



A

[Redacted]

Debates sobre
la Investigación
en Artes

[Redacted]



[Redacted]

Artes
EDICIONES
E N S A Y O



Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector, Ramiro Noriega

Vicerrectora de Investigación y Postgrado, Mónica Lacarrieu

Vicerrectora Académica, María Paulina Soto

Primera edición

D.R. © Universidad de las Artes

UARTES EDICIONES:

Director, Fernando Montenegro.

Concepto Gráfico: María Mercedes Salgado

Diseño y Maquetación: José Ignacio Quintana J.

ILIA, debates sobre la investigación en artes

COLECCIÓN ENSAYO

ISBN 978-9942-977-07-6

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec

www.uartes.edu.ec/editorial

ILIA

Debates sobre la investigación en artes

Mónica Lacarrieu
Gustavo Buntinx
Paolo Vignola
Jaime del Val
Javier Collado Ruano
Luis Pérez Valero
David De los Reyes
Leticia Robles-Moreno
Patricia Pauta
Nicolás Barbieri
Paula Hrycyk
Norberto Bayo Maestre
Julio César Abad Vidal
Susana Nicolalde
Ana Carla Fonseca
Olga del Pilar López
Julio César Abad Vidal
Ricardo Toledo Castellanos

Índice

Prólogo

- “Pensando las artes, Investigando en Artes”
Mónica Lacarrieu (Universidad de las Artes/ILIA) 7
1. Poéticas del resto: Melancolías de la violencia en el arte peruano actual
Gustavo Buntinx 12
2. El crepúsculo de la diferencia y los sintomatólogos del Antropoceno
Paolo Vignola 36
3. Algoriceno. Ecologías mayores y menores en la era del *Big Data*
Jaime del Val 44
4. El Antropoceno en el contexto de la Gran Historia:
consideraciones biomiméticas
Javier Collado Ruano 58
5. Antropoceno y desterritorialización de la voz:
aproximación a la música a través de Gilles Deleuze
Luis Pérez Valero 69
6. Del Antropoceno al antropobsceno
David De los Reyes 74
7. *Artivismos* latinoamericanos y nuevas epistemologías de/desde el cuerpo:
articulaciones entre el escritorio, el escenario, el taller y las calles
Leticia Robles-Moreno 78
8. Discurso musical, polisemias e interculturalidad en la investigación
Patricia Pauta 88
9. El valor público de los archivos
Nicolás Barbieri 93
10. Políticas públicas y derechos culturales:
¿hacia unas políticas de lo común?
Nicolás Barbieri 97
11. Itinerarios de la representación moderna en los archivos de artistas.
Un estudio de caso: el archivo IIAC
Paula Hrycyk 104
12. Transformar la memoria:
la responsabilidad como espacio de reflexión institucional
Norberto Bayo Maestre 111

13. La investigación en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca Julio César Abad Vidal	122
14. Taller de dramaturgia: de la escena al texto y del texto a la escena Susana Nicolalde	133
15. Economía, cultura y ciudades en un mundo en transformación (inquietudes y provocaciones) Ana Carla Fonseca	137
16. De las «ciudades creativas» hacia una poética de las ciudades Olga del Pilar López	152
17. Cuenca, ciudad creadora Julio César Abad Vidal	161
18. Las casas expresivas Ricardo Toledo Castellanos	174
Biografías de los autores	200

Pensando las artes, Investigando en Artes

Mónica Lacarrieu
Universidad de las Artes

Cuando llegamos a la Universidad de las Artes, allá por abril de 2016, había mucho por hacer, por reflexionar y, sobre todo, por pensar. Con escasos antecedentes en el campo de la educación superior, las artes parecían ámbitos esquivos para algunos de los espacios universitarios. Indudablemente, los artistas, o al menos muchos de ellos, provenían del campo de la docencia, algunos como egresados de profesados, pero otros también porque habían adquirido experiencia en los Institutos, Conservatorios, Escuelas Nacionales, entre otros. Es decir, que las artes se habían constituido, durante el siglo XX y particularmente en América Latina, en campos formativos desde los cuales contribuir a la educación para la generación de artistas que produjeran “obras de arte” y creación artística. En algunos de estos campos, como la danza, formar bailarines, se traducía en educar para bailar en los escenarios con un objetivo lejano hacia la docencia –considerando que a determinada edad el cuerpo ya no responde para formar parte de ballets, e incluso de coreografías de danza contemporánea. Tal vez, la danza es el ejemplo más radical, pero incluso en el teatro o las artes visuales, el sentido de formarse estaba abocado a la producción artística antes que al desarrollo docente, aun cuando en los casos en que, por razones de escasez de trabajo o porque algunos de los egresados no contaban con suficientes cualidades para “vivir del arte”, impartían clases públicas en los institutos mencionados o clases privadas en estudios, talleres, *ateliers* creados para este objetivo –si bien, simultáneamente muchos de estos artistas realizaban obra y la exponían en galerías de arte, museos, centros culturales. Estos espacios de formación se fueron expandiendo, hacia sujetos que, interesados en el arte pero no en escolarizarse en el mismo –entre otras razones por cuestiones etarias-, se acercaron hacia talleres o cursos, o bien a grupos comunitarios formados bajo la idea de que toda persona puede ser creativa, casi diríamos que “espontáneamente creativa”.

Las artes que sí habían entrado al campo universitario mediante carreras más académicas o teóricas –como las historias del arte, por poner un

ejemplo-, no lo habían hecho en el sentido integral del término. Durante el siglo pasado, el ámbito de la educación veía el arte como espacio complementario respecto de otras áreas de conocimiento, e incluso como carreras más técnicas y profesionales que académicas. De allí su demora en llegar a la Universidad y sobre todo en articularse mediante el formato de Universidades de las Artes. Pero una vez acontecido el espacio de la integración universitaria, la docencia pareció ofrecerse como un ámbito que acompañó más fluidamente la creación de las universidades, en comparación con otros capítulos inherentes a la vida académica. La Universidad de las Artes no fue ajena a estos recorridos. Particularmente, nos referimos al capítulo que nos toca en relación a este prólogo y al texto sobre el cual no referiremos: la cuestión de la investigación y las artes.

Como se ha explicitado en el primer libro que esta editorial ha publicado y que recoge las primeras reflexiones sobre la temática, hubo que transitar por una serie de debates para construir unas políticas de investigación y unas definiciones en torno a las cuales definir las. Este libro ya nos encuentra en medio de ese consenso: los artistas que conforman la vida de esta universidad reconocen en la investigación en artes e incluso en los procesos investigativos a través de, para, sobre e, incluso, desde las artes, un ámbito que los reúne y los convierte en actores universitarios, no solo como docentes y/o productores de obra, sino también como sujetos que pueden emprender caminos que los ingresan en el pensar en artes. Pero, como también lo hemos visto en el artículo que escribimos para ese primer libro, al mismo tiempo en que han debatido y establecido parámetros de definición, no pueden evitar pensarse entre preconceptos desde los cuales históricamente se ha constituido el campo, entre ellos, el “hacer y el pensar”. Como hemos referenciado a través de sus relatos, la pregunta por ¿dónde está el arte? en el espacio de eventos académicos, el intento de desjerarquización de la academia en los mismos eventos, organizando densas y extensas jornadas artísticas que a continuación los mismos artistas deslegitiman frente a los espacios de reflexión, o bien, la visión asociada al artistas como un “hacedor” que hace práctica, aunque no ajeno a la “teoría”, pero siempre por carriles separados; han sido asuntos constantemente visibles, incluso en el espacio de este segundo encuentro, al que este libro hace referencia.

¿Qué es la investigación en artes? ¿Por qué los artistas deberían, además de producir obra y/o práctica artística, pensar, reflexionar y/o debatir trascendiendo el producto artístico? ¿Por qué los expertos en artes deberían agregar a sus coreografías, performances, composiciones musicales, entre otras producciones, reflexiones sobre memorias, migraciones, ciudades, política, derechos culturales, economías creativas, entre otros asuntos de estos tiempos? La pregunta que sigue a estas interrogantes sería, ¿y por qué no?

Aunque todavía resulte compleja la integración de los docentes-artistas universitarios en el ámbito de la investigación académica, el II Encuentro In-

ternacional de Investigación Latinoamericana en Artes llevado a cabo en junio de 2017 y organizado por esta Universidad, ha permitido observar que las artes “sirven para pensar”¹ sobre, en, a través de, para las artes, pero también mas allá de ellas y/o con ellas sobre agendas ligadas a problemas económicos, sociales, culturales y/o políticos que, con frecuencia, son vistos como propios de los cientistas sociales. Como se leerá en los artículos de Ricardo Toledo o de Gustavo Buntnix, en y con el arte es posible hacer ejercicios de reflexión y análisis sobre la violencia, el conflicto, la memoria y hasta las formas de habitar una ciudad. De hecho, cuando Toledo en su conferencia recalcó: *La mirada del artista nos deja mirar lo que no es hecho por artistas*, nos sacudió respecto de la visibilidad que pueden adquirir las problemáticas contemporáneas de nuestros lugares mediante propuestas e intervenciones artísticas que van mas allá del “hecho estético”. Es decir que este espacio de encuentro entre diferentes debates nos permite des-naturalizar esa división que aún parece primar y que tiende a separar la práctica como “hacer” de la investigación académica como “pensar”.

En este sentido, las próximas páginas pueden leerse en torno de diferentes recorridos, bajo diferentes lentes y perspectivas, aunque en cualquier caso nos brindarán la posibilidad de avanzar sobre la idea, cada vez más en proceso de legitimación, de que también es posible investigar en artes y de que las artes también “sirven para pensar” sobre política, sociedad, interculturalidad, creación, ciudades, derechos, medio ambiente, entre otros tantos asuntos de la vida contemporánea.

Si bien este libro, como decimos más arriba, puede leerse de diferentes maneras, también es cierto que el mismo se ha confeccionado en base a un orden previamente establecido, o sea elaborado en el marco de un encuentro y/o evento desarrollado hace ya unos meses. No obstante ello, ese orden preestablecido no ha sido azaroso y como puede observarse integra problemáticas que se han procurado reflexionar con, a través de y desde las artes: dan cuenta de ello la primera parte dedicada al arte, la política y la sociedad, la segunda, desde donde se integran las artes, la interculturalidad y los derechos culturales y la tercera, en la que las artes contribuyen en la reflexión de la creatividad en clave económica y del urbanismo en América Latina.

Las páginas de este libro reflejan las primeras ideas con las cuales comenzamos a pensar este Encuentro alrededor del ILIA (Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes creado en noviembre de 2016 en el marco de

1 Retomamos una breve frase de Mary Douglas, antropóloga inglesa ya fallecida y de quien escribiera con ella, Isherwood, acerca de que las “mercancías sirven para pensar” (1990: 77) y que fuera retomada por Néstor García Canclini en su libro *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización* (México: Grijalbo, 1995). Parafraseando a los autores que hablaron del consumo y su trascendencia mas allá de lo económico, afirmamos que las artes también “sirven para pensar”.

la Universidad de las Artes). Así, el libro retoma el espacio del Encuentro como un ámbito de problematización y perspectiva crítica desde el cual se generó un debate epistémico cultural, desestabilizando la autonomía y disciplinariedad de las artes, deconstruyendo el arte y el artista como un campo y un agente autónomo y aislado de la sociedad, así como el producto/obra artística en tanto prototipo, reflexionando sobre los procesos de producción, circulación y transformación de la cultura, debatiendo sobre metodologías y procesos creativos como ejes medulares de la construcción y confluencia de los campos artísticos. Si el Encuentro produjo espacios de debate y reflexión en torno de ejes claves como la inter/transdisciplinariedad, la investigación y las artes, la creatividad, la interculturalidad, este libro se propone como una conversación múltiple en la que prevalecen diferentes perspectivas para continuar pensando acerca de los procesos necesarios para que las artes y los artistas sean actores principales, como los científicos reconocidos, en el campo de la producción de conocimientos y, porque no, de “pensamientos propios” (Restrepo 2016).

El ILIA y este libro son el espacio propicio para fortalecer redes de colaboración que, a nivel regional e internacional, contribuirán en los debates requeridos para definir el campo académico de las artes. En ese sentido, este segundo libro sobre Investigación en Artes es un exquisito recorrido por lecturas asociadas a pensadores y artistas y/o artistas-investigadores: entre ellos cabe mencionar a Gustavo Buntnix, Paolo Vignola, Jaime del Val, Javier Collado, Luis Pérez Valero, David de los Reyes, Leticia Robles Moreno, Patricia Pauta, Nicolás Barbieri, Norberto Bayo, Julio César Abad, Olga del Pilar López, Ana Carla Fonseca y Ricardo Toledo. Aunque el Encuentro contó con otros expertos y productores artísticos, el libro sintetiza en forma acabada la serie y multiplicidad de diálogos y debates que tuvieron lugar.

Para finalizar con este breve prólogo, no quiero dejar de agradecer al Dr. Jorge Gómez, quien fuera durante buena parte de este recorrido en el Vicerrectorado de Investigación y Posgrado de la Uartes, un compañero de ruta, promotor también de las reflexiones que el lector encontrará en estas páginas. El Dr. Gómez también fue parte de la organización de este Encuentro y parte de la materialización de esta obra que, en palabras, nos deja con más preguntas, desafíos y, porque no, certezas-incertezas.

Bibliografía

- Douglas, Mary y Baron Isherwood, *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*, México, Grijalbo-CNCA, 1990.
- García Canclini, Néstor. *“Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización”*, Grijalbo, México, 1995.
- Restrepo, Eduardo 2016. “Descentrando a Europa: aportes de la teoría postcolonial y el giro decolonial al conocimiento situado” en: *Revista Latina de Sociología (RELASO)*, Vol. 6 (2016), pp. 60-71.

ILIA Instituto
Latinoamericano
de Investigación
en Artes

DEBATES

Poéticas del resto: Melancolías de la violencia en el arte peruano actual¹

Gustavo Buntinx



*Huaman Poma fue torturado y vaciado al mar
depositado en una fosa y finalmente
su cuerpo es una isla en escombros*
-Domingo de Ramo

Liminares

Lo que aquí ofrezco, apresurada y fragmentariamente, es el atisbo de una búsqueda teórica mayor. El intento de construir una categoría que nos permita establecer un recorte significativo en la amplia y dispersa producción artística peruana bajo el impacto múltiple de la revolución capitalista que en nuestro país todo lo trastorna desde el año 2000.

¹ Este ensayo resume y rearticula varias otras intervenciones mías --textuales, curatoriales-- en las que desde hace algunos años elaboro la gradual interpretación de los desarrollos artísticos que me han permitido sistematizar el concepto de las poéticas del resto. Algunos momentos importantes en ese proceso son la publicación de un libro sobre las fotografías tomadas por Gladys Alvarado Jourde entre las ruinas de la isla penal de El Frontón (Buntinx y Vich [2014]), y dos exposiciones vinculadas a los trabajos que Giancarlo Scaglia y Maya Watanabe realizan en el mismo contexto (Buntinx [2015a], Buntinx [2016a]). Otros desarrollos pueden encontrarse en Buntinx [2015b], Buntinx [2016b]).

Esa categoría es lo que he dado en llamar las *poéticas del resto*, para empezar a nombrar –articular– un rosario de obras muy diversas entre sí. Trabajos de artífices sin relaciones personales o profesionales que los vinculen, pero asociados en esta visión a un cierto horizonte de época, definido por compartir al menos cinco condiciones distintivas:

1. El efecto diferido de la violencia

Nuestra guerra incivil: una experiencia límite, pero no antigua ni actual, sino mediata. Una herida reciente, pero no aún en el pasado ni ya del todo en el presente.²

Una tragedia que deja de ser contemporánea, pero sin dejar de habitarlos como latencia. Como memoria todavía personal. Aunque con la distancia necesaria para construir una emoción contemplativa ante el enigma y trauma de esa historia propia que se procura sublimar: la competencia de horrores entre el terrorismo subversivo y el terrorismo de Estado que recorren y corroen a la República de Weimar Peruana (1980 - 1992). Y las culturas de la marcialización y el simulacro que entonces emergen para luego sofocarnos durante la neodictadura de Vladimiro Montesinos y Alberto Fujimori (1992 - 2000).

Las libertades desde entonces recuperadas no logran aún liberarnos por entero del resabio subjetivo de todo ello.

Sus fantasmas³.

2. La duda poética antes que la convicción política.

La distancia ganada ante los desastres de la guerra incivil aleja a muchos artífices actuales de cualquier identificación partisana. Y desdibuja algunos ánimos excluyentes de reivindicación o denuncia antes predominantes en muchas interpretaciones artísticas de esa violencia. El comentario está siempre allí, pero ahora es sobre todo tácito. Latente. Ambivalente. Y desplazado hacia el eco incierto que desde él se pueda generar en la eventualidad subjetiva del espectador. Lo que se transmite no es una proclama sino una sensibilidad.

Una sensorialidad, casi.

2 Desde hace algunos años utilizo el concepto de “guerra incivil” para subrayar la amplitud y la extremidad fraticidas del proceso que la Comisión de la Verdad y Reconciliación denominó el conflicto armado interno en el Perú. Evito así las connotaciones jurídicas que algunos han pretendido percibir en el uso anterior de la fórmula “guerra civil”.

3 Sobre la República de Weimar Peruana, véase: Buntinx (1995). Sobre el concepto de marcialización y simulacro, así como el de neodictadura, véase: Buntinx (2011), Buntinx (2016c).

3. La contemplación melancólica de la ruina

Ruinas caducas pero demasiado presentes, en las que los escombros de nuestra historia actual adquieren una materialidad literal. Y una densidad casi arqueológica. Y existencial. Y sideral. Y telúrica.

Alegorías póstumas: fragmentos inconexos, desarticulados del continuo que alguna vez les dio sentido, pero actuantes de manera oblicua en nuestra (in)conciencia. Y de allí en la propia construcción de la expresión distinta que pugna por forjarse. La melancolía de todo lo arrasado por nuestra historia demasiado reciente.

Y acallada.

4. El trabajo de duelo

La emergencia dispersa pero simultánea de obras vinculables a las poéticas del resto tal vez anuncia una transición mayor en algún horizonte cultural peruano. El inicio más generalizado del trabajo de duelo: el reconocimiento de la pérdida, indispensable para la liberación de una libido ensimismada. Y su traslado hacia objetos renovados de deseo.

