la difusión de la lectura digital. El resultado de la vinculación con los aprendizajes prácticos de la materia de Edición Literaria II, a cargo de la docente Ana Camila Corral, potencializa las nuevas metodologías de fortalecimiento editorial que contribuyen a la innovación comunitaria y la red de trabajo como reto permanente.

⁸ Toledo y Córdoba Restrepo (eds.), *Ediciones académicas y difusión* ..., 15.

Bibliografía:

- Aguilar, Anna Mónica. «Visibilidad en las editoriales universitarias: el encuentro con el lector». Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre de 2012 La Plata, Argentina. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, 2012.
- Aguilar, Isabel. *Hemerografía del movimiento estudiantil universitario (1999-2000)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Cordón, José Antonio. «La lectura en el entorno digital: nuevas materialidades y prácticas discursivas». *Revista Chilena de Literatura*, no. 94 (2016): 15-38. <http://www.jstor.org/stable/90000051>
- Costa, Flavia y Leandro Sagastizábal. «Las editoriales universitarias: los caminos de la profesionalización». *Anuario Centro de Estudios Económicos de la Empresa y el Desarrollo*, n.o 8 (2016): 157-182. <https://ojs.econ.uba.ar/index.php/CEEED/article/view/945>
- Faria, Ebrahim. «La editorial universitaria como centro de actividad estratégica.» *Telos* 9, n.º 2 (2007): 221-230.
- Funes Neira, Catherine, Constanza Heredia y Víctor Suárez Hernández. *Las revistas científicas latinoamericanas en el ISI Web of Science: una opción para académicos e investigadores*. Chile: Serie Bibliotecología y Gestión de Información N.º 65, 2011.
- Giménez Toledo, Elea, Carlos Tejada Artiga, y Jorge Mañana Rodríguez. «Las editoriales universitarias iberoamericanas: una aproximación a su perfil ya sus procesos de selección de originales».

Revista española de documentación científica 41, (2018): 200–205.

<https://doi.org/10.3989/redc.2018.2.1459>.

Hooks, Bell, Valeria Flores y Deborah Britzman. *Pedagogías Transgresoras*. Argentina: Ediciones Bocaculvaria, 2016.

Toledo Giménez, Elea y Juan Felipe Córdoba Restrepo (eds.). *Ediciones académicas y difusión. Libro abierto en Iberoamérica*. Bogotá: Editorial Universitaria del Rosario – Editorial Comares, 2018.

Vilcapuma, Patricia. «La editorial Universitaria y su importancia en el fortalecimiento de la identidad en institucional». Revista: *Studium Veritatis*. Año 9. N.º 15 (2011).

Universidad Distrital Francisco José de Caldas. «Manual de Proceso Editoriales». Bogotá: Editorial UD, 2015.

I. Cuerpo

Piloerección de Lomonósov-Lavoisier *Piloerección of Lomonósov-Lavoisier*

Karla Sosa Andrade

Universidad de las Artes
Escuela de Artes Visuales
karla.sosa@uartes.edu.ec

RESUMEN:

El montaje *Piloerección de Lomonósov-Lavoisier* consiste en una obra constituida por piel de gallina parcialmente curtida, cuyos retazos unidos con hilo de color rojo forman la más cotidiana prenda de vestir: una camiseta. Esta propuesta artística alude, principalmente, a la estética de lo abyecto y a la idea de lo heterogéneo planteada por el teórico Pere Salabert. La pieza busca poner en la mira y analizar la relación visual sensible que se genera en el espectador a partir del estado de necrosis que se presenta —y no se representa— en la piel de gallina. Además, pretende generar preguntas sobre la relación de la audiencia con el cuerpo animal y su consumo en todas sus variantes jerárquicas: alimento, vestimenta, domesticación.

PALABRAS CLAVE: Piel, instalación, abyecto, cuerpo, consumo, animal

¹ *Piloerección de Lomonósov-Lavosier* fue desarrollado en la materia Fundamentos de Estética: Sociología y Filosofía del Arte. La obra puede ser observada en el siguiente enlace: <http://www.uartes.edu.ec/sitio/preliminar/piloereccion-de-lomonosov-lavoisier/>

ABSTRACT:

“The Lomonosov–Lavoisier Piloerection” is a mounting made up of partially tanned chicken skin where the pieces are tied with red thread to form the most common item of clothing: a t-shirt. This artistic proposal capitally alludes to the aesthetics of the abject and to the idea of heterogeneity raised by the theoretician Pere Salabert. The piece seeks to question and analyze the sensitive visual relation that is generated in the spectator from the state of necrosis that happens —without being depicted— in the chicken skin. In addition, it aims to generate questions about the audience’s relation with the animal body and its consumption in all its hierarchical variants: food, clothing, domestication.

KEYWORDS: *Skin, installation, abject, body, consumption, animal*

El paradigma de la abyección es la muerte y su sintagma concluyente el cadáver, único objeto ante el cual podemos reivindicar su condición de definitivamente abyecto.

Pere Salabert

Esta propuesta nace de preguntas puntuales que permiten un análisis sobre la relación de la carne como materia del arte en el marco de la estética de lo abyecto y su concepción dentro del arte contemporáneo: ¿cómo se perpetúa esta estética en la contemporaneidad? ¿Qué componentes permiten la construcción de lo abyecto en una obra? ¿Sigue siendo la carne hoy en día materia de lo abyecto? ¿Por qué esta abyección de lo carnal solo se genera a partir de determinados estados de su materia?

En tal medida, piloerección, *queratosis pilaris*, o coloquialmente conocida como «piel de gallina», hace referencia al fenómeno de contracción involuntaria de los músculos erectores del pelo que provoca que el vello se erice y la piel adopte un aspecto con pequeñas protuberancias. Esta pieza de arte visual está formalmente constituida por piel de gallina en estado de necrosis y parcialmente curtida. Así, sus retazos unidos con hilo de color rojo forman la más cotidiana prenda de vestir: una camiseta.

Como propuesta puede tener varias lecturas, pero pone mayor énfasis en analizar la relación visual sensible que se genera en el espectador a partir del estado, o más bien «transición», en términos de Salabert, fresco de la piel

de esta ave, que se presenta —y no se representa— en un objeto de vestimenta. Por ello, el material de esta obra constituye un factor imprescindible y protagónico dentro de la propuesta, pues la construye y la dota de sentido, trayendo reminiscencias del giro estético que, durante el siglo XX, estuvo marcado por la lógica de lo abyecto, en la que se propone el retorno de todo lo que había sido excluido del cuerpo en virtud del embellecimiento de una obra.

Este trabajo, sin embargo, no tiene intención alguna de «embellecer» sus soluciones formales, sino de provocar una reflexión visual que permita llegar a una serie de efectos sensibles. Es decir, la importancia de las membranas, en este caso la piel de gallina, la relación directa con la carne animal que nos alimenta y el alto grado de irresponsabilidad secular ante la vida de los animales.

En esa medida, *Piloerección de Lomonósov-Lavoisier*² busca también generar en el espectador preguntas sobre su relación con el cuerpo animal y su consumo en todas sus variantes jerárquicas: alimento, vestimenta, domesticación. Además, con la transición que sufre esta materia carnal, se apuesta por la pregunta sobre la esencialidad que producen los cuerpos, aquello que Pere Salabert denominó como «lo heterogéneo».

2 Es imprescindible señalar que esta pieza lleva en su nombre el apellido de los trascendentales científicos Antoine-Laurent Lavoisier (1743-1794) y Mijaíl Lomonósov (1711-1765), quienes son reconocidos por la autoría de la Ley de la conservación de la materia, la cual sostiene que: la materia no se crea ni se destruye, solo se transforma. Por lo tanto, utilizo el postulado de la ley de la conservación de la materia para traducir, analógicamente, lo que Salabert buscaba poner en cuestión con el término «transición», que supone un devenir constante en lugar de «x» estado de la materia.

Es la piel donde se establece ese límite entre el interior y el exterior de los cuerpos. La transformación del estado de la piel —o transición— será, a largo plazo, una forma de hacer visible el tiempo. Salabert propone que la muerte y la vida no son antónimos, de modo que este conjunto de pieles arrancadas de sus cuerpos son organismos que están en un constante movimiento de flujos. Vale la pena recordar la siguiente cita de Julia Kristeva:

Una llaga de sangre y pus, o el olor dulzón y acre del sudor, de la putrefacción, no significa la muerte... El desecho, como el cadáver, me indican lo que aparto continuamente para vivir. Esos humores, esta mugre, esta mierda, son solo lo que la vida soporta a penas y penosamente de la muerte.³

Un referente artístico importante dentro de esta propuesta es Nicola Constantino, artista argentina cuyos aspectos formales de su obra permiten una significativa simulación de piel humana. *Peletería humana* (1997) se compone de una serie de vestimentas en las que, a través de la aliteración de elementos históricamente censurados del cuerpo humano, como pezones y orificios anales, la autora logra poner en cuestión el porvenir del crecimiento de lo artificial a partir de un replanteamiento del vínculo cuerpo-vida.

Otra figura de peso es la checoslovaca Jana Sterbak, con instalaciones como *I want you to feel the way I do* (1987) y

³ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection* (Paris: Seuil, 1980); (Madrid: Cendeac, 2004).

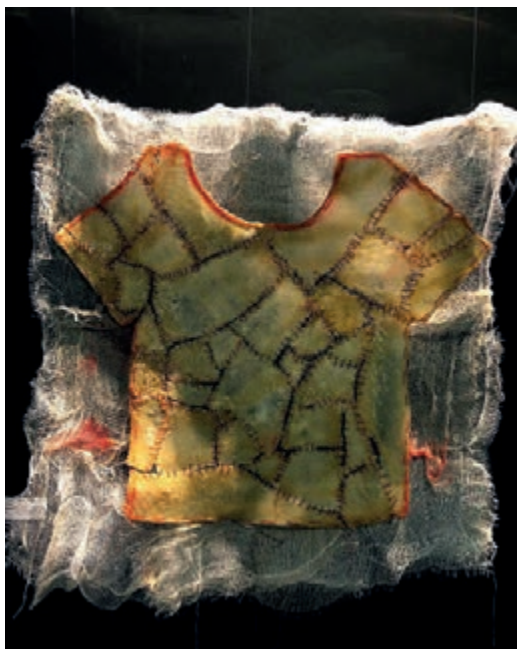
Metchair o *Sillón de Apollinaire* (1996), en las cuales la destacadada materia carnal de su trabajo intenta dar cuenta de una zona de naturaleza humana y un planteamiento del cuerpo no depurado, pero complejo.

Pere Salabert, en *La redención de la carne. Hastío del alma y el elogio de la pudrición* (Cendeac, Madrid, 2004), cuenta de una zona de naturaleza humana y su propuesta por el cuerpo no depurado, sino complejo. También fueron parte importante de esta investigación asesinos como Ed Gein, declarado enfermo mental, que realizó, en el siglo pasado, una serie de artefactos con piel humana que adquiriría a través de profanaciones de tumbas o matando; Ilse Koch, quien fue condenada a cadena perpetua por coleccionar pieles tatuadas con simbología nazi.

Resulta curioso que, pese al carácter de estos acontecimientos polémicos, hoy en día el Menschen Museum de Berlín exhibe estructuras del cuerpo humano plastinadas y altamente complejas; es decir, muestra cada sistema, nervio y órgano que nos conecta, nos mantiene erguidos y en movimiento. No obstante, es necesario remarcar que no se considera un museo de arte, sino de ciencia. La obra del artista alemán Hunter Von Hagens también es imprescindible dentro de las referencias de este trabajo.

En definitiva, las primeras consecuencias de este proyecto dan muestra de un profundo interés en quien lo mira. Dicho interés suele encontrarse acompañado de rechazo, antipatía y asco, pero articula un fenómeno de conflicto con la pieza que conduce al espectador a una latente curiosidad por

ella. Brotan simultáneamente preguntas sobre las intenciones de la obra, su genealogía y transgresión. De ahí que la propuesta logre consumarse cuando llega al orden de las sensaciones en el espectador y da paso a la estética de lo abyecto.



Bibliografía

- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. París: Seuil, 1980; Madrid: Cendeac, 2004.
- Salabert, Pere. *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*. Madrid: Cendeac, 2004.
- Salabert, Pere. *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración de una serpiente enfurecida: Marcel·lí Antúnez: cara y contracara*. Madrid: Cendeac, 2009.

Las potencias del cuerpo que baila¹

The Potencies of The Dancing Body

Kevin Santos

kevin.santos@uartes.edu.ec

Valquiria Barros

valquiria.barros@uartes.edu.ec

Mayerling León

mayerling.leon@uartes.edu.ec

Universidad de las Artes

Escuela de Danza

RESUMEN:

Este proyecto está basado en la creación de una video-danza en la que daremos prioridad a ciertas partes de nuestro cuerpo, como manos, pies, cabeza, tronco, lengua, dientes. Estas se integrarán a los movimientos, que serán, en su mayoría, movimientos cotidianos ejecutados de manera aislada, los cuales se relacionarán en el video a través de varios efectos visuales. Para llevar a cabo este trabajo se decidió partir desde estas interrogantes:

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

- ¿Cómo centramos la atención en una determinada parte del cuerpo?
- ¿Cómo logramos que las partes del cuerpo interactúen entre sí a través de efectos visuales?
- ¿Cómo diferenciamos un movimiento normado de uno instintivo?
- ¿Qué sensaciones produce el movimiento?

PALABRAS CLAVE: Movimiento normado, movimiento instintivo

ABSTRACT:

This project is based on creating a video-dance in which we prioritize certain parts of our body, such as hands, feet, head, trunk, tongue, teeth. These will be integrated into movements that will mostly be everyday movements executed, which in an isolated manner, which will be related in the video through the visual effects that are given the editing process. To carry out this work, we decided to start from these questions:

- *How do we focus attention on a single part of the body?*
- *How do we get body parts to interact with each other through visual effects?*
- *How do we differentiate a regulated movement from an instinctive one?*
- *What sensations does movement produce?*

KEYWORDS: Normed movement, instinctive movement

Introducción

Con base en estas preguntas, comenzamos a responderlas con nuestro cuerpo a partir de la exploración en el movimiento. Centramos la atención en una parte del cuerpo, imponiendo una nueva mirada en la que cada elemento en escena tenga similar autonomía, aunque se encuentren desligados completamente de la representación o trama. No cumplen la función de representar, sino de complementar como un elemento activo en escena, trabajando en el mismo tiempo y espacio.

Por otra parte, mediante los efectos visuales hacemos un trabajo colaborativo definido por el azar y el tiempo. Aunque trabajen por separado, cada elemento en escena se alinea mediante la composición visual. Eso hace que podamos lograr la misma temporalidad en los movimientos a través de la lentitud o aceleración.

En lo posible, intentamos alejarnos del virtuosismo, de mostrar la cara al espectador o generar la imagen de bailarín estrella. Nos interesaba, en este trabajo, erradicar la expresión, la excentricidad y seducción del interprete.

Partimos del movimiento instintivo que no sigue registro, tampoco codificación de lenguaje, sino que se basa en una improvisación con una consigna acerca de la descentralización y las capacidades del cuerpo que permiten una mayor libertad de mociones.

Los efectos visuales nos ayudan como herramienta para integrar las distintas partes del cuerpo, mostrarlas en

diferentes perspectivas, ángulos y velocidades; y el accionar en conjunto del cuerpo.

Respecto al referente teórico que tiene relación con nuestro trabajo, citamos a Gilles Deleuze en su libro *Lógica de la sensación*, que estudia el trabajo y pensamiento de Francis Bacon. En este se establece una relación «ojo-figura» de un cuerpo sin órganos, donde se libera la figura de la representación para atenerse a ella como hecho inmanente y aislado. Para Deleuze solo existe un acontecimiento para todas las cosas, un cuerpo sin órganos para todas las figuras: lógica de la sensación.

En el capítulo VIII de este libro nos encontramos con una idea que encaja con nuestro proyecto: «Pintar las fuerzas». Si bien este trabajo no tiene como medio a la pintura, encontramos relación con las fuerzas que se hacen presentes mientras realizamos un movimiento con el cuerpo, es decir, como lo dice en su texto: «Tratamos de no inventar, de no reproducir, sino justamente captar las fuerzas»², ya que a partir de eso nace la sensación. Primero es necesario aplicar una fuerza en el cuerpo para que una sensación sea sentida y es, justamente, aquello lo que tomamos como punto de partida para realizar diferentes gestos, acciones y movimientos cotidianos implicados en nuestra danza.

Asimismo, como referente artístico tenemos a Alwin Nikolais y Merce Cunningham, quienes fueron diseñadores, compositores, coreógrafos y bailarines estadounidenses que

² Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Lógica de la sensación* (Madrid: Arena Libros, 2013), 63.

trabajaron temas acerca de la descentralización y abstracción en la danza. Alwin rescató que la *moción* no se refería netamente al movimiento, sino a su calidad; además de su innovación en sus obras multimedia, que rompen con los planteamientos básicos de la danza moderna. Por otra parte, Merce, junto a John Cage y Robert Rauschenberg, impusieron dicha mirada donde cada lenguaje artístico tiene la misma autonomía mientras trabajan simultáneamente.

Indagamos la idea de Nikolais sobre la descentralización en la danza, pues esta se basa en una práctica que pretendía idear los métodos de liberación del cuerpo y eliminar, a toda costa, el «ego» del bailarín. Esto puede ser alcanzado enfocando la «fuerza dinámica fuera de sí» para permitirle al individuo ir más allá de sí mismo, y, de esa forma, encontrar otras exploraciones. Gracias a esto es que el bailarín se sumerge en un ambiente donde cada uno es un miembro que contribuye, más allá de ser el habitante dominante.

Conclusión

Sin duda, compartimos la idea de que cualquier elemento en escena podría expresar la esencia de una danza proveniente de los principios de la descentralización y, citando al maestro Nikoalis, «el movimiento mismo es el dominio privilegiado de la danza». Esto es precisamente en lo que nos enfocamos: en la exploración, ejecución del movimiento y edición del video. El movimiento en sí mismo es danza y tomamos todos

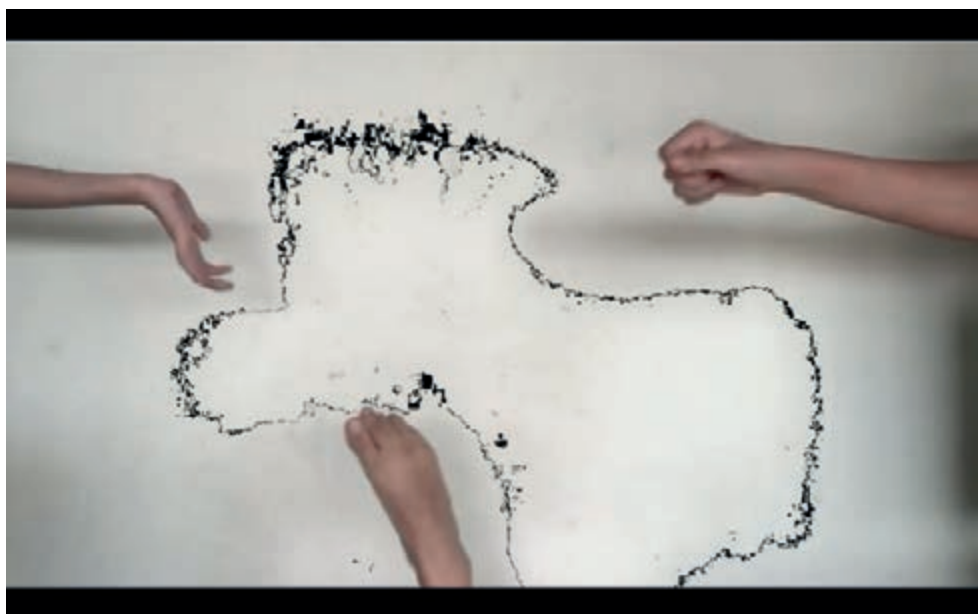
los elementos que lo conforman para crear una coreografía y, en este caso, impregnarlos en un video.

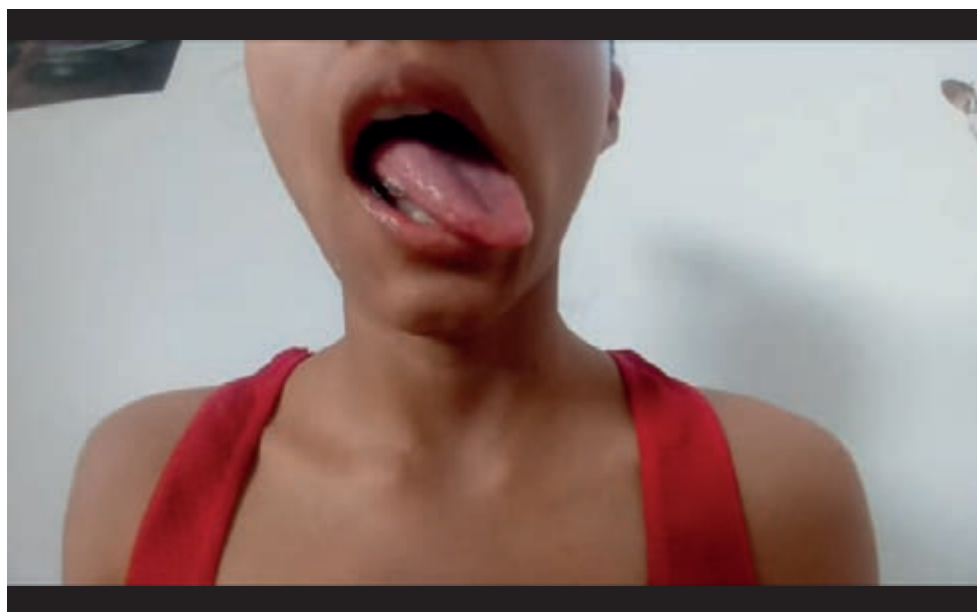
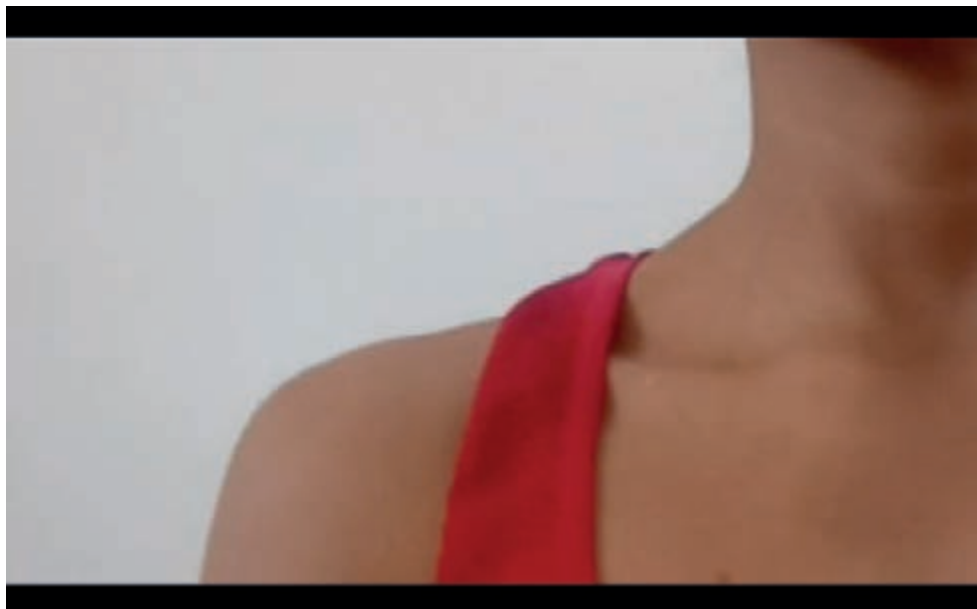
Finalmente, uno de los logros que adquirimos durante el desarrollo del proyecto es que pudimos fusionar a la danza de una manera interdisciplinar, ya que la integramos con las artes visuales. Además, respecto al movimiento, nos enfocamos en el trabajo del «no virtuosismo», según el pensamiento de Alwin Nikolais, pues no buscamos una impresión a la vista del espectador. Al contrario, queremos mostrar algo más concreto que esté relacionado a la movilidad de potencia del movimiento. Sin embargo, a pesar de que utilizamos los efectos especiales, solo se lo hace con el fin de dar una perspectiva de que todo es importante dentro del material, ya sea el cuerpo, los efectos, el espacio y los elementos que la conforman.

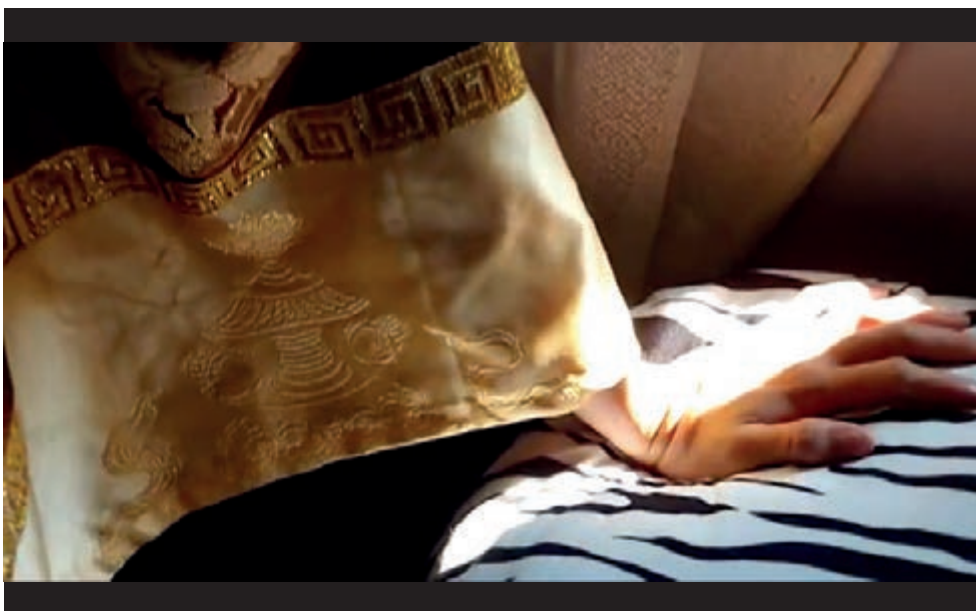
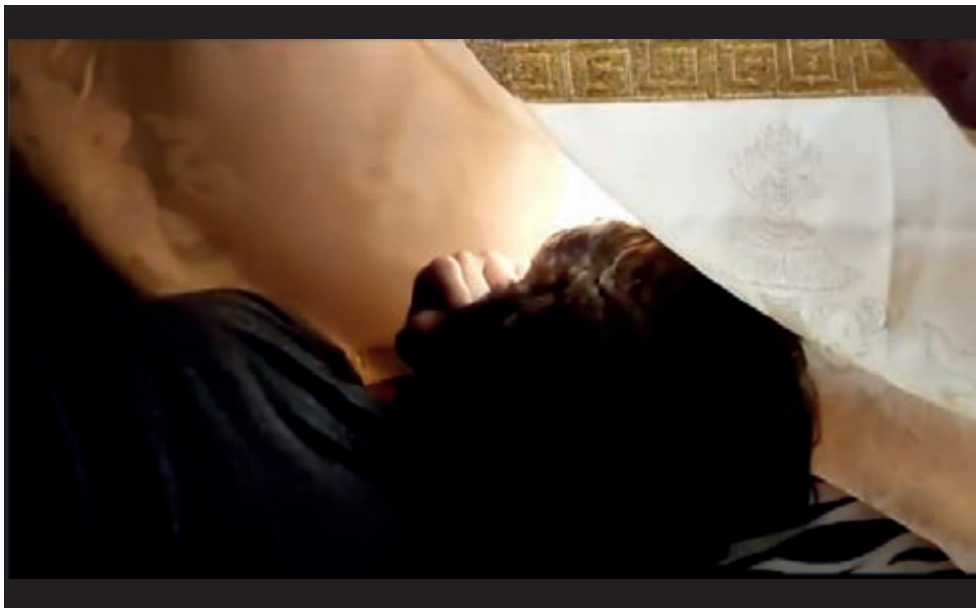
Bibliografía

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2013.









D-estructuración¹

D-structuring

Darashea Toala Vera

Universidad de las Artes

Escuela de Danza

cristina.toala@uartes.edu.ec

RESUMEN:

D-Estructuración es una obra que nace a partir de las exploraciones del cuerpo con el espacio, junto con la sonoridad corporal y la intervención musical no convencional, la cual obtuvo un resultado final dentro de las propuestas de las prácticas preprofesionales en agosto de 2019. Asimismo, el proceso de esta pieza surgió durante las reflexiones teóricas y las creaciones corporales e investigativas en el laboratorio «Cuerpo y espacio-esquemas geométricos» del segundo semestre de la carrera de Danza de la Universidad de las Artes, dirigido por la docente Lorena Delgado.

Esta obra fue registrada como material visual para los archivos coreográficos de la carrera de Danza, lo cual significa que no es la obra como tal, ya que requiere el acompañamiento presencial de los espectadores.

PALABRAS CLAVE: Obra, cuerpo, espacio, sonoridad, exploraciones, reflexiones

¹ Este trabajo fue producido en el laboratorio Cuerpo y Espacio-Esquemas Geométrico.

ABSTRACT:

D-estructuración is a work born from the explorations of the body with the space, juxtaposing the corporeal sound and the unconventional musical intervention. Its final result was performed as a pre-professional creative practice proposal in August 2019. In addition, the process of this piece began through theoretical reflections and corporeal and investigative creations explored during the laboratory “Body and space-geometric schemes” during the second semester of the Dance major at Universidad de las Artes, taught by the teacher Lorena Delgado.

This work was registered as visual material for the choreographic archives of the major, which means that it is not the work as such, since it requires the presence of the spectators.

Keywords: *Work, body, space, sound, explorations, reflections*

Un cuerpo se encuentra impregnado en el espacio, enraizado a él y apagado por completo, como si no fuera posible la existencia y, mucho menos, la vida. De repente, se generan dos impulsos que darán el comienzo a la existencia del cuerpo: el sonido y la respiración. Tal estruendo lo sensibiliza y provoca un despertar del imaginario en el que cada célula se activa, el corazón se apresura para bombardear la sangre que viajará por todo el cuerpo y el cerebro se prepara para enviar los impulsos nerviosos que se requieren para darle movilidad externa. Mientras que la respiración, como el aliento hacia la vida, provoca el primer movimiento hacia los pulmones donde se producirán pequeñas conmociones; como la «pequeña danza»², a través del propio silencio. La respiración comienza a ser lenta hasta que el cuerpo explora y descubre los movimientos más minuciosos que suceden con la respiración. Todo esto provocará que el cuerpo empiece a *sentir*, como si volviera a nacer lentamente, hasta lograr desprenderse del suelo y ponerse de pie.

A medida que la danza transcurre, el sonido intenta sincronizarse con los movimientos del cuerpo mediante el

² Steve Paxton definía a la pequeña danza como el entonar con la gravedad. Los reflejos adaptan a nuestro esqueleto alineando pesos y proporciones para mantenernos parados. Observar la pequeña danza da a nuestra mente la manera de entonar con la velocidad de los reflejos (Entrevista realizada por Nancy S. Smith en la primavera de 1994 en el Jam y conferencia sobre «Contact improvisation: la forma» en los manantiales de aguas termales en Breitenbush, Oregon, Estados Unidos. Fuente: Contact Quarterl). Véase también en Mario Blanco, «La pequeña danza, el soporte», *Blog Escontactimprovisation*, 2017.

uso del *Mickey Mousing*.³ Incluso se crea un ambiente sonoro entre lo sombrío y siniestro para generar en el espectador una sensación de miedo a lo conocido y lo no conocido; es decir, altera su imaginación y su estado de anticipación a lo que sucederá. El tiempo comienza a alterar el *flujo*⁴ de los movimientos y el cuerpo no logra sostenerse contra la gravedad hasta que, por un instante, su estructura se recompone y permanece en un estado de quietud. Sin embargo, este se desploma por completo hacia el suelo, mientras que el sonido de algunas campanadas resuenan por todo el espacio, lo que indica el final de toda existencia.

A partir de esta propuesta, el tema de la existencia puede llegar a ser compleja y difícil de definir por la cantidad de información recolectada sobre los orígenes de la vida del ser humano durante millones de años. Una de las causas que no determina esta palabra mencionada puede ser originada por la gran variedad de principios ideológicos que el ser humano adquiere sobre las creencias adoptadas y percibidas por su entorno social o por la transferencia de información sobre la historia de sus antepasados. Dentro de toda existencia nos encontramos con algo primordial: la vida. Aquella que es capaz de otorgar funciones vitales y nos recrea a nuestra ima-

³ *Mickey Mousing* es una técnica cinematográfica que sincroniza la música con el factor rítmico del movimiento; es decir, que el movimiento debe coincidir con la música.