Que son, de otra manera, los del pasado que se actualiza y transforma. *Una anámnesis*: la recuperación de la memoria reprimida de una vida anterior. En términos freudianos y platónicos⁴.

5. La predominancia de lo indiciario.

Lo que en las poéticas del resto prevalece no es la *representación* sino la *presencia*. O más bien la *ausencia*, evidenciada por una marca, una huella, un trazo, un resto.

En esa materialidad distinta se revela cómo una estructura de sentimiento deviene estructura de lenguaje. Una construcción lingüística marcada por la *predominancia de lo indiciario*: esa configuración del signo que se ubica en oposición complementaria a lo *icónico* y a lo *simbólico*, bajo los términos de cierta esencial tipología elaborada por el semiólogo Charles Sanders Peirce (1839 - 1914), sobre la que tendré oportunidad de volver.

Para resumirlo en una sola frase (o dos, o tres): las poéticas del resto se aferran a la materialidad fáctica de la huella. Y a las *políticas de lo indiciario*: su metabolización artística desde los recursos no de lo icónico --la representación figurada-- o de lo simbólico --su codificación interpretativa-- sino del

4 Sobre las relaciones entre la anamnesia y cierto arte vinculado a la guerra incivil peruana, véase Buntinx y Vich (eds.) 2012. Vich, por cierto, ha reflexionado fecundamente sobre otras prácticas simbólicas nuestras que el título de un libro suyo reúne bajo el título general de *Poéticas del duelo* (Vich 2015).

rescate vestigial de aquello que perdura sólo como trozo y rastro. El elemento sensorial y tangible que delata una pérdida. Su presencia-por-ausencia.

Una metafísica paradójica, surgida de la fijación en lo más irreductiblemente físico de las evidencias.

Rotas.

En las siguientes páginas exploraré la productividad de estas intuiciones teóricas mediante la presentación de apenas tres secuencias de obras, realizadas de manera separada y durante momentos sucesivos en torno a una misma ruina, demasiado actual: la monumentalidad derruida de la antigua isla penal de El Frontón, visible desde las costas de Lima y el puerto de El Callao. El escenario terrible de un motín senderista y una represión sin cuartel que en 1986 dejó centenares de muertos y un paisaje de escombros. La alegoría precisa de nuestra república mnemónica, la memoria misma, hechas pedazos.

Desde aquellos restos —a veces con ellos mismos— se viene erigiendo una emoción nueva en el arte peruano. No es la destrucción de El Frontón lo que en estas imágenes nos interpela, sino la desconstrucción brutal inscrita en sus ruinas.

Así lo intuyen y sugieren las obras, tan distintas pero tan hermanas, generadas en torno a ese escenario por Gladys Alvarado Jourde, Giancarlo Scaglia y Maya Watanabe. Antes de abordarlas en detalle, sin embargo, vez debiera explicitar que mis señalamientos puntuales se inscriben en una preocupación más amplia por trascender aquella praxis interpretativa del arte cuyos énfasis suelen oscilar entre la semiosis personal y la semiosis social de la obra. Intento, más bien, vislumbrar la posibilidad rediviva de sumar a ambas perspectivas una semiosis cósmica. Recuperando, para ello, a la teología como disciplina crítica.

Casi una disciplina clínica, en el sentido médico del término: finalmente las poéticas del resto tienen que ver en esencia con el cuerpo. El cuerpo fáctico, pero también el cuerpo simbólico que se proyecta sobre las ruinas. “Huaman Poma”, escribía el poeta Domingo de Ramos, vinculando lo inefable de la masacre de 1986 con las desesperaciones expresivas del gran cronista indígena del siglo XVI, “Huaman Poma fue torturado y vaciado al mar / depositado en una fosa y finalmente / su cuerpo es una isla en escombros”⁵.

5 Domingo De Ramos, *Arquitectura del espanto* (Lima: Asaltoalcielo, 1988). El cronista indígena Felipe Huaman Poma de Ayala fue probablemente quien logró plasmar la discordancia fundamental en la sociedad surgida de la Conquista. Sus crónicas están estructuralmente determinadas por la hibridez de sus lenguajes. No sólo en la variedad de idiomas allí utilizados, sino en la recíproca interferencia de imágenes y textos. Y en la densidad de una plenitud expresiva a veces ininteligible. Diálogos perturbados que hasta hoy nos inquietan.



Una huaca (demasiado) contemporánea
(El Frontón)

Escombros. Calcos, fragmentos, restos. Tal vez sea en su propia estructura —material y signíca— que debemos hurgar la Verdad intrínseca en las obras con que estos artífices nos desafían ahora. Pedazos dislocados de la otrora isla penal de El Frontón, escenario de una de las masacres paradigmáticas que convulsionaron a nuestra República de Weimar Peruana.

Una *huaca* demasiado contemporánea, habitada tan sólo por la desolación. Marcada sin duda por el horror, pero más melancólicamente por el abandono, con sus arquitecturas explosionadas desmoronándose entre la humedad y las excretas aviares. Una isla guanera donde geografía e historia se abisman⁶.

Historia y geografía, ambas reprimidas, por censuras y autocensuras varias. Oscurecimientos ante los que cualquier construcción de sentido debe invertir sus términos. La pregunta basal no es ya lo que esas ruinas significan, sino *cómo significar nosotros la ruina*. Y cómo, en esa operación, la ruina misma nos resignifica.

Sin proponérselo, la respuesta de estos artífices nos devuelve a ciertos orígenes críticos de la semiología en las elaboradas teorizaciones de Charles Sanders Peirce. Las distinciones agudas entre lo que el signo ofrece como representación (lo icónico) o incorpora como huella (lo indiciario). Y su integración compleja a las convenciones generales de la comunicación postulada (lo simbólico)⁷.

6 "Huaca" es un término quechua referido a todo lo que es portador de lo sagrado. La palabra ha sido integrada al castellano que se habla en el Perú para aludir también a ciertos restos de las edificaciones prehispánicas, particularmente aquellas que fueron templos.

7 Charles Sanders Peirce, "Division of Signs" en *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*

Es, así, una sofisticada operación lógica la que se agita en este accionar artístico. Tanto más sugerente por no derivar de una pura voluntad analítica, sino de la intuición poética del sentido otro extraviado entre esos fragmentos y marcas. Y de cómo algún Saber o Verdad queda allí inscrito. Y encriptado.

Y descifrado: la interpretación es para Peirce un acto inserto en el hecho mismo de la significación, hasta el punto de incorporar al interpretante en la propia estructura del signo. Al seleccionar y evidenciar ciertos restos, los artífices convierten objetos inmediatos —la inmediatez estática de esos objetos— en objetos dinámicos: desencadenantes de una semiosis continua, una cadena de signos que nos envuelve también a los espectadores. Hasta transformarnos en interpretantes otros.

O redivivos: ese Saber era ya nuestro pero lo habíamos adormecido y censurado. Aprender es recordar es despertar. La anamnesia platónica⁸.

La Verdad contenida en esos restos y liberada en las obras es el recuerdo reprimido de todo lo sedimentado en ellas. Como materia y como historia. Al convertirse en uno de los escenarios privilegiados para las liturgias fundamentalistas de Sendero Luminoso, El Frontón acumuló testimonios esenciales de las transfiguraciones más grotescas del imaginario comunista. En sus muros y espacios abiertos la ideología deviene teratología (el estudio de lo monstruoso). Y ambas tórnanse alegorías póstumas al subyacer sus evidencias entre los escombros a los que esa cárcel fue reducida por la ultraviolencia del bombardeo con que el Estado aplastó el motín fanático —suicida— del 18 de junio de 1986. Una noche de guerra pura en la que tres marinos y más de cien presos perecieron, muchos de éstos ultimados después de su rendición, según los informes oficiales del Senado, primero, y luego de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.

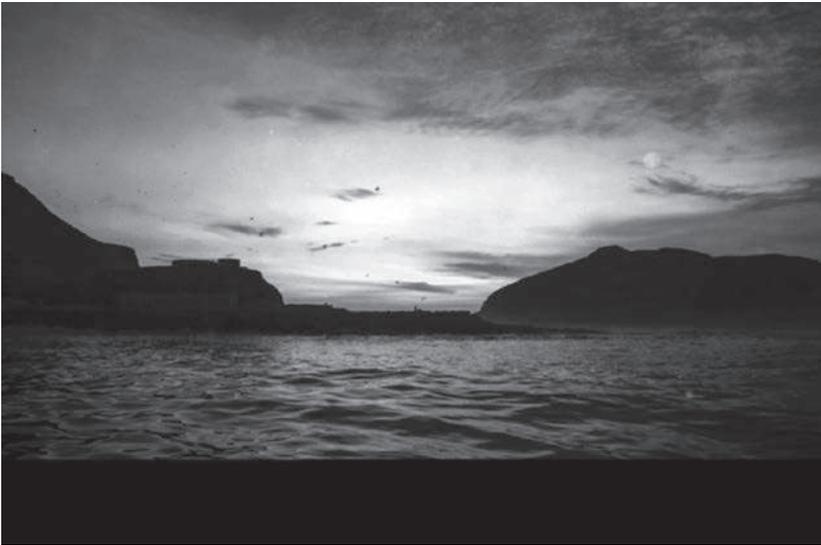
Los cadáveres de las víctimas fueron entonces desaparecidos, pero quedan siempre los impresionantes restos materiales de esa cárcel mítica. Que son también los de nuestra república moderna hecha pedazos. Así supieron percibirlo creadores varios, que trabajaron la documentación periodística de esa tragedia desde la inmediatez de los hechos (como en algunas pinturas de Jesús Ruiz Durand)⁹. Pero nuestra intención aquí es detenernos en un momento otro. El momento diferido que en los últimos años se despliega cuando los artífices desafiaron prohibiciones obsoletas al cruzar el estrecho marino para desembarcar su mirada propia entre las propias ruinas. Con resultados tan impactantes como las fotografías pioneras, fundacionales, obtenidas por vez primera en el 2009. Una revelación.

O develación.

(Cambridge: Harvard University Press, 1932). Para una pertinente aplicación actual de estas teorías, véase: Rosalind Krauss, "notes on the Index" en *October*, 3 y 4 (Cambridge: MIT Press, 1977).

8 "Recordar", en castellano antiguo, significa también "despertar".

9 Sobre esas y otras obras de Ruiz Durand, véase Buntinx (2005). Para un recorrido histórico de las interpretaciones artísticas de la matanza de El Frontón, véase Buntinx (2014), 18-35.



Desde el umbral
(Gladys Alvarado Jourde)¹⁰

10 Los contenidos de este acápite reproducen, con leves modificaciones, porciones pertinentes del texto mayor publicado en Buntinx (2014). He prescindido de varios párrafos por mejor convenir a la arquitectura del ensayo actual.

Develación. “Todos vimos el cerro quemándose en la niebla”, escribía José Antonio Mazzotti en una de las tempranas reacciones poéticas a la matanza de 1986¹¹. Pero la verdad de ese verso radica, paradójicamente, en su mentira, en su condición metafórica: salvo desde el litoral, no era factible para la inmensa urbe de Lima tener una experiencia sensorial directa de la masacre en la isla. Una matanza que, sin embargo, cada uno de los pobladores intuíamos más allá de la bruma provocada por las distancias físicas y las distorsiones mediáticas.

Esa conciencia ominosa y generalizada colmó de visibilidad al abismo que el Poder pretendía a toda costa opacar. Una luz oscura ilumina desde entonces, y a la vez enturbia, las aguas que separan a la tierra firme del islote presidiario. Hay una experiencia desplazada del aura en esa tensión dialéctica entre proximidad y distancia, entre premonición y ocultamiento. Como un recuerdo reprimido que siempre vuelve. En las luchas jurídicas y políticas, sin duda, pero sobre todo en los combates por la historia y las batallas por la memoria¹².

Y en la poetización de esa experiencia traumática. Ante las ruinas de El Frontón, el arte continúa teniendo un papel incisivo en la lucha por presentificar —hacer presente y presencia— la ausencia impuesta, la desaparición forzada. De vida y de memoria.

Por lo general las obras dedicadas a El Frontón enunciaban esa promesa desde el ámbito de la representación mediada. Otra es la estrategia que Gladys Alvarado Jourde ensaya el año 2009: desafiando miedos y restricciones, ella contrata embarcaciones para cruzar las aguas hasta acceder a la isla desierta. Logra así, en dos ocasiones distintas y bajo diferentes condiciones de luz (matinal y vespertina), recorrer con su cámara las instalaciones y los alrededores de la cárcel derruida.

El resultado podría verse asediado por la tentación documental. Hay paralelos posibles entre algunas de estas tomas y aquellas publicadas tempranamente en 1923 como documentación de los trabajos de cantería impuestos a los presos bajo pretextos de rehabilitación¹³. Pero lo que aquí sobre todo interesa no es la fotografía en sí, sino la mirada. No es el elemento factográfico o de registro el que otorga a estas vistas su carácter sobrecogedor e incisivo —en términos ampliamente poéticos antes que estrictamente políticos: no es la denuncia posible, visible, lo que aquí conmueve y trastorna, sino el aire, el aura que las imágenes respiran y exudan (a veces literalmente).

11 José Antonio Mazzotti, *Castillo de papa* (Lima: Asatoalcielo, 1988).

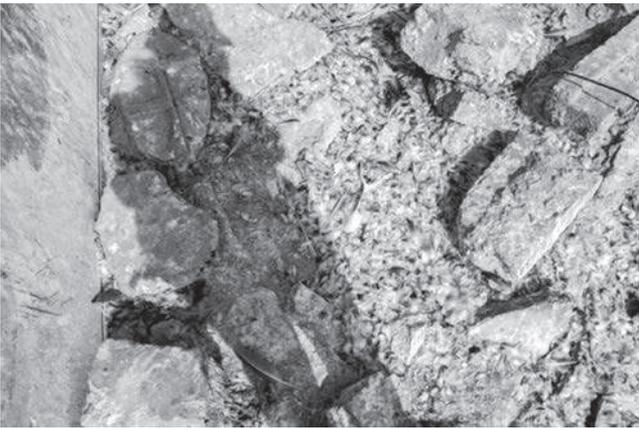
12 Frases tomadas, por supuesto, del clásico libro de Lucien Febvre (1993 [1953]) y —en el segundo caso— de la recopilación de las ponencias presentadas en un coloquio peruano de mismo nombre (Hamman, López Maguiña, Portocarrero y Vich [eds.] 2003).

13 Manuel Hermilio Higuera, *Colonial penal El Frontón*. Memoria presentada por el director Sr. Manuel Hermilio Higuera al Ministro de Justicia y Culto (Lima: Litografía e Imprenta T. Scheuch, 1923). Sobre la historia presidiaria de Lima, véase: Carlos Aguirre, *The Criminals of Lima and their Works. The Prison Experience, 1850 – 1935* (Durham: Duke University Press, 2005).



“El Frontón”, escribe Alvarado en un texto de 2009, “es a la vez detritus, resto, presencia mutilada, presencia de una ausencia. ¿Es demasiado pronto para reconocerlo como una ruina contemporánea? ¿Es demasiado tarde para desaparecerlo?”¹⁴. Esas preguntas últimas darían título a la serie entera -- *Demasiado pronto / Demasiado tarde* -- subrayando la condición incierta en la que se encuentran los restos deshabitados de la cárcel destruida.

Una ruina conservada por el abandono. Y por la propia naturaleza que la circunda. Los elementos que la aíslan y la corroen y la penetran, densificando su esencia en el proceso mismo de su deterioro. Como un correlato cósmico a los efectos paradójicos de las prohibiciones oficiales de visita y tránsito que a la postre exacerbaban el poder de los restos negados. Las ruinas así empoderadas en los misterios de su aura.



14 Gladys Alvarado Jourde, *Demasiado pronto/Demasiado tarde* (2009).

Es sugestivo el contraste con el destino impuesto a la residencia del embajador del Japón tras las violencias experimentadas entre 1996 y 1997, durante la captura y luego la liberación de los rehenes allí retenidos por miembros del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru. Ese palacete pretencioso —inspirado en *Lo que el viento se llevó*— sería obliterado minuciosamente y en su totalidad por el Poder, para que de su memoria material quede sólo la tosca réplica erigida al interior de un cuartel del ejército. La maqueta 1:1, a escala real (si es que la realidad existe) concebida para entrenamientos y ahora para su continua destrucción y reconstrucción en representaciones mediáticas de la explosiva retoma del edificio por las fuerzas del orden.

Una performance (deliberada) que deviene arte conceptual (involuntario). El teatro (de la crueldad) y su doble (televisivo). Artaud / Baudrillard. La condición (post)moderna. En clave peruiana¹⁵.

Contra ese simulacro de historia El Frontón se erige como una “isla de la memoria”, por utilizar la frase suscitada en Juan Carlos Estenssoro ante las fotografías de Alvarado¹⁶. Imágenes que nos revelan a esos restos como un *yacimiento arqueológico*, casi en el sentido literal del primer término, pero también en el más habitual de una acumulación de restos culturales y naturales que transfigura la geografía. Nuestra relación tantas veces traumática entre país y paisaje.

Entre el paisaje y la ruina. En estas tomas ambos se resignifican mutuamente en una acabada alegoría del Perú como sacrificio pero también como exceso. Como desperdicio épico. De vidas y de cuerpos, autoconsumidos en la hoguera de sus delirios. La *hybris* que enloquece juntos a poseedores y a desposeídos, destruyéndolo todo.

Nuestra sociedad y nuestra tierra hechas pedazos. Como en esa imponente toma donde arquitectura y geología se confunden con el primer plano de escombros desperdigados bajo el macizo del islote que sobre el horizonte se eleva. O aquellas otras donde el perfil fragmentado de los edificios destruidos rima sus formas con las de los cerros eternos. Montes y montículos analogados con insinuaciones a veces fálicas bajo la luz dramática del crepúsculo.



15 Véase: Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (Madrid: Edhasa, 1999 [1938]); Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Kairós, 1993 [1981]).