⁴ Laurence Louppe, en su libro *Poéticas de la danza contemporánea*, menciona que para Laban todo en el universo pertenece al ámbito del flujo: el flujo es la cualidad que establece la declinación del peso. Además, cita a Émile Benveniste quien relaciona la palabra *rutthmos* a la forma, es decir, al modo en que un cuerpo fluye en el mundo.

gen un solo componente único y original que sería el *viviente*; es decir, un cuerpo que no solo es materia, sino que es transformado en algo más, después de recibir el primer impulso que daría inicio a su existencia y a su propia vida. Todo lo *viviente* existe, pero no todo lo que existe es un *viviente*.

Un soplo, aliento o hálito, equivalente a la respiración; cuando falta tal aliento, el individuo muere. Una especie de fuego; al morir el individuo, este fuego —que es el calor vital— se apaga. Una sombra, presentida o de algún modo entrevista durante el sueño.⁵

Este elemento clave que marcaría el comienzo de la existencia se vuelve completamente efímero, es decir, la existencia de este ser viviente no es eterna, es mortal y finita. Dicha mortalidad puede acabar en cualquier momento a causa de dos componentes que se correlacionan en completa dualidad: espacio y tiempo, sin poder escapar de ellos.

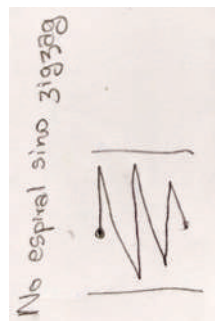
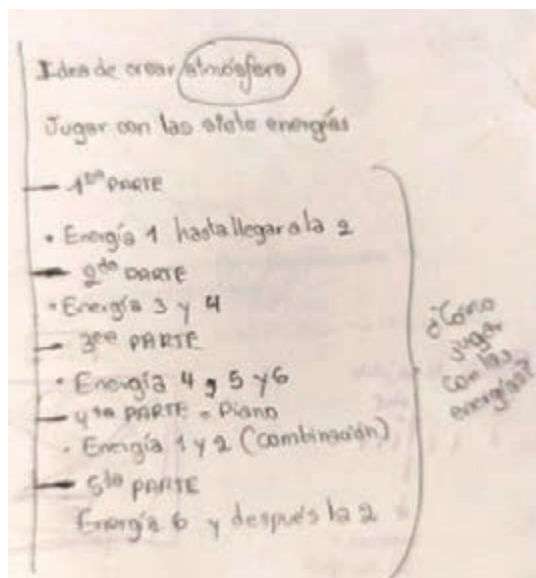
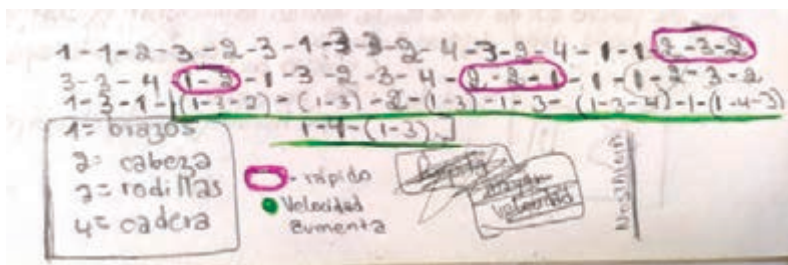
[...] el espacio se niega a ser controlado por los objetos que lo habitan: nunca volvemos al mismo sitio en la órbita en torno al Sol. Todo parece regular y, sin embargo, nada lo es en ese fluir del tiempo que se mide desde el espacio.⁶

¡Todo cambia! El transcurso de la vida no permanece

5 Juan Carlos del Río, «El alma en la filosofía». *Escuela de Filosofía de Nueva Acrópolis*, 2017, <https://filosofia.nueva-acropolis.es/2017/alma-filosofia/>

6 Víctor Mora Mesén, «El frenético tiempo y el caótico espacio», *La Nación*, 6 enero de 2018.

inmóvil o en quietud, este contiene cambios donde cada célula envejece dentro del tiempo mismo, de su realidad presente, que consume por completo todo lo que se encuentra en el espacio junto con la propia esencia que define a la existencia. Por ende, el verdadero sentido de la existencia simplemente llega a ser algo fugaz y momentáneo, sin poder ser capaz de llevarnos todos los recuerdos y experiencias de la vida.





- 14 Respiraciones después del relámpago
- Un poquito de más abandono
- Piernas
- Característica no bajar de un lado a otro.
- Mucha energía al final más estructura de
- Fricción del caos con movimientos sin fuerzas, de vez en cuando.
- Sensibilidad de la mano, tiene más. Brazo se queda mucho tiempo arriba.
- El brazo que tenga mayor colapso.
- Para el final podría hacer que el cuerpo se mueva y con

- Emoción
- Transformación - Incomodidad
- Conexión
- Se conectaba y se soltaba

Potencia de la improvisación

Complejidad y al escuchar

Hasta qué punto sabíamos o no?

No saltar el escuchar.

Modular el proceso

Verdadero

¿Cómo contaba esa 3ª parte?

Conectar y Recordar

Creación - cosa

VISUALES

Hasta qué punto hay un proceso

Preguntarse - ¿Hacia dónde se va?

Desestructuración y final

Difícil -> bueno -> Envolvente -> positivas

Notas

Cuanto Cambio -> Definir

Relación con el músico y el **INTERIORE**

¿Cómo el Polígrafo se enfrenta a esa fuerza?

Interrompe con el aliento del público y transpira

¿Qué tipo de silencio? ¿una silencia para poder explorar? ¿Silencio que puede llegar a la música? ¿el cuerpo lo sugiere?

Relación la pregunta es el momento. En se necesita silencio por todo el cuerpo. Como en una producción, cualquier en un solo lugar y explotar. Necesario porque al grupo.

Impulso pero cada uno hacia una forma diferente. La relación que está en el espacio de la estructura desestructura de. Pasa con una en otro cuando se unido con el público (estructura, estructura) y el espacio.

¿Por qué nos causa en todos? Causado por todos cuando. Necesita y se en estructura misma. Toda de exploración. Definir un lenguaje que se de a la gente. Exploración y definir el lenguaje (no se puede definir). Ser consciente de la relación. Definir en un solo punto. La improvisación en el trabajo colaborativo de una persona.

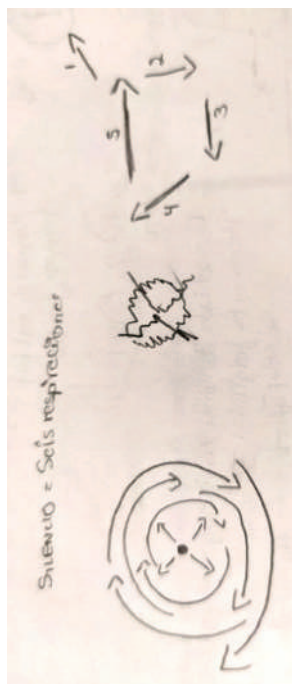


Figura 1: Fragmentos de la bitácora realizada para D-estructuración.

Bibliografía

- Blanco, Mario. «La pequeña danza, el soporte.» *Contact Improvisation Blog*. 26 de enero de 2017, <https://escontactimprovisation.wordpress.com/2017/01/26/la-pequena-danza-el-soporte/>
- Del Río, Juan Carlos. «El alma en la filosofía». *Escuela de Filosofía de Nueva Acrópolis*, 2017, <https://filosofia.nueva-acropolis.es/2017/alma-filosofia/>
- Louppe, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. Comunidad Autónoma de Castilla y León: Universidad de Salamanca, 2012.
- Mora, Víctor. «El frenético tiempo y el caótico espacio» *La Nación*. 06 de enero de 2018. <https://www.nacion.com/opinion/columnistas/el-frenetico-tiempo-y-el-caotico-espacio/7RCX6CD-CPVB3JBY5AUXKQOECPM/story/>

Artista y su devenir niño: *Risa*¹

Artist and His Becoming Child: *Risa*

Richard Ubidia

Universidad de las artes
Escuela de Artes Visuales
richardubidia@gmail.com

RESUMEN:

Risa es una mininovela gráfica que parte de un territorio íntimo, vivencial y de autoexploración, con base en el cuestionamiento acerca del artista y su devenir niño. Para esto se explora el concepto mismo del devenir, teorizado por Deleuze y Guattari, y la manera en que las fuerzas sensibles inciden en el artista y sus sensibilidades, generando así afectaciones que lo deforman y recomponen. Aquí nos encontramos con el grito, la contorsión, su difuminación, para al final llegar a la risa, el devenir niño. La comunicación entre el artista y la obra, solo siendo, sin buscar mayores pretensiones que eso, solo ser. De esta indagación/exploración y un desnudo doloroso, pero luego aligerante, surge *Risa*.

PALABRAS CLAVE: Risa, íntimo, devenir, niño, afectación, recomponer

¹ Este trabajo fue desarrollado en la materia Fundamentos de la Estética, Sociología, Filosofía del Arte.

ABSTRACT:

Risa is a mini graphic novel that starts from an intimate, experiential, and self-exploration territory, based on the questioning about the artist and his becoming-child. For this, we explore the very concept of becoming, theorized by Deleuze and Guattari. We also explore how sensitive forces affect the artist and his sensibilities, thus generating affectations that deform and recompose him. Here we find the scream, the contortion, the blurring, and we finally arrive at laughter, becoming a child. The communication between the artist and the work, just being, without seeking greater pretensions. Just being. From this inquiry/exploration and a painful, but later lightening nudity, emerges Risa.

KEYWORDS: *Laughter, intimate, becoming, child, affectation, recompose*

Devenir niño del artista

Risa

El ser humano, desde sus inicios, como ser con raciocinio y consciente de su existencia, se ha cuestionado sobre la realidad que habita. Es un tema que siempre ha sido de gran fascinación, de allí tenemos, pues, esta necesidad de estudiar y registrar los descubrimientos. Es aquí en donde se encuentra con el arte, en este registro de las fuerzas emanadas de una realidad en ocasiones caótica y en otras armoniosa. Se empieza a teorizar de dónde provienen la inspiración y las formas técnicas de la expresión plasmadas en la obra. Sin embargo, el artista, al receptar estas fuerzas, se ve sometido a cambios en su ser, cambios de nivel molecular, entonces, nos encontramos con los devenires que no son de un orden natural.

Así, el artista se encuentra con estas fuerzas sensibles, pero entiende que hay más y, tras estudiar el movimiento de las cosas, ese movimiento estático y la dualidad del juego de lo revelado y lo oculto, vuelve elástica su sensibilidad hasta llegar a las fuerzas insensibles, aquellas fuerzas ocultas. Estas fuerzas, que resultan de gran afectación, lo deforman, lo recomponen en devenires, entonces el artista grita, se contorsiona, se difumina, vomita sus órganos; y después del grito, viene la risa. Entonces juega, ha devenido niño y esto no es sinónimo de infantilismo. Ha devenido niño, inocente, sabio. Es de ahí que surge *Risa*, una mininovela gráfica enfocada en este devenir niño.

Y es aquí que me siento, en el desorden que suele ser mi habitación y mi vida en general y recuerdo, cuando la existencia alguna vez me aplastó y al levantarme me vi niño, con toda la sabiduría que me había dejado el estar en aquel agujero lleno de excremento y larvas, me vi niño y jugué. ¿Era acaso eso un devenir niño? Pero ya no soy más él, ya no he sentido ser el niño hace un tiempo atrás. Entonces me cuestiono sobre el miedo que muchas veces tengo al enfrentar al cuadro. ¿Acaso me vi absorbido por lo apolíneo al enfocarme en las técnicas gráficas y he dejado empolvarse lo dionisiaco? ¿He dejado de lado el juego, la sensibilidad, por tratar de engendrar una obra pensando en el espectador, en su juicio? ¿Esto me lleva a hacer una obra vacía? Este proyecto surge desde mis incertidumbres, desde mis miedos, desde mis demonios y resplandores pasados; es un diálogo que necesitaba.

El punto de partida para llegar al devenir niño, claramente eran los devenires, teorizados por Deleuze y Guattari en su libro *Mil mesetas*, es aquí donde entendemos que el devenir es un proceso de cambio molecular, de carácter no natural, y que este estaba causado por las afectaciones de las fuerzas emanadas sobre el ser. Esto me llevaría a mi siguiente fuente de consulta. Se trata de *Lógica de la sensación* de Deleuze, en el cual el autor realiza una lectura y disección de la obra de Bacon.

En particular, la sección que me resulta de gran interés es la que se refiere a la sensación del artista y cómo este vuelve elástica la sensación para lograr captar la mayor cantidad de fuerzas, hasta aquellas insensibles. Pero, a su vez, se habla de

las fuerzas con cualidades deformatorias. Es entonces que el artista, al ser afectado por gran cantidad de fuerzas, se ve deformado, contorsionado, afectado a nivel molecular, se ve carne. Esta última cualidad me llevaría hacia mi siguiente fuente de análisis, pues, en cuanto carne, Bacon se refiere a expulsar los órganos, los huesos, todo aquello que nos dan especificidades identitarias, para así llegar al ser. Artaud en *Para terminar con el juicio de Dios*, nos habla del cuerpo sin órganos, de la necesidad de este, ya que estos órganos están podridos y se refiere, también, a los órganos como vísceras condicionadoras para el ser. Nos habla de los organismos en los que se construye esta «sociedad civilizada», que terminan internalizándose en el individuo. Es así que propone el teatro de la crueldad. Este pretende inspirar todas estas fuerzas y expirarlas sobre el espectador para que se vea afectado por estas y vomite sus órganos podridos, órganos de una sociedad de locos.

Irónico resulta que Artaud era, para esta sociedad, considerado y diagnosticado como loco. Entonces, esto centró mi atención en el arte de los locos, más conocido como *art brut*, que se refiere al arte o expresiones artísticas hecha por personas con problemas psiquiátricos. Estas personas, que están al margen de la sociedad y carecen de filtro alguno en cuanto a su contacto con las fuerzas emanadas, son cuerpos sin órganos, habían sufrido devenires. Revisé varias obras, la mayoría no tenía firma de autoría, y luego las comparé con obras de artistas como Klee, Clader y Miró, que tenían una gran exploración con el devenir niño en su obra; entonces

noté varios patrones, un trazo que no procuraba una perfección, sino ser lo que es. Otros elementos comunes son el regreso a formas simples, el juego espontáneo entre formas y el uso del color, que suele ser plano, textural y accidentado. Cabe recalcar que no se trata de infantilismo en la obra. De hecho, están dotadas de gran sabiduría y trabajo pictórico.

Tras realizar este viaje y volviendo a Deleuze, que se refiere al devenir niño como cosmos, explosión del mundo, no un *souvenir*, sino un constante contemporáneo, sumado a Nietzsche en *Así habló Zaratustra*, que nos habla de una metamorfosis del espíritu a niño, inocente, que juega y es una afirmación santa para el juego divino de la creación. Tras este recorrido tuve mayor claridad en cuanto al devenir niño y el recorrido que este tendría en *Risa*.

Risa nos cuenta el recorrido de un ser por esta existencia y cómo el deseo exploratorio, el diálogo interno y la afectación de las fuerzas, lo hacen transitar por deformaciones causales, devenires mujer, indeterminado/animal y, finalmente, niño. Para la realización de esta mininovela gráfica, en primer lugar, opté por recorrer las fuentes teóricas antes citadas. Posteriormente procedí a la ejecución y me dispuse a dejar que la obra hablase y me pidiese lo que necesitara. Entonces la obra me llevó a transitar desde la figuración inicial, por un dibujo suelto a carboncillo, el trazo suelto de este mismo carboncillo y un pincel con acuarela, para volver al trazo suelto y libre de las formas. Finalmente, tuve un encuentro con *Equilibrio inestable*, obra de Klee, en la que podemos apreciar un ser sonriente.

Este proyecto me resultó crucial para una reconexión muy necesaria con mis sensibilidades y la comunicación que tengo con la obra: entender que no debo someter a la obra, sino ser con ella a través de las fuerzas. *Risa* funciona como un capítulo piloto para una novela gráfica de mayor extensión y exploración que pretendo hacer respecto a esta temática, pues aún me queda mucho por explorar, y aunque tuve muchas respuestas, se me ha generado más cuestionamientos aún, y las ganas de explorar.

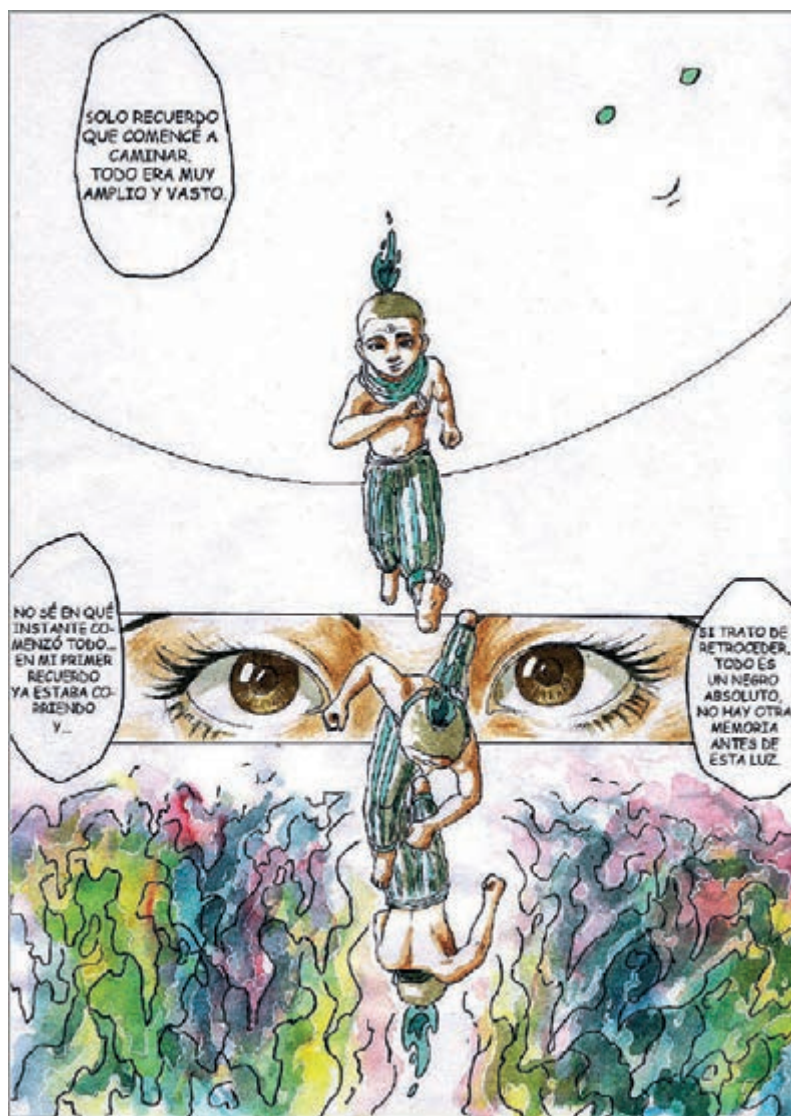
Bibliografía

- Artaud, Antonín. *Para terminar con el juicio de Dios*. Traducido por María Irene Bordaberry y Adolfo Vargas. Buenos Aires: Ediciones Caldeón, 1975.
- Deleuze, Gilles. *Lógica de la sensación*. Traducido por Ernesto Hernández B. Medellín: Revista Sé cauto, 2004.
- Deleuze, Gilles y Félix Guatari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez. Valencia: Ediciones PRE-TEXTOS, 2004.
- Durán Úcar, Dolores. *En torno al Art-Brut*. Madrid: Ediciones Arte y Estérica, 2006.
- Juanes, Jorge. *Artaud y el teatro de la crueldad*. México.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Traducido por Carlos Vergara. Madrid: Editorial EDAF, 2010.

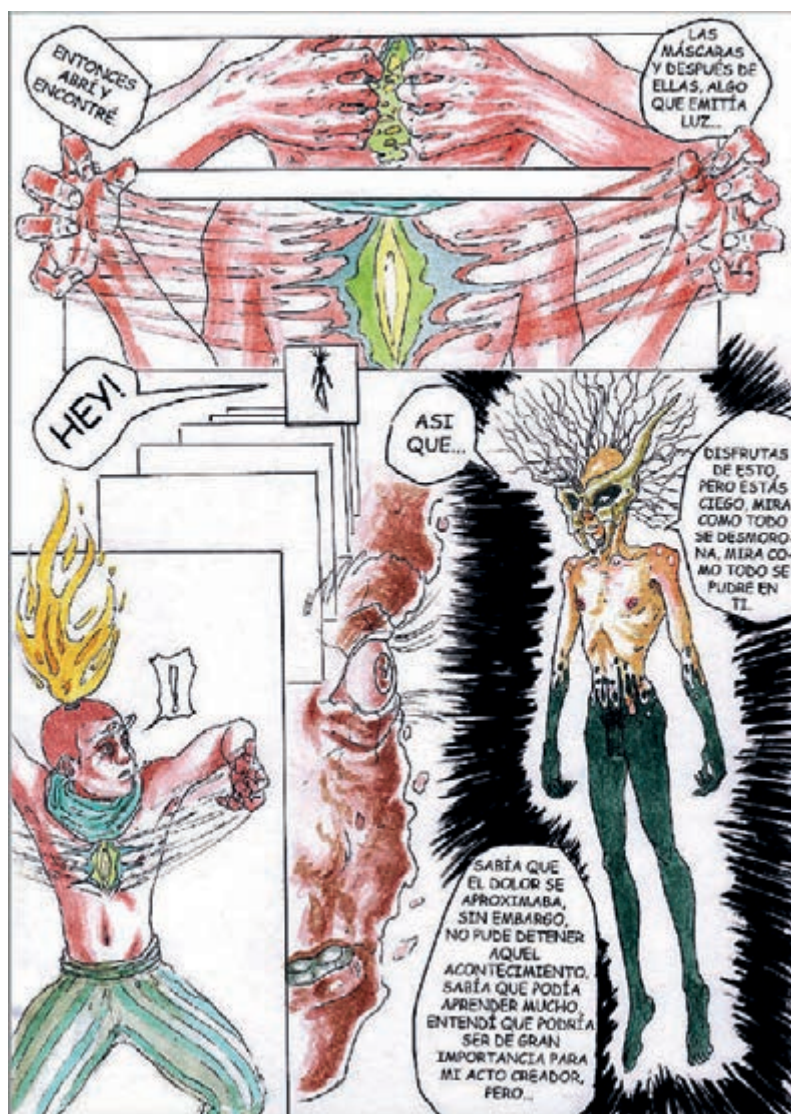
Risa

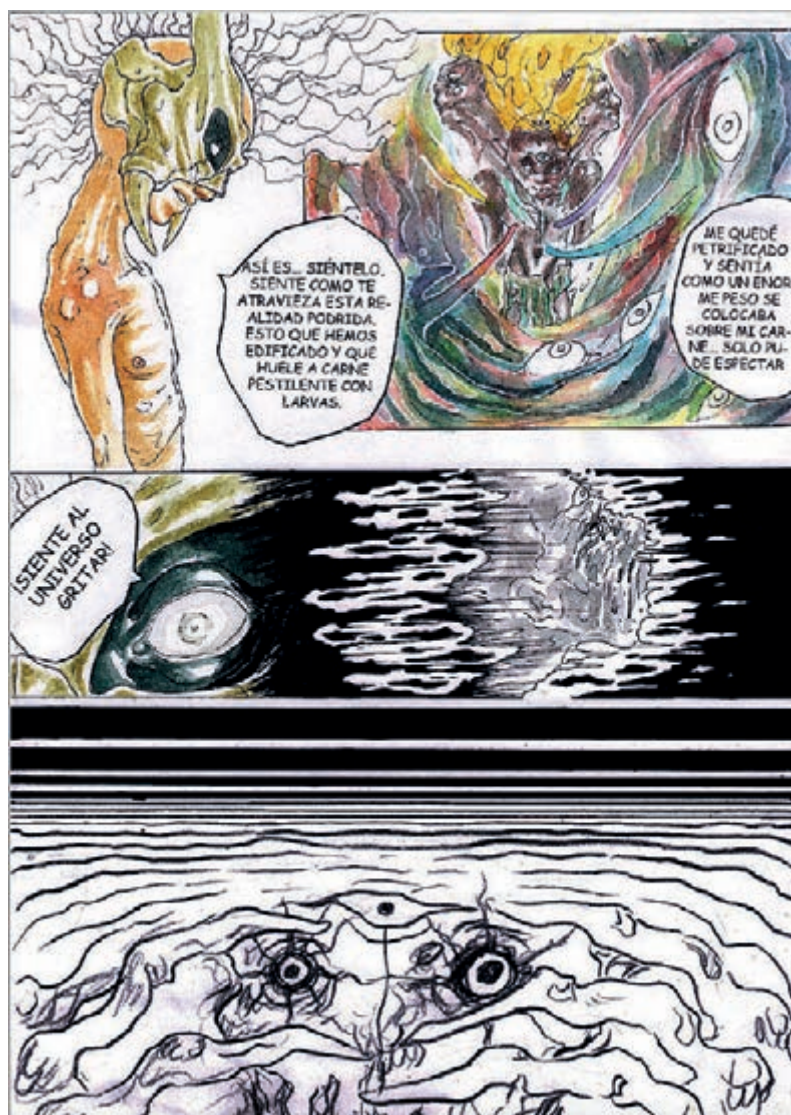


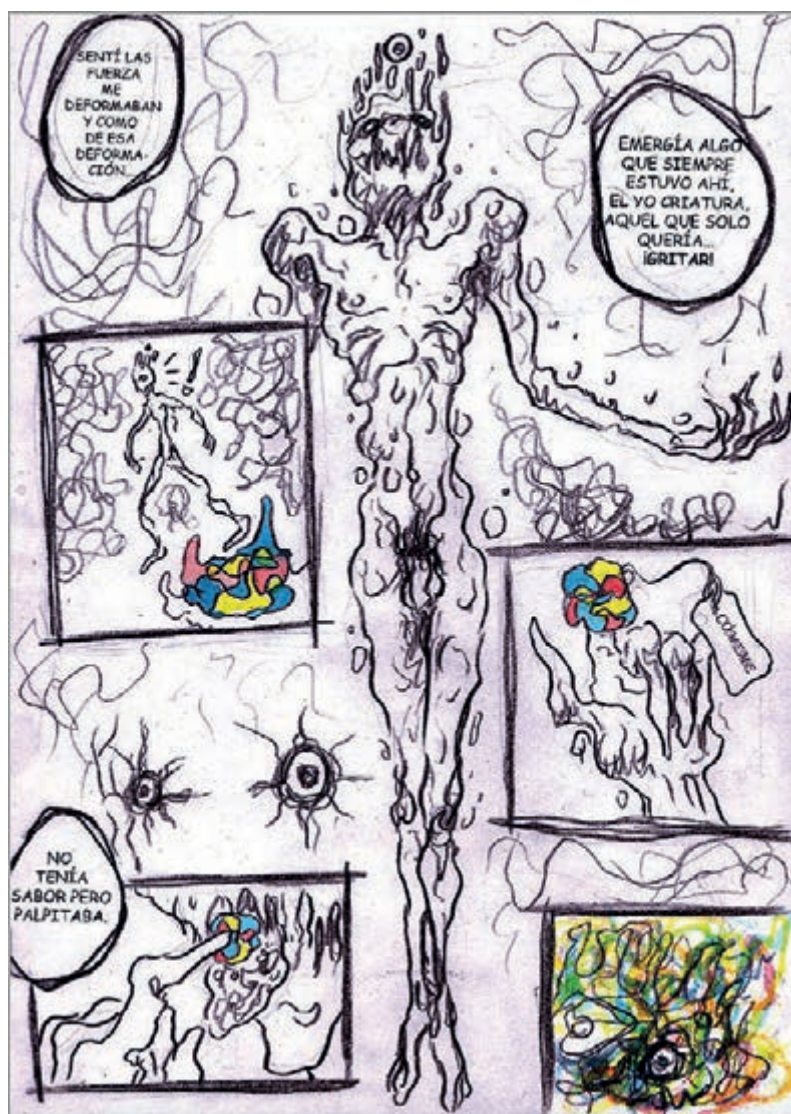
Por
Richard Ubidia





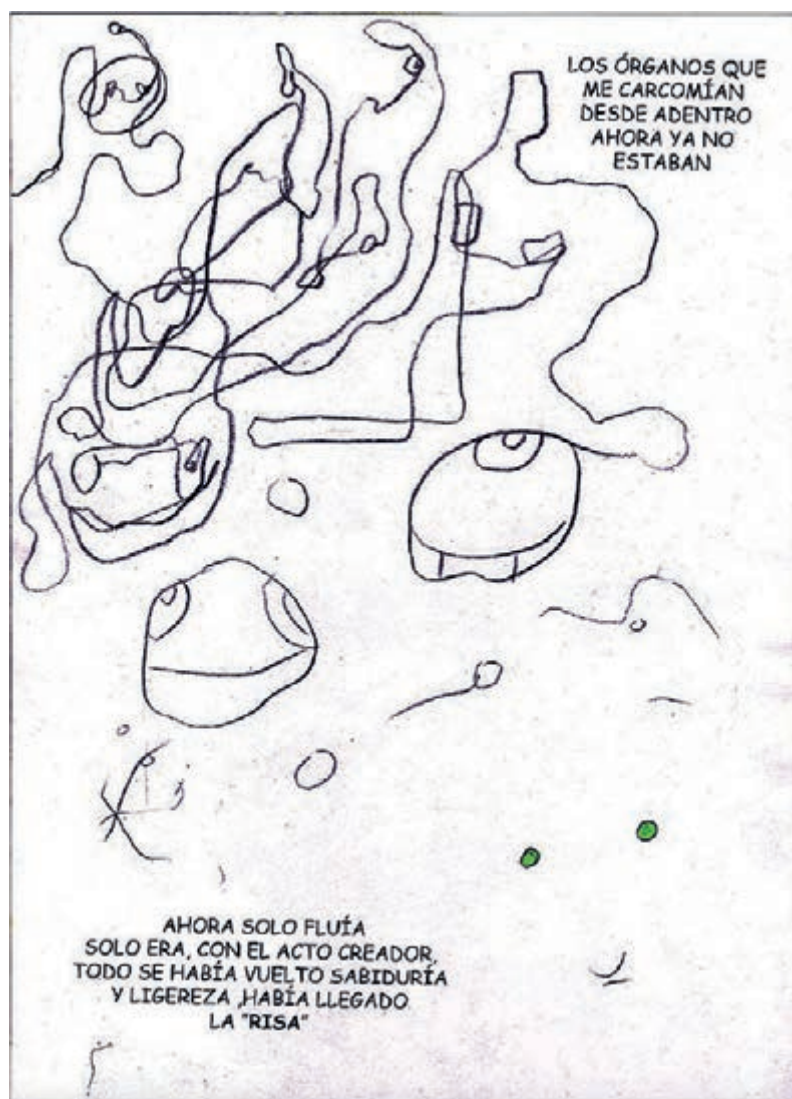












II. Territorio

Del recorrido territorial y las figuras permeables que lo ocupan¹

Of The Territorial Route and The Permeable Figures That Occupy It

Andrés Jaramillo Garcés

Universidad de las Artes

Escuela de Artes visuales

andres.jaramillo@uartes.edu.ec

RESUMEN:

El ensayo visual «Del recorrido territorial y las figuras permeables que lo ocupan», desarrolla una investigación desde un material digital personal. Se fundamenta a partir de su conexión con trabajos teóricos que investigan acerca del hacer territorios. La composición viabiliza el pensamiento sobre el producto que representaría conceptos fundamentales de mi investigación. Las nociones de gesto, marca y presencia son las rutas suscitadas desde la investigación y la disolución del cuerpo territorial como canal en el que converge la propuesta.

PALABRAS CLAVE: Ensayo, fotografía, territorio, cuerpo, disolución

¹ Este trabajo fue desarrollado en la materia Naturaleza, Espacio público y Lenguaje.

ABSTRACT:

The visual essay “Of the territorial route and the permeable figures that occupy it” develops research from personal digital material. The connection with the theoretical works that research the making of territories underpins the proposal. The composition makes it possible to think about the product that would represent the fundamental concepts of my work. Gesture, brand-scratch, presence are the routes raised from the visual essay and the dissolution of the territorial body, the channel in which the proposal converges.

KEYWORDS: *Essay, photography, territory, body, dissolution*

Gesto, marca, presencia

A partir de estos tres términos —el gesto, la marca y la presencia— reflexiono en qué medida transitar y *territorializar* espacios, conceptos que uso para articular dos realidades: un espacio en constante construcción que muta según las presencias que por él transitan, y un entorno que resulta de la acumulación de ciertas cargas sensibles y que se mantienen inherentes, aún después del tránsito de presencias.