16 Juan Carlos Estenssoro, *Isla de la memoria* (2009).

Hay, tal vez, un riesgo estetizante en la excelencia formal de estas composiciones. En la toma magistralmente baja del muelle que se prolonga interminable hacia el infinito de las aguas que reunirá sus líneas paralelas. Y en los ritmos abstractos de los muros derruidos (hasta el punto de configurar un mapa de América Latino invertida, como bien ha señalado ya Mario Montalbetti. El azar no existe). Y en la caligrafía esotérica de las bombas y de las balas sobre las paredes, impresionantemente acribillados Y en la omnipresencia de las aves, capturadas por el lente como estatuas, como nubes, como un aleteo ominoso. Esa escritura otra.

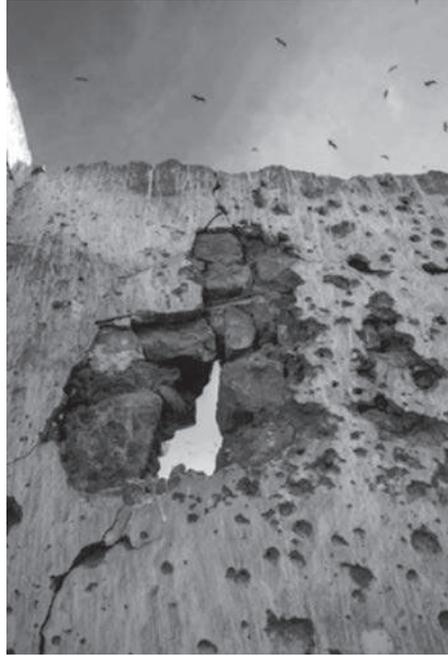


No obstante, es precisamente la idea de *otra escritura*, casi orgánica, la que vitaliza también en términos históricos la belleza de estas fotografías. Su categoría de huella, de trazo, de *inscripción*, antes que de imagen figurada. Sin proponérselo, las tomas de Alvarado privilegian y exaltan esa *condición indiciaria* que —ya se ha señalado— Peirce oponía a lo icónico y a lo simbólico. De nuevo, no la representación, tampoco su codificación, sino el rastro físico de una presencia, es decir de su ausencia¹⁷.

Una presencia-por-ausencia que en estas imágenes es el hueco, el quiebre, la marca. Pero también su propia condición fotográfica, entendida como la captura de energías emanadas por cuerpos vivos o inertes. Una fugacidad lumínica que, sin embargo, queda así fijada en la superficie emulsionada. O en el electrón activado del nervio digital.

Por decirlo de otra manera: la fotografía es indiciaria de manera radical, desde su etimología misma, por ser literalmente una *escritura de luz*: esa taumaturgia que fija las existencias contenidas en un resplandor fugaz. El aura que estas tomas revelan al capturar el fantasma de nuestra historia. Siempre irresuelta y por ello mismo vigente siempre.

¹⁷ Peirce (1932 [1897]).



Montalbetti ha sabido verlo al percibir en las tomas de Alvarado (entre tantas otras cosas) una resistencia de lo indiciario a la banalización creciente que hoy desestabiliza al propio hecho fotográfico.¹⁸ Extremando esa y otras líneas de análisis, propongo que estas obras pueden interpretarse como un *índice al cuadrado*, es decir el *índice de la radical condición indiciaria* a la que el propio Frontón se ha visto violentamente arrojado por la secuencia acumulativa de sus represiones.

Otra vez, una *isla de la memoria*, pero también un continente de premoniciones. Mediante estas fotografías, nos recuerda Villacorta, Alvarado “construye un presente que es el suyo propio y contiene el pasado”.¹⁹ Desde el inconsciente de nuestra historia, las violencias negadas pero imprimadas en esos restos nos condicionan, acaso nos determinan. Como en el entrelazamiento complejo del psicoanálisis y la mitología.

Es sintomático, en ese sentido, el interés reiterado en estas vistas por los grafitos, casi siempre inconclusos, superpuestos o borrados. La borradura misma se nos evidencia así como un acto paradójico de inscripción paradigmática.

¹⁸ Mario Montalbetti, *Post-índice* (Lima: Edición digital en Power Point, 2002).

¹⁹ Jorge Villacorta, “Sin título” en *cdi*, 1 (Lima: Centro de la imagen, 2010), 33-34.



Esto es evidente a lo largo de la serie, pero para ya varias miradas —la de Montalbetti, la de Vich, la mía— alcanza su manifestación ejemplar en una imagen culminante: la fotografía del enorme emblema comunista —aquí un emblema de la utopía desquiciada que deviene terror— reconocible aún en el muro sobre el que fue pintado por los senderistas y descascarado a medias por los militares²⁰. Lo que aquí me importa explicitar es cómo el primer gesto, esencialmente simbólico, icónico si se quiere, se ve así curiosamente potenciado por el intento censor que lo profundiza, sin quererlo, al imponerle una negación de carácter indiciario.

El emblema deviene huella, la huella deviene rastro, el rastro deviene herida. En el muro, en la historia, en la tierra.

Y en el acto fotográfico que la confronta. Con un rigor profesional que no impide, sin embargo, una aguda intuición poética. Atención a la inteligencia visual de estas capturas. Y a la inconciencia casi telúrica de sus encuadres. Los modos, por ejemplo, en que el recorte singular de ciertas tomas comenta los cortes múltiples del paisaje atisbado desde las estructuras explosionadas. Y la connotación casi religiosa del fragmento de naturaleza agreste —acantilado, cerro, mar, firmamento— enmarcado por las perforaciones de la arquitectura en ruinas. Por los umbrales que esa destrucción genera.

20 Véase, Montalbetti (2012); Víctor Vich, "Un hueco en el presente" en Gladys Alvarado Jourde: *El Frontón. Demasiado pronto/ Demasiado tarde. Junio 1986/Marzo 2009* (Lima: Micromuseo ("al fondo hay sitio") y el Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 2014), 54-61.



Como el arco triangular místicamente configurado por el azar objetivo de la fractura en la columna que poéticamente se quiebra frente a las aguas. O la libertad ensoñada en el muelle y el horizonte entrevistados desde el hueco del pabellón carcelario. O la clausura ctónica de la pared de cemento abierta para tan sólo revelar otra gran pared, el impresionante parapeto natural del farallón de piedras verticales. (“Te meto cuchillo”, reza la inscripción desesperada).

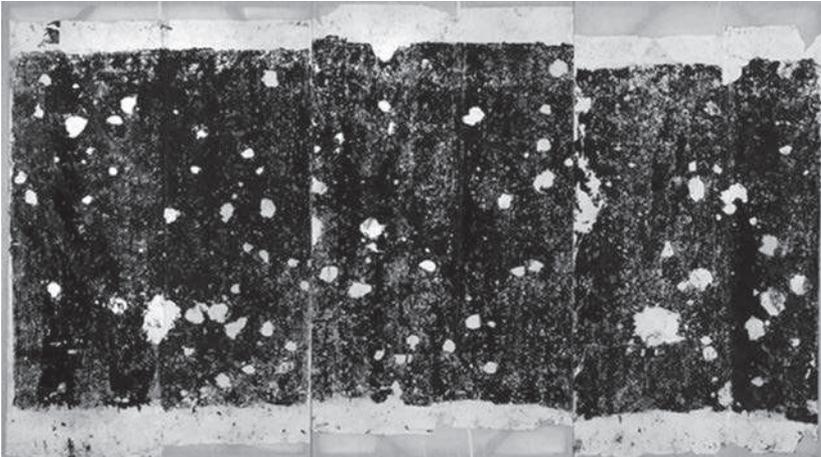
Y el contraste de todo ello con otra vez el muro-bandera, inexplicablemente preservado entre los escombros que lo resaltan bajo el celeste cielo celestial. Y sobre la historia vuelta escombros. Entre el Cielo y la Tierra. Entre la Tierra y el Mundo (Heidegger)²¹.



21 Martín Heidegger, “El origen de la obra de arte” en *Caminos del bosque* (Madrid: Alianza, 2000).

Pero el umbral decisivo es el que Alvarado Jourde reconoce, y señala, y atraviesa, al trasgredir las múltiples barreras --naturales, legales, mentales-- que hasta entonces nos separaban de ese fragmento negado de nuestra historia. Un umbral geográfico, sin duda, incluso existencial. Psicológico, si se quiere. Pero sobre todo semiótico. El hiato que separa --y a la vez vincula-- representación y presencia.

O ausencia²².



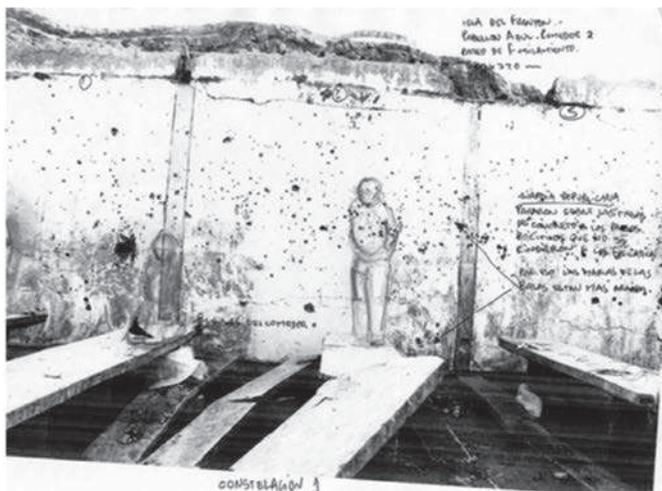
Stellar
(Giancarlo Scaglia)²³

22 En alguna de las tomas de Alvarado Jourde su propia sombra asoma recortada sobre los escombros confundidos con las piedras, recubiertos ambos por los restos de peces o gaviotas. Pocos elementos tan paradigmáticamente indiciarios como el de la sombra.

23 Los contenidos de este acápite reproducen y desarrollan, con leves modificaciones, porciones pertinentes del texto mayor publicado en Buntinx (2015a).

O ausencia. Es en esa brecha ambigua que, a partir del 2013, Giancarlo Scaglia redobra la apuesta, al definir la materialidad de su obra en los restos mismos, y ya no sólo en su representación o registro. Con la densidad adicional proporcionada por la experiencia vital que sustenta esa decisión artística. Y su proyección sideral.

Tras radicar su taller en la cárcel derruida, y pernoctar intermitentemente en ella durante dos años, su producción ofrece algunos poderosos cuadros sombríos -“marinas”-, en cuyos pigmentos mezcla materiales preciosos para lograr las tonalidades y sugerencias auráticas desplazadas a los títulos: *Silver*, o incluso *Golden*. Pero aún más distintivos son los restos que Scaglia selecciona como esculturas fácticas o para instalaciones abstractas. También como matrices para la imprimación de esas superficies abaleadas sobre enormes papeles albos, mediante densos pigmentos negros. El negativo sobrecogedor de las perforaciones dejadas por la metralla en los muros del refectorio sobre cuyas mesas se alinearon a los presos para facilitar su fusilamiento, como lo ilustra un dibujo alusivo del propio Scaglia.



Atención a las connotaciones además religiosas de los resultados plásticos. Así entintados, esos parapetos destacan ahora entre las ruinas como lápidas rotundas, visibles desde el mar y desde el cielo. Y los grabados lúgubres se nos ofrecen casi como lienzos. Como mortajas casi. Una evocación —múltiple y desorbitada— del Santo Sudario. La matriz teológica de las poéticas del resto.

Interminables paños del dolor, cuyas combinaciones y variantes Micro-museo logró exponer en una suerte de cámara mortuoria²⁴. Un *tanatorium*, no

24 Buntinx (2015a).

exento, sin embargo, de connotaciones ascensionales y mesiánicas. Sugerencias más intensas aún por desprenderse, otra vez, de un proceso de inscripciones antes que de configuraciones. Manifestaciones excepcionales de lo indiciario antes que de lo icónico. Pero con resultados perturbadoramente simbólicos.

Atención también a la articulación astrológica de las constelaciones así avizoradas: *Stellar* es el nombre cósmico que ilumina estas superficies negras. Y *Constelaciones* es cómo se denomina el dibujo virtual logrado en el piso de la galería mediante la simple distribución de los elementos extraídos de la isla, en relación proporcionalmente exacta a su emplazamiento original. Plumas, huesos, latas retorcidas, escombros dinamitados de la arquitectura presidiaria. Como los *dissecta membra* de un astro, una estrella fugaz, un ángel caído, cuya dispersión ordenada traza geometrías imaginarias, celestiales, acaso sublimes, con los restos trágicamente terrenos de nuestro pasado demasiado cercano. Pero aquí a veces elevado sobre la transparencia de grandes urnas horizontales, ubicadas al pie del firmamento de mortajas gráficas.

El montaje proponía así una rima intuitiva entre huellas y escombros. Y mapas astrales: en su proyección más angelada el artífice procuraba asociar la dispersión aleatoria de las balas y de los restos con las conjunciones estelares ubicadas en el firmamento sobre la isla prisión. GPS mediante. La mirada (tecnológica) de Dios.



De los Dioses todos. El azar no existe y la principal de las instalaciones así lograda coincide con la órbita de Orion, el Gran Cazador que en la mitología griega amenaza con depredar toda vida animal en la Tierra. Un desborde de *hybris* que Gaia, la Madre Tierra, logra contener asesinando ese delirio con el apoyo de Scorpio. En conmemoración de tal drama cósmico, víctima y victimario terminaron elevados al firmamento, desde cuya eternidad contemplan la continua reiteración humana, demasiado terrena, de su pugna estelar. Como

en las infinitas violencias peruanas: es con el plomo derretido de las balas encontradas en El Frontón que Scaglia delinea en el espacio el vacío linear de la constelación guerrera.

Una astronomía poética que deviene astrología política. Y esotérica. Y existencial: caminar entre las ruinas. Que son el cielo. Caído.

País y paisaje, radicalmente entreverados. Abismados. La ruina devuelta a la naturaleza. Y de allí reinserta en la historia.



Rota: algún trabajo consiste en los fragmentos del conmovedor escudo lítico que Scaglia rescata, hecho pedazos, en el entorno de lo que debió ser el asta o monumento fundacional del presidio, erigido sobre una escalinata de evocaciones quizá prehispánicas. Una pirámide, pero asimismo un pedestal, ahora sugestivamente vacío. Cuatro obeliscos menores lo rodean, y desplomada entre ellos el artífice recupera además la mutilada “primera piedra” que lleva incisos los nombres del Presidente Augusto B. Leguía y las autoridades correccionales durante la autodenominada “Patria Nueva”. Un régimen que desde 1919 intentó refundar la república mediante múltiples políticas de modernización, prolongadas hacia el sistema penitenciario mediante edificaciones como las de El Frontón.

Tras once años de euforia, ese proyecto político no sobreviviría a sus contradicciones. Propias y ajenas. El Perú ingresó entonces, en 1930, a un periodo de brutales conflictos internos de alguna manera repercutidos en los desastres de la guerra incivil iniciada en 1980. La construcción y la destrucción de El Frontón marcan, así, los extremos y el reverso trágico del sueño de orden y progreso en nuestro Estado fallido.

Un subtexto maldito que la Política o la Ley reprimen y entierran. Pero el arte exhuma: nuevas arqueologías del signo, concebidas desde la ruptura y la negación de la acción comunicativa, del propio lenguaje. Y del lenguaje propio, comunitario, compartido. Que nunca nos fue del todo dado.

A esa afasia responde la gnosis extrema de Scaglia. Una poiesis absoluta pero vulnerable, vulnerada. Poéticas no de la épica o de la lírica, sino del resto, de la huella, de la incisión, del quiebre.

Todo lo indiciario que en nuestra postmodernidad revela --excava--
una modernidad otra.
Póstuma.



La condensación del aura
(*Maya Watanabe*)²⁵

Póstuma. Como viene dicho, en tanto huella lumínica, también la fotografía es esencialmente un índice. Y con mayor intensidad cuando ella incorpora el movimiento --y por lo tanto la temporalidad-- mediante el registro cinematográfico o en video.

Un efecto que Watanabe dramatiza mediante la técnica morosa del plano secuencia: el discurrir continuo de la cámara que sostiene la complejidad de

²⁵ Los contenidos de este acápite reproducen, con leves modificaciones, porciones pertinentes del texto mayor publicado en Buntinx (2016a).

un recorrido prolongado en una sola toma sin cortes o interrupciones. Una técnica aquí amorosa de acercamiento melancólico a la distancia que en nuestra historia marca la presencia inexplicada de la ruina. El escenario (*Escenarios* es el título de la pieza) de la memoria recuperada sólo como fragmentos. Lentamente atisbados.

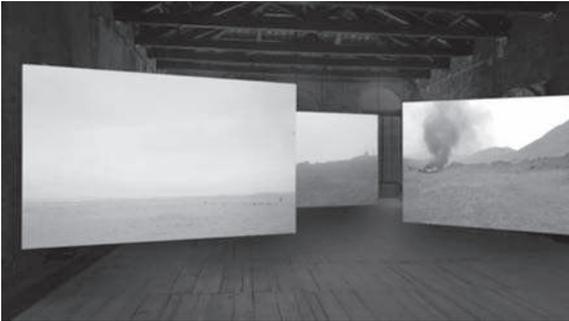
En plural. La obra es en realidad un tríptico de proyecciones simultáneas pero separadas, con la captura gradual de tres entornos habitados tan sólo por el abandono y la bruma: la arruinada isla penal de El Frontón; el basurero interminable que prolonga al desierto de la Panamericana Sur, a 150 kilómetros de la capital; un cementerio clandestino entre las lomas de El Zapallal, en las afueras de Lima. “Imágenes medio perdidas en mi memoria personal”, explica la artífice, “pero que a la vez son parte de una memoria colectiva”. “Los escombros de lo pasado, lo que arde sin nunca apagarse”, como de hecho a lo lejos se incendia un automóvil en una de estas tomas.



Eternamente repetida: cada video registra el lentísimo giro de 360 grados que cada cámara realiza sobre su propio eje, cuatro veces seguidas, antes de retomar su andar inicial. El recurso habitual del *loop* se ve así exacerbado por las diferencias sutiles —el desplazamiento distinto de las olas o de los humos o de los pájaros o de los perros— que inquietan la mirada del espectador con un reconocimiento desplazado del transcurrir a pesar de todo inserto en la circularidad del Tiempo.

Y del Espacio: casi como una provocación, para la Bienal de Venecia del 2015 propusimos exhibir esta obra de Watanabe —junto con las de Scaglia— en el pabellón oficial peruano. Se escogió otro proyecto, pero el montaje utópicamente formulado potenciaba los quiebres y continuidades sugeridos por la visión simultánea de las tres pantallas, que sin embargo establecían distintos ángulos de referencia entre sí y en relación al recinto. “Me interesa”, explicaba Watanabe en otro contexto, “no sólo que uno pueda construir su propia narrativa, sino que el espacio oscuro donde uno se encuentra, permita perder

las referencias del espacio y la conciencia del propio cuerpo, del estar". Salir del *estar*, para volver al *ser*. Personal y colectivo. Como en una espiral cósmica: envolvente y secuencial, al mismo tiempo.



Un efecto acentuado por la transparencia de esos soportes, propiciando una doble e invertida visión de cada video. Una transparencia, sin embargo, enraizada por el protagonismo recurrente de la bruma, de la humareda, de la niebla. "Lo difuso", dice Watanabe, "lo innombrable; lo que no tiene límites claros". Una visión siempre liminar. Como la de la gran ciudad, que se desdibuja a la lontananza, entrevista apenas. Demasiado lejos, demasiado cerca. Como el aura.

Una visión siempre liminar. Y dolidamente poética. Política: el *punctum*, desplazado y tácito, de esta obra, es su origen fallido en el intento de darle cuerpo artístico a las voces de los testimonios desgarradores recogidos por las víctimas de nuestra guerra incivil en el Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación. Encarnar esas palabras, sin embargo, implicó finalmente enterrarlas bajo la piel de un desierto, de un país, de un paisaje de escombros. Hacer de la presencia humana una latencia: una ausencia ubicua. Y ominosa. Telúrica, ctónica. Acaso cósmica. Nuestra historia en ruinas es también una segunda naturaleza. Radicalmente matérica. Y por ello mismo espiritual en esencia.



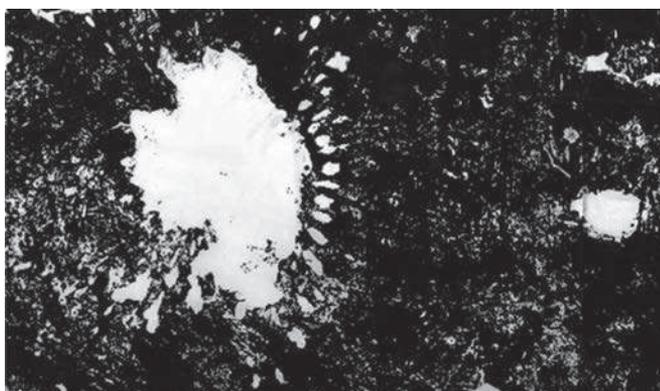
Acaso recordando que en castellano la palabra “aura” sirve también para nombrar a un ave carroñera, Watanabe trasladó deliberadamente al gallinazo que sobrevuela intermitente sobre el cementerio. Hasta posarse sobre el atrapanieblas también ubicado allí por la artífice.

Atrapanieblas: un dispositivo de tecnología mínima —apenas franjas textiles que asemejan banderolas— para la captura del agua microscópica flotante en la bruma característica de nuestros desiertos. Un simple acumulador de fluidos que, sin embargo, atrapa también un fantasma. Y lo transforma.

Tales sugerencias —poéticas, políticas— bien podrían actuar, como una puesta en abismo de toda la instalación.

De las poéticas del resto todas.

La condensación del aura.



Coda

Lo indiciario, acotaba Peirce, abarca también la relación sígnica entre el asesino y la víctima.



Bibliografía

- Aguirre, Carlos. *The Criminals of Lima and their Worlds. The Prison Experience, 1850 - 1935*. Durham, NC: Duke University Press, 2005.
- Alvarado Jourde, Gladys. 2009. *Demasiado pronto / Demasiado tarde*. Ms. (Rep. en Buntinx y Vich, eds. 2014: 68).
- Artaud, Antonin. 1999. *El teatro y su doble*. Madrid: Edhasa. (Primera edición en francés: 1938).
- Baudrillard, Jean. 1993. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1993. (Primera edición en francés: 1981).
- Buntinx, Gustavo. 1995. "El poder y la ilusión: pérdida y restauración del aura en la 'República de Weimar Peruana' (1980-1992)". En: Gabriel Peluffo, coord. *Arte latinoamericano actual*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1995. pp. 39-54. (Actas del coloquio internacional *Nuevas voces: ideas y contexto en el arte latinoamericano actual*, organizado en noviembre de 1993 por el Museo Blanes). (Rep. en versión traducida al inglés por el Institute of International Visual Arts [INIVA] en 1995. Rep. también, en versión bilingüe, por el Museo de Arte de Lima [MALI] en 2013).
- *Utopía y ruinas. Jesús Ruiz Durand: fragmentos de una retrospectiva (1966-1987)*. Lima: Museo de Arte del Centro Cultural de San Marcos, 2005. (Catálogo de la exposición de mismo nombre, curada por Gustavo Buntinx). (Reelaboración de textos publicados en 1987 ["Pintura y testimonio"],

- 1988 y 2003 ["Pintando el horror"].
- "Rosa de los vientos". En: *Ejército rosa: la feminización de lo marcial (1992 – 2011)*. Lima: Micromuseo ("al fondo hay sitio") y Sala Luis Miró Quesada Garland, Municipalidad de Miraflores, 2011. (Catálogo de la exposición de mismo nombre, curada por Gustavo Buntinx y organizada por Micromuseo). (Versión ampliada en: Gonzalo Portocarrero, ed. *Sombras coloniales y globalización en el Perú de hoy*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2013, pp. [283]-308).
- . 2014. "Su cuerpo es una isla en escombros: derivas icónicas desde las ruinas de El Frontón". En: Buntinx y Vich, eds. 2014: 12-50.
- . 2015a. "Póstuma: tres notas indiciarias sobre las poéticas del resto en Giancarlo Scaglia (más un introito) (y una coda)". En: Giancarlo Scaglia. *Poética del resto (Stellar I)*. Lima: Sala Luis Miró Quesada Garland, Municipalidad de Miraflores y Micromuseo, abril-mayo de 2015. (Catálogo de la exposición de mismo nombre, curada por Gustavo Buntinx y organizada por Micromuseo).
- . 2015b. *Perú, arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Corporación Patrimonio Cultural de Chile, y Arte al Límite, 2015.
- . 2016a. *Poéticas del resto II. Melancolías de la violencia en la obra de Maya Watanabe y Giancarlo Scaglia*. Lima: Micromuseo, 2016. (Edición artesanal que acompañó la exposición de mismo nombre, curada por Gustavo Buntinx y organizada por Micromuseo en su Paradero Real Felipe).
- . 2016b. *Postfacio: melancolías de la violencia. Video peruano Postguerra / Trasdiciatura (Siglo XXI)*. Lima: Micromuseo, 2016. (Edición artesanal que acompañó la exposición de mismo nombre, curada por Gustavo Buntinx y organizada por Micromuseo en el Lugar de la Memoria, la Reconciliación y la Inclusión Social [LUM]).
- . 2016c. *Tout est fétichiste / Tout est politique. Cecilia Noriega Bozovich, entre lo Real y lo Simbólico (1999-2014)*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), 2016. (Libro que reúne y amplía los textos e imágenes de la exposición de mismo nombre curada por Gustavo Buntinx y organizada el 2014 por Micromuseo).
- Buntinx, Gustavo y Victor Vich eds. 2012. *Anamnesia: retornos fantasmáticos de la violencia*. Lima: Micromuseo ("al fondo hay sitio") y PETROPERÚ, 2012. (Cuarto tomo de la serie editorial *Partes de Guerra*).
- . 2014. Gladys Alvarado Jourde: El Frontón. Demasiado pronto / Demasiado tarde. Junio 1986 / Marzo 2009. Lima: Micromuseo ("al fondo hay sitio") y el Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 2014. (Quinto tomo de la serie editorial *Partes de Guerra*).
- De Ramos, Domingo. 1988. *Arquitectura del espanto*. Lima: Asaltoalcieo / editores.
- Estenssoro, Juan Carlos. 2009. *Isla de la memoria*. Ms. 1 p. (Rep. en Buntinx y Vich, eds. 2014: [64]).
- Febvre, Lucien. 1993. *Combates por la historia*. Barcelona: Planeta Agostini, 1993. (Primera edición en francés: *Combats pour l'histoire*. París: A. Colin, 1953).
- Hamann, López Maguñá, Portocarrero Y Vich, eds. 2003. *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Heidegger, Martin. 2000. "El origen de la obra de arte". En: *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, 2000. (Conferencia pronunciada en 1936. Primera publicación en alemán: 1950).
- Higueras, Manuel Hermilio. 1923. *Colonia penal El Frontón. Memoria presentada por el director Sr. Manuel Hermilio Higuera al Ministro de Justicia y Culto*. Lima: Litografía e Imprenta T. Scheuch.
- Krauss, Rosalind. 1977. "Notes on the Index". October, n° 3 y 4. Cambridge, Mass.: MIT Press, verano y otoño boreales.
- Mazzotti, José Antonio. 1988. *Castillo de papa*. Lima: Asaltoalcieo / editores, 1988. (Segunda edición: Princeton, Asaltoalcieo / editores, 1991. Tercera edición: Filadelfia, Asaltoalcieo / editores, 1995).
- Montabetti, Mario. 2012. Post-índice. Lima: edición digital en PowerPoint.
- Peirce, Charles Sanders, Charles Hartshorne, Paul Weiss y A.W. Burks. 1932. "Division of Signs". En: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. 1932. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958. (Primera publicación: 1897).
- Vich, Victor. 2014. "Un hueco en el presente". En: Buntinx y Vich (eds.) 2014: 54-61.
- . 2015. *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- VILLACORTA, Jorge. 2010. Sin título. cdi, n° 1. Lima: Centro de la Imagen, julio de 2010. p. 33-34. (Rep. en Buntinx y Vich, eds. 2014: [65]).

El crepúsculo de la diferencia y los sintomatólogos del Antropoceno

Por Paolo Vignola

El filósofo Gilles Deleuze consideraba a los artistas y a todos los autores como médicos y sintomatólogos de la civilización:

los autores, si son grandes, son más un médico que un enfermo. Queremos decir que ellos mismos son sorprendentes diagnosticadores, sorprendentes sintomatólogos [...]. Los clínicos que saben renovar un cuadro sintomatológico hacen una obra artista; a la inversa, los artistas son clínicos, no de su propio caso ni siquiera de un caso general, sino clínicos de la civilización¹.

En una época como la nuestra, la del Antropoceno, en que la civilización capitalista ha convertido al *anthropos* en una fuerza geofísica global, los síntomas del medioambiente nos hablan de una humanidad paradójicamente al mismo tiempo dominadora sobre los seres no humanos y terriblemente expuesta al riesgo de su propia desaparición². Más en profundidad, las huellas de la industrialización y de la contaminación escriben en la Tierra no solamente la hybris del ser humano, sino también la historia de todas las desigualdades que este mismo animal político ha producido a lo largo de su vida milenaria. Las heridas de la Tierra son, entonces, los síntomas de la enfermedad política de la humanidad, puesto que «el mundo es el conjunto de síntomas con los que la enfermedad se confunde con el hombre»³.

El crepúsculo de la diferencia

En un sentido estético-político, el Antropoceno nos indica la condición global de *nacer en un mundo que ya no existe* porque va borrándose a una velocidad impresionante. Pero lo más impresionante es que frente a este evento estético

1 Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Escuela de Filosofía Universidad ARCIS), 170.

2 Véase Williams Steffen, Paul Crutzen, Paul, J. R. McNeill, *The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?* (2007; online: https://pik.potsdam.de/news/public-events/archiv/altre-net/former-ss/2007/05-09.2007/steffen/literature/ambi-36-08-06_614_621.pdf); Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, *The Shock of the Anthropocene* (Nueva York: Verso, 2016); Frédéric Neyrat, *La part inconstructible de la Terre. Critique du géo-constructivisme* (Paris: Seuil, 2016); Bruno Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique* (Paris: Éditions La Découverte, 2015); Ronald Monastersky, *Anthropocene: The human age*, «Nature», vol. 519, n.º 7542; Tom Cohen, Claire Colebrook, J. Hillis Miller, *Twilight of the Anthropocene Idols* (Open Humanities Press, 2016).

3 Gilles Deleuze, *Crítica y Clínica* (Barcelona: Anagrama, 1996), 14.

continuo, causado por un mundo que cambia tan rápidamente, nuestros sistemas sensoriales y perceptivos se están anestesiando a estos ‘cambiamientos’ antropogénicos. Además, la desaparición de miles de formas vivientes (biodiversidad) es algo que por definición no puede ser detectado por nuestros sentidos: simplemente, estas diversidades biológicas y ambientales desaparecen por siempre. Las apuestas estéticas de lo que defino como un crepúsculo de la diferencia han sido bien expresada por un libro colectivo, publicado en el 2015, *Art in the Anthropocene*, cuyo asunto no es solamente reflexionar sobre el papel de las prácticas artísticas frente al cambio climático inducido por el ser humano, sino también tomar el arte como catalizador de miradas críticas hacia el Antropoceno a la vez como hecho histórico-político, como concepto, como palabra y como orden del discurso eurocéntrico⁴. La gran cantidad de autores influyentes en el debate cerca del Antropoceno y del pensamiento crítico contemporáneo que se encuentran en este libro expresa indudablemente esta voluntad, que, a través de un abanico de pensadores que exceden la mirada de este libro, intentaré de describir como una sintomatología del crepúsculo de la diferencia.

Nicholas Mirzoeff ha argumentado que el impresionismo y otros géneros artísticos podrían ser releídos útilmente a través de la lente de nuestra desensibilización al mundo que nos rodea⁵. En cambio, las montañas, así como las puestas del sol cuasi totalmente modificadas por las actividades humanas nos parecen naturales, incluso sublimes. Estamos anestesiados frente a las transformaciones tecnoambientales. El hecho de que tenemos tan anestesiadas a estas realidades hace necesaria una reconsideración de la vanguardia histórica más allá de la valorización modernista del principio del *shock*. En el arte, como en la filosofía, nuestro clima catastrófico actual exige un tipo diferente de atención estética y sensorial en la medida en que, como Susan Sontag advirtió, «el choque puede familiarizarse. El choque puede desaparecer»⁶. Hay aquí una contradicción sociobiológica de la que el Antropoceno es el síntoma: sino tiene que haber choque mayor que la realización de la transformación humana del mundo en su catástrofe, porque en esta transformación es la posibilidad de existencia de la misma humanidad, esta sí en su entereza y sin excepciones, que está afectada dramáticamente, este choque corre el riesgo de no ser percibido por los seres humanos a causa de su anestetización antrópica. Esta aparente imposibilidad de percibir al choque del Antropoceno, es decir, de percibir en primer lugar a la nivelación de las diversidades, se puede entender como un crepúsculo de la diferencia causado por los efectos mismos de la aceleración

4 Heather Davis, Etienne Turpin (ed.), *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (London: Open Humanity Press, 2015).

5 Davis y Turpin, «*Art in the Anthropocene...*», 11.

6 Davis y Turpin, «*Art in the Anthropocene...*»; véase Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (London: Penguin Books, 2003).

tecnointustrial que afecta prácticamente a cualquier lugar del mundo. Despertarse en el crepúsculo de la Diferencia significa, entonces, tomar consciencia al mismo tiempo de la nivelación de todas formas de diversidades —equivalente general— y de esta forma de anestetización frente al antropización de la red de la vida en la que estamos inmersos.

Despertamiento crítico

El termino Antropoceno se refiere al hecho de que los efectos de las actividades de los seres humanos contribuyen fuertemente al cambio climático mundial y modifican los estratos mismos de la Tierra y con esto el sistema-Tierra en su entereza. Después de su nacimiento sacado del campo de la química atmosférica, pero en correspondencia directa con la geología, el término «antropoceno» (*anthropos*: ser humano, *kainos*: nuevo) ha sido desarrollado y explotado por varias disciplinas, desde la filosofía hasta la antropología, la sociología, la ecología política, hasta el arte. Cada una de estas disciplinas sigue dando lugar a múltiples puntos de vista que convergen en varios tipos de relatos, y la catástrofe parece ser su línea de conexión: catástrofe ecológica, catástrofe humana, catástrofe social, catástrofe estética y perceptiva. En este sentido, el Antropoceno debe ser entendido como el síntoma de la decadencia del antropocentrismo: teniendo en cuenta el posible fin de la vida humana en la Tierra causada por el propio ser humano, el Antropoceno representa el fracaso dramático de la teleología antropocéntrica de la razón, es decir, de un fin esencialmente humano inscrito en el horizonte de la humanidad.

La misma palabra Antropoceno, si se entiende como una línea direccional que desde Occidente tiene la intención de abarcar todo el mundo, rompiendo las fronteras locales —epistemológicas, culturales, económicas— funciona en sí misma como un crepúsculo de la diferencia, en el sentido de que confunde en ese *anthropos* todas las civilizaciones, las etnias, las historias y los procesos socioculturales. Esta línea direccional nunca atravesó y jamás atravesará las fronteras para liberar, sino para colonizar. El *anthropos* es el síntoma residual de esa colonización epistemológica y la palabra antropoceno no solamente denota al crepúsculo de la diferencia, sino más bien es la confirmación performática de este propio crepúsculo. Sin embargo, el *anthropos* no es la humanidad, sino que solamente es el sujeto de esta línea direccional, en el sentido de que expresa la humanidad en general solo por quien adhiriase a la pauta geopistémica y geopolítica que, desde la Grecia antigua y la Ilustración, llega hasta la globalización neoliberal y al capitalismo de las plataformas digitales. Desde esta perspectiva, y siguiendo a Jason Moore que acuñó el término Capitaloceno para desafiar el orden del discurso sobre el Antropoceno, es fácil entender que «la acumulación sin fin del Capital y la interminable apropiación de la Tierra

constituyen, a escala global, Uno y el mismo proceso»⁷. Si tenemos en cuenta esta geometría performática, es decir el hecho de que cada vez que se pronuncia al *anthropos* se entiende la pauta colonizadora de un sujeto epistémico-político, parece correcto hablar de Antropoceno, pero solo como síntoma.