Busco pensar, asimismo, ¿en qué medida la presencia llega a trasladarse, trasladar su esencia activa y viviente, al territorio? Será, pues, a través de las dinámicas del cuerpo que trascienden sobre el territorio y la disolución de la frontera imaginaria entre el cuerpo y el territorio, conceptos que pueden actuar en reciprocidad.

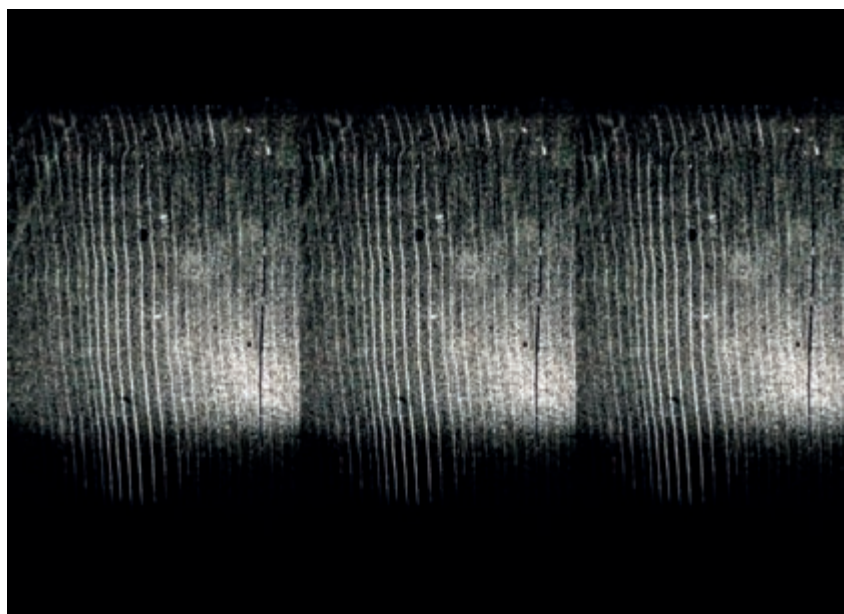
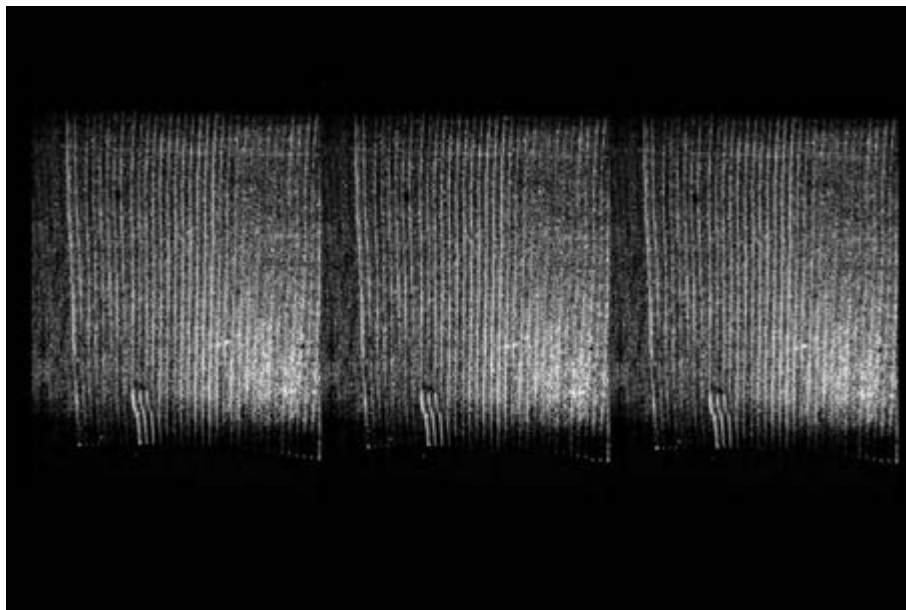
Para concluir, además dedico mi atención a la exclusión del cuerpo, en pro de una investigación con respecto al territorio. No es preciso discutir acerca del carácter truncado de un territorio descolonizado, siendo de mayor interés, a mi parecer, la disolución de la frontera imaginaria entre el cuerpo y el territorio, conceptos, ,sobremanera, paralelos y que actúan en común reciprocidad.

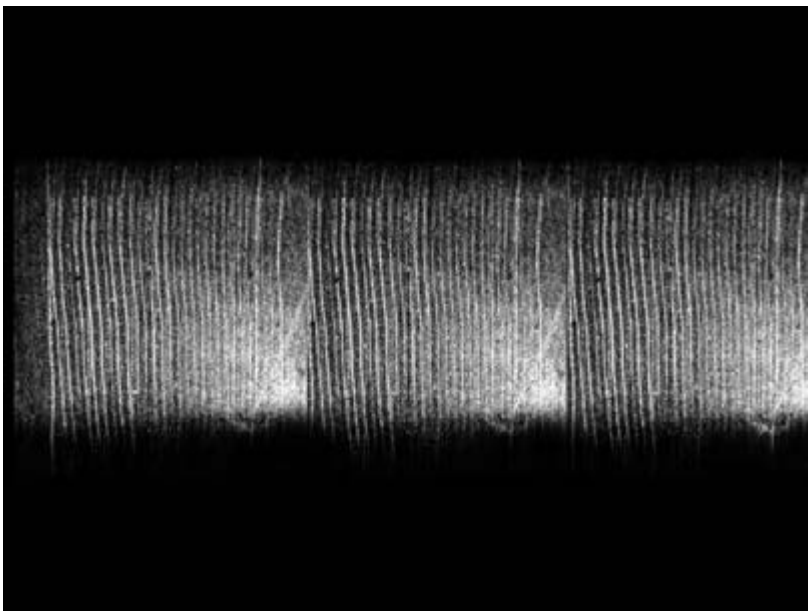
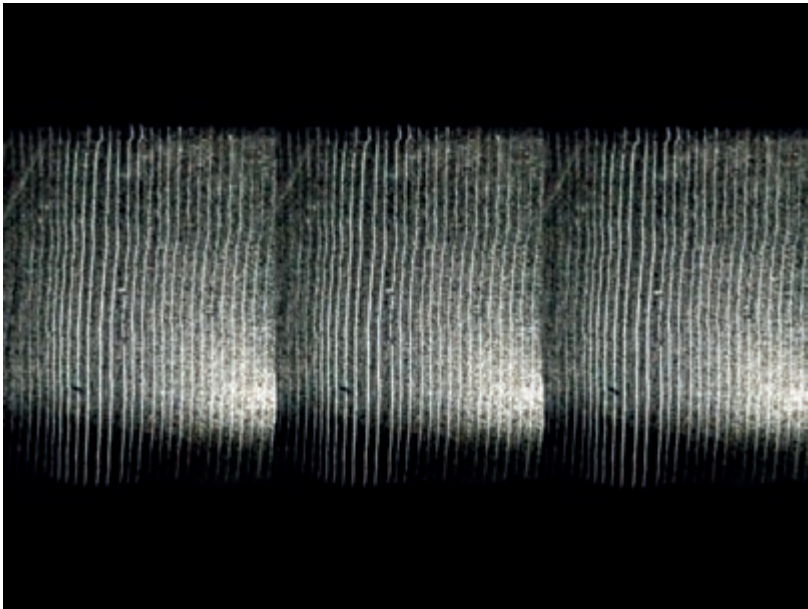
¿Cómo se vuelve el territorio un espacio agujereado por las múltiples trascendencias y tránsitos que en él habitan? Enfatizo que el anexo teórico al trabajo digital debe denotarse al margen de esta, pues, sería a través de esta anexión teórica que el proceso creativo encuentra sustento, y sobre las que, además de ser de carácter sintomatológico, repercute en las alteraciones y transiciones que acontecen en la obra.

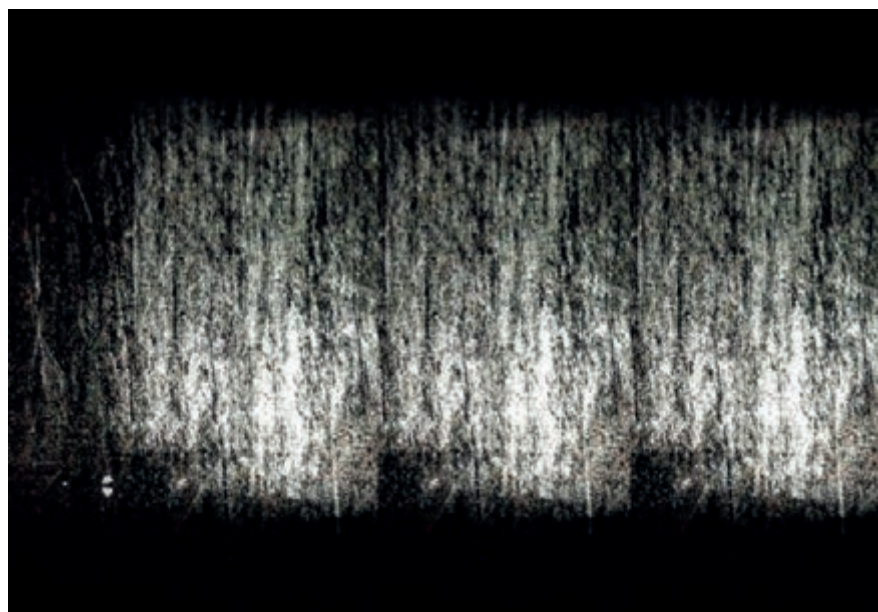
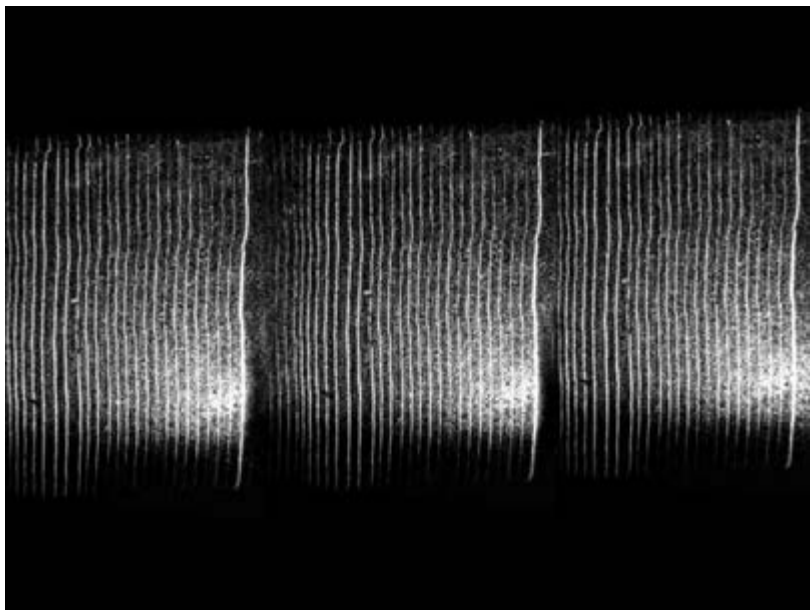
Tal es el motivo de mi investigación: que teniendo al margen la frontera entre cuerpo y territorio, que de meditar sobre el territorio a expensas del cuerpo, pero no a expensas de la profusa interrelación que supondría la visibilidad gestual del cuerpo, se entendería el territorio como la auténtica huella del cuerpo en el espacio, advirtiéndose que de las mismas correspondencias no procede desvincularle de otras instancias como el «sin lugar» que no se desentiende del todo de la presencia del cuerpo.

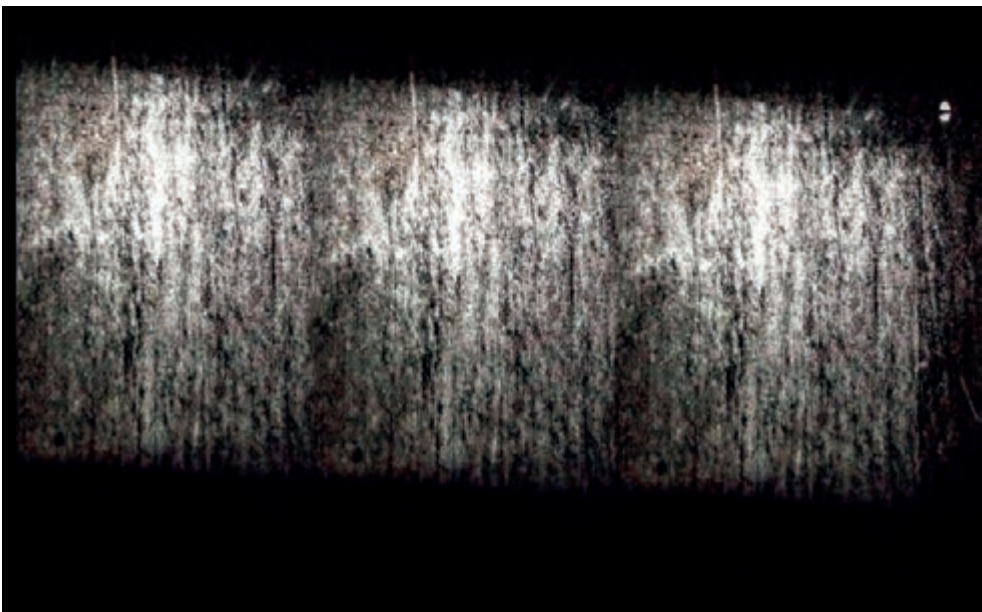
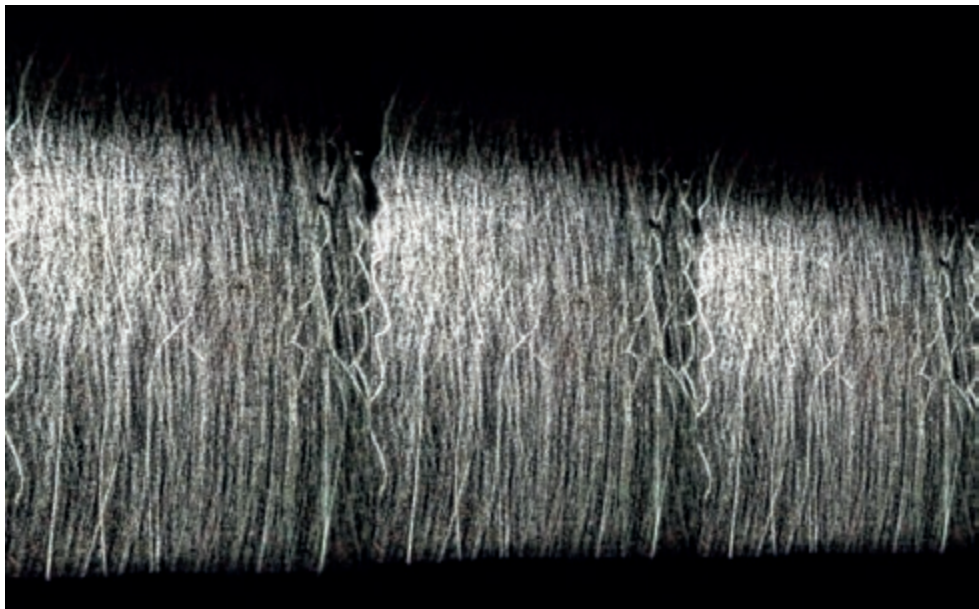
Bibliografía

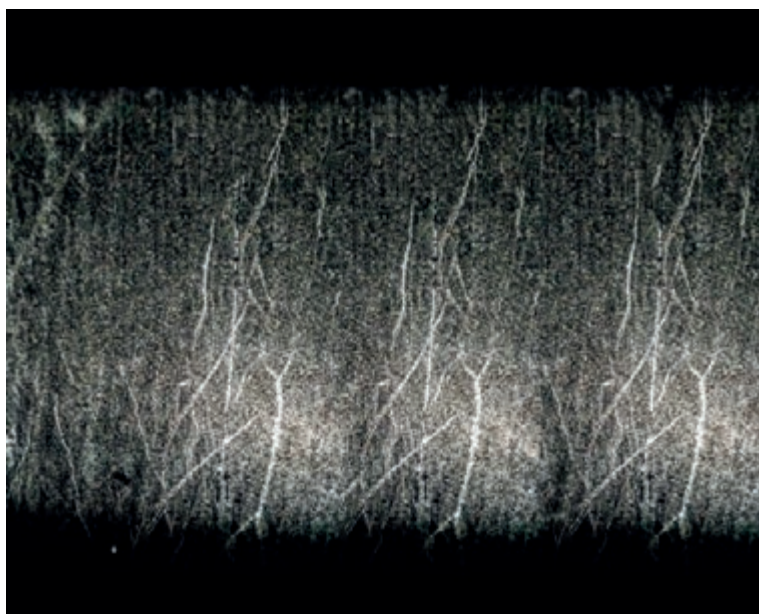
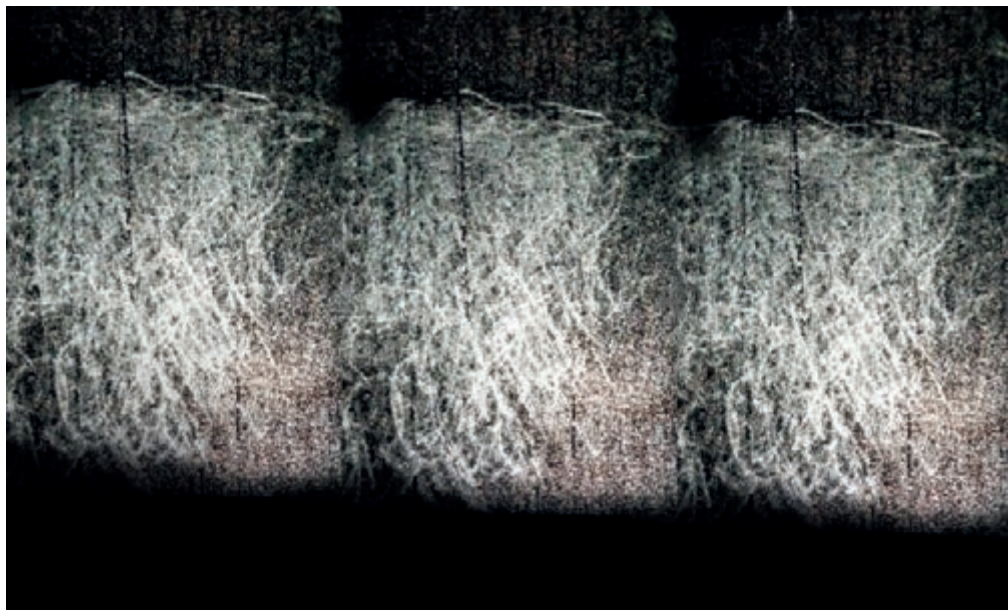
- Borghi, Simone. *La casa y el cosmos. El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*. Buenos Aires: Cactus, 2014.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. París: Seuil, 2002.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- Herner, María Teresa. «Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari». *Huellas* N.º 13 (2009).
- Merlau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. 1986.
- Omar Díaz, Luis. «Ritornelo y territorialidad: trazos para una teoría de la creación en Deleuze y Guattari a partir de “Mil Mesetas”». *Revista observaciones filosóficas* N.º 14 (2012).
- Pilar López, Olga. *El ritornelo: un cristal sonoro. Máquinas de guerra con ritornelos territoriales*. La Deleuziana, 2017.
- Salabert, Pere. *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración de una serpiente enfurecida*. 2009.

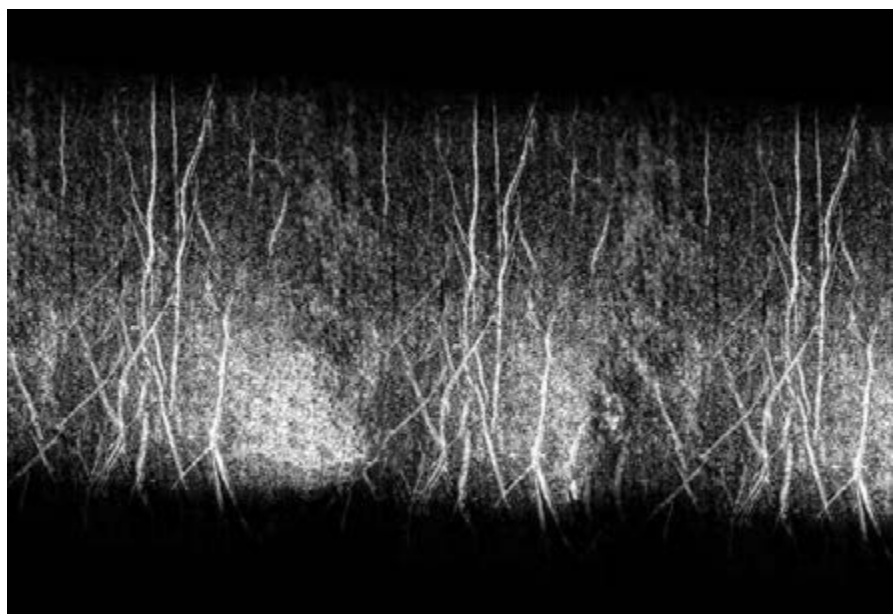
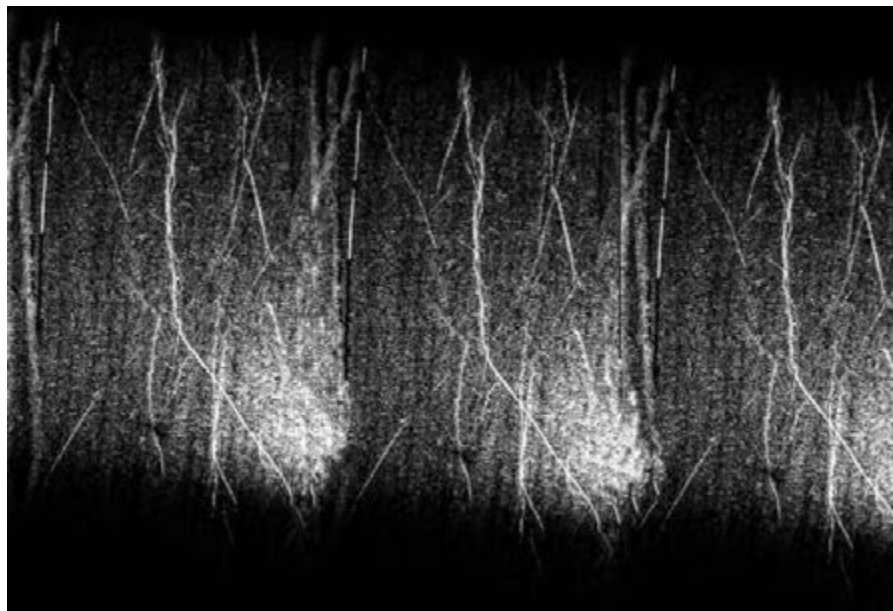


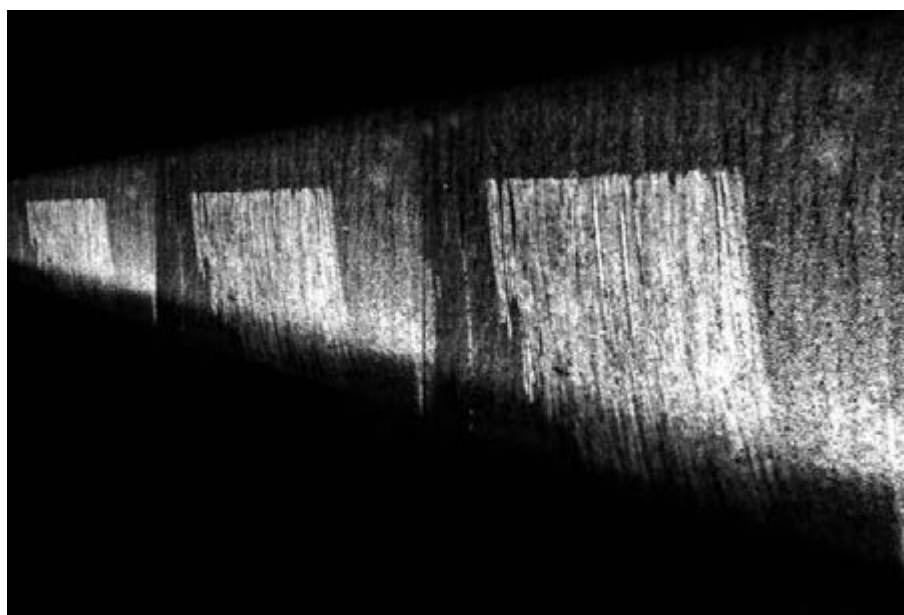
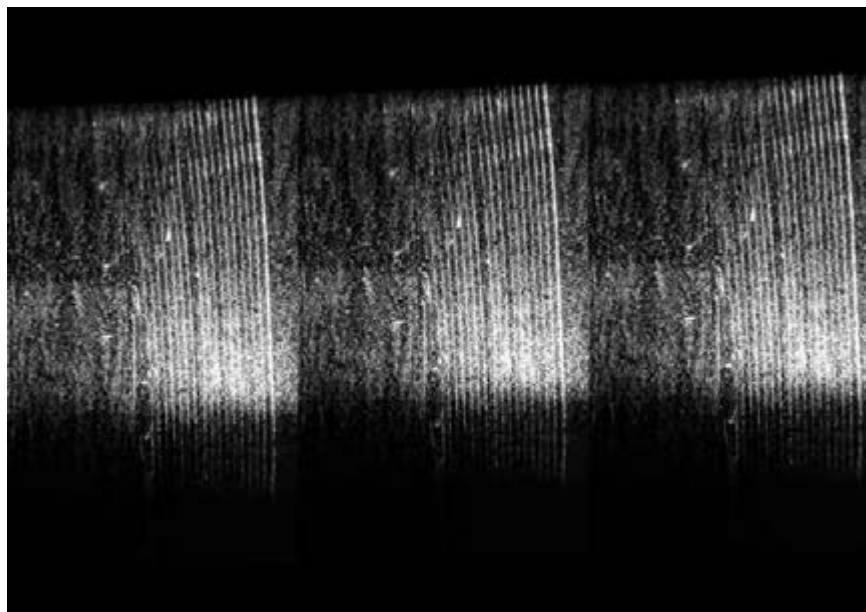


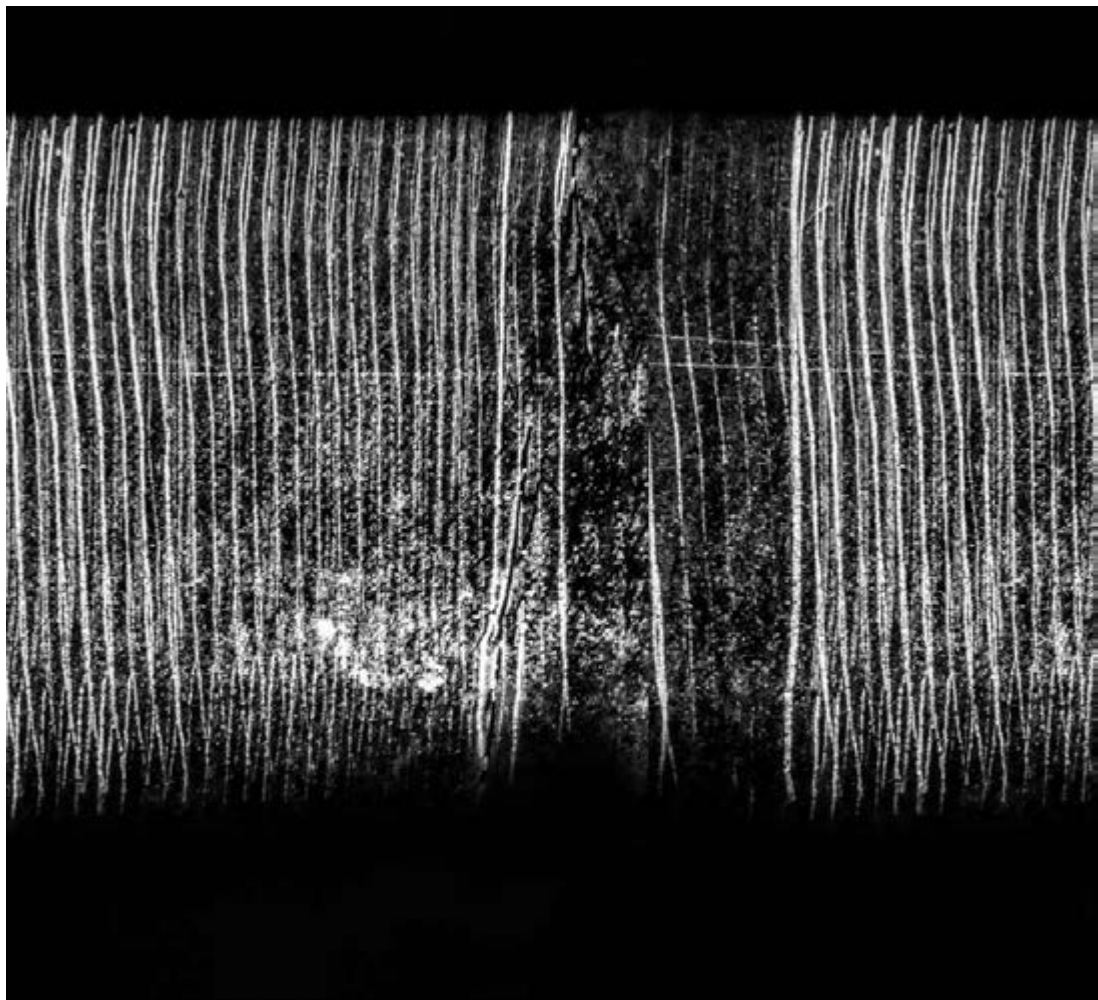


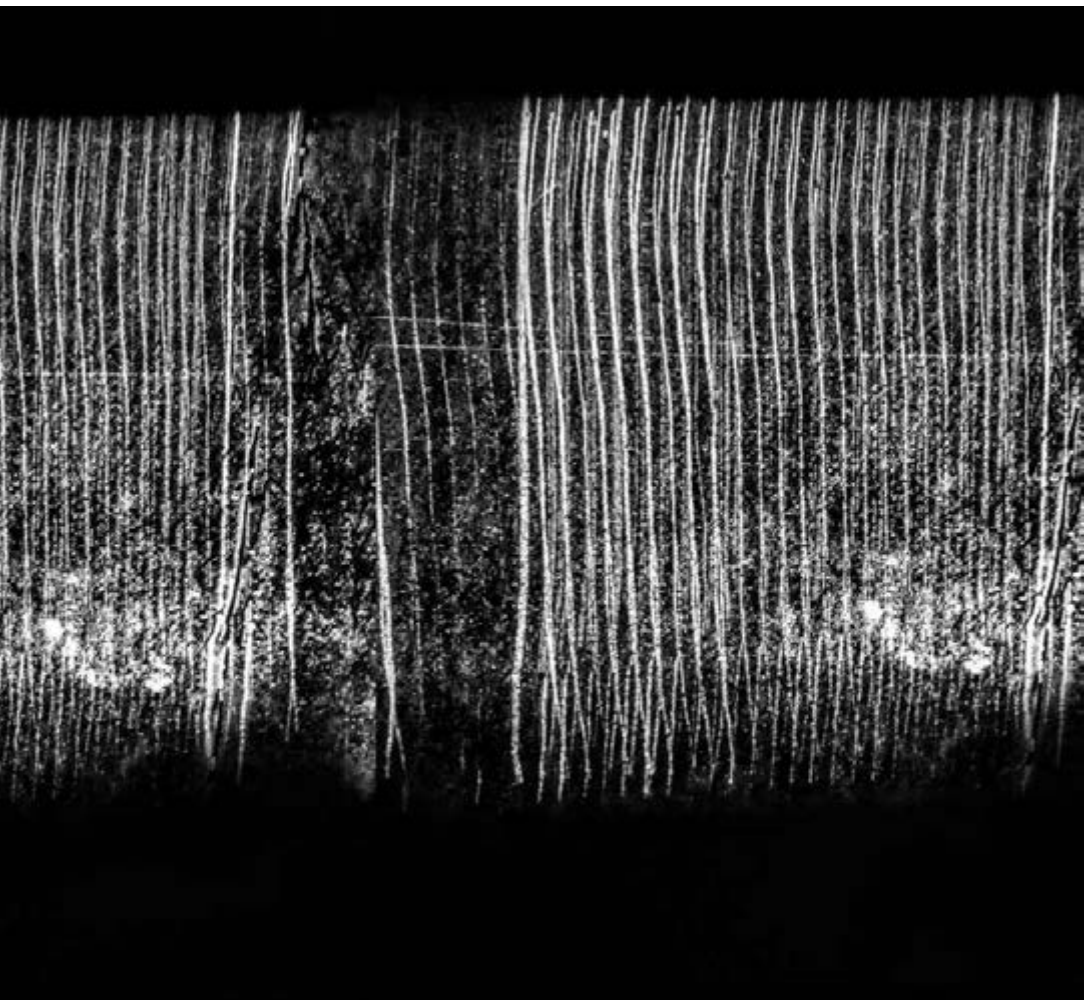


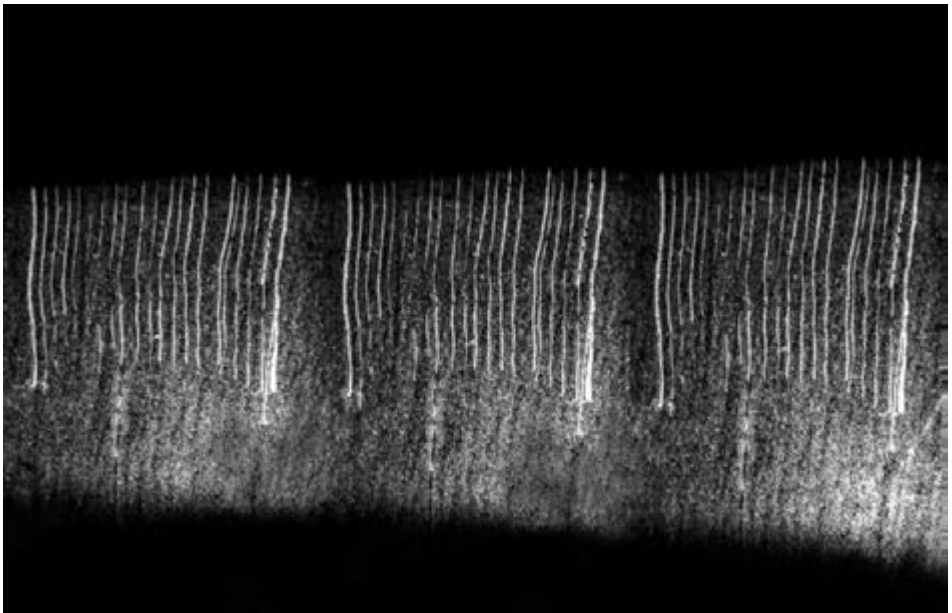
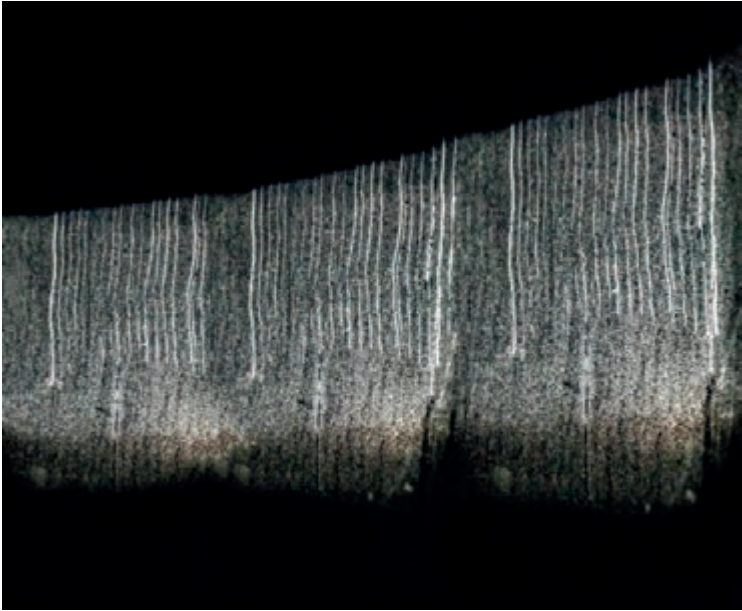


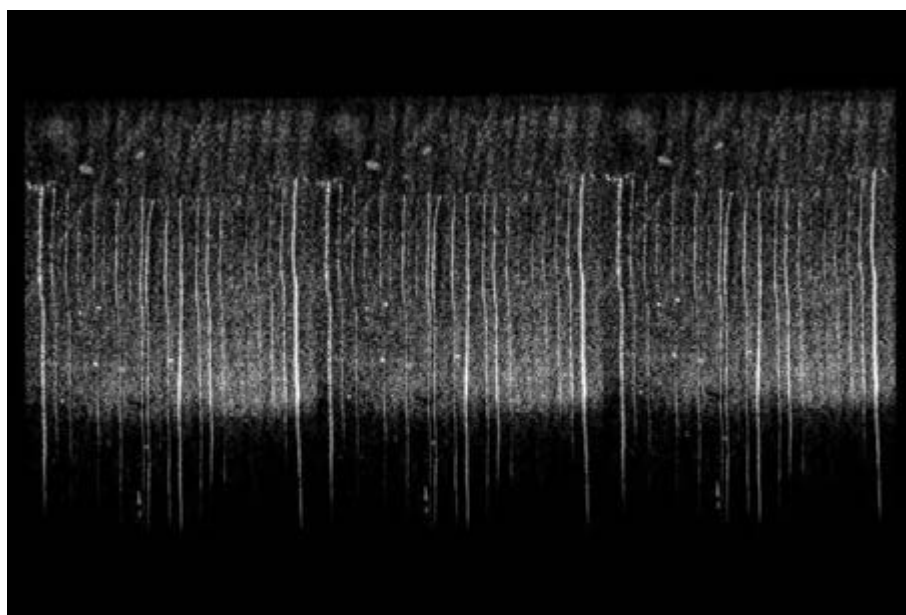
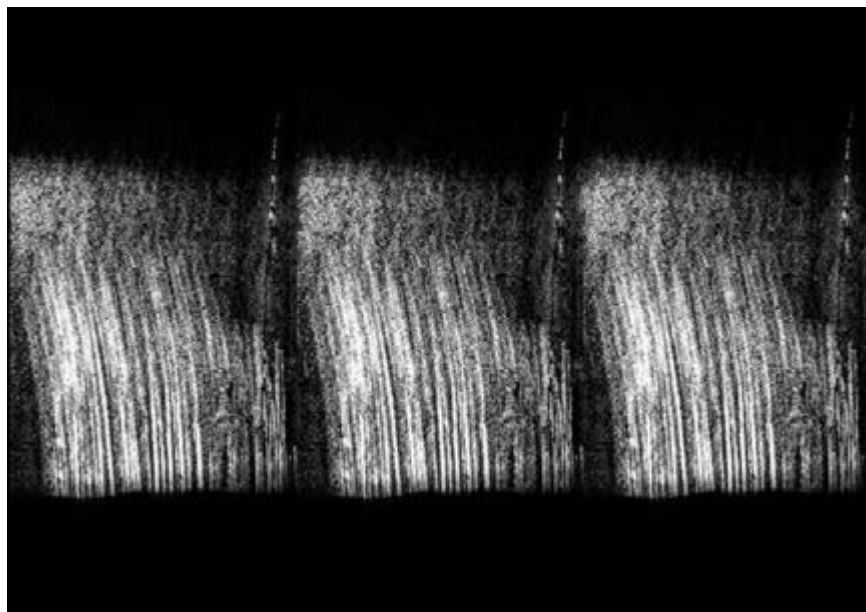








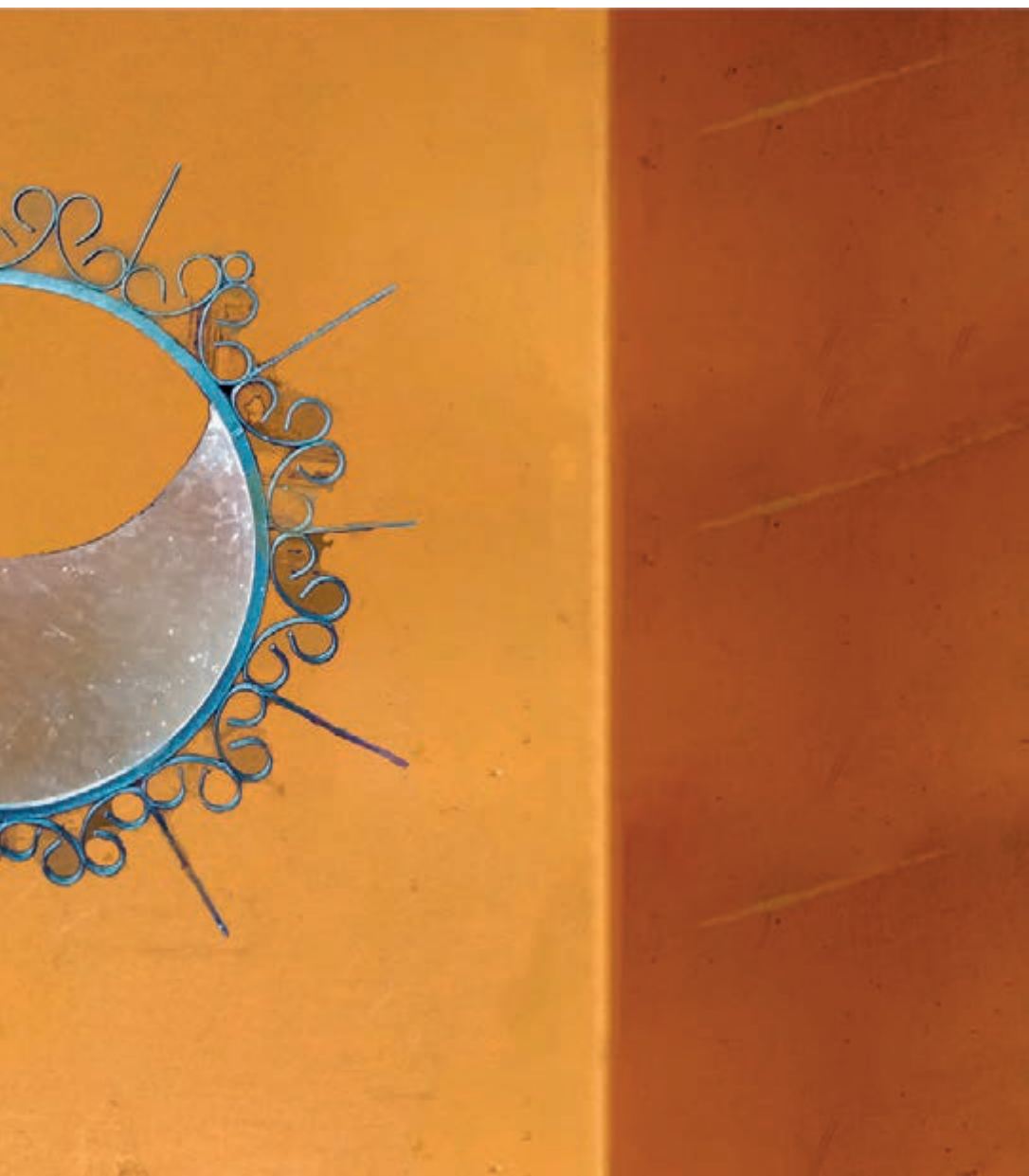


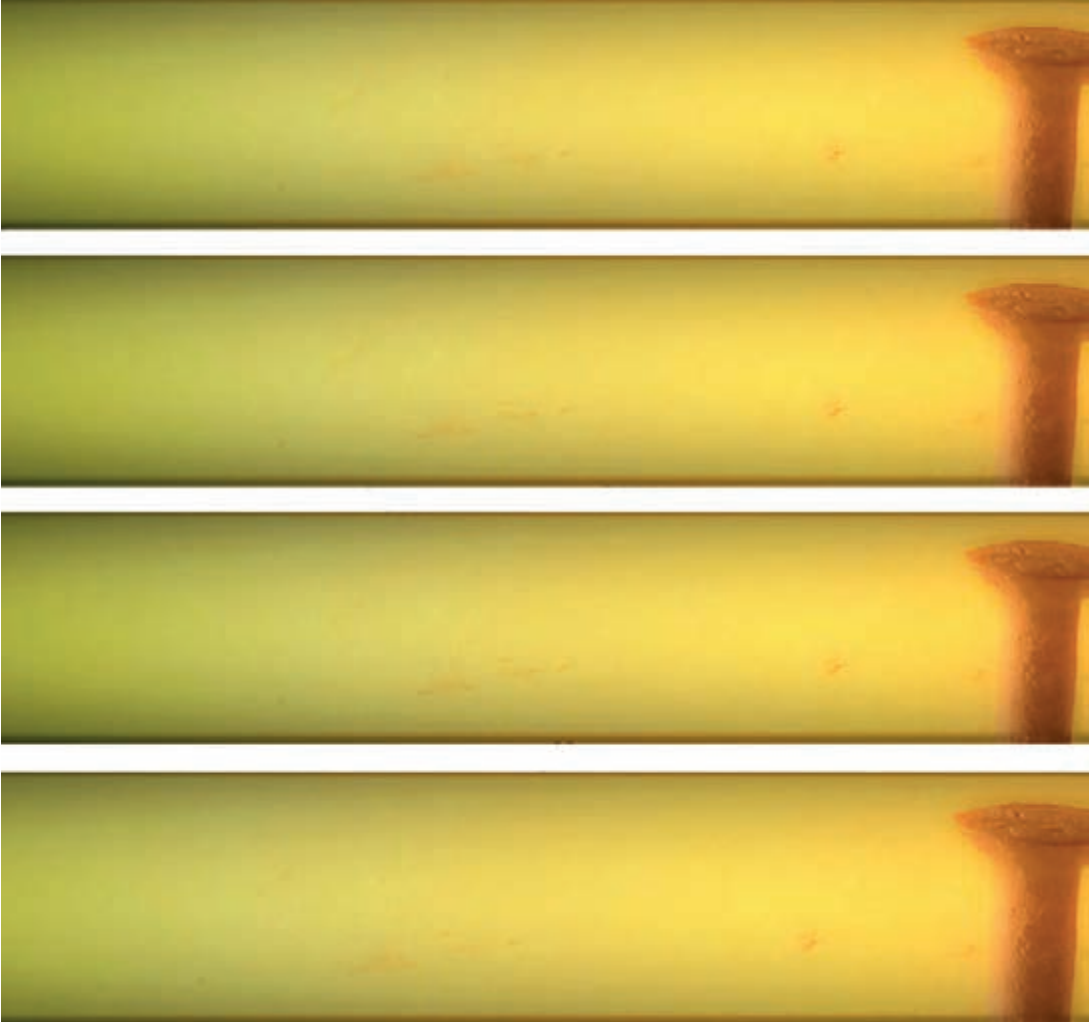


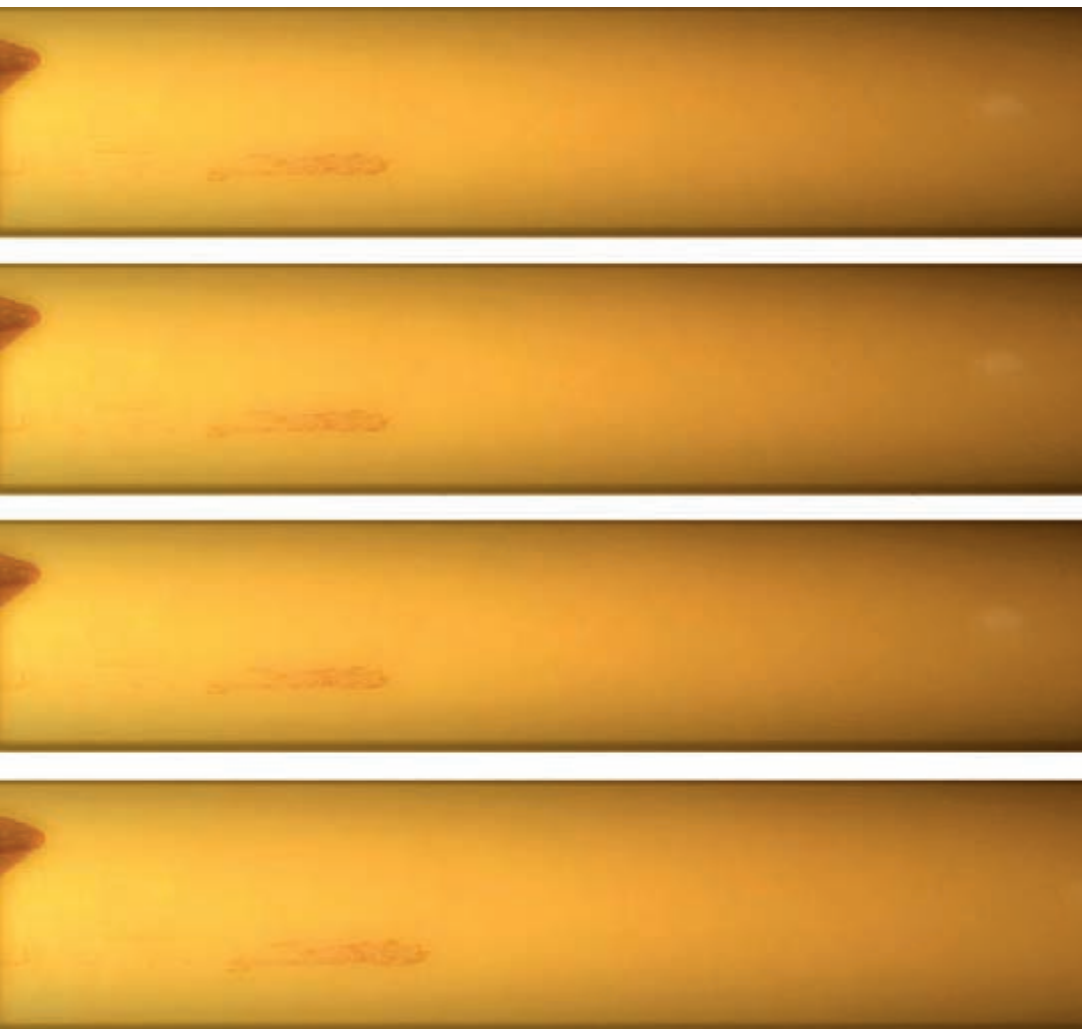


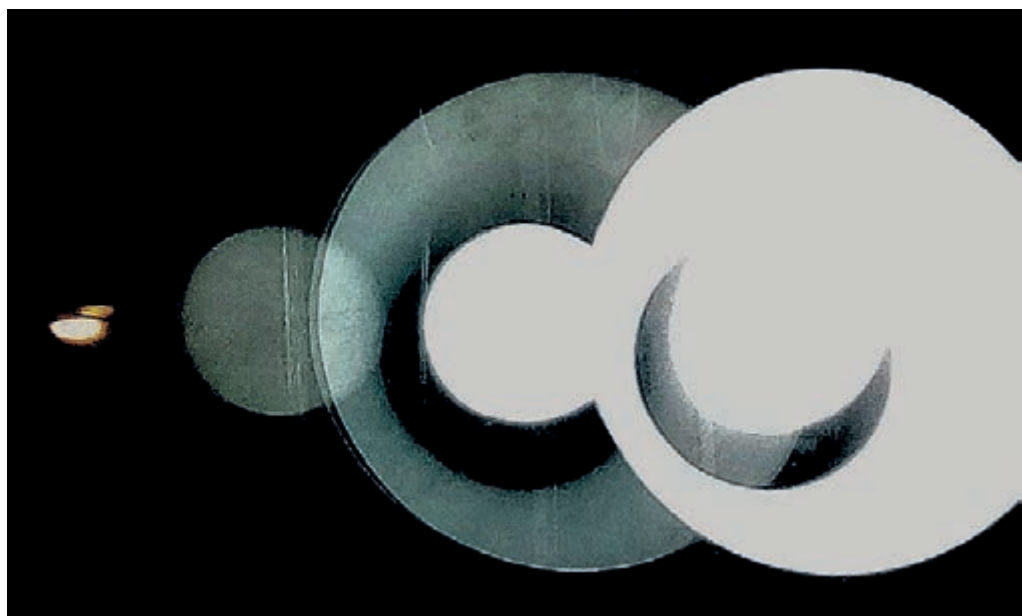
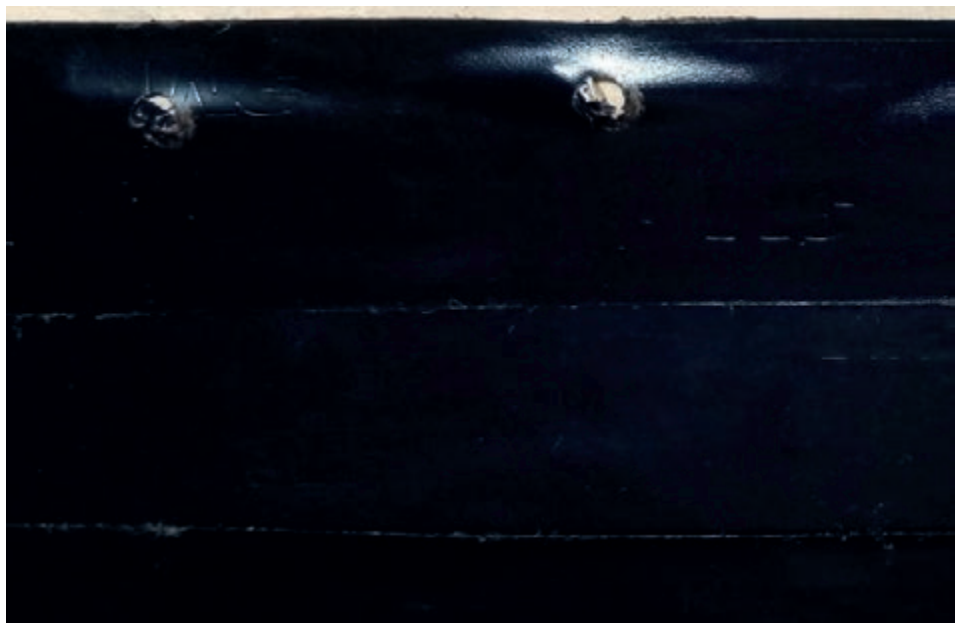


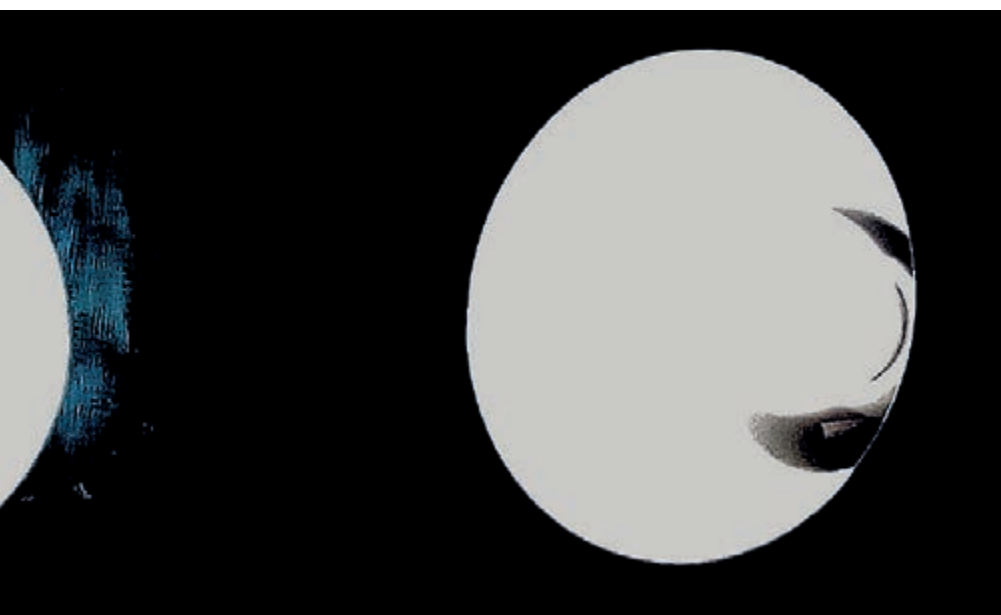












Boda, Tolstói y tilapias¹

Wedding, Tolstói and Tilapias

Christian Edinson Chalén Jurado

Universidad de las Artes

Escuela de Literatura

christian.chalen@uartes.edu.ec

RESUMEN:

Un día, mochila a cuestas y gracias a una invitación de boda, puse rumbo a Cali Cando. Cali, como le llaman sus habitantes, es un recinto escondido entre vergeles, charcas llenas de tilapias y casas inacabadas de cemento. Motivado por el recuerdo de sus campos, por sus infinitas plantaciones de banano y cacao, intento en las páginas de esta crónica conservar algo de esta tierra que mi memoria se niega a olvidar. También, les comparto un instante de las vidas de aquellos que labran la huerta con amor en demasía, tanto, que le brindan litros de sudor y raciones generosas de sangre. Aquí, entre los intersticios que nacen en las palabras recorren tradiciones, costumbres y supersticiones de un lugar que, de la mano de don Presbiterio y don Tarquino, se descubren como un mundo que existe entre lo real y lo maravilloso.

PALABRAS CLAVE: Tierra, montuvio, costumbre, tiempo, tradición

¹ Este trabajo fue desarrollado en la materia Taller de Crónica.

ABSTRACT:

One day, with my backpack on and thanks to a wedding invitation, I led to Cali Cando. Cali, as its people call it, is a place hidden among orchards, pools full of tilapia fish, and unfinished cement houses. Already encouraged by the remembrance of the green fields and the infinite banana and cocoa plantations, I try to keep, through this chronicle, something from this land that my memory refuses to forget. Furthermore, I share with you a moment of the lives of those who cultivate the garden with their hands and who, with too much love, give liters of sweat and generous portions of blood. Here, between the interstices that are born within the words, there are traditions, customs, and superstitions of a place, which, in the company of don Presbiterio and don Tarquino, are discovered as a whole world that exists between the real and the wonderful.

KEYWORDS: Land, montuvio, custom, time, tradition

Cali Cando es un pueblo escondido en la abundancia de San José de Naranjal. Cali, como también le llaman, está rodeado de infinitas haciendas de banano, cacao y café; de charcas rebosantes de peces, de chozas construidas con la humildad de la caña que se mezclan con inacabadas casas de cemento. No hay calles con asfalto ni aceras, solo torcidos y empedrados caminos por los que transita el campesino hacia el huerto, por donde circulan los perros lánguidos, motos, ancianos, mujeres, y niños exiliados a escuelas tan remotas que sus perfiles se pierden en el horizonte.

También, argumento y causa de estas líneas es don Presbiterio Mendoza, que muy decidido echó la casa por la ventana cuando su querida Efigenia, rendida en los brazos de un tal Adonis, feliz se le casó. En su finca, La Esperanza, hubo aguardiente, convite y bailarines que giraban como trompos al son de una orquesta de nombre Los Mojados.

Era un sábado de boda. Don Presbiterio y don Tarquino (medio hermanos y anfitriones) me preguntaron si me gustó el festín. Les respondí que estuvo soberbio y que el alcohol se me había subido a la cabeza. Mientras ellos se reían de mí, yo descubrí que la algarabía también se había ido a la cama sin la música de Los Mojados. Su cantante, un afroamericano imponente con cabello de esponja y de torso espartano, desplomado en una silla en manos de melopea parecía un guerrero abatido.

—Ese árbol de ceibo junto al estero es un viejo muy fuerte—comentó don Tarquino—. Cuando llegué al mundo ya estaba y cuando me vaya seguirá ahí. ¡Quién viviera tanto como ese ceibo! Imagínese tener esa experiencia, esos años, todos esos aguaceros. Mi hermana Raquel fue corriendo a buscar a mi abuela, que tanta paz dejó como llevó cuando empecé a patear en la barriga de mi mamá. Ella ya se había abrazado al tronco de ese árbol cuando le vinieron los pujos, joven. Estando yo medio afuera, alcanzó a tender la ropa, a poner una olla de agua a hervir y a cambiar las sábanas por unas limpias para recibir a este cristiano.

—Sabe—interrumpió don Presbiterio, cambiando de tema—, ya no montamos a caballo. ¿Lo ha visto? El montuvio hoy no usa cabalgadura. Ahora monta un ruido para después matarse en esas motos del demonio. Esta tierra, Naranjal, no se da un día de descanso, sigue fértil y próspera, pariendo modestos para que la siembren y ricos para que la exploten. Este suelo es un regalo —a don Presbiterio le brillaban los ojos— y también un aguacero de suerte que no cae por igual para todos, aunque así no lo parezca. Hay campesinos que nacen pobres y mueren pobres y condenan a sus hijos a seguir por el mismo camino. Creo que sería mejor que las mujeres y los hombres tengan su propio trozo de tierra, porque al prójimo sin muchas necesidades no se le puede esclavizar. No sé por qué —continúa don Presbiterio que afirma hablar más que un loro ocioso— cada que voy por el carretero y veo ese puterío que se llama Casa Blanca me ocurre algo extraño, porque yo veo ese lugar y pienso en Guayaquil. Mis hijos dicen

que cuando sea más viejo me llevarán a vivir a ese sitio. Yo les digo que mejor me maten. ¡Esa ciudad está llena de locos!

Efigenia y su marido Adonis, un tipo silencioso y encorvado que no hace honor a su nombre, irrumpen en el coloquio.

—Vea, joven, qué niña más guapa hice y qué yerno para más afortunado tengo—presume don Presbiterio—. Hoy se cumplen dos años de fallecida su esposa, don Presbi, así que no porfíe y bailemos, que ella nos verá desde el paraíso.

—Y usted—me promete Efigenia dirigiéndose a mí—no ande preocupado por el chuchaqui, mañana hay caldo de gallina criolla.

Don Presbiterio se levanta con dificultad, aunque radiante, y listo para mover su cansado esqueleto. Mientras él y su hija hacen círculos alegres en la pista al compás de una melodía imaginaria, yo me dispongo a ir rumbo a una hamaca de cabuya que descubrí bajo un techo de hojas de palmera.

Era domingo y de mañana. Las charlas sin fin con don Presbiterio, Sandra (de quien ya les hablaré) y don Tarquino me recordaron el cuento de Tolstói, *¿Cuánta tierra necesita un hombre?* También, la concepción estoica del eterno retorno: *estamos condenados a repetir un presente eterno*. ¿O quizá el aguardiente que bebí en el desayuno se me había subido otra vez a la cabeza?

—¡Oiga!—me interrogó don Tarquino—. ¿Recuerda cuántas semanas necesita el banano para ser cortado?

—¡Lo olvidé! ¡Discúlpeme!

—¿Aún estás borracho, chico?

—Un poco, don Tarquino.

—¡Pos yo mucho!

Nos lanzamos una larga carcajada y no sé por cuánto tiempo estuvimos riendo, hasta que él unió los labios y arrugó el entrecejo, como cuando parece que se va a decir algo importante.

—Hoy, más allá de los chorros, iremos a pescar tilapias.

Cuando fui con don Tarquino al estero pesqué trece tilapias. Él se sentó en la yerba para hacer, según sostenía, un reparto racional: «Como yo soy el dueño de la charca me quedaré con once pescados», me dijo, «así que a usted le tocan dos».

Seguía siendo domingo, pero de tarde.

—Me comentaron—asegura Antonio, el primogénito de don Presbiterio, quien parece llevar en el rostro la angustia y soledad de Edvard Munch— que fue una gran fiesta. La Luli, mi mujer —continúa hablándome—, todavía no se puede levantar, por eso no estuve presente en la boda de mi hermana. Con Luli —se le quiebra la voz— me casé hace veinte años y

no tenemos hijos. Pero no hablemos de temas tristes, mejor le contaré dos buenos secretos: hay que deshojar la planta de banano todos los martes y miércoles, y el hombre que sujeta un hierro tiene que ser como el hierro, ya que jamás debe dudarle el brazo.

Antonio se seca una lágrima y como le empieza a temblar la mano, insulta y lanza con rabia el objeto que sostiene. Él es más bajo de estatura que don Presbiterio y tampoco tiene su corpulencia, pero sí esa idéntica manera de hablar que lo hace parecer un hombre sabio.

—Cuando viaje y vea campos de banano —más tranquilo, Antonio, continúa— con hojas secas y manchadas de un gris-amarillo, no piense que están maduros, joven; están enfermos. Y la culpa es de quien lo cuida, como todo en la vida. Cuando se permanece vigilante, apenas brotan las vetas grises en la hoja del banano, uno solo debe cortar el pedazo infectado. Pero como vamos por el mundo egoístas y con la boca abierta, esperamos a que toda la hoja se contagie para amputarla. Para eso sirve el deshoje. Hay que limpiar la maleza para evitar la plaga. El vivir debe ser un continuo deshojar, de eso estoy muy seguro. Yo no hice eso con la Luli, por eso la diabetes y la hipertensión le han jodido los riñones. ¿Ha visto la carretera? ¿Qué tal le parece? Ya no es agua y lodo, ¿cierto? Ahora hemos ganado rapidez —Antonio suspira—, pero la gente se muere muchísimo. Hace dos semanas una chica salía de un motel en un mototaxi cuando un camión la atropelló. Chofer y muchacha perdieron brazos y piernas. ¡Vaya desgracia que a uno lo

metan en una caja y lo entierren incompleto! Sígame, joven, fíjese —Antonio interrumpió su introspectiva y señaló su plantación—, el plátano y el banano se distinguen por la hoja.