El concepto de Capitaloceno, como crítica económica, histórica y política del Antropoceno, subraya el hecho de que la devastación de la Tierra no es simplemente el resultado de las actividades generales emprendidas por el *Homo sapiens*; Deriva de un nexo particular de coalescencias epistémicas, tecnológicas, sociales, políticas y económicas que forman una red con la biosfera, representada en la realidad contemporánea por el petroc capitalismo. Este nexo de explotación se ha venido desarrollando a lo largo de la historia moderna y de la historia de la colonización, formando relaciones sociales de poder, cuyo estudio, enfocado en los efectos epistémicos de la colonialidad del poder, está en la base del pensamiento decolonial⁸.

La teoría del capitaloceno y la del pensamiento decolonial comparten la tesis de que el capitalismo, entendido como una forma específica de relaciones sociedad-naturaleza, tiene sus inicios en la formación del sistema-mundo en el siglo XVI, cuando Europa se convirtió en el «centro» de una red global de conocimiento y poder. Desde el punto de vista del conocimiento, la naturaleza se rige por las leyes de la *mathesis universalis*, en el sentido de que está escrita en un lenguaje matemático universal, necesario, válido para todo lugar y tiempo. Esta mirada de la *mathesis universalis* se puede entender como un conjunto de ideas y perspectivas sobre la «naturaleza» como algo externo a las relaciones humanas que permitieron a los Estados y capitales europeos ver el tiempo como lineal y el espacio como plano y homogéneo⁹. Todos los atributos y valores de la naturaleza son atraídos hacia la órbita de los intereses humanos, lo que significa un tipo particular de humano, el occidental, y un tipo particular de mirada sobre o frente la realidad: la perspectiva renacentista, o lo que ha sido llamado oculoctrismo¹⁰.

7 Jason W. Moore, *El auge de la ecología-mundo capitalista (I)*. *Las fronteras mercantiles en el auge y decadencia de la apropiación máxima*, «Laberinto», n.º 38, 2013, 18. Véase *ibidem*, 10: «¿Estamos realmente viviendo en el Antropoceno -con su retorno a un punto de vista curiosamente eurocéntrico de la humanidad y su confianza en nociones y recursos bien establecidos y consolidados además de su determinismo tecnológico o estamos viviendo en el Capitaloceno, una era histórica formada por unas relaciones que privilegian la acumulación interminable de capital?».

8 Véase Edgardo Lander, ed., *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (Buenos Aires: Clacso, 2000); Anibal Quijano, «Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina». En *La colonialidad del saber...*, 201-246; Walter Dignolo, *De la Hermenéutica y la Semiosis colonial al Pensar Decolonial* (Quito: Editorial Abya-Yala, 2011).

9 Véase Moore, *El auge de la ecología-mundo capitalista (I)*.

10 Véase Juan Camilo Cajigas-Rotundo, «Biocolonialidad del poder. Amazonía, biodiversidad y ecocapitalismo», en *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, editado por S. Castro-Gómez, R. Grosfoguel (Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007), 170.

Así, al pronunciar la palabra *anthropos*, se repite el patrón colonizador de un sujeto epistémico-político. En este sentido, Santiago Castro-Gómez acuñó la expresión «hybris del punto cero» para indicar la tendencia del conocimiento occidental a «desencarnarse» y «deslocalizarse», en la medida en que el propio conocimiento se supone despojado de toda corporeidad y afectividad¹¹. Esto para lograr la objetividad de la realidad y, sobre todo, autolegitimarse jerárquicamente frente a otros saberes no occidentales. Estos han sido y siguen siendo sistemáticamente reducidos a «conocimientos étnicos» y por esta razón, por un lado, considerados «no científicos» y, por otro lado, objetos del propio conocimiento occidental. En otras palabras, el punto cero representa el comienzo del absolutismo epistemológico de Occidente que conduciría a lo que Boaventura de Sousa-Santos define como un «epistemicidio»¹².

Epistemicidio y suicidio de la razón occidental

Ahora bien, las evoluciones de la *mathesis universalis* junto a la industrialización nos llevan a la etapa contemporánea del capitalismo computacional, la misma desde la cual el pensamiento occidental empezó a hablar de Antropoceno. En este sentido, siguiendo a Jason Moore, podemos decir que la más grande transformación de este proceso de «planificación» por la racionalidad operacional occidental ocurrió cuando las oportunidades de acumulación por apropiación del espacio se debilitaron, y el capitalismo pasó «a la colonización del tiempo: precisamente la gran fuerza de la financiarización neoliberal»¹³.

Esta consideración nos permite empezar a desarrollar un enlace virtual con la filosofía crítica de la tecnología de Bernard Stiegler, por el cual el Antropoceno tiene que ser entendido como Entropoceno, es decir, un fenómeno esencialmente entrópico de destrucción de las diversidades y, por lo tanto, se asocia con la era del capitalismo cognitivo y con las cuestiones inducidas por los algoritmos y las plataformas digitales. Según Stiegler, la estandarización capitalista «parece conducir al Antropoceno contemporáneo a la posibilidad de una destrucción de la vida como florecimiento y proliferación de las diferencias —como la biodiversidad, la sociodiversidad (“diversidad cultural”) y la psicodiversidad—»¹⁴. Así como el neoliberalismo está destruyendo a la biodiversidad con la polución y la devastación de los hábitats, las tecnologías del capitalismo cognitivo, a través de la sincro-

11 Santiago Castro-Gómez, *La hybris del punto cero. Ciencia raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005).

12 Boaventura De Sousa-Santos, *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal* (Buenos Aires: Clacso y Prometeo Libros, 2010), 68.

13 Moore, *El auge de la ecología-mundo capitalista (I)*, 23.

14 Bernard Stiegler, *Automatic Society 1. The Future of Work* (Cambridge: Polity, 2016), 31.

nización perceptiva, afectiva y, por eso mismo, cognitiva, están acelerando la proletarización de nuestros deseos, de nuestra sensibilidad, de nuestros afectos y la homogeneización cultural.

El capitalismo definido 24/7 por Jonathan Crary¹⁵, es decir 24 horas por día, siete días por semana, ejemplifica esta cara del Antropoceno, en cuanto se refiere a la explotación sin cesar de los recursos cognitivos, afectivos y sociales tanto de los productores como de los consumidores por el capitalismo y sus tecnologías, hasta la destrucción de los saberes que permiten la vida social y su florecimiento: saberes prácticos (*know-how*), de existencia (*savoir-vivre*), teóricos y estéticos. Esta cara tecnonihilista del Antropoceno, su lado algorítmico causado por las evoluciones de la misma *mathesis universalis*, a pesar de ser un elemento menor con respecto al discurso ligado al cambio climático, permite de ver un tipo particular de epistemicidio por la razón occidental que se vuelve contra ella misma, es decir, una especie de epistemicidio-suicidio causado por la colonización del tiempo.

En este sentido, la convergencia histórica de los problemas ligados al cambio climático, por un lado, de las transformaciones culturales, sociales, económicas y epistemológicas inducidas por las tecnologías digitales, por otro lado, nos empujan a entender este crepúsculo de la diferencia más allá de una destrucción biológica. Que se trate de una reducción de la biodiversidad o que sea una cuestión de reducción de las diferencias culturales e individuales, el efecto es el mismo: la disminución de los potenciales de transformación aportados por la diversificación.

Estas consideraciones no están exactamente alineadas con el pensamiento crítico *main stream* acerca del dicho capitalismo cognitivo: el problema del capitalismo cognitivo y de sus tecnologías, no es solamente un problema de jerarquías entre el Norte y el Sur del mundo, es decir de relaciones de poder, de patentes y de privatización de los saberes, sino también de una proletarización cognitiva, es decir una pérdida sistemática de saber y de conocimiento que afecta a todos —desde los trabajadores hasta los consumidores, los prosumidores y los estudiantes— por medio de las tecnologías que estamos utilizando y de las modalidades de sus utilización. En otras palabras, la primera relación de poder, como colonialismo del siglo XXI, que el capitalismo cognitivo establece es tomar las consciencias de antemano, de anticiparlas, de modelarlas antes que una verdadera educación crítica, democrática y pluralista pueda ser desarrollada.

En otras palabras, precisamente como los saberes tradicionales, los saberes teórico-críticos paridos por la razón occidental en calidad de antídoto de sí misma, corren el riesgo de devenir a su vez «ancestrales», es decir, portadores de una memoria y de una concienciación cerca del mundo ya minoritaria u obsoleta, y esto en relación con la tendencial hegemonía de correlación algorítmica. Esto manifestaría

¹⁵ Véase Jonathan Crary, *24/7. Late Capitalism and the End of Sleep* (Nueva York: Verso Books, 2013).

no solamente *The End of Theory*, en el sentido proporcionado por Chris Anderson, es decir, el hecho de que, a través de la enorme cantidad de datos y de su tratamiento algorítmico las teorías científicas (desde las ciencias sociales hasta las ciencias *hard*) parecen resultar inútiles o por lo menos obsoletas¹⁶. Esta forma de proletarización inducida por el gobierno de las plataformas digitales sobre nuestras vidas parece signar también el fin de las anomalías, de las singularidades, de las construcciones íntimas de las subjetividades. Todas estas previsiones evidentemente no están seguras para nada, pero la velocidad de las transformaciones es impresionante, así como es impresionante la adhesión siempre más integral de las gentes a la digitalización y a la algoritmización de su vida. El riesgo es que, en un futuro a corto plazo, ninguna forma de análisis crítico podrá contrastar a esta ideología tecnológica que está literalmente encarnándose en los seres humanos.

De los síntomas hacia una ecología de los saberes

Lo que estamos perdiendo, en tanto seres humanos, es la posibilidad de sacar de la tecnología digital lo que históricamente la humanidad sacó de la escritura, así como de todas las técnicas de transmisión de la memoria colectiva, es decir, el juego entre repetición del pasado como tradición y su diferenciación hacia el futuro de las nuevas generaciones como innovación social. Estamos perdiendo —o al menos corremos el riesgo de perder— la posibilidad de ser sujetos de enunciación y actores de los saberes desde nuestras propias localidades. Lo que parece equivaler a uno de los rasgos del colonialismo y de la condición poscolonial. Nos estamos convirtiendo en sujetos de enunciado y repetidores de los saberes inducidos por las plataformas digitales. Ellas están deviniendo no solo los ganadores del mercado y los controladores de los comportamientos, sino también los metaeducadores y los niveladores de las nuevas generaciones.

Es sobre la base de este riesgo ecoepistemológico, causado por una dominación tecnoepistémica, que parece necesaria una nueva alianza pedagógica, entre epistemologías del sur y epistemologías críticas, no en contra de la tecnología de los algoritmos, sino más bien para un «nuevo saber posible», fundado sobre una distinta manera de desarrollar la cooperación entre cerebros y, entonces, una distinta manera de practicar la tecnología, hacia una ecología de los saberes¹⁷.

Esta ecología de los saberes, sin embargo, para ser eficaz, es decir, para jugar un papel efectivo dentro de la economía social del conocimiento, necesita

16 Chris Anderson, «The End of Theory: The data deluge makes the scientific method obsolete», en *Wired Magazine*, (23 de junio, 2008).

17 Según De Sousa Santos, una «ecología de saberes» plantea «la posibilidad de que la ciencia no entre como monocultura sino como parte de una ecología más amplia de saberes, donde el saber científico pueda dialogar con el saber laico, con el saber popular, con el saber de los indígenas, con el saber de las poblaciones urbanas marginales, con el saber campesino». Boaventura De Sousa Santos, *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social* (Buenos Aires: Clacso, 2006).

de estar dentro de una relación de composición (y no de oposición) entre «naturaleza», «cultura» y «artificio». Todo esto porque las culturas y los saberes, desde los ancestrales a los científicos y a los críticos, pasando por el arte y la pedagogía, siempre se han constituido y transmitido a través de expedientes, es decir, adoptando nuevas formas de tecnología (donde adoptar no significa adaptarse, sino más bien llegar a ser sujetos del desarrollo social y tecnológico, haciéndose cargo de ello y preocupándonos por ello). Además, los saberes son saberes solamente si se muestran capaces de actuar sobre el presente, y es esta característica que puede sintetizar el sentido más profundo de la ecología¹⁸.

Finalmente, despertarse en este crepúsculo causado por un *anthropos* y su razón que se pretendían universales cabe significar imaginar a nuevas complicidades epistemológicas y descolonizadoras entre las localidades del mundo entero, quienes hacen de este concepto defectuoso y de su falta de sensibilidad —el Antropoceno— lo que *hace falta* para las nuevas generaciones: un otro mundo pensable.

Bibliografía

- Anderson, Chris. «The End of Theory: The data deluge makes the scientific method obsolete». En *Wired Magazine*, 23 de junio, 2008.
- Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero. Ciencia raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- Cortez, David. *La construcción social del «Buen Vivir» (Sumak Kawsay) en Ecuador. Genealogía del diseño y gestión política de la vida*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2011.
- Crary, Jonathan. *24/7. Late Capitalism and the End of Sleep*. Nueva York: Verso Books, 2013.
- Davis, Heather y Turpin, Etienne (eds.). *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Londres: Open Humanity Press, 2015.
- De Sousa Santos, Boaventura. *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social*. Buenos Aires: Clacso, 2006.
- . *Para descolonizar occidente. Más allá del pensamiento abismal*. Buenos Aires: Clacso y Prometeo Libros, 2010.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- . *Lógica del sentido*. Uruguay: Escuela de Filosofía Universidad Arcis. En: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/588.pdf>.
- Moore, Jason W. «El auge de la ecología-mundo capitalista (I). Las fronteras mercantiles en el auge y decadencia de la apropiación máxima». En *Laberinto*, n.º 38, 2013.
- Stiegler, Bernard. *Automatic Society 1. The Future of Work*. Cambridge: Polity, 2016.

18 Véase Matthieu Le Quang, Thomas Vercoutère, *Ecosocialismo y Buen Vivir, diálogo entre dos alternativas al capitalismo* (Quito: Instituto de Altos Estudios Nacionales, 2013), 14. El objetivo nos parece muy bien sintetizado por David Cortez y al centro del proyecto general del Buen Vivir. Se trata de dibujar un «campo de saber que en diálogo con saberes occidentales críticos podrían emprender la elaboración de un campo de conocimientos alternativos». Para ello, debe investigarse a fondo la existencia de las antiguas tecnologías andinas producto precisamente de una concepción del mundo y por lo tanto de formulaciones científicas, «hay que propiciar su utilización y lograr su propia expansión, enriquecerla con conocimientos nuevos, incluso tomados de la tecnología occidental, pero ahora ya fundamentados en la realidad misma sobre la cual esos conocimientos se aplicarían». David Cortez, *La construcción social del «Buen Vivir» (Sumak Kawsay) en Ecuador. Genealogía del diseño y gestión política de la vida* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2011), 6.

Algoriceno

Ecologías mayores y menores en la era del *Big Data*

Jaime del Val

Introducción

El Algoriceno es una alternativa a nociones como Antropoceno o Capitaloceno para describir la actual era geológica y propone que, más que el antropos o el capital lo que subyace a ambos serían organizaciones algorítmicas del movimiento que tienden a generar una concepción homogénea, totalizante (universalista), calculable y controlable de mundo.

El Algoriceno habla de cómo el movimiento¹, en su compleja indeterminación, puede manifestar ocasionalmente tendencias a reducir su complejidad, que se expresa en ecologías, o sea campos de relaciones, tendentes a esa reducción. El ejemplo prototípico en relación con civilizaciones humanas que han adquirido formación imperial o estatal, sería la geometría, como base de organizaciones del movimiento que favorecen la calculabilidad.

Más que decir que las civilizaciones dominantes han creado la geometría, propongo pensar que las propias civilizaciones imperiales y estatales han surgido como parte de ese proceso reductor por el que el movimiento se alinea en geometrías y deviene calculable, algorítmico. El alineamiento del movimiento en líneas reductoras que permiten su reducción a algoritmos, a segmentos reproducibles, codificables y calculables, a unidades cerradas y totalizadas, implicaría en sí mismo la formación de líneas de fuerza, de dominación. La dominación no sería otra cosa que ese surgimiento de alineamientos reductores dentro del movimiento mismo.

La reducción del movimiento a líneas de fuerza, como tendencias a la dominación, sería así una ontología kinética del poder, y el poder, en tanto que dominación y voluntad de dominación, no sería otra cosa que esa expresión anómala, pero implícitamente dominante del movimiento cuando exhibe tendencias a reducir su complejidad.

Decimos que es anómala porque si miramos la pluralidad de expresiones más complejas que tiene el movimiento en otros ecosistemas sociales

1 Proponemos aquí pensar el movimiento como único sustrato ontológico del mundo, no movimiento de cosas, sino movimiento sin cosas, del que eventualmente surgen las cosas.

y naturales, las grandes organizaciones geométricas asociadas a los imperios y estados aparecen quizá como una expresión singular y anómala pero dominante, totalizante, universalizante y que impone la noción de un mundo único y homogéneo, erosionando la pluralidad de otras expresiones del movimiento, de otras ecologías y mundos perceptuales².

El logos, el sujeto o el estado serían algunas expresiones de esas organizaciones del movimiento que aquí tomamos en su forma más primaria como expresiones geométricas si bien queremos poner la atención en la manera en que las geometrías organizan *a priori* la percepción y con ellos las maneras de movernos en relación con otros y con el mundo, la manera en que constituimos ecosistemas de relaciones, o y cómo con ello se crean mundos. El propio sujeto sería efecto de las ecologías algorítmicas del Algoriceno, como efecto de sus rígidas coreografías de fijación perceptual.

Apelamos aquí a nociones de cognición enactiva de Francisco Varela (1993) para entender cómo el mundo, en tanto que paisaje cognitivo de interacción, no está ya dado, sino que emerge de relaciones de movimiento. Lo que nos interesa, sin embargo, ya que hay muy distintos tipos de ecologías o mundos perceptuales que pueden darse, es cuán abiertas o cerradas sean estas ecologías, donde llamaremos mayores a las ecologías totalizantes y cerradas que imponen su lógica perceptual con voluntad de dominar, y menores a las ecologías abiertas que pueden coexistir y abrirse más o menos en relación con otras ecologías diversas.