Luego de hecha la aclaración, Antonio Mendoza se adentró por un ceñido sendero en una campaña verde que conecta a una selva de frutos castaños.

—Hay dos tipos de cacao aquí—continúa—: el nacional y el de arbusto. El nacional es de aroma fino, su mata es alta y da menos frutos que el de arbusto, pero su sabor es maravilloso. Justo aquí nació la riqueza de los Mendoza. ¡Viejo Willy! ¡Alcánzame el gallito de enzunchar!—Antonio le gritó a uno de los peones con voz de sargento—. Mi abuela tenía diecisiete años cuando trabajaba de cocinera en la Tropicfrutas. Mi abuelo, Anastasio Mendoza, era un gallo viejo al que le gustaban mucho las pollitas. Por ese entonces estas tierras tenían pocos patrones. De su idilio nació Presbiterio Mendoza, mi padre, al que a mi abuelo se le hizo imposible ocultar, porque eran idénticos hasta cuando estornudaban. Es verdad eso que dicen que los hijos negados salen igualitos. Cuando murió Anastasio Mendoza, para el enfado de sus quince vástagos reconocidos y para sorpresa de mi abuela, le heredó esta finca de cinco hectáreas a mi padre. Así lo dejó claro en su testamento, quien desde los catorce se dedicó a trabajarla y ya ve usted todo lo que logró. ¡Viejo Willy!—otra vez Antonio grita con voz de sargento—. Lleve al joven al merendero que ya lo he cansado de tanta palabrería y diga que también es mi invitado.

Me despedí de Antonio y me marché hacia el comedor con Viejo Willie; que tiene las manos pétreas, ásperas, llenas de faena y que para nada parece un viejo.

Confundido entre sus trabajadores encontré a don Presbiterio merendando a la sombra de unos árboles de mango.

—Joven—me dice, llamándome a su lado—, hace mucho que dejé todas mis fincas en manos de mis hijos, pero yo hice todo esto. ¿Se lo contó Antonio? Cuando uno se hace anciano necesita de sus retoños para levantarse y caminar, lo mismo le ocurre al banano: hay que enzuncharlo, se atan las plantas que por el peso del racimo se están cayendo a otras que todavía, por ser jóvenes, se mantienen firmes. Para eso se usa el *gallito* que sostiene usted —yo llevaba en la mano un regalo que me hizo Antonio—, que sirve para cortar el zuncho. No busque todas las respuestas en los libros, mejor búsquelas en la tierra.

Voy camino a Guayaquil, es lunes. Empieza a anochecer, y aún veo por la ventana del autobús el sol que agoniza en la lejanía. Cierro el cortinaje, reclino el asiento, busco la posición perfecta y cierro los ojos para seguir recordando mi más reciente aventura.

Era viernes, casi las seis de la tarde, cuando Sandra, una compañera de universidad, me invitó a su pueblo para que la acompañase a la boda de una prima a la que apreciaba mucho. Yo acepté de inmediato, ignorando que sería un viaje

inolvidable. El trayecto fue toda una travesía. El autobús que tomamos se averió en Puerto Inca, así que el resto del camino lo hicimos en un taxi que era idéntico, gracias a sus tantas luces, a una nave espacial. Llegados a nuestro destino paramos junto a una placa que anunciaba un: «Bienvenidos a Cali Cando».

—Desde aquí—me aclaró Sandra— hay que seguir a pie, espero que no te importe. Y te advierto, yo no tengo una finca, vivo en una pequeña parcela donde aún construimos una casa con terraza. Son solo diez minutos andando, pero para hacer más ameno nuestro recorrido —me sugirió— te voy a contar una historia: antes de irse al otro mundo, don Cali, un próspero hacendado, temiendo que sus cincuenta hijos se mataran por líos de tierras, decidió vender sus terrenos por lotes. Tal noticia hizo que viniera gente de cada rincón del país a comprarlos, sobre todo manabitas y por supuesto los Mendoza, quienes decidieron que el recinto se llamara como su antiguo dueño: Cali Cando.

Los perros aullaban desde los caminos sin asfaltar. Ya eran las diez y escasas farolas iluminaban una senda impregnada con olor a palo santo. Había multiplicidad de ruidos y mosquitos voraces escondidos entre las sombras.

«Aquí es», me asegura Sandra, en una noche que juraba fresca y tranquila, hasta que un hombre en un caballo rojo rodante, de acero y estridente, se detuvo junto a nosotros.

—¿Conocen a Inés?—nos preguntó—.

De pronto, el grito de una muchacha cobró vida en la oscuridad impidiendo alguna respuesta: «¡Juan, aquí estoy!».

—Disculpen— se excusó el jinete. El corcel de metal se alejó con prisa levantando una cortina de polvo hasta desaparecer.

—Quizá— Sandra frunce el ceño, muy enfadada—, ese es un ingeniero que trabaja en alguna finca de los contornos. Depredadores que conquistan a las jovencitas de alrededor con presunciones de amor eterno. Las llevan a los moteles de La Troncal o Puerto Inca y las traen puntual a casa con algún regalo para que las madres no se enfaden. Este recinto está lleno de hijos de ingenieros. Te deseo un feliz descanso, mañana tenemos boda.

Otra vez domingo, pero de madrugada. Mientras Los Mojados dormían y roncaban por todos los sitios, yo me mecía en una hamaca de forma temeraria. Los niños que me rodeaban me observaban con sonrisas sospechosas esperando una caída para reírse de mí. Mientras sacaba a pasear al infante que llevo dentro, reflexioné en lo siguiente: según don Presbiterio, un señor bonachón que acabo de conocer y que ya se fue a la cama, la muerte es otro nombre de la vida. Yo estoy de acuerdo con su idea y también con la de Sandra, que afirma que el presente siempre es devorado por el futuro y que por lo tanto es solo una fantasía. Que la naturaleza es la secuencia infinita de un tiempo que vuelve, una serpiente que forma un círculo mordiendo la cola. La existencia —me dijo, antes de ir por los últimos bocadillos de atún— es como

una ola del mar que parece ser la misma que aquella que la anticipó. Sin embargo, en todas las olas que se repiten existe una diferencia: cuando muera renaceré con otro nombre, con distinto aspecto, condenada a primigenias obligaciones y constantes afanes.

—El banano, joven, se corta entre diez a trece semanas y se le pone cintas para llevar el control del tiempo que tienen. —Don Tarquino hace su aparición, muy sujeto del brazo de Sandra—. Uno se guía por el calendario agrícola, según la semana, tal color de tira. Lo mismo pasa con las mujeres viejas, ya que si uno quiere saber la edad...

—¡Don Tarquino! Usted siempre se pasa con el alcohol —le reprende Sandra—, mejor váyase a dormir.

Don Tarquino, como un párvulo regañado, murmuró una letanía y, cuando se estaba yendo, se giró para expresarme, según él, la última observación de la noche:

—A mi tío Flavio no le duraban las esposas, todas salían corriendo en la luna de miel. Los chismosos de este pueblo cuentan que era porque tenía un miembro viril muy aventajado. De eso él le echaba la culpa a la partera, porque le dejó demasiado ombligo. Es que esa tripa, dicen, cuando se mete para dentro luego se convierte en picha. Hasta mañana joven. Mañana lo espero para el desayuno, que duerma feliz.

Sandra y yo también habíamos decidido marcharnos. Nos acercaría su exnovio a cambio de un favor —yo prometí que lo iba a intentar—: me pidió que convenciera a Sandra de que acepte su amor otra vez.

Cuando volvimos a Cali Cando las bombillas de las chocitas y de las casas inacabadas de cemento empezaban poco a poco a extinguirse. Pero Sandra se guiaba implacable en la oscuridad, que otra vez olía a palo santo, mientras empezaban a chispear las primeras gotas de una lluvia que al final nunca prosperó.

—Aquí en Cali solo hay caminos de polvo—me comentaba Sandra a manera de colofón—. En este sitio son pocos los que tienen derecho a la opulencia, aunque veas infinitas montañas fecundas, y haciendas gloriosas colmadas de verde. Quien va a Egipto a admirar sus grandes pirámides jamás piensa que alguien tuvo que acarrear las piedras, y que los reyes y amos nunca cargan piedras.

Residí por cuatro días en un lugar donde el bullicio de la tele no puede reprimir los sonidos de la noche. Donde una jovencita se casó un sábado fresco de junio para que su madre la vea vestida de blanco desde el cielo. Donde, imitando a los niños, uno puede mirar las estrellas meciéndose en una hamaca imaginando que está en una ola. Donde la filosofía más importante es el pacto que existe entre la tierra y el hombre y la mujer que la cultiva: madrugarla, trabajarla y dejarla descansar. Ciclo que se reanuda cuando el canto de los gallos y el olor a café y plátano asado anuncian otra jornada en los campos.

Don Presbiterio me dijo que los hombres hacen las mismas cosas todos los días y que son muy injustos entre ellos. Nunca estuve tan de acuerdo con alguien.

Mientras revisaba estas páginas me enteré de que don Presbiterio Mendoza murió a causa del coronavirus. Quizá sus años le hicieron olvidar asuntos valiosos, como su receta mágica para espantar todos los males: hervir en agua hojas de moringa, un poquito de jengibre y un limón partido en cruz.

Sobre la (de)formación de espacios¹

About The (De)Formation of Spaces

Gabriel Alfonso Avecilla Camargo

Universidad de las Artes

Escuela de Cine

gabriel.avecilla@uartes.edu.ec

RESUMEN:

Sobre la (de)formación de espacios es un proyecto audiovisual que busca entender las nuevas poéticas de los espacios-casa concebidos por el confinamiento y las medidas de sanidad provocados por COVID-19, y relacionarse con las percepciones y comportamientos reaccionarios de quienes habitan aquellos espacios. Realiza un acercamiento a las sensibilidades que el cuerpo, la memoria y el pensamiento responden ante un espacio intervenido por otro: el espacio interno (espacio de la privacidad, de la expresión íntima, de los hábitos de autorreconocimiento, de lo *uno*) contaminado por el espacio externo (espacio de los acontecimientos, de los encuentros, de lo ajeno, de lo *otro*).

PALABRAS CLAVE: Espacios, habitar, casa, pensamiento, percepción, sensibilidad

¹ Este trabajo fue desarrollado en la materia Naturaleza, Espacio Público y Lenguaje.

ABSTRACT:

“About The (De)Formation of Spaces” is a visual media project that seeks to understand the new poetics of the spaces-house conceived by the confinement and the health measures caused by COVID-19, and relate to the reactionary perceptions and behaviors of those who inhabit those spaces. It approaches the sensitivities that the body, memory, and thought to respond in front of a space intervened by another: the internal space (space of privacy, of intimate expression, of self-recognition habits, of the one) contaminated by the external space (space of events, of encounters, of the alien, of the other). oo

Keywords: *Spaces, inhabit, house, thought, perception, sensitivity*

Los espacios (re)descubiertos

Los discursos sobre el espacio público y su epítome acerca de su reinención constante han propiciado una óptica para las formas de habitar el «afuera». Proponen una mirada antropológica y sociológica. Excavan con lo político, y lo cultural, e incluso detectan emanaciones psicoanalíticas en este fracturado espacio. Sin embargo, aunque sean ineludibles las ilimitadas formas en las que el «afuera» puede manifestarse, es cuestionable pensar que existe una provocación anestésica por parte de este espacio externo hacia otro espacio más cercano: el «adentro-casa».

Este proyecto se injerta como un comentario ante esta evidente marginación entre espacios, provocado por la inconsciente, empero justificada, fascinación de los acontecimientos en el espacio urbano, desviando la mirada y el pensamiento de aquellos espacios internos en el que prolifera una masiva cantidad afectiva, reflexiva y memorativa. Si bien el «afuera» es un contenedor privilegiado de hábitos y memorias, el «adentro», como su cualidad espacial lo permite, también reorganiza y reinventa estos factores que intervienen en los individuos.

Por lo tanto, retomar un instante aquel espacio interior puede ser dignificante y nostálgico. No obstante, una mirada al «adentro» convence de un valor mayor cuando el «afuera» se encuentra en un estado alarmante y restringido como ahora, un confinamiento consecuente de una pandemia. Este

valor se redefine cuando presenciamos que el espacio-casa ya no exige solo una mirada nostálgica o caritativa, sino un reconocimiento de sus nuevas metamorfosis fractales.

Un espacio-casa ahora invadido, contaminado, reasignado, revestido, regenerado, exige identificar los nuevos hábitos que la moldean. Estos espacios de adentro, (re)descubiertos, pueden ser engendrados por una invasión de los hábitos del exterior; por una conmoción distinta y grave de sus habitantes domésticos, por una contaminación de microespacios externos, por el incremento de tele conexiones, por nuevas presencias y percepciones, por su ruptura con el «afuera».

El proyecto no intenta conseguir una respuesta permanente, pero sí una evidencia momentánea de estos cambios de espacio y una reacción expresiva y afectiva que una persona puede tener frente a la agresividad de las mutaciones espaciales y sus (de)formaciones actuales.

Para la elaboración del trabajo fue necesario desapegarse de los discursos sobre el «afuera», sin prescindir de ellos. Tanto Manuel Delgado, como José Luis Pardo proponen estudios importantes sobre el espacio externo que sirvieron para el proyecto. Delgado ayudó a comprender la proxémica que existe desde lo privado hasta lo externo y Pardo sustenta las bases del proyecto acerca de la potencia de los hábitos, los paquetes energéticos y los «estetogramas», ya que son estos hábitos los factores vitales sobre la idea de la (de)formación de espacios.

Sin embargo, el proyecto tenía planeado un acercamiento a las sensibilidades y expresividades de las personas y

a estudios ligados con estrechez al espacio-casa. Por lo tanto, Gastón Bachelard fue pieza clave en el desarrollo del proyecto. Bachelard en *La poética del espacio* (1957) realiza una poética sobre el espacio-casa partiendo de un estudio fenomenológico. Su planteamiento tan acertado para el proyecto resulta esencial.

Otro referente teórico fue Georges Perec, pues su taxonomía espacial es lo que inspiró el proyecto. Sus acertados comentarios sobre el espacio-casa y la descripción personal de cada uno fundamenta la estructura de la propuesta audiovisual, que, al igual que el libro, busca deshacer un orden y concentrarse en habitar.

Sobre los referentes artísticos fueron de principal aportación rítmica, estética y simbólica dos artistas. Uno de ellos es Chris Marker, con *La jeteé* (1962), debido a la impresión que el filme causa con la práctica de lo que él denomina «fotonovela», pues, siendo una historia acerca del tiempo y en el que las imágenes simulan estar interconectadas con este, decidí usar una técnica parecida en la que, esta vez, tengan su relación con el espacio. También está Bernard Queysanne y Georges Perec, con *Um homme que dort* (1974), en el que la manera de representación del personaje fue de inspiración para el personaje que se intenta construir en el proyecto.

Como referentes de apoyo se usó la idea de «espacio invadido» que Julio Cortázar emplea en el cuento de *La casa tomada* (1946), en el que este «invasor» corrompe los espacios de una casa habitada y habituada. Lo que se quiso

extraer es la figura del invasor y que sea la representación del exterior al momento de tomar la casa.

Por último, como referencia sonora, se usó un extracto de la banda sonora de la película *Nostalghia* (1983) de Andrei Tarkovski, debido a la carga simbólica que la película puede producir en el expectante (que es lo que pensaba el director con su idea de un «espectador participativo»). En esta ocasión, la sensación de nostalgia por un espacio similar al que Gorchakov parece recordar al final del filme: el hogar.

El trabajo consiste en realizar un diálogo con cinco personas distintas. Cada una será cuestionada sobre los espacios, pero con preguntas improvisadas y adecuadas a la fluidez de la conversación. Sin embargo, no se cambiará su tema medular (el cambio de los espacios). Estas preguntas están formuladas a partir de un texto de Georges Perec (*Especies de espacio*). Se ha escogido cinco capítulos distintos del libro como ejes para el proceso del proyecto. Uno para cada persona.

Las formas en las que cada una podrá responder serán completamente opcionales, a menos que sean de verdadera expresividad para cada una de ellas. Con el resultado de estos productos expresivos se incorporarán fragmentos audiovisuales hechos por mí en simultaneidad con las respuestas de las charlas.

Bibliografía

Perec, Georges. *Especies de espacio*. Barcelona: Montesinos, 2001.

Delgado, Manuel. *Sociedades movedizas*. Barcelona: Anagrama, 2007.

Luis Pardo, José. «Afuera en la ciudad», en *Las formas de la exterioridad*. Madrid: Pre-Textos, 1992.

Bachelard, Gastón. «La casa. Del sótano a la guardilla. El sentido de la choza», en *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Territorios domésticos¹

Domestic Territories

Andrea Mejía Alarcón

Universidad de las Artes

Escuela de Artes Visuales

andrea.mejia@uartes.edu.ec

RESUMEN:

La siguiente propuesta creativa busca reconfigurar los territorios domésticos que conforman la casa. A partir de la fotografía, el video y la escultura, se entablan nuevos diálogos con los elementos y espacios para subvertir el concepto tradicional de hogar, reflexionando todo el tiempo sobre la atmósfera territorial de lo íntimo.

En el encierro, los espacios transitados se vuelven parte de la cotidianidad, y estos pueden tomarse como puntos de partida para no solo dialogar con el mundo exterior, sino con la identidad (personal y política) y la memoria. En este marco de exploración y búsqueda, surgen nuevas prácticas y rituales para sobrellevar el tiempo nuevo y el dolor; un menú purgador de hierbas medicinales se plantea como alternativa de sanación del espacio íntimo y de la casa-hogar. Los espacios no convencionales como el de un baño, una alacena o unas tuberías de cocina configuran lo público desde lo privado (e íntimo).

PALABRAS CLAVE: Territorio, rehabetar, cotidianidad, aislamiento, intimidad

¹ Este trabajo fue desarrollado en la materia Poéticas Visuales.

ABSTRACT:

This creative proposal looks to reconfigure domestic areas that make up the house-home. Starting with photography, video, and sculpture, new dialogues have been established to alter the traditional home concept, thinking about the traditional atmosphere of the “intimate”. In confinement, the trafficked spaces become part of everyday life and these can be taken as the starting point not only to speak with the external world but with identity (personal and political) and memory. In this exploration and searching frame, new practices and rituals arise to cope with this new time and pain. A medicinal herbs menu is suggested as a healing alternative to the intimate space. The unconventional spaces such as the bathroom, the kitchen cupboard, or the kitchen pipes configure the public upon the private (the intimate).

KEYWORDS: territories, everyday life, privacy, seclusion, re inhabit

Los espacios no son solo físicos, son construcciones mentales y emocionales en las que se activan sugerencias motoras invisibles. Los espacios que habito, casi siempre, circulan por debajo de mi piel, por aquellos muros que me introducen a una atmósfera territorial de lo íntimo, escurridizo e inaprensible. Durante mis prácticas diarias y labores domésticas, voy rehabilitando varios lugares de la casa, encajando nuevas visiones y afectos que transitan en un ejercicio de vaciamiento imaginario, es decir, que entre las funciones habituales del territorio doméstico encuentro espacios que me permiten dialogar con mis exterioridades, mis cargas políticas e históricas, mis recuerdos y demás elementos que se configuran en la creación de atmósferas visuales.

De esta manera, a raíz del confinamiento global producido por el coronavirus, me propuse indagar en las percepciones y estímulos que generan los lugares que habito. En este caso, la casa se configura como un lugar necesario para subvertir su concepto tradicional y resignificar los espacios domésticos como paisajes internos y elementos de carácter simbólico. Mapear las habitaciones, los pasillos, el baño, la sala, reveló las vivencias intersubjetivas que muchas veces se adhieren a la cotidianidad, y que están cargadas, además, de memorias y acontecimientos secretos que reflexionan entre las potencialidades subversivas del espacio.

Para realizar el proyecto, la fotografía fue una de las herramientas que me permitió conectar los espacios domésticos con el territorio simbólico que habito. Las imágenes posibilitaron comprender cómo fluye la percepción del dolor, la

memoria y el vacío en una situación de encierro. Fue así que empecé a reflexionar sobre el comportamiento social humano y las tomas de poder que se configuran en el espacio social y político expuesto en la idea del hogar mononuclear revestido a través de la industria habitacional, en tanto socialmente es aceptada y naturalizada por la familia como un lugar de descanso.

En el proceso del proyecto surgió un punto de partida para navegar en los territorios domésticos y evidenciar los sucesos externos, como las muertes y las enfermedades que se manifestaron durante el aislamiento. En primera instancia, marcar un cuadrilátero doméstico como una cocina, explorada bajo una mirada en la que se despliegan nociones como industrias, patrones de consumo, identidad, memoria y cultura, es cuestionarse sobre las configuraciones simbólicas que la conforman.

Una vez encontradas dichas características, contrarresté el espacio con otras formas simbólicas como las hierbas medicinales. Detrás de las hierbas medicinales existe todo un ensamblaje de memoria y tejidos culturales. La naturaleza guarda toda la herencia de los saberes ancestrales que se mantienen y se ritualizan hasta la actualidad para la sanación y purificación del ser. Es así que construí un «menú purgador» como modo ritualístico para recibir el tiempo nuevo, valiéndome y apoyándome en la facultad sanadora de estas plantas medicinales como una forma de replantear y limpiar las prácticas sociales; es decir, sanar y estabilizar el alma humana. Para ello utilicé «objetos de desahogo»,

creados como utensilios domésticos y hechos de pastillaje y terracota, para que, a través del «menú purgador», den cuerpo a dicha propuesta.

Además, este proceso me llevó a la creación del «jardín de exvotos», creado con plantas medicinales ya mencionadas antes. Actúan como justicieras en el proceso sanador. Estos pequeños jardines cumplen la función de curar las dolencias detectadas en diferentes espacios de la casa-hogar, ya que se configuran mediante ofrendas a la naturaleza para que ellas mismas actúen con vida propia.

Finalmente, con el pasar de los meses apareció otro elemento esencial: el tiempo. Este, en tanto recurso específico materializado en el trabajo, se presentó bajo el objeto titulado: «No hay mal que dure cien años, ni cuerpo que lo resista». A través de la intervención y ensamblaje de objetos caseros —que pretenden evidenciar que el hogar no es solo un espacio para habitar—, se procuró concebir el tiempo como delimitación de las afecciones del cuerpo, que generalmente suelen transcurrir en la noche.

De esta manera, a modo de compendio, se puede decir que en *Territorios domésticos* el hogar es el punto de partida desde el cual se contempla al mundo antes de insertarse en él. Tras haber subvertido la idea tradicional de lo doméstico, resignificado el territorio, el hogar se convirtió en una multiplicidad de situaciones que se confrontan con la densidad de lo real, ya sea entre sus aspectos más íntimos y profundos. Es así que cada habitante de su hogar hace uso de sus objetos vencidos o insensibles en sus propias luchas internas. Casi

siempre somos indiferentes antes las realidades que cohabitamos, y es allí donde se encuentran la semillas del dolor.

Bibliografía:

Cátalo de plantas usadas por los médicos tradicionales de la casa de sanación. Documento PDF. S.C.: Casa de sanación Pukuchin/Universidad Veracruzana Internacional, 2009, <https://www.uv.mx/bbuvi/Catalogo%20plantas-Pukuchim.pdf>

Cerón Martínez, Carlos E. «Plantas medicinales de los Andes ecuatorianos». En *Botánica económica de los Andes centrales*. Editado por M. Moraes R., B. Øllgaard, L. P. Kvist, F. Borchsenius y H. Balslev, 285-293. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 2006. Herbario Alfredo Paredes (QAP), Escuela de Biología de la Universidad Central del Ecuador.

Exvoto, imagen, órgano y tiempo. Barcelona: Editorial Sans Solei, 2013. *Exvotos y religiosidad popular en Ecuador. Siglos XVIII-XX*. Quito: Editorial Pedro Jorge Vera, 2018.

Huberman, Didi George. *El hombre que andaba en el color*. Madrid. Abada Editores, 2014.

Lindon, Alicia. *La vida cotidiana y su espacio temporalidad*. Barcelona: Editorial Antrophos, 2000.

Unigarro Solarte, Catalina. *Patrimonio cultural alimentario*. Volumen 4. Quito: FLACSO Andes, 2020.



STATEMENT

Andrea Mejía Alarcón
Guayaquil, Ec.

Mi propuesta se activa con la interacción de percepciones y estímulos que de alguna manera generan los espacios que habito, como algo que circula por debajo de la piel y de los muros y que nos introduce a una atmósfera territorial de lo íntimo escurridizo e inaprensible.

Los espacios no son solo físicos, son construcciones mentales y emocionales, donde se activan sugerencias motoras invisibles, porque el espacio es el testigo infalible de nuestras relaciones y del caos de la memoria.

Es entre mis prácticas diarias, en mis labores domésticas en donde encuentro aliados que me permiten dialogar con mis exterioridades, con las cargas políticas, históricas de lo que decimos, de lo que consumimos, de lo que desechamos o que recordamos y archivamos, con lo que creamos nuestras atmósferas y territorios de imágenes.

De tal forma que, mapeando habitaciones, descubrí que la fotografía es un arma inquietante que me permite ubicar de dónde fluye mi percepción del dolor, de la memoria y la ausencia.





Guayaquil, Ec. 2020
No hay mal que dure 100 años ni cuerpo que lo resista
Ensamblaje de objeto doméstico intervenido
Dimensiones variables

Esta intervención parte por la necesidad de reflexionar el tiempo como proceso de sanación, el cual tome el dicho popular (que titula esta obra) y se nutre de las cualidades sensibles de la medicina ancestral, en este caso la ortiga, como metáfora necesaria para entender y enmendar nuestras equivocaciones.







Guaytqui, Etc. 2020
Objetos de Desahogo
Vajilla en pastillaje casero
Dimensiones variables





TERRITORIOS DOMÉSTICOS

Andrea Mejía Alarcón

Llevo un tiempo rehaciendo mis entornos, encajando nuevas visiones, afectos, practicando un ejercicio de vaciamiento imaginario de las funciones habituales del lugar para así subvertir la idea tradicional del hogar.

La presión del aislamiento, el estar confinada en espacios laborales limitados me impulsó a la aventura de generar nuevas lecturas del espacio, los objetos, paisajes y sujetos con sus respectivas cargas afectivas.

De esta manera abordo en mi propuesta la idea de territorio como el impulso constante del comportamiento social humano

Quayisquit, Eo. 2020
Apuntes sobre proyección

en las tomas de poder en el espacio social y político que, la idea del hogar mononuclear garantiza a través de la industria habitacional socialmente aceptada y naturalizada.

De allí que encuentre en lo cotidiano mucho para pensar, desde las vivencias intersubjetivas, hasta la potencialidad subversiva del espacio doméstico¹

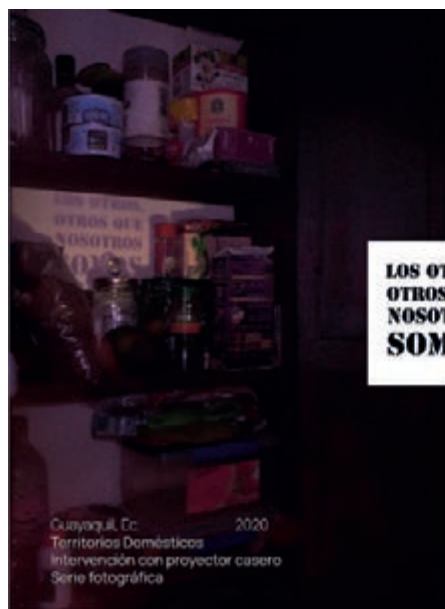
Es así que en mi interés por proponerme recorrer el paisaje interno bajo el ritual de recolectar elementos de carácter simbólico, voy mapeando habitaciones en las cuales tomo objetos que relevo de sus tareas diarias, en contraste con nosotros, sus usuarios, que, vencidos o insensibles a las propias luchas internas, tendemos a permanecer indiferentes a las realidades que cohabitamos.

Mi entorno inmediato está cargado de memoria, historia, acontecimientos y secretos, cada habitación me estimula y provoca reflexiones. Es así como "el hogar" se tornó mi aliado, cierta voz en off que a través de los medios como la fotografía y el video pide ser escuchada.

De esta manera surgieron las preguntas ¿cómo puedo abordar desde mi territorio otros procesos sociales? ¿cómo provocar reflexión y hacer denuncia mediante los procesos artísticos?

Tratando de responderme llegué al diseño de un proyector casero como punto de partida para navegar en mis territorios domésticos, impulsada por evidenciar los sucesos externos que me han calado con fuerza durante este confinamiento, hasta tensionar las ideas de intimidad y de hogar.

¹ Reflexión que derivará a partir de la lectura del libro "La vida cotidiana y su espacio-temporalidad" por Alicia Lindón.



**LOS OTROS,
OTROS QUE
NOSOTROS
SOMOS**

Dirigí una serie fotográfica que registra textos de denuncia rebelándose infiltrados en medio de espacios no convencionales para el arte, el baño, la alacena o las tuberías de la cocina, pude así hacer migrar la protesta del espacio público hacia el espacio íntimo y privado, de tal forma que esta transformación del espacio se me representa como una evidencia doméstica del transcurrir de la historia.

Así, cuando entro a la cocina, exploro el lugar bajo una mirada en la que se despliegan auditorias simbólicas a nociones como identidad, memoria, cultura, industrias y patrones de consumo, hasta que llegué a la idea de completar el avance de este proyecto, vinculándolo a la fuerte carga simbólica de las hierbas medicinales, por su valor como poderes ancestrales que se mantienen y ritualizan hasta la actualidad para la sanación y purificación de las almas²

Quiyaguit, Ec. 2020
Territorios Domésticos
Intervención con proyector casero
Serie fotográfica



Quiyaguit, Ec. 2020
Territorios Domésticos
Intervención con proyector casero
Serie fotográfica

Me atrae saber que detrás de las hierbas medicinales existe todo un ensamblaje de memoria y tejidos culturales, que en que se trata a la naturaleza como un igual, y que es herencia y motivo vital indígena. De esta manera llegué a proponerme "un menú purgador" como modo ritual para recibir el tiempo nuevo, apoyados en la facultad sanadora de las hierbas que nos limpian desde adentro, con el fin de replantear nuestras prácticas sociales bajo la idea de la sanación del alma. También encontré que podía crear "objetos de desahogo": utensilios domésticos hechos de pastillaje y terracota que junto a los platos del menú purgador, dan cuerpo a mi propuesta.

En "el jardín de exvotos" las hierbas actúan justicieros dando escarmiento sanador, en pequeños jardines de diferentes hierbas para sanar las dolencias

detectadas en diferentes espacios de la casa hogar, en el jardín hice ofrendas a la naturaleza para que ella nos devuelva la vida.

Continuando con mi propuesta, encontré que el tiempo es un importante sanador, por eso en no hay mal que dure cien años ni cuerpo que lo resista, intervención y ensamblaje de objetos caseros, busco evidenciar que el hogar no es solo un espacio para habitar, también es piel, su sensibilidad está en su piel y es el primero de

los sentidos que se activa, que por la noche se mantiene despierto, que no cesa de percibir. Su piel no duerme.

El hogar era ese punto de partida desde donde contemplaba al mundo antes de aventurarme en él. Ahora se ha convertido en la multiplicidad de situaciones que me hacen confrontar la densidad de lo real en sus aspectos más íntimos y profundos.

HURGAMOS ENTRE LOS CUERPOS AHOGADOS CON OLOR A TRISTEZA Y VACÍO

² Reflexión que desarrolló a partir de la lectura del artículo "Patrimonio cultural alimentario" por Catalina Uribe.

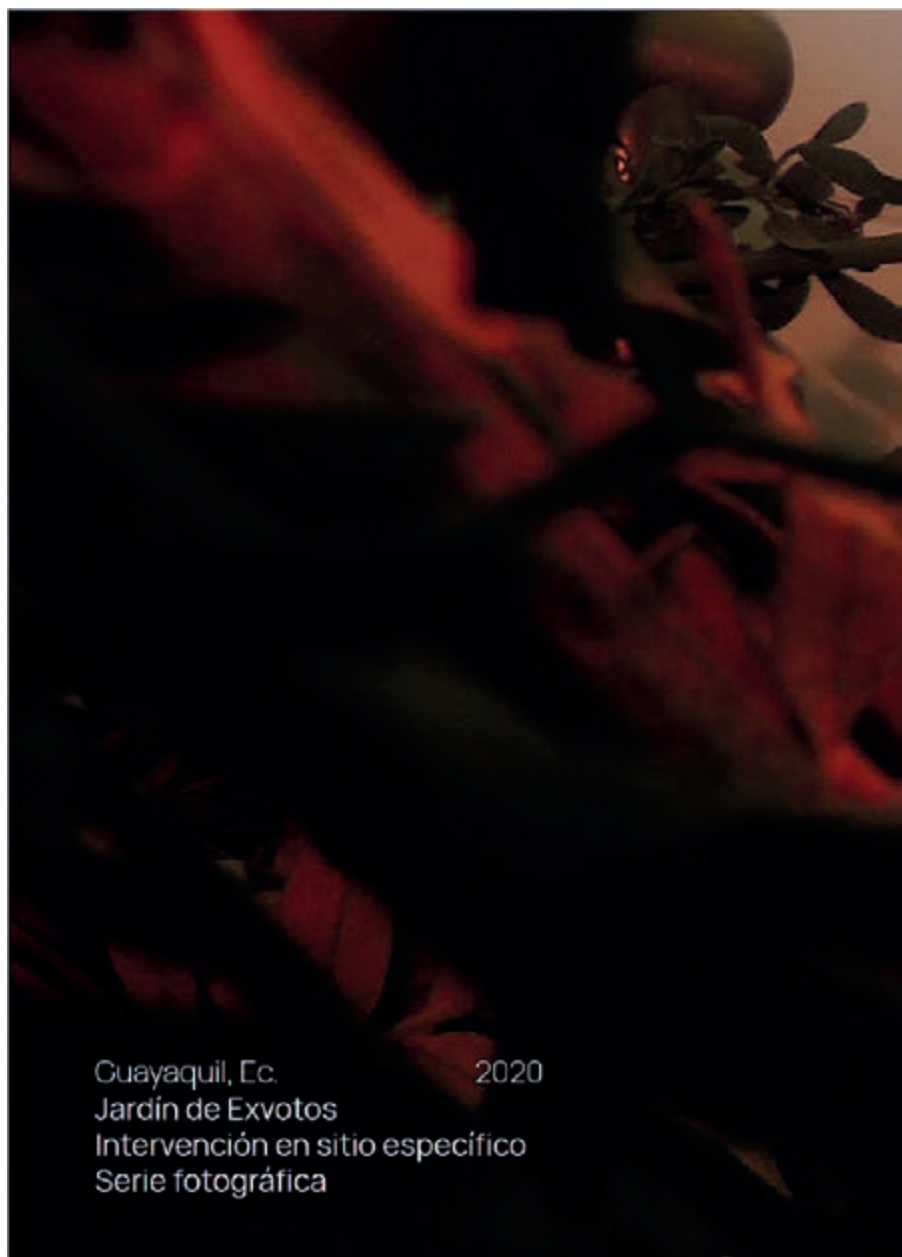






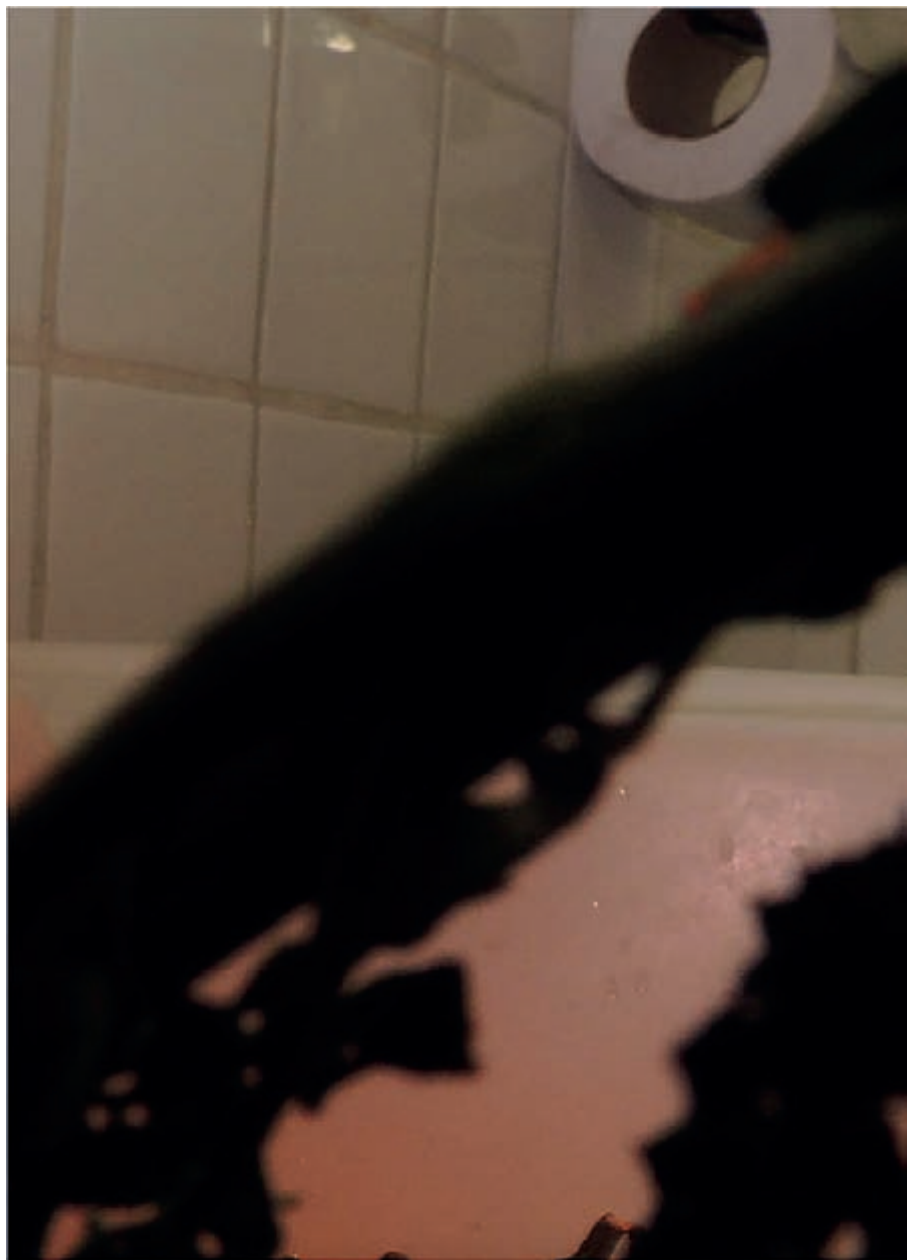


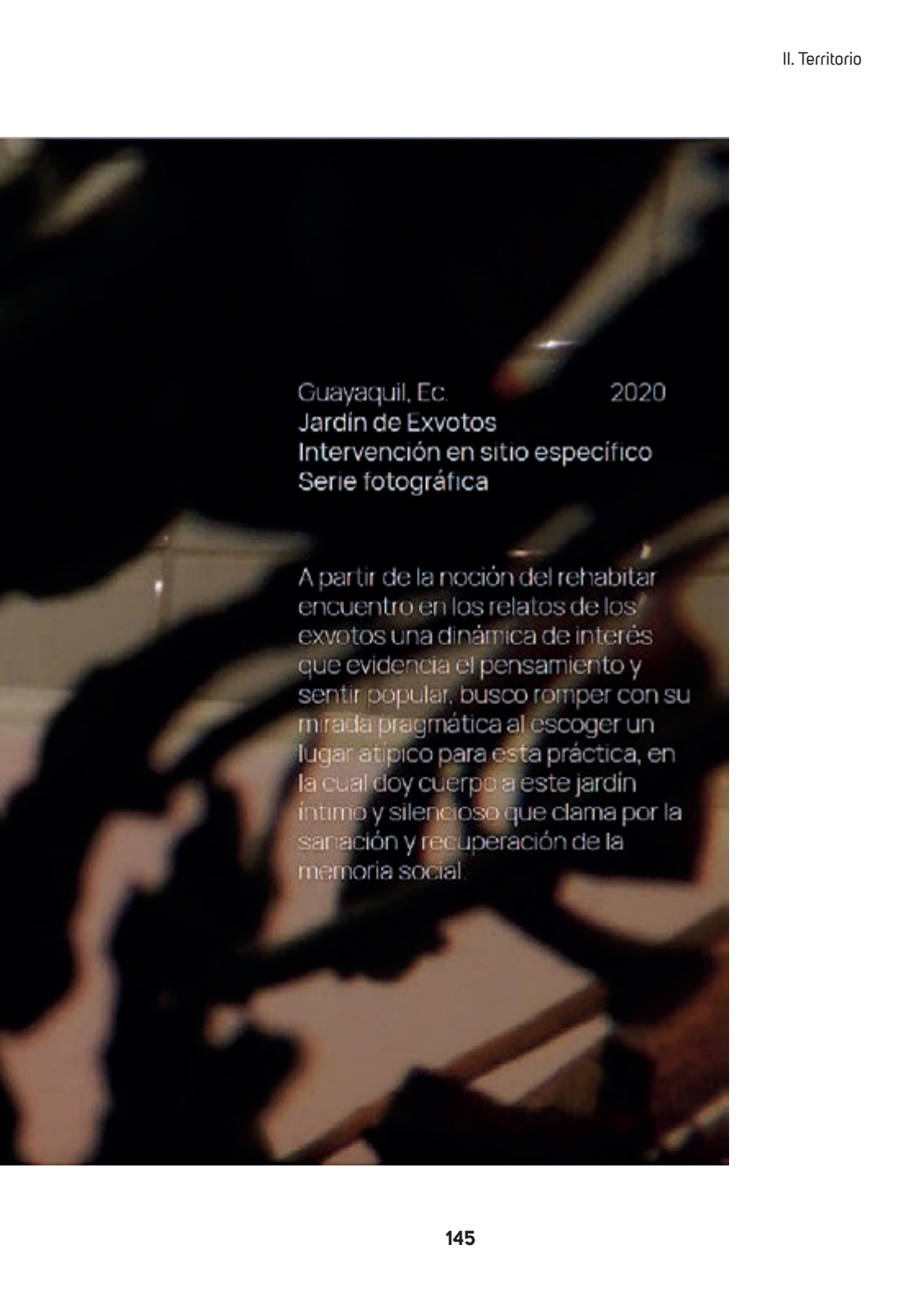




Guayaquil, Ec. 2020
Jardín de Exvotos
Intervención en sitio específico
Serie fotográfica

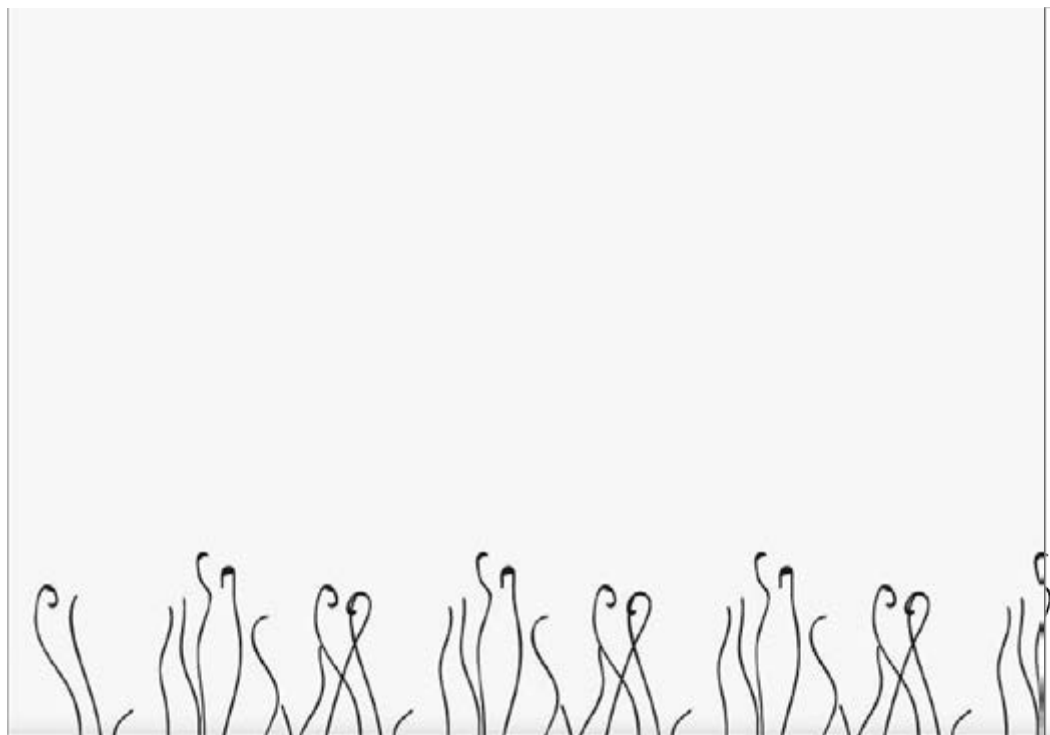


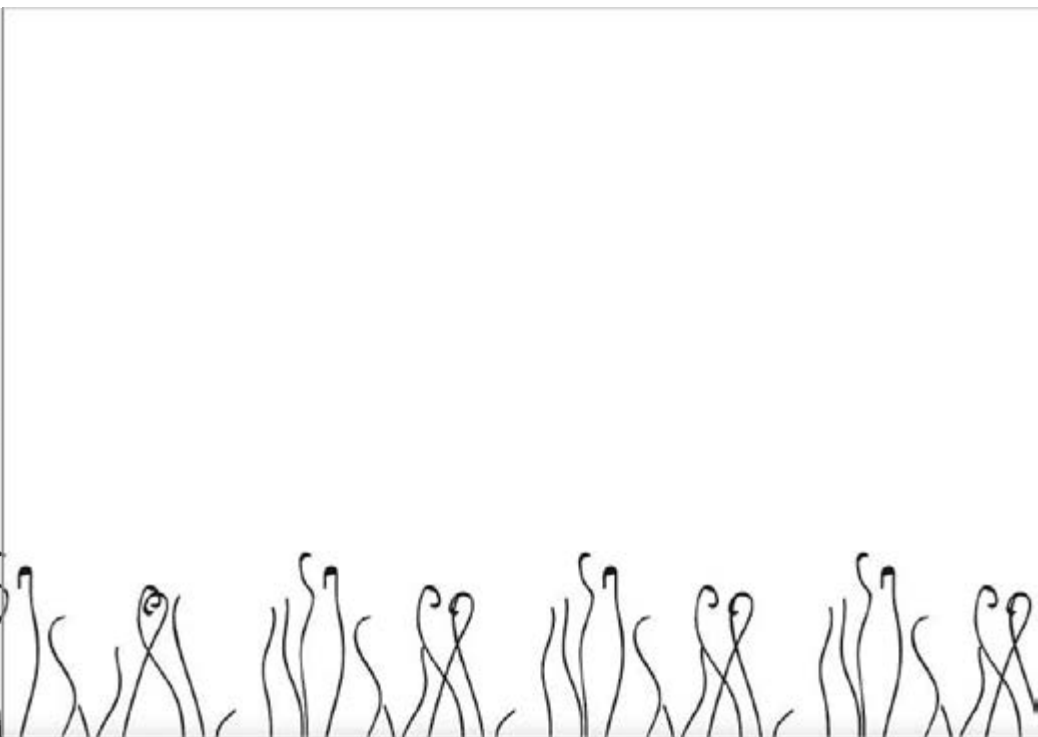




Guayaquil, Ec. 2020
Jardín de Exvotos
Intervención en sitio específico
Serie fotográfica

A partir de la noción del rehabetar encuentro en los relatos de los exvotos una dinámica de interés que evidencia el pensamiento y sentir popular, busco romper con su mirada pragmática al escoger un lugar atípico para esta práctica, en la cual doy cuerpo a este jardín íntimo y silencioso que clama por la sanación y recuperación de la memoria social.





**Andrea
Mejía
Alarcón**



CONTACTO

andrea.mejia@uartes.edu.ec

@dreamejiaa



Trabajo realizado en el taller
de Políticas Visuales I

Mayo - Agosto 2020

Profesor
Marco A. Alvarado L.

Apoyo de producción y edición de textos:
Gabriela Roxana Muñoz C.

Asistente de diseño y diagramación:
Jean Carlo Guizado R.

III . Sociedad del metadato

Entre *Matrix*, *Lucy* y *Psycho-Pass*: *phármakon*, memoria y las sociedades de control¹

Between *The Matrix*, *Lucy*, and *Psycho-Pass*: *Phármakon*, Memory and the Control Societies

Pamela Jiménez Moreno

Universidad de las Artes

Escuela de Literatura

pamela.jimenez@uartes.edu.ec

RESUMEN:

El presente ensayo expone ciertas escenas de las producciones cinematográficas, *The Matrix* (1999), *Lucy* (2014) y la serie animada *Psycho-Pass* (2012) —propias del género de ciencia ficción—, con la intención de vincularlas a los siguientes conceptos: el *phármakon*, la memoria y las sociedades de control. Dado que vivimos en una sociedad cambiante, donde los avances tecnológicos cada vez bordean la línea entre ficción y la realidad, estos temas sirven como herramienta para comprender y crear una

¹ Este trabajo fue desarrollado en la materia Literatura y Nuevas Tecnologías.

dialéctica con el público lector. Asimismo, la relevancia de colocar en práctica la conceptualización teórica permite ampliar los estudios sobre el género de ciencia ficción, ya que «es, en rigor, [...] (la) más adecuada para reflexionar sobre nuestro tiempo»² y, además, una de las más importantes al reflejar no un futuro lejano, sino parte de una realidad actual.

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

ABSTRACT:

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

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

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

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

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

Ahora bien, es conveniente empezar definiendo que el término *phármakon* contiene una paradoja de doble significado, pues alude a ser «remedio» y «veneno» a la vez.

En otras palabras, el *phármakon* tiene la capacidad de curar las falencias de algún aspecto u objeto, pero el uso excesivo produce una intoxicación del síntoma que termina convirtiéndolo en un recurso peligroso para quien lo aplique. Vidarte apunta que, para Platón, la peligrosidad del *phármakon* estaba asociada a la escritura, pues esta, al emplearse como una técnica, cuyo objetivo es exteriorizar la memoria, tiene la capacidad de resistir y persistir hasta la actualidad; y, por otro lado, quien la utiliza puede infectarse y adormecerse progresivamente en el uso de su memoria hasta llegar al olvido.

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

En *Lucy* (2014), en cambio, la película incursiona en una pregunta: ¿qué ocurriría si el ser humano puede alcanzar el

100 % de su capacidad cerebral? Esta interrogante se cumple cuando Lucy es secuestrada por unos traficantes que colocan en su vientre una carga de la droga CPH4. En el desarrollo de la escena, Lucy rompe la mercancía para tratar de escapar, por lo que la sustancia termina absorbiéndose en su cuerpo, provocando una alteración en el sistema neuronal y en la funcionalidad de su cerebro.

Psycho-Pass (2012), por el contrario, es un anime ambientado en un mundo distópico plagado de guerras. Japón se presenta como una ciudad tecnológica avanzada que necesita mantener el control emocional de su población, por lo que emplea los dispositivos *Sibyl* —sistema que escanea y analiza la mente—, para medir los datos emocionales de una persona. El *Psycho-Pass* —calificado como medidor de privilegios y coeficiente criminal— ayuda a verificar el estado psicológico y la probabilidad de que alguien pueda volverse prófugo o cometa un delito. Este sistema es manejado por un grupo de inspectores de alto coeficiente, quienes son encargados de rehabilitar y atrapar a los individuos que se encuentren en estados de paranoia o desequilibrio mental.

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

Neo es crucial para una de las escenas cuando dice lo siguiente:

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

Neo, al tomar la pastilla, deja atrás toda técnica imaginaria y comodidades que le otorgaba la *Matrix*, por lo que finalmente despierta. En otras palabras, pareciera que cuando Neo se «cura» puede entender que toda la maldad del mundo está inducida por las máquinas. Al cuestionar esta forma de control, la alteridad de su pensamiento rompe con la norma, por lo que asume que el mundo está completamente subyugado a las inteligencias artificiales. No obstante, el *phármakon*, visto como simulación, se vuelve parte de la paradoja de la película, ya que los personajes dependen de una píldora a la que se le atribuye un doble concepto: veneno porque induce al sueño profundo y los humanos olvidan su «verdadera» realidad, y remedio porque es la clave para destruir todo aquel mundo lleno de ilusiones.

Asimismo, en *Lucy* (2014), cuando el personaje está en cautiverio y se rompe la bolsa que contiene CPH4 en su interior, asimila la reestructuración corporal a través de

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

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

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

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

ciente criminal, por lo tanto, son exonerados de una posible rehabilitación o de una muerte segura.



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

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

pone en evidencia que la memoria se hace frágil y obsoleta al exteriorizarla en un soporte. Estos pueden aludirse a libros, textos, dispositivos, computadoras, cualquier elemento para almacenar información.

Si ponemos como ejemplo a San Agustín de Hipona, uno de los precursores sobre los estudios de la memoria, notaremos que el filósofo alcanzaba altos niveles de introspección en la forma de concebir la vida. Sus escritos engloban una herencia de reflexiones sobre la técnica y forma de la lectura, elementos que están asociados con la memoria y la capacidad de alcanzar altos estados de lucidez: «Pero ¿a quién cuento yo esto? No ciertamente a ti, Dios mío, sino [...] cualquiera que sea la parte de él que pueda tropezar con este, mi escrito»⁴. La intención de reflexionar sobre el movimiento del recuerdo produce una percepción inicial de la memoria como artefacto emulador y describe:

Allí se me ofrecen al punto el cielo y la tierra y el mar con todas las cosas que he percibido sensiblemente en ellos [...] Allí me encuentro con mí mismo [...] y en qué tiempo [...] y cómo estaba afectado cuando lo hacía.⁵

La vista, el olfato, el tacto, el ejercicio de recordar como estado onírico posibilita la conformación de un estado de memoria integral.

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

⁵ Hipona, *Confesiones...*, 61.

Volviendo a *The Matrix* (1999), cuando Neo es expulsado de la simulación se cuestiona sobre su propia memoria. Si todo fue una ilusión, es probable que toda su vida también lo haya sido —y en efecto, así fue—, puesto que el personaje comprende que su realidad e identidad fue un sueño y, por obvias razones, entra en crisis: «¿Qué es ‘real’? ¿Cómo defines ‘real’? Si hablas de lo que puedes sentir, lo que puedes oler, probar y ver... lo ‘real’ son impulsos eléctricos que tu cerebro interpreta»⁶. El concepto de la memoria en la película es trascendental, debido a que el espectador cree que la memoria viva se compone por los sentidos. En este caso, los sentidos fueron sometidos por la IA (inteligencia artificial) controlando la memoria y, también, la identidad del «yo» interior.



Figura 2: *Matrix* (1999), Morfeo (izquierda) y Neo (derecha)
Fuente: [Encanto de Uma Linda Cigana do Oriente: MEDIUNIDADE OSTENSIVA:](http://Encanto de Uma Linda Cigana do Oriente: MEDIUNIDADE OSTENSIVA: (encantodaciganadooriente.blogspot.com))
[\(encantodaciganadooriente.blogspot.com\)](http://encantodaciganadooriente.blogspot.com)

⁶ Wachowski, Lana y Lilly, «The Matrix», 1999.

A pesar de que Neo reflexiona sobre si fue correcto aceptar la píldora roja, se da cuenta de que no hay vuelta atrás, lo hecho, hecho está. Así que comienza su «entrenamiento». La forma de aprender del personaje no es igual al ejemplo de San Agustín, que toma la escritura como un artefacto de exteriorización y archivo de memoria, sino que su cerebro se expande al igual que la información que puede tener una computadora. Es decir, los programas son cargados directamente del exterior hacia su masa gris, en este caso: el cerebro, por lo que no es necesario que Neo utilice el cuerpo y la experiencia. Sin embargo, las sensaciones que le produce esta alteración le provocan heridas reales que se reflejan en la piel, y si mueres en la simulación, también muere el cuerpo de quien fallece. Es así que la memoria de Neo es una memoria artificial que se disfraza de viva.

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

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

telar que va reconociendo y asimilando, se configura como un infinito.

Casi al finalizar la película, Lucy trata de condensar toda la información, conocimiento, experiencia de todas las épocas, desde el *Big Bang* hasta hechos futuros en una memoria USB, es así como alcanza el 100 % de la capacidad cerebral, ella se convierte en el todo y su cuerpo se desintegra, se hace una especie de ser omnipotente que lo sabe, lo conoce y lo ve todo, es parte del gran telar de la memoria universal.



Figura 3: *Lucy* (2014), personaje: Lucy.

Fuente: [¿Qué piensas, el final de la película Lucy significó? – Quora](#)

Con respecto a *Psycho-Pass* (2012), la memoria viva y la artificial interactúan. Es decir, las plataformas digitales contienen la información de las personas, los historiales y las huellas inconscientes del ciberespacio. En cambio, aquí entra el dilema que Vidarte había utilizado en *Técnica, phármakon y escritura* en relación con el mito de Theuth y Tamus, ya que en el mundo de *Psycho-Pass* dependen del sistema *Sibyl* incluso

para determinar si una persona vive o muere, la memoria se atrofia y es controlada por la máquina misma. Este apartado no se diferencia mucho de nuestra realidad, ya que precisamos siempre de un apoyo para recordar.

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

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

Deleuze vislumbró a las sociedades de control como espacios frecuentes de la cotidianidad. Estos pueden amoldarse en oficinas, casas, habitaciones, en las que el individuo se convierte en una modulación automatizada. En *The Matrix* (1999), la simulación se refleja dentro de Neo, por lo que la referencia numérica lo caracteriza como una cifra, al igual que los seres humanos cuando portan su cédula de identidad. Ya no forma parte de la masa-individuo, sino de un dato que se convierte

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

en el único marco posible dentro de la sociedad de control. En la siguiente escena, cuando Morfeo le enseña a Neo la «estructura» —un programa cargador donde se pueden subir diferentes archivos, como ropa, técnicas de combate, armas, etc.—, estos se materializarán dentro del sistema para dar cuenta de la realidad de su época y cómo la sociedad se ve sometida a la inteligencia artificial. Neo se pregunta: «¿Es esto real? ¿Qué es la *Matrix*?» Morfeo responde: «Control»⁹.

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

Otro ejemplo es que, al final de *Matrix*, Neo trata de escapar de los agentes IA para identificar a los desertores de la *Matrix* y se da cuenta de que puede modificar la realidad de la simulación; Neo es «el elegido». El personaje puede ver los códigos que componen a las paredes del viejo hotel,

⁹ Lana y Lilly Wachowski, *The Matrix* (1999).

el suelo e incluso a los agentes dentro de la *Matrix*. Todos son códigos, algoritmos, un conjunto de datos, es decir, «dividuos», sociedades de control que «operan sobre máquinas de tercer tipo, máquinas informáticas y ordenadores cuyo peligro pasivo es el ruido y el activo la piratería o la introducción de virus»¹⁰.

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

Lucy se fusiona con la información que hay a su alrededor, se convierte en un sistema automático de recopilación de datos, tal como Funes, el memorioso. Hay que destacar que Borges construye un personaje con una memoria excepcional que puede recordar hasta el más mínimo detalle. Sin embar-

¹⁰ Deleuze, «Posdata sobre las sociedades de control», 3.

¹¹ Luc Besson, *Lucy* (2014).

go, el recordar o almacenar puede generar ciertas desventajas, una de ellas es la falta de imaginación, de argumentos propios, etc. Funes expresa: «Mis sueños son como la vigilia de ustedes [...] Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras»¹². En *Lucy*, al contrario de Funes, su memoria se entumece al pasar de los días, carece de sentimientos y de dolor. Puede decirse que estos dos personajes retratan una versión humana de las sociedades de control a la que Deleuze argumenta:

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

Por lo que se refiere a *Psycho-Pass* (2012), en el capítulo 1, llamado «Coeficiente criminal», vemos cómo unos robots-holograma evitan que una multitud entre al lugar donde está ocurriendo un delito: «El acceso a esta zona está restringido para garantizar la seguridad»¹⁴. Sin embargo, la inspectora

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

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

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

Akane Tsunemori, al llegar, presenta su carnet de identidad hacia los que custodian el área e inmediatamente ingresa. Luego, unos segundos después, se encuentra con Ginoza, un inspector, que le comenta sobre el caso: «Un escáner lo detectó durante el control, un dron de seguridad le ordenó terapia, pero se rehusó y huyó. El nivel de su *Psycho-Pass* es verde oscuro»¹⁵.

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

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

Dentro de las sociedades de control todo es cuantitativo. Cuando el hombre pasa frente a los detectores y se registra que el color de su *Psycho-Pass* es turbio, ya sea por sus pen-

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

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

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

samientos o emociones, inmediatamente se torna paranoico. De alguna forma, el personaje que es diagnosticado debe mantener un equilibrio emocional estable, ya que, si se rompe esa coraza, es posible que se convierta en criminal. En consecuencia, uno de los criminales secuestra a una mujer para saciar sus frustraciones, forzándola a tener relaciones sexuales. Ante la situación de peligro, las emociones del criminal incrementan, no solo alterando su coeficiente criminal, sino también el estado emocional de la víctima, por lo que el *Dominator* sentencia a los dos; ante esto la inspectora dice:

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

—¿Le va a disparar a alguien, aunque no haya hecho nada?¹⁸

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

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

quier elemento que esté dentro del control, aun cuando sus funcionamientos sean meros números.

A modo de conclusión, se puede decir que estas tres obras abordan perspectivas interesantes en relación a la realidad virtual, los mecanismos de control, y los cambios tecnológicos futuristas. Cada tema puede asociarse en un análisis de la memoria, el control, los datos, etc. El *phármakon* en estas producciones es cambiante, ya que posee características de adaptabilidad por lo que puede producir, en su automatización, una toxicología tecnológica. Respecto a la exteriorización de la memoria, distan muchos elementos que trabajan de diferentes maneras y grados. En *The Matrix* (1999) hay una ausencia de la memoria viva; en *Lucy* (2014), la memoria viva se potencia; y en *Psycho-Pass* (2012) se asemeja más a nuestro tiempo, pues utilizamos las tecnologías para apoyarnos a la memoria exterior. Con respecto a las sociedades de control, las tres obras tienen similitudes, todas están regidas por la dominación de los datos, algoritmos, cifras, etc. Es decir, todo está matematizado.

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





Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Debolsillo, 2016.
- De Hipona, San Agustín. *Confesiones San Agustín*. Traducido, según la edición latina de La Congregación de San Mauro, por el R. P. Fr. Eugenio Ceballos. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2022. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/confesiones--o/html/>.
- Deleuze, Gilles. «Posdata sobre las sociedades de control». En *El lenguaje literario*, 7º 2. Montevideo: Ed, Nordan, 1991.
- Lucy*. Dirigido por Luc Besson. Interpretado por Scarlett Johansson. 2014.
- Psycho-Pass*. Dirigido por Naoyoshi Shiotani y Katsuyuki Motohiro. Interpretado por Production IG. 2012.
- The Matrix*. Dirigido por Lilly y Lana Wachowski. Interpretado por Keanue Reeves. 1999.
- Vidarte, Francisco. «Técnica, pharmakon y escritura». *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, N.º 11 (1999): 359-370.

Metanoia: El wanderlust como dispositivo de creación¹

Metanoia: Wanderlust As a Creation Device

Adrián André Vélez Moreno

Universidad de las Artes

Escuela de Cine

adrian.velez@uartes.edu.ec

Resumen:

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

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

¹ Este trabajo fue desarrollado en la materia Proyecto de Titulación.

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

ABSTRACT:

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

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

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

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

El viaje y la exploración física de lugares y territorios han sido constantes en la creación fotográfica. Desde su invención en 1824² la fotografía ha sido utilizada por viajeros, exploradores, científicos y artistas como aquella herramienta que permite el descubrimiento, el hallazgo y la creación.

Es en el encuentro con el Otro, con su territorio y su lugar que lo fotográfico, inicia su sentido y es en su exposición al «otro», como documento u obra de arte, que lo completa³.

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

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

3 Reflexión de Francois Laso Chenut acerca de la fotografía como documento y obra de arte.

pasar del tiempo hasta convertirse en la expresión «pasión por vagar o deambular». En el alemán moderno, *wanderlust* es comúnmente relacionado a la pasión por viajar y conocer lugares nuevos.⁴

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

La idea de *wanderlust* puede ser entendida al menos en dos niveles. Por un lado, como el viaje que se emprende con coraje y fuerza para encaminarse en una aventura y vivir nuevas experiencias, y por otro, como una metáfora de la búsqueda de sentidos y significados de la vida de quien emprende un viaje.⁵ En este sentido, este proyecto reflexiona acerca de las posibilidades de creación desde el confinamiento impuesto por la pandemia de COVID-19. A través de «la pasión por deambular» produzco una serie fotográfica desde la crítica al *wanderlust* para encontrar nuevas representaciones del paisaje costero ecuatoriano. Así, debido a la imposibilidad de salir a fotografiar el espacio exterior, empleo el wan-

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

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

derlust de manera virtual al recorrer las carreteras costeñas del *Street View* de Google Maps en busca de postfotografías. Al mismo tiempo recorro y fotografío los espacios íntimos de mi casa y profundizo en las imágenes visuales producto de mi sensibilidad. Esto se presenta como una aparente imposibilidad: ¿cómo fotografiar el interior emocional de una persona?