Esta aproximación requiere una comprensión de los tipos de movimientos que constituyen una ecología relacional. Por ejemplo, la ecología algorítmica totalizante que caracteriza el Algoriceno se constituye de geometrías perceptuales que permiten la cuantificación de la sensibilidad misma y de los movimientos que se efectúan en función de esas geometrías. El Algoriceno, como emergencia y dominación de ecologías geométricas, constituye un campo totalizante y cerrado con vocación de calculabilidad total del mundo.

Hacia una sintomatología: nihilismo exponencial y ecologías mayores

Esta es una propuesta concreta de sintomatología, podría objetarse que la calculabilidad no tiene dicha voluntad totalizante. Aquí especularé con la idea de que sí la tiene, a fin de entender ciertas tendencias que se dan en la actualidad en la era de complejización de algoritmos emergentes, en relación con la llamada singularidad tecnológica, y a fin de interpretar algunas tendencias dominan-

2 Me distancio aquí de Nietzsche al no proponer la lógica de la dominación como metafísica general del movimiento, abro con ello el campo de posibilidades y sitúo la tendencia a generar fuerzas y relaciones de dominación en un campo más amplio en el que no todo movimiento genera fuerzas diferenciales.

tes y sus modos de dominación y lógicas intrínsecas.

Las ecologías mayores, como en el caso de las lenguas mayores, advienen cuando una abstracción reductora se impone al resto más complejo de ecologías y movimientos. En el lenguaje sucede cuando la gramática o la significación universal se impone a la corporalidad difusa de la que ha surgido y que la sostiene, lo mismo puede decirse de la música y de otros campos. Para ello hay que entender qué coreografías perceptuales sostienen la homogeneización de gestos, distancias y relaciones que permiten esa abstracción y su dominación. El Algoriceno ha manifestado todo tipo de tendencias a generar abstracciones reductoras que se han impuesto a un campo más grande borrándolo, dominándolo, capturándolo. En ellas interpreto que existe esa voluntad implícita, nihilista y reductora de dominación.

Cabe, pues, preguntarse, ya que partimos de la base de que el mundo no es *a priori* calculable ni algorítmico, qué expresa la tendencia a la calculabilidad, la voluntad de calcular o, dicho de otro modo, de qué es síntoma. Seguramente la respuesta es múltiple y en muchos casos sirve para crear posibilidades y maximizar potenciales, está, sin embargo, en el aire la pregunta de hasta qué punto no se asocia también a una voluntad concreta de capturar potenciales, frente a quienes proponen que el universo digital maximiza y realiza, actualiza potenciales.

A riesgo de simplificar, pero como primer paso de una sintomatología especulativa, propondremos que la voluntad de reducción del movimiento implícita en el cálculo, que surge como una tendencia anómala pero dominante por principio del propio movimiento, sería una expresión de nihilismo —como negación de la compleja indeterminación del movimiento y devenir— y que su evolución lleva implícita una curva de aceleración exponencial, asociada a la aceleración tecnológica exponencial de sistemas algorítmicos: nihilismo exponencial.

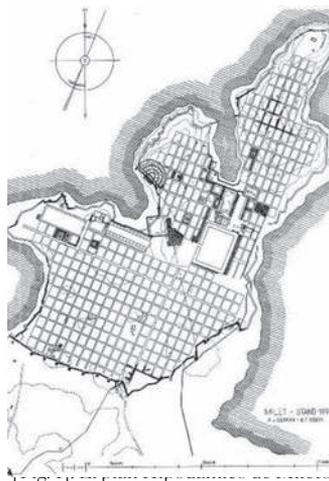
El nihilismo exponencial estaría asociado a una línea de fuerza dominante en la que el control por el control —el control absoluto— sería una tendencia, una voluntad de dominación, que se habría manifestado en el estado, el capital, el sujeto, o el logos como medios transitorios, todos ellos expresando líneas reductoras tendentes a negar la compleja indeterminación del movimiento, a fijarlo o controlarlo. Actualmente asistimos quizás al nuevo umbral de su autonomía ontológica en la era de algoritmos dinámicos y de lo que Rouvroy (2012) o Bratton (2015) llaman gobernanza algorítmica.

Esta propuesta se asocia a la llamada Singularidad tecnológica, que lleva implícita la paradoja de no poder saber lo que implicará, al tiempo que estar asociada a una voluntad de control absoluto, expresando así las contradicciones del humanismo asociado al Algoriceno, donde el antropos del humanismo sería en sí mismo un algoritmo, o una multiplicidad de algoritmos.

Macro e Hiperalgoriceno y el triple algoritmo de Trump

El Algoriceno tiene dos estratos o fases, una de algoritmos estáticos y otra de algoritmos dinámicos, que se superponen en la actualidad en múltiples capas y que ejemplificaremos a través de la idea del triple algoritmo de Trump, que puede hacerse extensivo a muchas de nosotras.

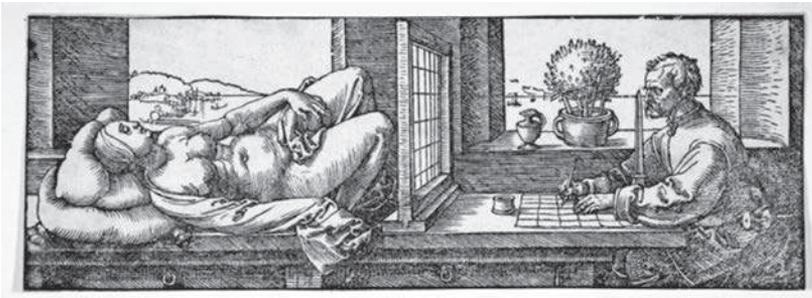
El Macroalgoriceno es el estrato y larga fase milenaria de algoritmos estáticos que fueron conformando crecientemente las ecologías algorítmicas dominantes. En su fase temprana griega podemos identificar las cuadrículas urbanas³, la geometría euclidiana, la abstracción generalizada de la geometría y en particular la esfera, con una doble genealogía de invención del espacio homogéneo euclidiano y de eliminación del tiempo con la esfera Parmenidea. La invención de la fijeza por parte de Parménides habría inaugurado el logos como pensamiento algorítmico lineal donde el lenguaje se abstrae de su corporalidad para imponer la dominación de secuencias lógicas mientras Aristóteles culmina un largo proceso de transvaloración al asignar a la indeterminación del movimiento un valor de carencia de forma, imponiendo la morfogénesis y la causalidad como leyes del movimiento. Todo ello en el marco de sociedades esclavistas al tiempo que democráticas, donde las relaciones de poder se abstraeron mucho más que en las precedentes monarquías despóticas, y de una sociedad de comerciantes, con las mercancías como *affordances* abstractas.



Otra fase importante del Macroalgoriceno podemos identificarla en la

3 Como sugiere Peggy Reynolds (de próxima publicación) que desarrolla una genealogía de la cuadrícula.

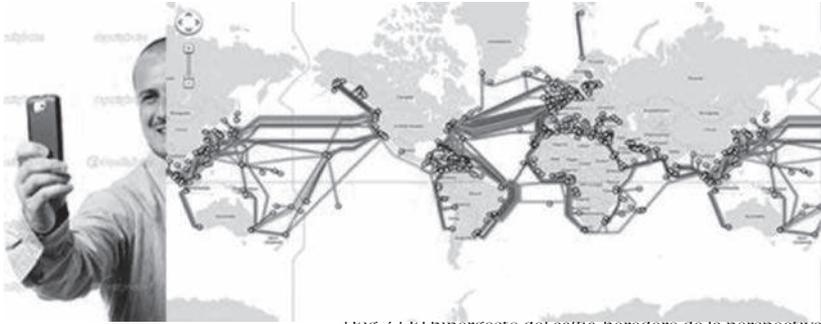
racionalización radical de la percepción instanciada por la perspectiva renacentista que lleva mucho más lejos los presupuestos griegos, y materializa, doscientos años antes de la formulación discursiva cartesiana, la separación ontológica entre sujeto y objeto, instaurando una geometría perceptual que subyace aun hoy a la totalidad de arquitecturas y medios y que constituye con ello un metamedio por excelencia. Este está basado en la extrema rigidez de la organización sensorial jerárquica, extrema homogeneización perceptual, con un punto y distancia fijos de visión en relación con una pirámide visual y unas cuadrículas desdobladas de proyección planar; una sofisticada geometría perceptual que ha articulado nuestras ecologías desde hace casi 600 años. Descartes y Newton y todo el mecanicismo habrían estado basados en la visión en perspectiva y así lo están también los medios cinemáticos y la actual cultura de pantallas ubicuas y *selfies*.



(OASC, Public Domain-Metropolitan Museum of Art)

Con la cibernética, la información y la computación se introduce la era de los algoritmos dinámicos y con ella se abre el espectro de intervención del poder de lo actual a lo potencial, que define el Hiperalgoriceno. Con los sistemas de modulación y *feedback* de la cibernética de Wiener y sus algoritmos de predicción de movimiento, y con la teoría de la información de Shannon, que hace equivaler más entropía a más información, se generan algoritmos capaces de readaptarse constantemente a un mundo en permanente cambio, en el intento de predecirlo y controlarlo.

En la era del *Big Data* estos algoritmos dinámicos cruzan un umbral de complejidad y asistimos a la proliferación de algoritmos crecientemente autónomos, emergentes, que aprenden y se transforman, cuya opacidad ontológica y dinamismo desafían tanto al sentido común como a unos sistemas reguladores heredados del derecho romano de propiedad. Los hiperalgoritmos son algoritmos dinámicos, autónomos e hiperconectados que apuntan a una curva de aceleración exponencial hacia una vida algorítmica autónoma.



[Fig. 3.] El hipergesto del *selfie*, heredero de la perspectiva, pero expandido a sistemas planetarios de computación.

Pero los hiperalgoritmos dependen, de momento, de los anteriores estratos de macroalgoritmos estáticos, de la perspectiva y sus alineamientos de captura. Pensemos en el caso del *selfie*, que mantiene aún muchos de los aspectos propios del algoritmo estático de la perspectiva renacentista (la distancia fija del marco, los movimientos manuales en referencia a una cuadrícula), pero donde los hipergestos en la pantalla táctil se expanden en sistemas hiperalgorítmicos de *Big Data* y computación planetaria. Si bien, la nueva complejidad del movimiento algorítmico en un mundo de billones de sensores, apunta quizás a una autonomía más allá de los sistemas perspectívicos, en el surgimiento de un metacuerpo propioceptivo planetario adquiere espesor en los sistemas *Big Data*. Los hiperalgoritmos, en su tendencia a la autonomía apuntan a nuevas formas de gobernanza algorítmica⁴, a una posible vida algorítmica.

El triple algoritmo que quiero poner de relieve, como simplificación de una multiplicidad mucho mayor de estratos, incluiría, pues, matrices geométricas heredadas de Grecia, como las cuadrículas urbanas, aún presentes hoy,

4 Antoinette Rouvroy (2012) define la gobernanza algorítmica como régimen de poder que borra la distinción entre realidad (representación) y mundo, que no opera en función de sujetos sino de las bases de datos digitales a partir de las que se generan correlaciones que permitan modificar continuamente el entorno informacional adaptándolo a las predicciones sobre el comportamiento potencial. Se produce así una doble modificación, del entorno y la persona, que opera de forma inconsciente, invisible, ininteligible, automatizada y emergente, lanzando cebos y alertas que generan acciones reflejo, imposibilitando la reflexión y la acción consciente, negando la potencialidad como potencia de agencia del sujeto, y negando la actualidad de los cuerpos, espacios y duraciones en función de la actualidad de las bases de datos y de un tiempo real de sincronidad total. La razón algorítmica sería una desaparición de la interpretación en función de la pura operatividad y de una estética seductora de la fluidez. Estas redes dinámicas permiten intervenir en la indeterminación radical del mundo a través de predicciones que formulan cambios en el entorno destinados a anticipar comportamientos, eliminando la potencialidad como capacidad de agencia transformadora. Del sujeto neoliberal obsesionado por el control de sí mismo y del gobierno clásico que impone una regularidad de comportamientos, se pasa a una nueva gestión de la incertidumbre por vía de la anticipación acelerada e inconsciente de comportamientos en función de una modificación continua del entorno informacional, que impide la constitución de sujetos con capacidad de acción.

metamedios perspectívos heredados del Renacimiento y que siguen siendo ubicuos, y algoritmos dinámicos de la cibernética y el *Big Data*.

1. Algoritmo Parmenideo-Hipodámico (Macro-estático 1º fase): la invención del ser inmóvil de Parménides (485 a. C.) y del Plan Hipodámico en el S. VI a. C., y la geometría euclidiana, en relación con la *polis*, el Estado y la democracia como sociedad esclavista madura.
2. Algoritmo Albertiano (Macro-estático 2º fase): la racionalización de la sensibilidad con la invención de la perspectiva (Alberti, 1436), (con raíces en Giotto y Date, en el grabado en madera en el S. XIV, Brunelleschi, la cámara oscura) y su subsiguiente elaboración cartesiana, newtoniana, capitalista que culmina tras la Revolución francesa y Napoleón con la sociedad disciplinar-biopolítica (y la proliferación de la fotografía, el cine y la Sociedad de pantallas).
3. Algoritmo Wiener-Shannon, cibernético-informacional (híperdinámico): con la formulación de Wiener de la cibernética y la teoría de Shannon de la información (1948), más la computación de Turing (también en 1948 publica un texto importante de Máquinas Inteligentes) surgen las geometrías variables del control, las pantallas ubicuas fijas, que con el *smartphone* se tornan móviles y que en el *Big Data*, la nube, y los hiperalgoritmos, (catalizados por Google, Apple, Amazon, Facebook, Microsoft) adquieren nueva complejidad y se aceleran exponencialmente hacia una singularidad.

Trump sería un ejemplo paradigmático de este triple algoritmo que articula las ecologías sociales e individuales: como constructor inmobiliario, manifiesta el crecimiento tridimensional de la cuadrículas urbanas en el s. XX; como figura mediática y de *reality show* manifiesta los lados más crudos de un medio perspectívo como la televisión, con sus gestos perceptuales homogéneos, que resultan en un contagio afectivo homogéneo, llevados a su extremo, paradigma de la llamada posverdad; mientras que el *Big Data* habría sido un elemento clave en su victoria electoral por la mediación de una empresa de analítica de *Big Data* afincada en Cambridge⁵ que influencia las opiniones de la gente usando el algoritmo de Michal Kosinski que crea perfilados de personalidad a partir de los *likes* de Facebook. Este triple estrato algorítmico podríamos extrapolarlo a cada uno de nosotros, analizando las matrices algorítmicas de nuestras interacciones con el mundo.

Otra cruda manifestación de esta interdependencia de estratos la encontramos en la manera en que Facebook instrumentaliza al sujeto egocéntrico del individualismo heredado de la perspectiva, mientras lo convierte en *dividuo*,

5 *Cambridge Analytica*, <https://cambridgeanalytica.org/>, para referencia s a su influencia en las campañas de Trump y del Brexit ver https://motherboard.vice.com/en_us/article/how-our-likes-helped-trump-win.

en materia para un procesamiento algorítmico estadístico de modulación comportamental y de capitalización de actividades. Se instrumentaliza el algoritmo estático del individuo, convertido en dividuo al servicio de una nueva lógica algorítmica dinámica.

En el paso de formaciones macro- a híper- vemos estas modificaciones:

Macroalgoriceno- formaciones estáticas	Híperalgoriceno- formaciones dinámicas
estado/corporación	<i>híper-ciborg</i>
capitalismo	vida algorítmica
neoliberalismo	gobernanza algorítmica
individuo	dividuo
racismo de Estado	biometría
pantalla	interfaz
imagen/representación	simulación
gestión de lo existente	anticipación de lo potencial
gestión de la felicidad	ecología del miedo
mediación	inmanencia - hípermediación
forma	patrón dinámico
texto	código
sexo repetitivo y reducción de desviaciones	aceleración y anticipación de las desviaciones
emoción universal	emoticono

Ecologías mayores y menores

Decíamos que ecologías mayores, como las lenguas mayores, son aquellas en que una abstracción reductora se ha hecho dominante, totalizando el campo, y manifiesta la voluntad de suplantar a todo lo que la excede como única realidad. El Algoriceno se expresa en el lenguaje, por ejemplo, allí donde las abstracciones geométricas niegan el campo más difuso de corporalidad, la memoria difusa de las *affordances* corporales, los metacuerpos entendidos como campos de relaciones de movimiento.

En la música el Algoriceno se expresa allí donde ciertas representaciones matemáticas (reducciones numéricas), y memorias escritas (partituras), antes extensiones y memorias expandidas de una corporalidad viva más difusa, se solidifican y abstraen, se separan del cuerpo más difuso de relaciones e imponen una lógica autorreferencial y computable.

Las ecologías menores, en cambio, se manifestarían allí donde se generan campos de relaciones no tendentes a imponer una lógica cerrada ni autónoma en la manera en que las relaciones perceptuales se articulan, sino que predomina una tendencia a la continua apertura de los particulares modos en

que se crean las relaciones de movimiento.

Filosofía Radical del Movimiento

La presente propuesta se fundamenta en la idea de que el movimiento no es a priori algorítmico y calculable. Los algoritmos serían un tipo de movimiento tendente a la calculabilidad, expresan una tendencia entre otras en un campo mucho más amplio y complejo del movimiento mismo. Esta propuesta especulativa guarda relación con mi propuesta de una Filosofía Radical del Movimiento (FRM o RMP, en sus siglas inglesas), que piense el movimiento como único *a priori*.

Esto, a su vez, se basaría en mi propuesta de que el movimiento ha sido el problema fundamental de la filosofía y del logos, como intento de eliminar el movimiento y controlarlo y que la cuestión de la indefinición del movimiento habría sido un problema ontológico crucial en los inicios de la filosofía y en Aristóteles.

Sugiero que nuestra comprensión del movimiento está profundamente lastrada por la tradición mecanicista, imperante aun hoy, y que precisamos repensar el movimiento más allá de los marcos impuestos por el logos. Intentos en esta dirección se han dado en el caso de Bergson, Simondon, Deleuze y Guattari, entre otros, y más recientemente Manning, si bien considero que ninguno de ellos ha prescindido de nociones como lo actual, que es una categoría aristotélica crucial en la genealogía logocéntrica que intentó negar la compleja indeterminación del movimiento.