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

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

Desde la aparición de las redes sociales, la sobreacumulación de imágenes y las posibilidades de «viajes virtua-

les», el medio fotográfico sufrió una transformación y un cambio radical. Como lo señala Joan Fontcuberta, «la postfotografía hace referencia a la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual»⁶. El término «postfotografía» surgió en los años noventa con los avances tecnológicos, específicamente cuando la fotografía digital sustituyó a la fotografía analógica y se consolidó con el acceso masivo a Internet y redes sociales. «La postfotografía no es más que la fotografía adaptada a nuestra vida online».⁷

La apuesta *apropiacionista* o acogida/adopción digital⁸ es lo que me propuse trabajar con las imágenes de Google *Street View* para reciclarlas y darles un nuevo contexto, trabajando sobre ellas e incorporándolas a mi paisaje doméstico como parte de mi viaje. Al respecto, el concepto de «postfotografía» interpela y cuestiona la figura del autor porque «hoy todos somos productores y consumidores de imágenes»⁹. Las fotografías se hacen desde teléfonos y cámaras 360 que circulan en la red, por lo tanto ¿quién es el autor de las fotografías de Google *Street View*? ¿Es Google o soy yo al hacer una captura y elegir el encuadre? En esta dinámica se vuelve relevante el concepto de autoría/apropiación.

[...] es sumamente interesante porque se une a la tendencia a desafiar la idea romántica de autoría. Puede parecer que la

6 Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016), 7

7 Fontcuberta, *La furia...*, 39.

8 Fontcuberta, *La furia...*, 54.

9 Fontcuberta, *La furia...*, 32.

fotografía llega demasiado tarde a esta tendencia, pero no debemos olvidar que una gran parte de su historia se basó en demostrar justamente lo contrario: que el fotógrafo imprimía, de facto, valores estéticos ajenos a lo real [...]»¹⁰

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

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

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

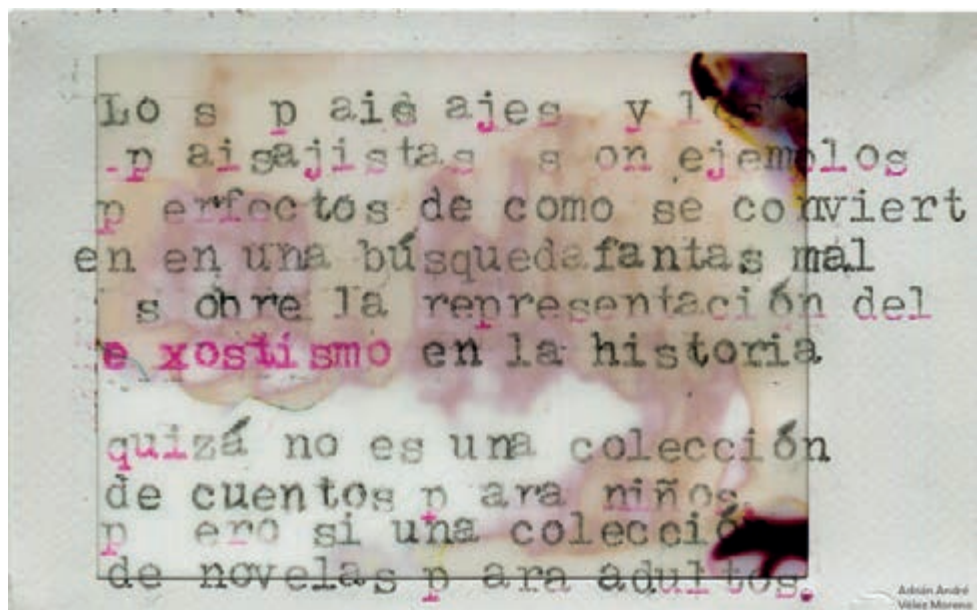
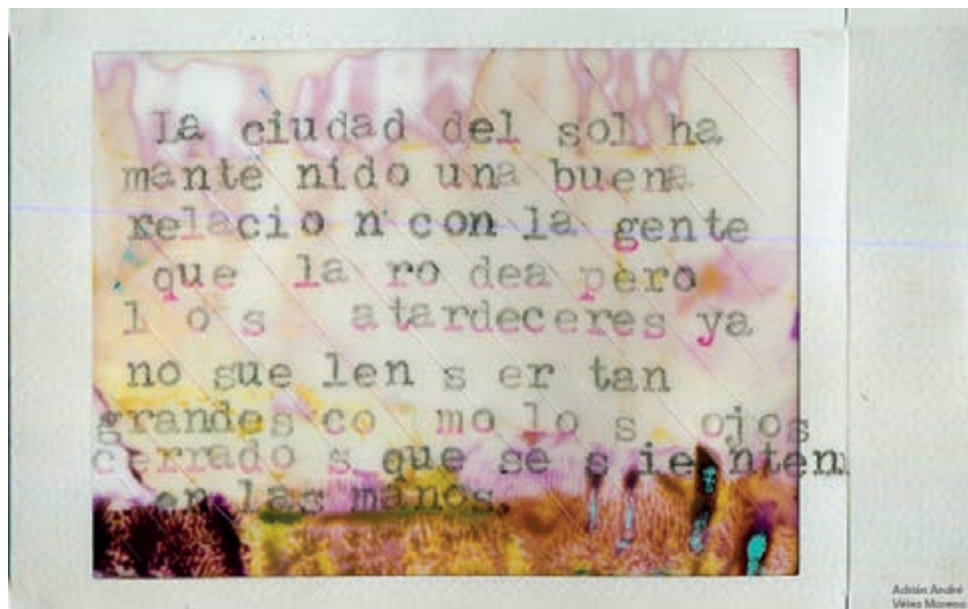
10 Paula Velasco Padial, Reseña sobre *La furia de las imágenes*, 284.

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

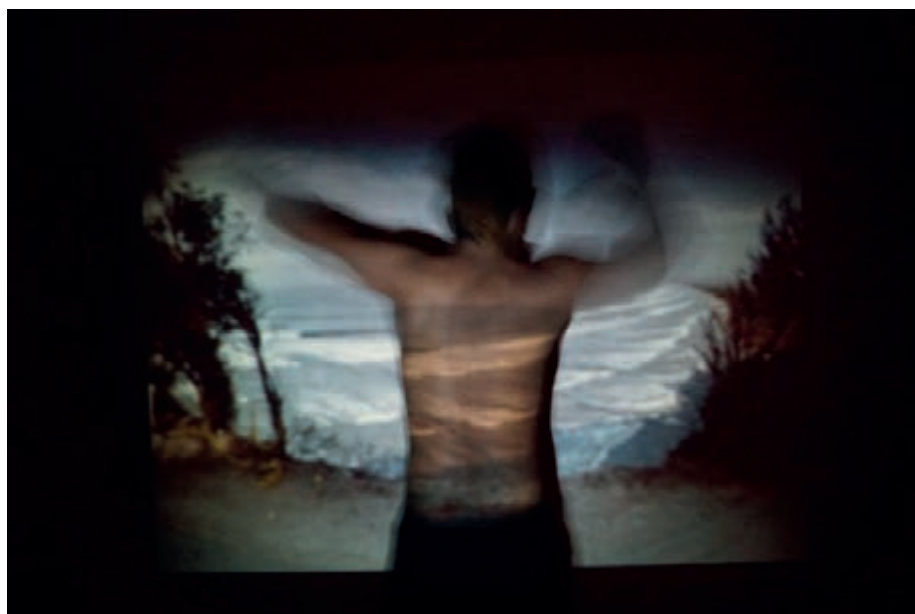
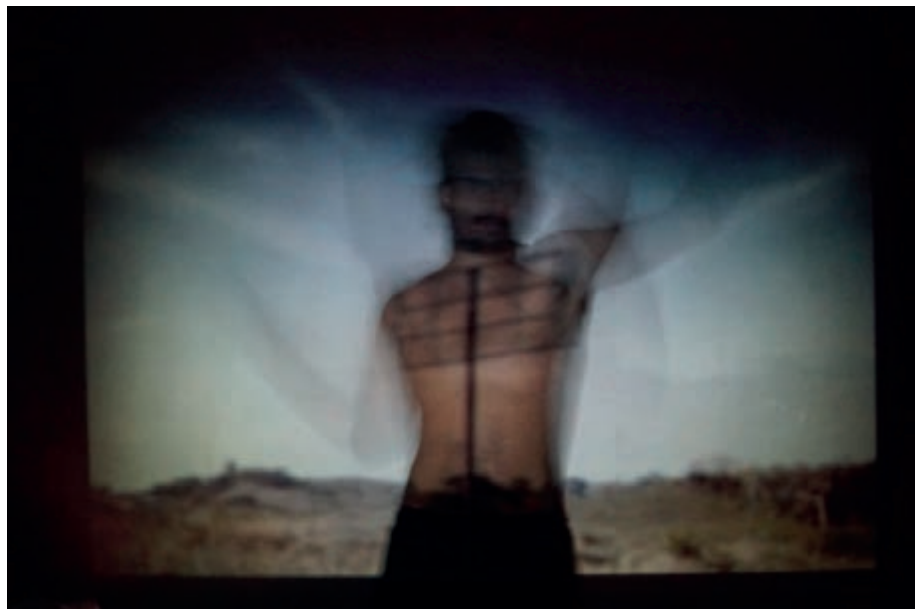
12 Fontcuberta, *La furia...*, 53.

Bibliografía

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















Adrian Andre
Velez Moreno







Adrián Andrés
Wilez Moreno

***Black Mirror:* memoria, «dividuos» y desterritorialización en la era de la gubernamentalidad algorítmica y los *big data*¹**

Black Mirror:
Memory, Dividuals
and Deterritorialization
in The Era of Algorithmic
Governmentality
and The *Big Data*

Melanie Moreira Abad

Universidad de las Artes

Escuela de Literatura

melanie.moreira@uartes.edu.ec

RESUMEN:

Este ensayo explora el concepto de memoria y los planteamientos deleuzianos de «dividuos» y desterritorialización en torno a la propuesta de gubernamentalidad algorítmica de Rouvroy y Berns, en relación con la serie *Black Mirror*, para proponer una reflexión sobre los dispositivos que utilizamos para captar nuestra realidad física y cómo esto posibilita y condiciona nuestras

¹ Este trabajo fue desarrollado en la materia Literatura y Nuevas Tecnologías, el miércoles 1 de julio de 2020.

vidas en el territorio de lo virtual. La gubernamentalidad algorítmica se construye con los *big data* y resulta interesante determinar los cambios que se producen en nuestras realidades, en nuestras relaciones con los demás y con el mundo, en la medida en que estos cambios construyen otras formas de vida en la virtualidad. *Black Mirror*, una serie con una premisa de ciencia ficción distópica, contiene elementos que nos permiten realizar este análisis, así que también nos queda pensar en que aquello que parecía una distopía lejana, hoy no es más que nuestra única realidad posible.

PALABRAS CLAVE: Memoria, *dividuos*, desterritorialización, *Black Mirror*, realidad-otra, gubernamentalidad algorítmica.

ABSTRACT:

This essay explores the concept of memory and the Deleuzian approaches of “dividuals” and deterritorialization in the context of Rouvroy and Berns’s concept of algorithmic governmentality, about the Black Mirror series, to propose a reflection about the devices that we use to capture our physical reality and how this allows and conditions our lives in the virtual territory. Algorithmic governmentality is built with Big data and it is interesting to determine the changes that happen in our realities, in our relationships with others and with the world, to the extent that these changes build other forms of life in virtuality. Black Mirror, a series with a dystopian science fiction premise, contains elements that allow us to carry out this analysis, so we can also think that what seemed like a distant dystopia, today is nothing more than our only possible reality.

KEYWORDS: Memory, *dividuals*, deterritorialization, *Black Mirror*, reality-other, algorithmic governmentality.

En la era de la gubernamentalidad algorítmica, como la describen Antoinette Rouvroy y Thomas Berns, los macrodatos, datos masivos o, simplemente, los *big data*, ofrecen una nueva forma de captación de la realidad, escapándose de la gestión o el procesamiento de datos que ofrecía el análisis estadístico. Los *big data* esquivan cualquier forma de aprehensión y forman, así, una esfera de conexiones virtuales que termina por colonizar el espacio y las relaciones colectivas de la realidad física y social.

Las cantidades masivas de datos (*big data*) ofrecen nuevas oportunidades para el agregado, el análisis y la correlación de estadísticas [...] Ahora pareciera que estas nuevas formas permiten «captar» la «realidad social» como tal, de forma inmanente y directa, sin pasar por ninguna relación con «la media» o con lo «normal». «Objetividad anormativa», o incluso «tele-objetividad»: el nuevo régimen de verdad digital se encarna en una pluralidad de nuevos sistemas automáticos de modelización de lo social.²

Hablar de los *big data* o, más bien, de la gubernamentalidad algorítmica, implica también reflexionar acerca de los planteamientos de memoria, «dividuos» y desterritorialización —estos dos últimos a propósito de los análisis de Gilles Deleuze y Félix Guattari—, por lo que el análisis que se propone en torno a la serie de ciencia ficción distópica *Black Mirror* —de parte de sus capítulos, más bien— oscila entre estos tres conceptos.

2 Antoinette Rouvroy y Thomas Berns, *Gubernamentalidad algorítmica y perspectivas de emancipación. ¿La disparidad como condición de individuación a través de la relación?*, 88.

Primero, para discutir acerca del concepto de memoria es necesario retroceder a los inicios de la disyuntiva del planteamiento: Platón y el debate entre voz y escritura. Es en el *Fedro* donde se discute por primera vez la aparición de la escritura y el peligro que esta, según Platón, representaba para el *lógos*. En el *Fedro*, Platón cuenta que la escritura se presenta a sí misma como un recordatorio de aquello que la voz dijo: es un *remedio* para la condición de caducidad que tiene la voz; al mismo tiempo, lo que le preocupaba a Platón era que la escritura, a pesar de hacer posible la materialización del *lógos*, no era más que una memoria auxiliar que resquebrajaba lo que se supone que debe ser recordado: *veneno* para la memoria viva. La memoria, entonces, aparece como un elemento interno del cuerpo que se corrompe con el recordatorio que la escritura establece. Sin embargo, esta distinción tan tajante que Platón hace entre memoria viva, o *mnéme*, y memoria auxiliar, o *hypomnéme*, no es, en realidad, tan veraz, pues la memoria siempre implica una rememoración, una repetición de lo que se necesita recordar; en otras palabras: la memoria pareciera funcionar como un suplemento de la misma memoria, como una especie de escritura de un presente que no se puede olvidar pero que ya no está y no existe más. El filósofo Francisco Vidarte, en el ensayo «Técnica, *phármakon* y escritura. Consideraciones desde la deconstrucción», retoma esta discusión y la aborda a partir de la crítica de Jacques Derrida en *La farmacia de Platón* (1968) y apunta:

La memoria implica siempre una referencia, una reproducción, una re-memoración, una repetición de lo recordado. El mal de

la memoria está presente en su propia actividad como memoria finita que no puede ser simplemente presente a sí misma. La memoria necesita siempre de un signo para referirse al no-presente al que necesariamente hace referencia. La memoria se ve así desde siempre contaminada por la *hypomnesis*, por un suplemento de memoria [...]³

Partiendo de este principio de la memoria como dispositivo suplementario de un presente que ya no está, el acontecer de la realidad, eso a lo que la memoria hace referencia porque necesita ser recordado, es, en la era de la gubernamentalidad algorítmica, un terreno bastante desdibujado. Si para Platón la memoria era un elemento natural que no debía corromperse ni verse alterado por la escritura, y para Vidarte —y Derrida— la memoria es en realidad ya una repetición —una escritura— del *lógos* que no puede ser eterno, para la era de la gubernamentalidad algorítmica la memoria necesita ser movilizada a la esfera virtual para que allí pueda reproducirse, estirarse y sobrepasar los límites del presente al que hace referencia y entonces pueda adquirir la condición de «realidad-otra». Los *big data* le sirven al espacio de la red para crear esta «realidad-otra» a partir de la recopilación de los datos masivos que todos los individuos depositan en el territorio de lo virtual. Es en este sentido que la serie *Black Mirror* ofrece ya un análisis interesante de la forma en que el depósito de la memoria individual en la esfera de la red desencadena en la fragmentación de la realidad en una «realidad-otra».

3 Francisco Vidarte, «Técnica, fármakon y escritura. Consideraciones desde la deconstrucción», 365.

En el tercer capítulo de la primera temporada de la serie, titulado «Toda tu historia»⁴, se presenta un mundo en que las personas pueden grabar todo lo que han vivido en un chip que tienen insertado en la oreja. Esto les permite reproducir cualquier suceso de su vida a través de sus ojos que funcionan como una pantalla. El chip hace que puedan vivir eternamente el presente, no recurriendo a la memoria viva, sino a la memoria auxiliar depositada en un dispositivo. Lo interesante es que no solo se trata del chip, pues es la memoria en sí misma la que pasa a ser dispositivo que permite dibujar una «realidad-otra» en la que no existe el sujeto, sino más bien la fragmentación del individuo que habita la virtualidad. Liam —el protagonista del capítulo— no recuerda nada de su vida, lo que en realidad hace es leer una y otra vez la memoria que ha depositado previamente en el chip y ver a otro Liam, a uno que habita otro espacio que funciona como presente muerto y eterno. El artículo *The future is broken: lecturas heterotópicas de Black Mirror*, escrito por docentes del grupo de investigación «Digitalidades y comunicaciones contemporáneas», de la Universidad Casa Grande, en Guayaquil, y publicado por la revista digital *Nómadas*, de la Universidad Central de Colombia, dice:

El dispositivo-memoria es aquel en que la memoria humana está exteriorizada, «puesta» en el artefacto externo, en la red. Delegamos en el dispositivo, en sus algoritmos, la función de archivar, ordenar e incluso recordar. Asistimos a la muerte

4 Capítulo transmitido por primera vez en 2011 y escrito por Jesse Armstrong.

del sujeto, a la desaparición del cuerpo, que hace soporte a la memoria. *Black Mirror* presenta el devenir de la memoria como dispositivo. El dispositivo-memoria, en la medida en que no es relato, sino el «registro total» de imágenes, hace que los sujetos deleguen y pierdan la capacidad, el ejercicio de recordar. Es la inscripción del recuerdo sin sujeto.⁵

El archivo en el dispositivo-memoria funciona, de esta manera, como la posibilidad de la lectura eterna y permanente. El sujeto puede leer sus recuerdos cuando quiera a lo largo de su vida. El uso de la palabra «leer» en lugar de la palabra «ver» es importante en la medida en que implica volver a la disyuntiva que, desde Platón, como se revisó más arriba, aparece cuando se habla de memoria: el recuerdo; en «Toda tu historia» está escrito y por eso puede leerse cada vez que se quiera.

Los *big data* —los datos masivos que Liam ha depositado en su chip— le permiten revisar la realidad—otra que habita su yo virtual. La gubernamentalidad algorítmica ha quebrantado el sujeto y ha desplazado una copia de él al espacio de la red. La reflexión, sin embargo, se amplía aún más considerando que la copia del individuo —de Liam, en este caso— no es una copia exacta, sino que funciona como un *otro* que se ha desdoblado de su cuerpo y que ahora es independiente y habita un presente eterno: el presente que el dispositivo-memoria permite reproducir infinitamente.

5 Carlos Tutivén, Héctor Bujanda y María Mercedes Zerega, «The future is broken: lecturas heterotópicas de *Black Mirror*», *Nómadas* (2017): 91.

La manera en que la memoria le sirve a la gubernamentalidad algorítmica es desde un doble ejercicio. Paolo Vignola, en su ensayo «La memoria al poder en el capitalismo digital. Breve nota cincuenta años después del Mayo del 68», compara al yo virtual con el personaje Funes, del cuento «Funes el memorioso» del escritor argentino Jorge Luis Borges, pues así como él, los perfiles usuarios que se dejan en la red parecen recordarlo todo al mismo tiempo que impiden la facultad de imaginación en los individuos reales. Funes puede recordarlo todo, pero no puede pensar o imaginar.

Se trata evidentemente de una memoria exteriorizada, materializada, que de alguna manera es correcto decir que ya no es nuestra, sino de las plataformas [...] Y la cosa más amarga es que este fenómeno de la memoria al poder, como veremos, según varios pensadores, está conduciendo a la proletarización de la imaginación, es decir a su empobrecimiento.⁶

Ahora bien, si los datos que se depositan en los dispositivos-memoria en la gubernamentalidad algorítmica sirven para construir un perfil en la medida en que los individuos ya no necesitarán pensar porque toda su información estará contenida en la virtualidad, se puede pensar que poco a poco la memoria se desprende del cuerpo y se reterritorializa en el perfil: el yo virtual se llena de memoria mientras el individuo la pierde. Lo interesante aquí es preguntarse qué pasaría cuando el cuerpo

⁶ Paolo Vignola, *La memoria al poder en el capitalismo digital. Breve nota cincuenta años después del Mayo del 68*, 88.

físico haya experimentado un vaciamiento total de sus recuerdos. En el segundo episodio de la segunda temporada de la serie, titulado «Oso blanco»,⁷ aparece Victoria, quien despierta una mañana sin recordar nada y, conforme realiza varias actividades se da cuenta de que todos a su alrededor la están grabando con sus teléfonos mientras algunos la persiguen con armas para matarla, pero nadie le habla ni le presta atención a sus súplicas por entender qué ocurre. Lo que le ha pasado es que ella ha sido cómplice del asesinato de una niña y, para castigarla, en el juicio han decidido borrar sus recuerdos y utilizar todo lo que ella grabó en su celular para hacerla vivir la misma pesadilla todos los días: cada día se levanta con la mente vacía y se convierte en la protagonista de la historia que la gubernamentalidad algorítmica cuenta como sinónimo de justicia. Victoria ha perdido la capacidad del recuerdo porque el perfil usuario que creó con su celular lo recuerda todo y eso es suficiente; ella grabó el asesinato del que fue cómplice y es esa grabación lo que la condena. Se convierte en la protagonista de un *reality show* que se repite cada día, donde huye para no morir y no puede recordar por qué hasta que al final del día se lo hacen saber solamente para llevarla al comienzo de otra de las funciones en las que deberá actuar eternamente.

Victoria no recuerda nada, pero eso no importa si ha dejado la suficiente información en su dispositivo como para construir toda la narrativa de su vida. Su Funes es lo único que el gobierno algorítmico necesita para castigarla mientras todos

⁷ Capítulo transmitido por primera vez en 2013 y escrito por Charlie Brooker.

lo graban en sus propios dispositivos —porque a la sociedad del espectáculo no le gusta la intimidad—. Se trata de un capítulo que habla no solamente del vaciamiento de la memoria del cuerpo y la posibilidad de replicar la vida a partir del dispositivo-memoria, sino que también remite al *Vigilar y castigar* del que habla Michel Foucault, donde el castigo siempre viene acompañado del espectáculo y de la angustia de sufrir solamente para ser observado haciéndolo.



Figura 1: Butcher Billy, «Oso Blanco».
Fuente: <https://butcherbilly.tumblr.com/>

Aquí, por otro lado, es necesario introducir el concepto propuesto por Gilles Deleuze en el texto «Posdata sobre las sociedades de control», de 1990: el «dividuo», ya que, al igual que la memoria, da luces sobre la construcción de la gubernamentalidad algorítmica en *Black Mirror*. Deleuze menciona que en las sociedades de control ya no se está frente a la relación individuo-masa, sino ante los «dividuos». Pensar en el «dividuo» es pensar en la fragmentación del individuo; dividir, fragmentar y corromper la unidad que se pensaba inmodificable. En las sociedades de control, el yo está en el mundo real al mismo tiempo que su «dividuo» está contenido en el mundo virtual. El perfil usuario, el yo virtual es el «dividuo».

No solamente en el capítulo de Liam puede dilucidarse al individuo fragmentado en un «dividuo» que habita la virtualidad. Otro capítulo de la serie que da cuenta de este suceso es «Caída en picada»,⁸ primer episodio de la tercera temporada, donde se presenta a Lacie en un mundo en el que las personas pueden calificar, dando de una a cinco estrellas, cada acción y comportamiento que los demás tienen con ellas. En «Caída en picada» el individuo se fragmenta, se desdobra para habitar el mundo virtual de los méritos; las acciones y las personas se convierten en números, en datos. El individuo ya no es solo él, sino también un dato, un número, disponible para el consumo de todos.

⁸ Capítulo transmitido por primera vez en 2016 y escrito por Rashida Jones y Michael Schur.

El lenguaje numérico del control está hecho de cifras, que marcan el acceso a la información, o el rechazo. Ya no nos encontramos ante el par masa-individuo. Los individuos se han convertido en *dividuos*, y las masas, en muestras, datos, mercados o bancos⁹.

La conformación de la «realidad-otra» aquí, no obstante, no se queda únicamente en el plano de lo virtual, como ocurría con el episodio anterior, sino que irrumpe en la misma realidad física formando un «no lugar» que sí está en la virtualidad, pero que, al mismo tiempo, constituye otra realidad física en sí misma. Dependiendo de la calificación que cada «dividuo» posea, tendrá o no acceso a determinadas cosas de aquella «realidad-otra», por lo que los «dividuos» no viven ya un presente eterno en el dispositivo-memoria, ahora lo que hacen es habitar su propia realidad que está dentro —y por ende fuera también— de la virtualidad. Se crea así una «realidad-otra» que no corresponde al presente tangible de los individuos pero que también se escapa de la virtualidad; allí, los «dividuos» pertenecen a distintos estratos sociales dependiendo de las puntuaciones que los individuos les den, pueden entrar o no a diferentes lugares si su calificación se los permite: los individuos configuran la vida de los «dividuos» en la realidad-otra. Así, en «Caída en picada», los datos se depositan en la red, pero estos datos mutan y se transforman en un mundo físico en sí mismo: los individuos no

⁹ Gilles Deleuze, «Posdata sobre las sociedades de control», El lenguaje literario, 1991, 3.

ejecutan las acciones según sus calificaciones, los «dividuos» lo hacen. Este planteamiento de abstracción de la realidad es explicado por Antoinette Rouvroy y Thomas Berns en el texto *Gubernamentalidad algorítmica y perspectivas de emancipación. ¿La disparidad como condición de individuación a través de la relación?*, donde dicen:

Más activamente, el gobierno algorítmico no solamente capta lo posible en lo actual, produciendo una «realidad aumentada», una actualidad dotada de una «memoria del futuro», sino que también le da consistencia al sueño de una serendipia sistematizada: nuestro real se habría transformado en lo posible, nuestras normas quieren anticipar correctamente y de forma inmanente lo posible, el mejor medio para ello es, por supuesto, presentarnos un posible que nos corresponda y en el que los sujetos no tendrían cómo no deslizarse.¹⁰

Rouvroy y Berns describen cómo la configuración de la vida en lo que ellos llaman «gobierno algorítmico» permite avizorar lo que ocurrirá en la vida real, pero que, para esto, lo posible que se encierra en la gubernamentalidad algorítmica debe presentarse como una realidad en sí misma. En «Caída en picada» ocurre precisamente esto: pareciera que los «dividuos» condicionan la vida y las acciones de los individuos, pero lo que sucede, ciertamente, es que los «dividuos» tienen sus propias vidas. Cuando Lacie baja su calificación a dos

¹⁰ Rouvroy y Berns, *Gubernamentalidad...*, 106.

estrellas, es su «dividuo» quien no puede entrar a su trabajo, pues los guardias de seguridad revisan en el dispositivo electrónico la calificación de Lacie que habita la virtualidad, no de aquella física que vive una realidad que ya resulta casi obsoleta: ella solamente tiene que aceptar lo que a su «dividuo» le toque hacer, aunque eso signifique contemplar la destrucción de su vida.

Su carácter inofensivo, la «pasividad» del gobierno algorítmico, es solo aparente: el gobierno algorítmico «crea» una realidad en la medida misma en que la registra. Suscita «necesidades» o deseos de consumo, pero de tal manera que despolitiza los criterios de acceso a ciertos lugares, bienes o servicios. Desvaloriza la política (puesto que ya no habría que decidir, zanjar, en situaciones de incertidumbre, en la medida en que se las ha desactivado de antemano).¹¹

La realidad que se desarrolla en el gobierno algorítmico del capítulo también ha despolitizado, como señalan Rouvroy y Berns, la vida en sí misma. Las decisiones individuales ya no son necesarias; entrar o no a un sitio, viajar en carro o avión, comprar una casa en un barrio acomodado o vivir en la calle ya no son decisiones individuales, sino consecuencias de la sistematización de datos que, dependiendo del resultado final, marcarán uno u otro camino para los «dividuos». Lo único que hacen los individuos del episodio es depositar su

¹¹ Rouvroy y Berns, *Gubernamentalidad...*, 107–108.

información y las valoraciones que dan y reciben; estos *big data* son los que le sirven a la realidad algorítmica para crear sus propias leyes y desarrollar una vida que se escape de la vida física en sí misma y que funcione a partir de sus propias predicciones, oscilando entre la virtualidad y una «realidad-otra» que no está en ningún lugar y que, sin embargo, existe y es la única que parece importar.



Figura 2: Butcher Billy, «Caída en picada»

Fuente: <https://butcherbilly.tumblr.com/>

Por otra parte, en «Rizoma», primer capítulo del libro *Mil mesetas*, Gilles Deleuze y Félix Guattari reflexionan en torno al concepto de *desterritorialización*. Este planteamiento sirve también para entender cómo funcionan las dinámicas de relación en el territorio físico y cómo el gobierno algorítmico irrumpe en estas dinámicas para generar relaciones subjetivas que no establecen conexiones reales entre los cuerpos. Primero, Deleuze y Guattari se refieren al territorio como un rizoma, donde no existen los puntos —como ocurriría con estructuras fijas como los árboles—, sino las líneas que generan interrelaciones entre los elementos. De esta manera, los cuerpos que habitan y se desplazan en el territorio no son cuerpos únicos ni representan unidades imperturbables, en realidad constituyen multiplicidades heterogéneas que se conectan unas con otras. Esto permite que las multiplicidades se enlacen y se interrelacionen en lo que Deleuze y Guattari denominan *agenciamiento*: «Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones».¹²

Ahora bien, la gubernamentalidad algorítmica condiciona otras relaciones, diferentes a las relaciones rizomáticas ya descritas. Las únicas relaciones que los *big data* permiten son las de puntos de conexión de información masiva; en el gobierno algorítmico los «dividuos» se conectan unos con otros pero en ningún momento lo hacen a partir de la multiplicidad o la heterogeneidad, sino desde la homogeneidad en el sentido de que

¹² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma*, 14.

cada uno representa un nodo —los nodos siempre son elementos fijos, no se desplazan— en el espacio virtual; cada punto o nodo se parece al otro, se destruye entonces la *disparidad*, la diferencia de los cuerpos que permite los devenires múltiples en el territorio rizomático. A propósito de esto, Rouvroy y Berns comentan:

El devenir y los procesos de individuación exigen una «disparidad» (*disparation*) esto es, procesos de integración de disparidades o de diferencias en un sistema coordinado. Pero antes que eso exigen la disparidad (*disparate*), una heterogeneidad de órdenes de magnitud, una multiplicidad de regímenes de existencia, que la gubernamentalidad algorítmica no deja de ahogar, oprimiendo y clausurando lo real (digitalizado) sobre sí mismo.¹³

El resquebraje de los procesos individuales que se supone que deben devenir en las relaciones de multiplicidades colectivas es lo que a la gubernamentalidad algorítmica le sirve para, en el sentido en que Bernard Stiegler lo plantea, proletarizar el cuerpo hasta casi volverlo obsoleto. Stiegler habla sobre la apariencia de infinitud de la red, pues los *big data* son imposibles de medir, y menciona que es precisamente esta característica de ser inagotable lo que potencia la pérdida de la memoria en el sentido más abrupto: el cuerpo siente que sus recuerdos son obsoletos al lado de la memoria que está contenida en el espacio virtual. En «Toda tu historia» esto es más que evidente: ¿para qué recordar algo si todo está contenido en un chip que se pue-

¹³ Rouvroy y Berns, *Gubernamentalidad...*, 91.

de revisar siempre?, con cada revisión el recuerdo aparece tan nítido y real. En la era de la gubernamentalidad algorítmica la memoria se desterritorializa en los dispositivos, pero pierde su potencia de volver a hacerlo; el movimiento se corta y la memoria queda contenida de forma estática, sin la posibilidad de su desplazamiento.

Deleuze y Guattari explican que los agenciamientos entre las multiplicidades en el territorio forman líneas de fuga que abren brechas en el territorio permitiendo la desterritorialización de los elementos que lo habitan:

Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Esas líneas remiten constantemente unas a otras.¹⁴

Lo que sucede, en cambio, en la gubernamentalidad algorítmica, es que la memoria individual se desterritorializa de los cuerpos y se reterritorializa en los dispositivos — toda desterritorialización implica, al mismo tiempo, una reterritorialización—. La disyuntiva aquí es que una vez que la memoria se reterritorializa en el dispositivo y, por ende, en la «realidad-otra» de la virtualidad, muere la posibilidad de una memoria múltiple y colectiva,

¹⁴ Deleuze y Guattari, *Rizoma*, 15.

ya que los *big data*, nuevamente, solo generan nodos y no líneas que se conectan. Vignola menciona:

No se trata entonces, en ninguna forma, de aquella memoria colectiva, popular, histórica, necesaria para cualquier forma de lucha o resistencia política y contra-hegemónica. Es más bien el obsequio que cada día, aunque inconscientemente, hacemos al capital.¹⁵

Cuando Liam o Victoria depositan su memoria en sus dispositivos, esta deja de generar conexiones con los recuerdos de otros cuerpos y pasa a formar parte del gobierno algorítmico como una porción del inconmensurable cuerpo de los *big data*.

Asimismo, la desterritorialización existe no solo en el plano de los recuerdos y la memoria, también los hace con los cuerpos en sí. Si en el territorio físico se abren líneas de fuga que dan paso a las desterritorializaciones de los cuerpos, en la «realidad-otra» algorítmica, una versión fragmentada de esos cuerpos se reterritorializa para crear la vida en la red. Esto ocurría con Lacie: a diferencia de con Liam y Victoria, el gobierno algorítmico se apropia de toda su vida y desterritorializa su cuerpo del territorio de lo real y lo reterritorializa al plano de lo virtual para crear la «realidad-otra» en la que está condenada a vivir. Allí, las relaciones colectivas se corrompen porque las líneas de fuga no se dan entre los puntos virtuales. Lacie experimenta el vaciamiento total del cuerpo sin la posibilidad de seguir ejerciendo desplazamientos o conexiones afectivas.

¹⁵ Vignola, *La memoria...*, 88.

En la era de los *big data*, el método para recopilar y procesar información ha cambiado radicalmente. La gubernamentalidad algorítmica funciona de manera diferente a cualquier otro sistema. En su ensayo «Big data y las matemáticas», Pedro Willging dice:

El método científico se basa en la posibilidad de comprobar hipótesis [...] Pero la disponibilidad masiva de datos podría estar desafiando la aproximación a la ciencia consistente en hipótesis, modelo, test. La era petabyte nos permitiría prescindir de los modelos y solamente buscar correlaciones en los datos con poderosos algoritmos que descubran los patrones que subyacen.¹⁶

La era del *big data* ya no recopila y comprueba datos para obtener conclusiones, lo que hace, en cambio, es establecer correlaciones a través de los algoritmos de los dispositivos que usan las personas para así encontrar patrones similares. Un caso que actualmente abrió el debate de qué tipo de información recopilan las redes sociales de sus usuarios es el de los robots *influencers*, especialmente Lil Miquela, quien debutó en Instagram en 2016 y actualmente tiene más de un millón de seguidores, a pesar de que no es humana¹⁷. Miquela es una robot creada por la compañía estadounidense Brud, que trabaja con la inteligencia artificial y su aplicación a las redes sociales. La forma en la que Miquela nació es lo más curioso de todo, y lo que remite al postulado de Willging sobre la forma en que se analizan los *big*

¹⁶ Pedro Willging, «Big data y las matemáticas», 134.

¹⁷ Nota de la BBC disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49906421>

data: lo que hicieron fue recopilar la información de los filtros más usados por los usuarios de la plataforma mencionada y, a partir de los resultados, le dieron determinadas características a Miquela; labios grandes, pecas, cejas gruesas, nariz pequeña, todo lo que compone a esta *instagrammer* artificial es producto de aquello que los usuarios más usan en el plano de lo virtual, de los datos que depositan en sus dispositivos.



Figura 3: Butcher Billy, «Toda tu historia»
Fuente: <https://butcherbilly.tumblr.com/>

Que Lil Miquela exista y que no sea la única *instagrammer* de esta naturaleza deja entrever que la gubernamentalidad no es algo lejano y ajeno actualmente, sino que, al contrario, cada vez se vuelve más real. Pensar en «Toda tu historia», «Caída en picada» y «Oso blanco» no es evocar un futuro distópico —que es la premisa de la serie—, es más bien repasar las dinámicas del presente. *Black Mirror* resulta inquietante en la medida en que resulta real; las vidas de Liam, Victoria y Lacie son muy similares a las de cualquier persona actualmente. La manera en la que se deposita la memoria y se proletariza el recuerdo humano, o la forma en que el individuo se fragmenta para dar paso al «dividuo» virtual, o más bien: cómo los cuerpos y la memoria se desterritorializan de la realidad física y se reterritorializan en la «realidad-otra» de la red es una muestra de que la era de la gubernamentalidad algorítmica regida por los *big data* está aquí y en todas partes. *Black Mirror* lo ha dicho y, quizás —justo como Liam cuando se arranca el chip o Lacie cuando decide quedarse en el exilio con ninguna estrella o cuando a Victoria no le queda más que seguir cumpliendo su condena—, solo quede seguir pensando en formas de contraefectuar o, cuando menos, cuestionar al gobierno algorítmico y sus *big data*.

Bibliografía:

- Deleuze, Gilles. «Posdata sobre las sociedades de control». En *El lenguaje literario*, Montevideo: Ed. Nordan; 1991. Disponible en: <http://www.fundacion.uocra.org/documentos/recursos/articulos/Posdata-sobre-las-sociedades-de-control.pdf>
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. «Rizoma». En *Mil mesetas*, 9–32. Valencia: PRE-TEXTOS, 2004.
- Rouvroy, Antoinette y Thomas Berns. «Gubernamentalidad algorítmica y perspectivas de emancipación ¿La disparidad como condición de individuación a través de la relación?». En *Adenda filosófica*, N.º 1. Santiago de Chile: Editorial Doble Ciencia (2016): 88–116.
- Vidarte, Francisco. «Técnica, pharmakon y escritura: consideraciones desde la deconstrucción», *ÉNDOXA: series filosóficas*, N.º 11, (1999): 359–370.
- Vignola, Paolo. «La memoria al poder en el capitalismo digital. Breve nota cincuenta años después del Mayo del 68». En *Construcción ecléctica de los saberes*, 84–96. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2019.
- Tutivén, Carlos, Héctor Bujanda y María Mercedes Zerega. «*The future is broken: lecturas heterotópicas de Black Mirror*». *Nómadas*, N.º 47a4 (2017): 81–95. Disponible en: http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_47/47-4TBZ-the-future.pdf
- Willging, Pedro. «Big data y las matemáticas», en *V REPEM–Memorias*, 132–138. Santa Rosa: Editorial EdUNLPam, 2014. Disponible en: <http://redi.exactas.unlpam.edu.ar/xmlui/bitstream/handle/2013/92/CB10-Willging.pdf?sequence=1>

Cibervenus, «retrato para la red»¹ Cyber Venus, “Net a Portrait”

Rocío Soria Díaz

Universidad de las Artes
Escuela de Artes Visuales
rocio.soria@uartes.edu.ec

RESUMEN:

Cyber Venus, “*Net a Portrait*”, es una pieza audiovisual generada a partir de la autocrítica y autoapreciación de la artista, quien piensa al ser humanx que habita y produce imágenes, el cual se reconoce como un ser adicto a los filtros, y al uso excesivo de los dispositivos, hasta irrumpir la realidad a través de alambiques visuales y sonoros. Una *Cyber Venus*, quien es su propix musx, fue engendrada en la era de la imagen, publicidad e Internet, espacio atravesado por el capitalismo imperialista y donde la belleza es jerarquizada ante la densidad de tanta información y, a la vez, ante la utilización de los mismos dispositivos como una herramienta de rebeldía y desestructuración.

PALABRAS CLAVE: Internet, digital, imágenes, redes sociales, retrato, mujer

¹ *Cyber Venus* “*Net a Portrait*” fue desarrollado en la materia Creación Audiovisual. El video puede ser observado en el siguiente enlace:
https://www.youtube.com/watch?v=z5VNHvR_-Fc

ABSTRACT:

Cyber Venus, “Net a Portrait” is an audiovisual piece generated from the self-criticism and self-appreciation of the artist, who thinks about the human that inhabits and produces images, who is recognized as being addicted to filters and excessive use of the devices, until reality breaks through visual-sound-telematics stills. A Cyber Venus, who is their muse, came to be in the era of the image, advertising, and the internet, a space crossed by imperialist capitalism where beauty is ranked in the face of the density of so much information.

KEYWORDS: *Internet, digital, image, social network, portrait, woman*

El *digisapiens* como el nuevo humano perfecto: *Net a Portrait*², narcisx, múltiple, generadorx de contenido, en el contenido, actualizadx; es unx adictx a la imagen donde se materializa el desborde de la sociedad de consumo digital que se convierte en su propio *image work(er)*, en un *work-in-progress* constante sin pausa, y en las nuevas formas de capturar(se) la/en/ para la imagen.

Esta propuesta de investigación artística indaga la relación con los dispositivos que han democratizado la imagen, generando medios y formas que nos permiten expandirnos en múltiples lenguajes; pantallas, nubes y redes donde dejamos la data que deseamos para el futuro, reafirmandonos como hizo Andy Warhol con los autorretratos y materializando las palabras de Walter Benjamin, quien dice que todos tenemos derecho a estar en pantalla, lugar donde habitamos, gestamos y nos apropiamos de todo:

La imagen se descompone entonces en varios pequeños módulos que se prestan al juego combinatorio de la permutación, de la inversión, de la repetición. El plano sintético o el

2 “*Net a Portrait*” (*a state of mind*) remezcla de palabras en la que se hace referencia al mundo de la moda, la industria y la tecnología. Esta frase hace alusión a la prenda vestir que se crea con la idea de que se compra lista para ser usada, al igual que los dispositivos de captura de imagen cuando se democratizan (televisión, cámaras instantáneas, fotografías y de video, dispositivos móviles, etc.). Categoriza a ese humano que está listo para ser retratado, capturado, compartido y transmitido en internet como “*Net a Portrait*”. Se trata de un *digisapiens* neocapitalizado.

collage recuerdan constantemente que la imagen es un acto de lenguaje, una realidad fabricada.³

El cineasta Jean-Christophe Averty es un referente central para este trabajo por su metodología de vanguardia en edición/filtros en vivo en la era del auge televisivo. Esta época estuvo marcada por la utilización de filtros de aplicaciones, aparentemente abiertas al usuario, para visibilizar el desborde de las estructuras de las imágenes en el medio masivo que nos deja ser creadores de nuestra hiperrealidad (contenido), además de esta relación tecnofetichista con los dispositivos y con pantallas, que a la vez son herramientas de autovalidación y desestructuración, con las que la jerarquía tiende a romperse. Allí también radica una revolución de presentarse en pantalla como deseamos, sin tabúes, sin miedos, alzando la voz, exponiendo cuerpos gordos, incomodando al otro con lo no hegemónico y lo no binario.

Cada vez más crece la colonización del mercado digital en la vida cotidiana, y por consiguiente, incrementa nuestra consciencia respecto a esta necesidad por habitar el meta-verso en todos sus sentidos, en donde lo estético se empieza a mezclar y a pensar en una postcultura, en la composición sonora y de imágenes eléctricas llevándolas a otras mezclas y densidades que habitan en el *glitch* sonoro-visual, y en la utilización de varios *aspect ratios*.

³ Anne-Marie Dougut, «La creación electrónica según Jean Christophe Averty» en *El medio es el diseño audiovisual*, ed. de Jorge La Ferla (Buenos Aires: Cátedra La Ferla, 2007), 258.

Estamos viviendo la era de la imagen híbrida, de la realidad mixta, en donde las revoluciones se están dando a partir de las comunidades engendradas de Internet, y a partir de la concepción de la red como un apoyo y soporte, ya sea de información, tutoriales, amistades en línea, etc.

Al tomarse el espacio de las plataformas desde la revolución del cuerpo y el entendimiento del capital de imagen que unx mismo es, las empresas se han visto obligadas a dar vuelta a sus discursos para ser inclusivas, ya que la misma red ha ocasionado que Internet sea un espacio normalizador de lo otro, de lo que no se hablaba, de lo que se escondía, de esos cuerpos disidentes hasta aquellos procesos corporales invisibilizados, ya sean cambios genéticos, biológicos, enfermedades, etc.

Considero que, si bien esta obra se creó desde una investigación personal en el 2019, cuando empezaba a redescubrir mi posición ante la pantalla, en la pantalla y para la pantalla, actualmente se encamina al hecho de que las plataformas han avanzado ante la necesidad del humanx, de las disidencias; y que, ya sea en la realidad verificable, en la realidad digital o en la mixta, siempre serán nuestro campo de batalla ante los discursos homogeneizadores y controladores que durante décadas han generado inseguridades y enfermedades a una gran cantidad de cuerpos que han sido mal vistos o que fueron excluidos por no ser percibidos como normativos.

En este sentido, pienso que hay una deuda de la moda y de la publicidad con nuestros cuerpos, con las disidencias,

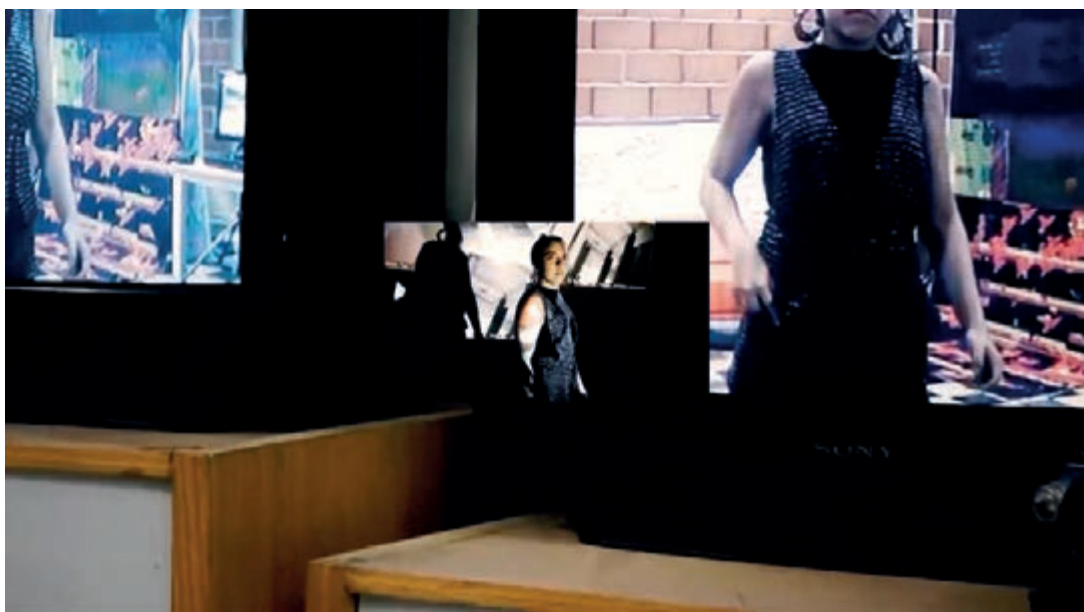
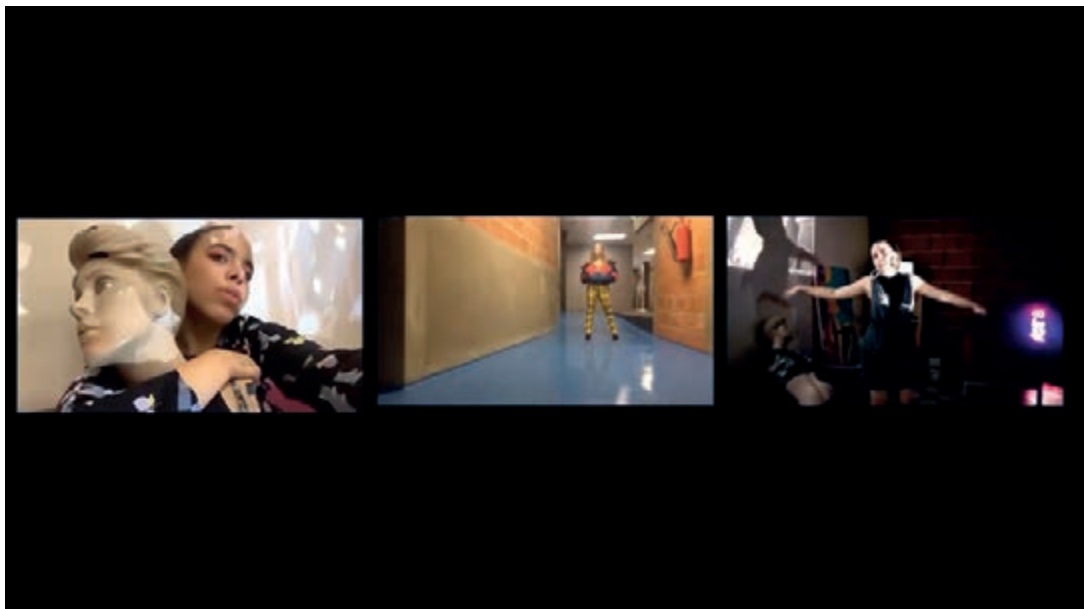
con todo lo que se ha venido estructurando desde que se empezaron a generar las imágenes, ya sean pinturas y fotografías del cuerpo femenino, masculino, trans, sin géneros, gordos, flacos, etc. Es aquí donde *Cyber Venus* se presenta, no solo como una construcción egocéntrica de nosotrxs mismxs alabándonos, sino también como el acto de poner el cuerpo desde composiciones de las esculturas griegas, la pornografía, lo cotidiano, el voyerismo y el *flaneur*.

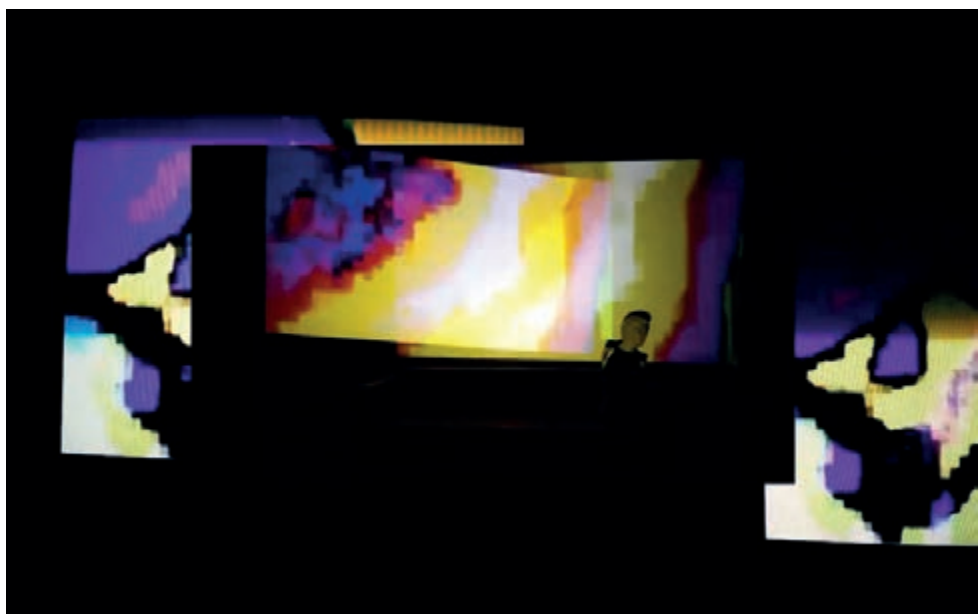
Bibliografía

- Dougut, Anne Marie. «La creación electrónica según Jean Christophe Averty». En *El medio es el diseño audiovisual*. Edición de Jorge La Ferla, 257-260. Buenos Aires: Cátedra La Ferla, 2007.
- Spiegel, Lynn. «The American Connection: Jean-Christophe Averty and his U.S. TV Contemporaries». *Cinémas Revue d'études cinématographiques* 26, n.º 2-3 (2016): 173.
- Torres, Emilia. «Cuerpxs virtuales». *Repositorio institucional de la Universidad Iberoamericana Puebla*, 2021.











Biografía de los autores

Adrián Vélez (Guayaquil, 1993)

Artista cuya obra parte de la cotidianidad, la intimidad y el paso del tiempo. Graduado de la carrera de Cine en la Universidad de las Artes y miembro del colectivo fotográfico «ph.kvlt». Actualmente, se encuentra trabajando con metodologías vinculadas a los nuevos medios y la fotografía expandida.

Andrea Mejía Alarcón (Guayaquil, 1987)

Artista visual guayaquileña, estudiante de noveno semestre de la EAV de la Universidad de las Artes. Inició su carrera en el Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE). Su investigación artística parte de rehabitar espacios; en la actualidad toma lo doméstico como un nuevo territorio de exploración, reflexión, denuncia y sanación. Entre los reconocimientos que ha recibido se encuentran: FAAL 2014, Mención de Honor fotografía; Salón de la Mujer, Casa de la Cultura 2016, Mención de Honor; Salón de fotografía, Casa de la Cultura 2020, Obra admitida. Así también, ha participado en las siguientes exposiciones: Salón de la Mujer 2016, Casa de la Cultura; Exposición Universidad de las Artes, curador Armando Busquets; Exposición Universidad de las Artes, curador Saidel Brito; *La Otra Puerta*, exposición Fotografía 2019, curador Ángel Emilio Hidalgo; *Piso 66*, muestra virtual, 2020; y la Bienal de Arte Multimedia de la Universidad San Francisco de Quito 2021, Centro de Arte Contemporáneo de Quito.

Andrés Jaramillo Garcés (Guayaquil, 1999)

Artista plástico y audiovisual. Desde el 2018 desarrolla sus estudios universitarios en la licenciatura de Artes Visuales, carrera de la Universidad de las Artes, en Ecuador. Crecer muy próximo al circuito artístico desde distintas locaciones provinciales le inspira al día de hoy a explorar y desglosar conceptos tales como «territorio», «gestualidad», «arte relacional»; así como a repensar el paisaje o el domicilio. Actualmente investiga, principalmente, la relación entre arte y paisaje desde la especialización en Crítica y Curaduría que aún cursa. Sus trabajos, en constante reinención, materializan su inspiración por el paisaje construido y el hecho político y hegemónico oculto detrás del paisaje, haciendo de su juvenil interés por el arte una investigación arquitectónica y patrimonial.

Christian Chalén (Guayaquil, 1976)

Hijo de Sara y padre de Alanys. Nació en Guayaquil, la ciudad de los cerros junto al río, la mañana de un martes de 1976. Estudié en un colegio del sur y luego fui contador de números, por eso llevo traje y corbata. Una tarde puse rumbo a Europa y viví en Madrid con oficio de inmigrante y sueños de escritor. Volví, como en el tango de Gardel, en el 2015, acompañado del brazo de mi amante de toda la vida: la literatura. Nos hemos divertido y aquí estoy gracias a ella.

Darashea Toala Vera (Portoviejo, 1996)

Estudió en AMA Estudio Profesional de Danza desde el 2012 hasta el 2015. En 2019 fundó el Colectivo Piel Lírica, un proyecto

transdisciplinar entre la música y la danza. En el 2021 trabajó como asistente coreográfica y *regisseur* en la agrupación de danza-teatro Sarao. Además, se graduó como Licenciada en Danza; formación general: intérprete-creador, en la Universidad de las Artes. Actualmente, es estudiante de Literatura de la misma universidad.

Gabriel Avecilla (Guayaquil, 1999)

Estudiante de la escuela de Cine en la Universidad de las Artes. Su proyecto audiovisual *Sobre la (de)formación de espacios*, un corto documental que experimenta con la imagen, el sentido y el espacio, ha sido publicado en la revista de investigación *Preliminar* (edición número 4). Su ensayo «Kynódontas, o la podredumbre de la lengua» ha sido publicado en la revista digital *Elipsis* (edición número 8) y en la revista literaria *Pie de Página* (edición número 6). Le interesa la palabra, el cine y lo sensible.

Karla Sosa Andrade (Quito, 1999)

Estudiante de octavo semestre de la carrera de Artes Visuales en la Universidad de las Artes, pertenece al itinerario de Procesos Curatoriales. Se interesa, principalmente, por la teoría del arte y la gestión cultural. Sus líneas de trabajo e investigación se han encaminado por el estudio de las prácticas artísticas emergentes de las mujeres de su generación. Ha realizado prácticas de observación profesional en el INPC (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural), en el área de inventario patrimonial. Ha curado muestras individuales como *Nada está afuera, nada está adentro* (2021) de Leslie Araus y exposiciones colectivas como *Crear nun-*

ca es volver, premisas y procesos desde la cátedra (2020) junto a Pilar Estrada. Es fundadora y escritora del proyecto Comunidad Visuales. Fue delegada principal del Consejo Directivo de Escuela en la Escuela de Artes Visuales en el año 2021. Actualmente es la delegada principal de Artes Visuales en el Órgano Colegiado Superior de la Universidad de las Artes.

Kevin Andrés Santos Arana (Babahoyo, 1998)

Mi trayectoria artística no es tan basta como la de otros artistas. Vengo de un lugar donde poco se escucha acerca de arte en general. Mi experiencia viene, principalmente, de la calle. Los primeros pasos que son importantes para que el cuerpo del bailarín tome forma los trabajé de manera empírica; posterior a ello, en escuelas y academias de danza. Actualmente, estoy cursando el séptimo semestre de la carrera de Danza. Gracias a ello, he podido trabajar creando y componiendo desde que tengo uso de razón, destacando en mis trabajos el impulso por darle al arte otra perspectiva, una más local; otra forma de crear.

Mayerling León Intriago (Guayaquil, 2001)

Desde muy temprana edad comenzó sus estudios en danza al recibir semilleros de ballet en el Teatro Centro de Arte. Más tarde, continuó su formación de danza en diversas academias de Guayaquil, nutriéndose de conocimientos en diferentes estilos como: danza árabe, danza española, jazz, *lyrical*, entre otras. Ha participado en competencias de danza a nivel nacional, haciéndose acreedora a los primeros lugares en múltiples categorías.

Actualmente, cursa el séptimo semestre de la carrera de Danza en la Universidad de las Artes.

Melanie Moreira Abad (Guayaquil, 1999)

Formó parte de la antología del libro de poesía *Tela de araña: Antología de textos y pre-textos* (Rasguño, 2017). Fue invitada al cuarto encuentro nacional de poesía «Desembarco Poético» (2017) con su ensayo «Enfermedad en Orán: devenir-animal en La peste, de Albert Camus» (*Linha Mestra*, 2019). Participó como ponente en el I Coloquio Internacional: «Devenir animal. La filosofía de Gilles Deleuze y Félix Guattari» (UCE, 2019). Fue primera mención de honor en el primer concurso nacional de poesía de Libre Libro del año 2019, que se antologó en el libro *Caballos nacidos del polvo* (UArtes Ediciones, 2020). Además de la escritura, es docente y trabaja en la edición y corrección de textos.

Pamela Jiménez Moreno (Guayaquil, 2000)

Estudiante de Literatura, del itinerario de Pedagogía en Lengua y Literatura, en la Universidad de las Artes. Colaboró en la escritura colectiva del libro *Puka Rumi*. Fue miembro del Club de Escritura Creativa, con el cual publicó *Niebla y hormigas*. Fue pasante del Centro de Escritura Académica y Traducción. Participó en la quinta edición del recital poético *Que nos matan* de Jashís Cultural, y en la edición de octubre del Picnic Literario de la Biblioteca de las Artes. Realizó pasantías en Ayampe School como docente de Literatura. Sus intereses son la ciencia ficción, las escrituras alternativas y la investigación en artes.

Richard Ubidia (Ibarra, 1994)

Inició su camino por el mundo del arte en el Instituto de Artes Daniel Reyes. En ese transcurso se vio atravesado por las narrativas gráficas, en especial el cómic, la novela gráfica y la animación. Ha participado en varios concursos de ese medio y ha escrito diversos borradores que ha retomado de a poco. En la actualidad cursa Artes Visuales en el itinerario de Investigación y Creación audiovisual en la UArtes. Su producción artística está marcada por los imaginarios y la hibridación de estos: desde aquellos imaginarios íntimos, al igual que los colectivos, los ancestrales que se convierten en ecos, hasta un imaginario *cyborg* que ahora resuena tan cercano debido a la simbiosis del ser humano con la máquina. Esto le ha llevado a hibridar el interés por estas narrativas gráficas con medios como la instalación, el arte archivo, el dibujo expandido, entre otros.

Rocío Soria Díaz (1989)

Licenciada en Artes Visuales de la Universidad de las Artes del Ecuador, especializada en la creación e investigación audiovisual. Es artista multisoporte, Vj, creacionista de imágenes, directora de arte, productora y tecnofetichista. Miembro de Tekné (2020). Su primer *solo show* es «Tráfico, hibridación y desborde» (tesis, UA), en el marco de la pandemia en Galería Virtual de la Universidad San Francisco de Quito (2021). Ha ganado el Premio del Público en BUAM21 (2021), Premio de honor en Fotografía y Artes Alternativas en el FAAL16 (2015), Premio Emersiones en Interactos (2019). Ha sido parte de la residencia La Casa en el Aire de No Lugar (2020), la primera residencia artística del

Centro de Arte Contemporáneo en la ciudad de Quito, Ecuador (2021), y la Residencia Artística en Studio401 en Nueva York (2021). Su trabajo reflexiona sobre las nociones de autopresentación, imágenes en movimiento, el expresionismo abstracto digital, el misterio de la imagen y el error a partir del uso de nuevas-viejas tecnologías audiovisuales y la circulación de contenidos en Internet, además de su interés por la tríada humano-interfaz-juego. Vive y trabaja entre Quito, Guayaquil y Nueva York.

Valquiria Lorena Barros Rivas (Guayaquil, 1999)

Estudiante de séptimo semestre en la carrera de Danza, realizó sus estudios primarios y secundarios en el colegio particular Sagrados Corazones y se graduó con diploma de Bachillerato Internacional en el 2017. Con respecto a sus estudios artísticos, cursó danza desde los 7 años en el Colegio de Arte Raymond Mauge Thoniel. Es bailarina y maestra profesional en danza. Actualmente estudia en la Universidad de las Artes y dirige la Escuela de Danza Integral Valbari, además de formar parte del Ballet Neoclásico de la Espol. Realizó estudios virtuales en la Fundación Julio Boca por medio de una beca.

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

Familias tipográficas: Merriweather, Merriweather Sans y Uni Sans.

The first part of the paper discusses the importance of the research and the objectives of the study. It highlights the need for a comprehensive understanding of the subject matter and the role of the researcher in this process. The second part of the paper presents the methodology used in the study, including the data collection methods and the analysis techniques. The third part of the paper discusses the results of the study and the conclusions drawn from the findings. The final part of the paper provides a summary of the key points and offers suggestions for future research.

The research was conducted in a systematic and rigorous manner, following the principles of scientific inquiry. The data was collected from a representative sample of the population, and the analysis was performed using advanced statistical techniques. The results of the study are presented in a clear and concise manner, allowing for a thorough understanding of the findings. The conclusions drawn from the study are based on the evidence presented and are supported by the data.

The study has several limitations, which are discussed in detail in the paper. These limitations include the sample size, the duration of the study, and the potential for bias. Despite these limitations, the study provides valuable insights into the subject matter and contributes to the existing body of knowledge. The findings of the study have important implications for practice and policy, and they provide a foundation for further research in this area.

In conclusion, the study has successfully achieved its objectives and has provided a comprehensive understanding of the subject matter. The findings of the study are significant and have important implications for practice and policy. The study also highlights the need for further research in this area and provides suggestions for future research.

Esta edición especial de Preliminar: cuadernos de trabajo se presenta como una selección de los diferentes manuscritos, ensayos y obras audiovisuales, gráficas y sonoras que han formado parte de esta publicación en sus dos años de existencia, en los cuales se han lanzado ocho números: tres correspondientes a la colección Estudiantes y cinco a la colección Docentes. En estas ediciones han convergido tanto profesores como alumnos, con el acompañamiento del equipo editorial estudiantil de Preliminar anidado desde el Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes - ILIA, para visibilizar los procesos pedagógicos y de investigación y creación llevados a cabo en las aulas de clase, de modo que puedan ser compartidos con y aprovechados por la comunidad académica de la Universidad de las Artes y por la ciudadanía en general. Así, esta compilación reafirma la capacidad de los estudiantes de ejercer el rol de productores de conocimiento y recoge sus intereses investigativos articulados en tres ejes que reflejan las dinámicas de sus devenires académicos y artísticos: cuerpo, territorio y sociedad del metadato.

ILIA Instituto
Latinoamericano
de Investigación
en Artes

Artes
EDICIONES

mz 
CENTRO DE PRODUCCIÓN
E INNOVACIÓN