Yo propongo resituar todos estos conceptos (forma, ser, actual, potencial) en el contexto histórico más reducido de un particular proceso reductor del movimiento mismo, pero que no pueden describir el movimiento en su generalidad, se refieren solo a los tipos de movimientos reducidos que caracterizan el Algoriceno. Es preciso llevar el pensamiento del movimiento más allá de esos conceptos si queremos pensarlo más allá del Algoriceno.

Para pensar el movimiento en su compleja indeterminación elaboro entre otros los conceptos de *continuum* sensorial transmodal y de enjambre propioceptivo/alocectivo: si pensamos el movimiento desde dentro, desde la propiocepción, desde los enjambres difusos de micropercepciones que constituyen la experiencia corpórea, donde propiocepción es siempre alocepción, el cuerpo siempre está expandido y en devenir, abriéndose a lo extraño, siempre es metacuerpo y alocuerpo.

Si pensamos la manera en que además los sentidos operan siempre en interrelaciones cambiantes (*continuum* sensorial transmodal), podemos atender al modo en que particulares experiencias articulan el *continuum* transmodal de formas más o menos rígidas, creando ecologías relacionales más o menos

abiertas. La perspectiva sería ejemplo extremo de ecología perceptual rígida y cerrada. Pero es posible movilizar otros modos de ecología perceptual que no manifiestan esa rígida tendencia al alineamiento.

Se trata de movilizar ecologías perceptuales que maximicen las aperturas en el movimiento mismo. Tomando dos conceptos clave de la filosofía del movimiento de Erina Manning, lo incipiente y lo relacional, propongo pensar el movimiento como apertura, como siempre incipiente y abriéndose a algo que aún no es, por ello nunca es concreto o actual; y como relación, pues se da siempre en campos infinitamente complejos de relaciones, que hacen que el movimiento nunca se abstracto, siempre engendra corporalidad, metacuerpo, o sea, una noción expandida de cuerpo como campo de relaciones de movimiento de infinita complejidad. Estos dos aspectos serían la base para pensar la compleja indeterminación del movimiento. Esta indeterminación (*apeiron*) no sería absoluta, ni sería un estado, sería un movimiento de apertura (*chaos*) o potencia y grado de apertura en el movimiento, pensado como sutil microdesviación (*clinamen*) o sutil diferencial y maximización de aperturas en una ecología y particularmente allí donde se manifiestan tendencias al cierre.

Pensar el movimiento en términos de ritmo, orientación y contacto, usando los conceptos de Demócrito para describir el átomo, en vez de forma, posición y orden, como propondría Aristóteles, sería otra manera de trasponer las ontologías formalistas del ser hacia ontologías amorfas, dinámicas y relacionales del devenir, del movimiento como no sujeto al principio de forma aristotélico.

Esto aparece como un problema urgente en un contexto de sistemas *Big Data* donde la forma dinámica ya ha devenido una lógica operativa del control anticipatorio orientado a lo potencial. Amorfogénesis sería ese pensamiento del movimiento como no sujeto a un principio de forma cuyas condiciones mismas son un particular régimen histórico de fijación perceptual.

Los límites de la crítica: de la performatividad a la metaformance

No bastaría, pues, con criticar desde dentro de las geometrías de pensamiento del logos, asumiendo su marco totalizante, como si solo se pudiera actuar dentro de sus marcos y formas. Este marco se impone ya en un conjunto mucho más amplio de movimientos. Propongo un salto del contenido al marco para movilizar otras ecologías relacionales diversas al logos, al tiempo que ampliar el marco de la crítica misma. Hay que sacar la crítica más allá de su marco, entender que acontece en las condiciones generadas por un marco reducido, y movilizar otras ecologías no sujetas al marco.

La metaformance sería justamente ese pensamiento del marco y más allá de él, no de su contenido, que trascendería una política performativa del discurso atendiendo a los movimientos que sostienen un particular marco, a sus

grados de apertura y cierre, permitiendo maximizar las aperturas en la ecología relacional y movilizar con ello ecologías menores, *metakosmia*, múltiples mundos perceptuales abiertos e intermedios⁶.

¿Qué cierres se manifiestan en una ecología concreta y cómo abrirlos?
¿Qué cierres imponen los metamedios perspectívicos en la cultura algorítmica actual y cómo abrirlos a modos de relaciones que no expresen esa voluntad totalizante de captura y reducción de todo movimiento a líneas calculables?

Ontohacking

El *Ontohacking* es precisamente la práctica de maximizar esas aperturas. Es la práctica de movilizar ecologías menores, al tiempo que se abren las mayores a todo el campo más complejo de movimiento que exceden a las abstracciones totalizantes y reductoras. No es un movimiento de sustracción (al estilo de n-1), sino de apertura de alineamientos, de sutil difuminado.

Por ejemplo en un contexto dominado por ecologías algorítmicas racionalizantes y perspectívicos basadas en un alineamiento perceptual de radical rigidez que impone un marco totalizante y separaciones ontológicas dualistas y categóricas, podemos atender a los particulares alineamientos de distancia y punto fijo de visión, eje y encuadre o temporalidad, que sostienen ese marco perceptual, e inducir sutiles desviaciones de esas temporalidades, ejes, distancias y fijezas que introduzcan ecologías relaciones más abiertas allí donde se había instaurado una ecología totalizante y cerrada en sus parámetros relacionales. Se trata de infundir más apertura e indeterminación, como sutil clinamen, desalineamiento, al tiempo que se movilizan los enjambres transmodales de la alocepción.



El lenguaje sería una parte de este amplio espectro de movimientos. Se

⁶ Meta- en griego clásico significa *al mismo tiempo* en medio de y más allá de.

trata de abrirlo precisamente a la corporalidad más difusa de la que surgieron las abstracciones que lo han totalizado. El logos sería también un modo de pensamiento alineado con geometrías perceptuales reductivas y causales. Se trata de abrir el logos a un espectro mucho más amplio de movimientos, pero ello solo se puede hacer moviéndose más allá de las geometrías y marcos que constituyen la condición de posibilidad del logos mismo.

El *Ontohacking*, como hackeo a nivel ontológico y de la propia ontología, moviliza percepciones que exceden las matrices algorítmicas del logos y del ontos. Se trata de experimentar con infinitos modos de ecología relacional cuya teleología no sea la calculabilidad y la reducción.

Ecologías menores pueden encontrarse y ponerse en valor en los más variados contextos, desde personas neurodiversas a comunidades indígenas y esto es en sí mismo un trabajo importante del *ontohacking*, como lo es también la experimentación con cualesquiera matrices tecnológicas en las que estemos inmersos, llevando su reinención creativa al terreno no del contenido, sino de la arquitectura perceptual y su constante apertura. La *metaformance* sería ese continuo movimiento de apertura de la arquitectura perceptual y relacional, como práctica esencial del *ontohacking*.

Cuando hablo con alguien: ¿con qué ecología estoy hablando? ¿Con cuántas? ¿Cómo inducir sutilmente aperturas en sus alineamientos y cierres?

El *Ontohacking* puede extrapolarse a cualquier contexto traspasando el análisis de contenidos y estructuras al de las arquitecturas perceptuales subyacentes y los movimientos que las perpetúan, por ejemplo, a la hora de reflexionar sobre violencias y normatividades género, sexo, funcionalidad o de la historia del colonialismo, donde sosteniendo las cuestiones discursivas hay particulares organizaciones de la percepción, como las relativas a la perspectiva. Lejos de generalizar urge estudiar los distintos tipos de abstracciones reductoras que subyacen a distintas formaciones imperiales y la multiplicidad de ecologías menores que escapan a su lógica totalizante con otras articulaciones irreductibles, para una nueva metaantropología.

En el marco de Reverso y *Metabody* las prácticas de *Ontohacking* que vengo desarrollando en los últimos años incluyen técnicas de movimiento que movilizan los enjambres aloceptivos (desalineamientos)⁷, técnicas de construcción de espacios físicos dinámicos e indeterminados no cartesianos (flexinámica)⁸, técnicas y entornos de diseño de entornos interactivos digitales no cartesianos y no representacionales (Amorfogénesis⁹ como entorno de *Meta-gaming*) y técnicas de visión antiperspectílica con cámaras diseminadas en la piel y voz procesada que movilizan un cuerpo postanatómico de infinitos sexos

7 <http://metabody.eu/es/desalineamientos/>

8 Ver: www.metatopia.eu

9 <http://metabody.eu/es/amorphogenesis/>

potenciales (Microsexos)¹⁰. Todas estas técnicas se combinan como estratos de los entornos intraactivos Metatopia¹¹, desarrollados en el marco del proyecto europeo *Metabody*¹², coordinado por mí desde la asociación reverso.

Metagaming es un concepto de plataformas interactivas multisensoriales abiertas, físicas y digitales, para espacios urbanos e interiores, que no dirige la actividad del usuario a una actividad preconcebida, cuantificable o competitiva, favoreciendo la indeterminación, la creatividad y la no competición en espacios de juego que atraviesen cualquier situación urbana o doméstica. La intraacción es un concepto propuesto por Karen Barad que apunta a una relación más profunda con el entorno y los demás que el concepto de interacción, ya que en la intraacción todos los elementos que constituyen un ecosistema (social o natural) coemergen en el proceso, de modo que no hay entidades preconstituidas ni relación de exterioridad con el entorno o de los intraactores entre sí. *Metaformance* (neologismo propuesto en 1994 por Claudia Giannetti (1997)) es el proceso de reinención continua de la percepción favoreciendo la indeterminación, el movimiento, la relacionalidad, y la ausencia de observador externo.

Actualmente los entornos continúan desarrollándose en distintos aspectos técnicos, artísticos, prácticos y conceptuales, incluyendo aplicaciones en neurodiversidad o en interacción con refugiados, comunidades indígenas y otras ecologías minoritarias. Por otro lado, Algoriceno es un subproyecto¹³ transdisciplinar del proyecto *Metabody* y principal hilo temático del *Foro Metabody 2017*¹⁴ y más allá, que se desarrollará en constelaciones de colaboraciones incluyendo socios / asociados / asesores de *Metabody* y otros colaboradores. En él se investigan tanto aproximaciones teóricas como prácticas perceptuales y artísticas a la hora tanto de generar onotologías críticas para el Algoriceno, como para la puesta en valor de, intercambio y experimentación creativa con las miradas de ecologías menores que lo exceden.

Bibliografía

-
- 10 www.microsex.org
 - 11 www.metatopia.eu
 - 12 www.metabody.eu/es
 - 13 <http://metabody.eu/es/algoriceno/>
 - 14 <http://metabody.eu/es/imf-2017/>

- Barad, Karen. «Meeting the Universe Halfway: Realism and Social Constructivism Without Contradiction». En *Feminism, Science, and the Philosophy of Science*, ed. Lynn Hankinson Nelson y Jack Nelson, 1996.
- Bratton, Benjamin H. *The Stack. On Software and Sovereignty*. Massachusetts: MIT Press, 2015.
- Cornford, Francis MacDonald. «The Invention of Space». En Čapek, Milič. (ed.) *The Concepts of Space and Time: Their Structure and Their Development*. Stuttgart: Springer, 1976.
- Cornford, Francis MacDonald. «The Elimination of Time by Permenides». En Čapek, Milič. (ed.) *The Concepts of Space and Time: Their Structure and Their Development*. Stuttgart: Springer, 1976 (b).
- Giannetti, Claudia. «Metaformance, el sujeto-proyecto». En *Luces, cámara, acción (...) ¡Corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras*. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1997.
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Hayles, Katherine. *How we Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Ivins, William. *On the Rationalisation of Sight*. Nueva York: Da Capo Press, 1975.
- Latour, Bruno. «Visualisation and Cognition: Thinking with Eyes and Hands». En *Knowledge and Society: Studies in the sociology of Culture Past and Present*. Wagon Lane: Jai Press, 1986.
- Manning, Erin. *RelationScapes. Movement. Art, philosophy*. Massachusetts: MIT Press, 2009.
- Manovich, Lev. «Modern Surveillance Machines: Perspective, Radar, 3-D computer Graphics, and Computer Vision». En *CTRL SPACE, Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* (pp. 383-395) Massachusetts: MIT Press y ZKM, 2002.
- Massumi, Brian. *Ontopower. War, Powers and the State of Perception*. Durham: Duke University Press, 2015
- McLuhan, Marshall. *Understanding media*. Nueva York: Routledge, 2001.
- Moore, Jason W. (Ed.). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press, 2016.
- Reynolds, Peggy. «A Genealogy of the Grid». En *The Evolution of Reason: The Matter of the Grid* (de próxima publicación).
- Rouvroy, Antoinette. «The end(s) of critique: data-behaviourism vs. due-process». En Mireille Hildebrandt, & Ekatarín De Vries (eds.). *Privacy, Due Process and the Computational Turn. Philosophers of Law Meet Philosophers of Technology*, Londres: Routledge, 2013.
- Shannon, Claude E. «A Mathematical Theory of Communication». En *The Bell System Technical Journal*, vol. 27, julio-octubre, 1948.
- Varela, F., Thomson, E., Rosch, E. *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*. Massachusetts: MIT Press, 1993.
- Wiener, Norbert. *Cybernetics or, Control and Communication in the Animal and the Machine*. Massachusetts: MIT Press, 1948. Republicado por Martino Publishing en 2013.

El Antropoceno en el contexto de la Gran Historia: consideraciones biomiméticas

Javier Collado Ruano

Introducción al Antropoceno

En los últimos años, el término Antropoceno se ha convertido en un tema importante en los debates científicos, filosóficos y políticos para lograr un desarrollo sostenible en nuestro planeta. Los científicos dividen la historia de nuestro planeta en épocas, como el Pleistoceno, el Plioceno y el Mioceno. Hoy en día, estamos viviendo en la época holocena, un nombre dado al período geológico posglacial de los últimos diez a doce mil años. Sin embargo, existe un debate mundial que cuestiona la enorme huella ecológica dejada por la humanidad en la Tierra. Eugene Stoermer y Paul Crutzen (Premio Nobel de Química) acuñaron el término en el año 2000, y desde entonces ha ganado aceptación como un nuevo período geológico caracterizado por la gran influencia del comportamiento humano en la atmósfera terrestre.

A pesar de que la Comisión Internacional de Estratigrafía y la Unión Internacional de Ciencias Geológicas aún no han aprobado oficialmente el término como una subdivisión reconocida del tiempo geológico, los científicos de todo el mundo ya utilizan el término Antropoceno para describir el contexto histórico actual. Según Steffen, Crutzen y McNeil¹, el Antropoceno comenzó alrededor del año 1800, con el inicio de la industrialización, y se caracteriza por el ingente uso de combustibles fósiles. Utilizando la concentración de CO₂ atmosférico como un indicador para rastrear la aceleración de la contaminación, muchas investigaciones han demostrado que nuestras actividades humanas tienen consecuencias significativas para el funcionamiento del Sistema Tierra.

En este sentido, el objetivo de este trabajo es estudiar los procesos coevolutivos que la vida ha desarrollado durante millones de años, con el fin de identificar principios sostenibles que permita un futuro digno a la humanidad en nuestro planeta. Se combina el marco teórico de la Gran Historia, la meto-

1 Will Steffen, Paul Crutzen y John McNeill. «The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?», en *AMBIO: A Journal of the Human Environment*, 36 (8), (2007), 614-621.

dología transdisciplinar y el enfoque biomimético para innovar en el campo del desarrollo sostenible y regenerativo. La biomimética utiliza a la propia naturaleza como un modelo, una medida y un mentor para resolver complejos problemas humanos². Las consideraciones biomiméticas sobre las estrategias coevolutivas de la naturaleza nos permiten hacer frente a los retos globales de nuestra contemporaneidad³. Pero, ¿cómo se podría aprender a coevolucionar armónicamente con la naturaleza para lograr un desarrollo sostenible? ¿Cómo podríamos fomentar un pensamiento artístico y crítico en el Antropoceno? ¿Cómo podríamos trascender el paradigma actual de la insostenibilidad y el ecocidio sistematizado?

La Gran Historia:
una historia unificada del universo, la Tierra, la vida y los humanos

De acuerdo con el consenso científico de la Gran Historia⁴, el universo humanamente conocido surgió hace unos 13 700 millones de años antes del presente (AP), con la explosión del *Big Bang*. La formación de la Tierra se produjo entre 5000 y 4500 millones de años AP, y el milagro de la vida apareció en torno a los 3800 y 3500 millones de años AP. Durante la primera mitad de este periodo, las formas de vida primigenias de la Tierra se mantuvieron en niveles de complejidad muy sencillos (como las arqueobacterias o las eubacterias), pero la aparición del oxígeno libre en la atmósfera originó las primeras células complejas (las eucariotas), unos 2000 millones de años AP. La explosión cámbrica de metazoos tuvo lugar unos 1500 millones de años después, unos 542 millones de años AP. Desde entonces, la variedad biológica se ha incrementado a gran velocidad, formando una amplia gama de organismos multicelulares que vienen desarrollando estrategias de supervivencia con flujos de energía muy singulares, como por ejemplo la cadena trófica.

Si bien todo parece indicar que la vida surgió en las profundidades de los océanos, no consiguió alcanzar la tierra firme hasta hace unos 450 millones de años AP. Tan solo 250 millones de años después de alcanzar la superficie terrestre surgieron los primeros animales de sangre caliente, entre los que destacaron los famosos dinosaurios del periodo Jurásico que desaparecieron hace unos 66 millones de años AP por el impacto de un supuesto asteroide en la Tierra. Según apunta Christian⁵, esta circunstancia dio lugar al periodo hegemoni-

2 Benyus, Janine. *Biomímesis. Cómo la ciencia innova inspirándose en la naturaleza* (Barcelona: Tusquets editores, 2012), 13.

3 Javier Collado Ruano. «Learning to Co-evolve in the Anthropocene: Philosophical Considerations from Nature», en *Azimuth. International Journal of Philosophy*, nº 9 (2017a), 17-30.

4 Fred Spier, *El lugar del hombre en el cosmos. La Gran Historia y el futuro de la Humanidad* (Barcelona: Crítica, 2011), 101.

5 David Christian, *Mapas del tiempo: Introducción a la Gran Historia* (Barcelona: Ed. Crítica, 2010), 162.

co de los mamíferos, de donde emergieron más tarde los primeros homínidos bípedos, en torno a 7 millones de años AP. Gracias a la prueba del carbono-14 realizada en los restos fósiles encontrados hasta la fecha, se puede conocer de un modo aproximado la datación de los primeros australopitecos, habrían aparecido hacia unos 4 millones de años AP. Los de *Homo Habilis* datan entre 2,5 y 1,9 millones de años AP, los de *Homo erectus* tienen en torno a 1,9 millones de años AP, y los del *Homo neardenthalis* y *Homo sapiens* apuntan unos 200 000 años AP. Con la extinción del *Homo floresiensis* hace unos 13 000 años AP, el *Homo sapiens* es el único superviviente de la especie humana que cohabita y coevoluciona en el planeta Tierra junto al resto de la biodiversidad animal, vegetal, insectos, bacterias, etc.

La coevolución es un concepto acuñado por el biólogo Paul Ehrlich y el botánico y ambientalista Peter Raven en el año 1964. En su trabajo conjunto *Butterflies and Plants: A Study in Coevolution*, abordaron las influencias evolutivas recíprocas que tienen las plantas y los insectos que se alimentan de ellas: «un abordaje que nos gustaría llamar de coevolución es la examinación de los padrones de interacción entre dos grandes grupos de organismos con una relación ecológica cerrada evidente, tal como las plantas y los herbívoros»⁶. Si bien la idea de coevolución no era nueva y ya se había expresado en teorías anteriores, el uso que Ehrlich y Raven hicieron del término permitió que pensadores de otros campos de aplicación hicieran nuevas interpretaciones.

En 1980, el ecólogo evolucionario Daniel Janzen fue el primero en definir el concepto de coevolución en su artículo *When Is It Coevolution?*. «La “coevolución” puede ser útilmente definida como un cambio evolutivo en un rasgo de los individuos de una población en respuesta a un rasgo de los individuos de una segunda población, seguido de una respuesta evolutiva de la segunda población por el cambio en la primera» explica Janzen⁷, añadiendo que «la coevolución difusa” ocurre cuando una o ambas poblaciones en la definición anterior están representados por una serie de poblaciones que generan una presión selectiva como un grupo»⁸. De este modo, la interdependencia ecológica requiere de tres principios básicos: 1) *especificidad*, donde la evolución de cada especie se debe a las presiones selectivas de la otra; 2) *reciprocidad*, al evolucionar conjuntamente ambas especies; y 3) *simultaneidad*, que ambas especies evolucionen al mismo tiempo. Así, el proceso coevolutivo se ha usado en un sentido relativamente restringido en el marco de la evolución biológica.

Pero el sentido de coevolución que se utiliza en esta investigación abarca e integra tanto el grado de asociación filogenética mutua como el grado de

6 Paul Ehrlich y Peter Raven, «Butterflies and Plants: A Study in Coevolution», en *Society for the Study of Evolution*, vol. 18, n.º 4 (1964), 586.

7 Daniel Janzen, «When Is It Coevolution?», en *Evolution*, 34 (3), (1980), 611.

8 Janzen, «When Is It Coevolution?...».

modificación mutua en la coadaptación, pero también los procesos globales de la macro-evolución y los procesos específicos de la micro-evolución. La coevolución se define, entonces, como un cambio evolutivo recíproco entre especies y su entorno natural que, durante el desarrollo complejo de inter-retro-acciones entre sí, se modifican mutuamente de forma constante. Esta perspectiva coevolucionista le sirve al investigador Rolf Zinkernagel⁹ —premio Nobel de Medicina de 1996— para explicar cómo el sistema inmunológico ha coevolucionado con microbios que causan enfermedades infecciosas.

En términos generales, la coevolución es un proceso de retroalimentación que está muy presente en la naturaleza y ha servido de base para la explotación agrícola e industrial del ser humano durante su evolución histórica en la Tierra. Como bien explica el economista ecológico Richard Norgaard: «con la industrialización, los sistemas sociales co-evolucionaron para facilitar el desarrollo a través de la explotación del carbón y del petróleo. Los sistemas sociales ya no co-evolucionaron para interactuar más eficazmente con los sistemas ambientales»¹⁰. Con la Revolución Industrial se inició una era de hidrocarburos que modificaron drásticamente los procesos coevolutivos de la etapa agrícola anterior del ser humano. En la medida en que los sistemas sociales comenzaron a ejercer fuertes presiones en los sistemas ambientales, el stock de recursos materiales y energéticos disminuyó muy rápidamente: iniciándose un periodo evolutivo de insostenibilidad planetaria.

La sociedad globalizada del siglo XXI tiene que tomar consciencia, de forma urgente, de la insostenibilidad socioeconómica del «cuatrimotor globalizador» de la ciencia, la industria, el capitalismo y la tecnología, puesto que están poniendo en grave riesgo a las generaciones humanas futuras y al resto de los ecosistemas naturales¹¹. Debemos organizar el conocimiento de forma transdisciplinar para comprender que nuestra evolución como especie está intrínsecamente interligada en los procesos de coevolución constante que las distintas formas de vida vienen desarrollando en nuestro planeta Tierra desde hace miles de millones de años.

Dicho en otras palabras, se trata de un *continuum* coevolutivo multidimensional que se desenvuelve a través de inter-retro-acciones entre los diferentes niveles de realidad cósmica, planetaria, regional, nacional y local, donde se establece una extensa red de interdependencia universal de fenómenos ecológicos, biofísicos, sociales, políticos, culturales, económicos, tecnológicos,

9 Rolf Zinkernagel, «On observing and analyzing disease versus signals», en *Nature Immunology*, vol. 8 (2007), 8-10.

10 Richard Norgaard, *Development Betrayed. The end of progress and a coevolutionary revisioning of the future* (New York: Routledge, 1994), 39.

11 Edgar Morin, Emilio Roger y Raúl Motta, *Educación en la era planetaria* (Barcelona: Gedisa Editorial, 2003), 104.

etc. Por eso la explotación descontrolada de los recursos naturales para la fabricación de productos industriales se ha convertido en un problema de gran preocupación en la agenda internacional, donde diferentes actores geopolíticos estudian y analizan, desde hace décadas, los fenómenos transfronterizos que afectan a todas las formas de vida.

En este contexto contemporáneo de Gran Historia, la biomimética emerge como una ciencia transdisciplinar que se ocupa de estudiar la complejidad de las inter-retro-acciones desarrolladas entre los sistemas dinámicos que componen la vida (ser humano, animales, plantas, etc.), dentro de un entorno ambiental que alberga las condiciones idóneas para su coevolución. El ser humano es la única especie que tiene la potencialidad intrínseca de modificar su entorno natural de forma radical para cubrir sus necesidades. Esto le ha convertido en un «virus» que degrada la salud de nuestro planeta por su afán de lucro económico a cualquier costo. Por eso es fundamental una formación humana enfocada en enseñar a sentir-pensar-actuar en armonía sostenible con la naturaleza¹².

Biomimesis:

la *bioalfabetización* como pilar educativo del desarrollo sostenible

El enfoque biomimético es una de las respuestas más innovadoras de los últimos años para proteger el medioambiente y mejorar la calidad de vida a través de nuevos hábitos de consumo y producción sostenibles. El término *biomimesis* proviene del griego antiguo *bios*, (vida), y *mimesis* (imitación). En los años noventa, la bióloga Janine Benyus popularizó el término con su libro titulado *Biomimicry: Innovation Inspired by Nature*. Desde entonces, la biomimesis se constituyó como una ciencia que estudia e imita los procesos naturales, con el fin de resolver complejos problemas sociales. «La biomimesis se vale de un estándar ecológico para juzgar la *corrección* de nuestras innovaciones. Después de 3800 millones de años de evolución, la naturaleza ha descubierto lo que funciona, lo que es apropiado y lo que perdura» señala Benyus¹³, afirmando que la biomimesis «inicia una era basada no en lo que podemos extraer del mundo natural, sino en lo que éste puede enseñarnos»¹⁴. En este sentido, la visión biomimética constituye una ecología de saberes transdisciplinares que promueve el pensamiento crítico, científico, artístico, espiritual y emocional¹⁵.

Esta perspectiva existe en múltiples creencias espirituales y cosmovi-

¹² Javier Collado Ruano, «La bioética como ciencia transdisciplinar de la complejidad—una introducción coevolutiva desde la Gran Historia», en *Revista Colombiana de Bioética*, vol. 11, n° 1 (2016a), 54-67.

¹³ Benyus, «*Biomimesis...*», 13.

¹⁴ Benyus, «*Biomimesis...*», 13.

¹⁵ Javier Collado Ruano. *Paradigmas epistemológicos en Filosofía, Ciencia y Educación. Ensayos Cosmodernos*. (Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2016b).

siones ancestrales de los pueblos indígenas y aborígenes originarios, por eso la biomimética integra un diálogo inter-epistemológico crítico entre conocimientos científicos y saberes espirituales. En esta línea de pensamiento, la tabla 1 recoge diversos principios operacionales y estrategias coevolutivas de la vida en la naturaleza, con el fin de *bioinspirarnos* para mejorar la economía, ingeniería, diseño, arquitectura, urbanismo, industria, tecnología, política, educación, energía, arte, etc.¹⁶.

Autor / Principio	Barry Commoner	Fritjof Capra	Janine Benyus	Jorge Riechmann
1º	Todo está conectado a todo lo demás	Interdependencia	La naturaleza funciona con luz solar	Homeostasis en términos biofísicos
2º	Todo debe ir a alguna parte	Naturaleza cíclica de los procesos ecológicos	La naturaleza solo usa energía y recursos que necesita	Vivir del sol como recurso energético
3º	La naturaleza conoce mejor	Tendencia a asociarse	La naturaleza adapta la forma a la función	Ciclos materiales cerrados
4º	No hay cosas gratis	Flexibilidad	La naturaleza recicla y encuentra usos para todo	No llevar demasiado lejos los materiales
5º		Diversidad	La naturaleza premia la cooperación	Evitar los xenobióticos
6º			La naturaleza depende y desarrolla la diversidad	Respetar la biodiversidad
7º			La naturaleza requiere experiencia y recursos	
8º			La naturaleza evita los excesos internos	
9º			La naturaleza aprovecha el poder de los límites	

Tabla 1. Comparación de los principios naturales propuestos por Commoner¹⁷, Capra¹⁸, Benyus¹⁹, y Riechmann²⁰.

16 Javier Collado Ruano, «Biomimicry: A Necessary Eco-Ethical Dimension for a Future Human Sustainability», en *Future Human Image*, vol. 2 (2015), 23-57.

17 Barry Commoner, *El círculo que se cierra* (Barcelona: Plaza y Janés, 1973).

18 Fritjof Capra, *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos* (Barcelona: Anagrama, 1998).

19 Benyus, «*Biomimesis...*».

20 Jorge Riechmann, *Un buen encaje en los ecosistemas*. Segunda edición (revisada) de *Biomimesis* (Madrid, Ed. Catarata, 2014).

La irracionalidad humana en los patrones de consumo y producción son insostenibles, y además están causando serias consecuencias en nuestro medioambiente: cambio climático, desertificación, destrucción de recursos naturales, calentamiento global, contaminación del aire y del agua, etc. Paradójicamente, la naturaleza es la única «empresa de negocios» que nunca ha quebrado después de 3800 millones de años. Por eso la biomimética representa un metamodelo que busca aplicar la sabiduría de la biosfera a la sociosfera y tecnosfera²¹. Como se observa en la tabla 1, los principios y estrategias de la naturaleza identificados por ecólogos, biólogos, físicos, economistas, filósofos y artistas pueden contribuir a construir una sociedad más justa, democrática y mejor integrada con la sociedad en la *Pachamama*, nuestra Madre Tierra según las cosmovisiones de los pueblos andinos originarios.

Los principios operacionales básicos que la vida desarrolla en la naturaleza son incompatibles con el orden socioeconómico capitalista actual. «Podría decirse incluso que el capitalismo es la antítesis metafórica de los procesos naturales de la vida: en él priman la exclusión, el despilfarro, la desregulación y las hoy llamadas *deslocalizaciones*, así como los flujos especulativos ajenos a la producción real de bienes y servicios», señala el filósofo de la naturaleza, Luciano Espinosa²², en comparación a los sistemas naturales de la biosfera donde «operan circuitos incluyentes de todos los miembros de la red, los cuales están apegados al terreno, ligados a la satisfacción de las necesidades básicas y al reciclado constante de materia y energía»²³. Esta comparación debe ayudarnos a construir herramientas políticas, científicas, educativas, epistemológicas y artísticas capaces de modificar el metabolismo socioecológico actual, con el fin de «reconstruir los sistemas humanos de manera que encajen armoniosamente en los sistemas naturales»²⁴.

Es urgente superar la falacia cognitiva que las estructuras mentales del darwinismo social y los postulados capitalistas del siglo XIX han construido históricamente, puesto que comprenden a los sistemas naturales y sociales como procesos belicistas y competitivos en que las especies divergen entre sí. Esta visión conceptual darwinista ha quedado desfasada con la hipótesis Gaia²⁵, que reconoce al planeta Tierra como un sistema dinámico donde los seres vivos se entrecruzan en una misma red de interdependencia con su entorno ambiental²⁶, que alberga las condiciones idóneas para su

21 Javier Collado Ruano, «O desenvolvimento sustentável na educação superior. Propostas biomiméticas e transdisciplinares», en *Revista Iberoamericana de Educación*, vol. 73 (2017b), 203-224.

22 Luciano Espinosa Rubio, «La vida global (en la eco-bio-tecno-noos-fera)», en LOGOS. *Anales del Seminario de Metafísica*. vol. 40 (2007), 66.

23 Rubio, «La vida global..», 66.

24 Riechmann, «Un buen encaje...», 171.

25 En la Antigua Grecia, *Gaia* era la divinidad correspondiente a la Tierra.

26 Lynn Margulis y James Lovelock, «Gaia and Geognosy», en *Global Ecology: towards a science of the biosphere*, (1989), 1-29.

coevolución. De este modo, la evolución de los organismos vivos está vinculada a la evolución de su entorno: adaptándose mutuamente en un único proceso de coevolución.

El reconocimiento de la coevolución como fenómeno ontológico tiene implicaciones filosóficas profundas que implican una revolución en los valores del modelo de civilización actual. No se puede mantener el orden socioeconómico capitalista porque ha sobrepasado los límites de regeneración biofísica. La crisis económica global actual es en realidad una crisis de civilización planetaria caracterizada por la explotación y el agotamiento de los recursos naturales. «La única manera de seguir aprendiendo de la naturaleza es salvaguardar su patrimonio, la fuente de nuevas ideas. El biomimetismo se convierte en algo más que una nueva manera de mirar la naturaleza: se convierte en una carrera y un rescate»²⁷. De ahí que la supervivencia de la especie humana y su entorno natural dependa del modo en que logremos incorporar a nuestro imaginario colectivo la responsabilidad de salvaguardar el milagro cósmico de la vida.

Conclusiones cosmodernas

El ser humano es una especie que participa de una gran danza cósmica protagonizada por fenómenos de energía-materia, cuya sinfonía nos recuerda que somos actores activos del *continuum* coevolutivo de los ecosistemas de la Tierra. «Reconocemos ahora la Tierra como un ser autocreativo único, que adquirió vida en su danza giratoria por el espacio» expresa la bióloga Elisabet Sahtouris²⁸, añadiendo que «en cuanto reunimos los detalles científicos de la danza de la vida de nuestro planeta [...], la evolución de nuestra especie adquiere un nuevo significado en relación al todo»²⁹. De ahí que la degradación sistemática de la naturaleza nos convierta en cómplices de un ecicidio globalizado, puesto que la huella ecológica³⁰ se perpetúa por el consumo desenfrenado de recursos naturales que tardarán miles de años en regenerarse.

Al marginar los saberes no científicos y las dimensiones no racionales del ser humano (cosmovisiones indígenas originarias, espiritualidad, arte, emotividad, afectividad...), el método científico que fragmenta el conocimiento en partes cada vez más pequeñas y especializadas se ha revelado incapaz de dar solución a los complejos problemas de la sociedad planetaria del siglo

27 Benyus, «*Biomímesis...*», 24.

28 Elisabet Sahtouris, *A Dança da Terra. Sistemas vivos em evolução: uma nova visão da biologia* (Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998), 25-26.

29 Sahtouris, «*A Dança da Terra...*», 25-26.

30 Mathis Wackernagel, y William Rees, *Our Ecological Footprint. Reducing Human Impact on the Earth* (Gabriola Island: New Society Publishers, 1996).

XXI. Por este motivo, es urgente gestionar el conocimiento mediante una ecología de saberes que integre, de forma transdisciplinar, todas las dimensiones cósmicas, físicas, biológicas, cognitivas, intelectuales, perceptivas, afectivas, emocionales, religiosas, políticas, retóricas, poéticas, artísticas, epistémicas y filosóficas del ser humano³¹. En el paradigma de la cosmodernidad, la ciencia y la espiritualidad ya no están enfrentadas dicotómicamente, como sucede en la Modernidad y Posmodernidad, puesto que la naturaleza actúa como un modelo, una medida y un mentor para aprender a coevolucionar de forma sostenible y resiliente en la Pachamama.

La ciencia y la espiritualidad representan, en efecto, las dos vías complementarias para alcanzar una *consciencia cosmoderna*³² de unidad con lo *sagrado*. Mientras que la ciencia nos sitúa racionalmente como ciudadanos de un pequeño planeta de un sistema solar periférico a la Vía Láctea; la espiritualidad promueve el desarrollo endógeno integral de una *consciencia cosmoderna* que nos permite sentir psicósomáticamente la interdependencia de los fenómenos cósmicos, biológicos, ecológicos y antropológicos que nos trascienden como especie distinguida de la coevolución en la Gran Historia³³. De este modo, la visión ecológica y cosmológica de la vida en la naturaleza nos permite integrar y conciliar coherentemente la ciencia y la espiritualidad, superando la dicotomía creada desde la Modernidad. Así, la noción de cosmodernidad se distingue de la Modernidad y la Posmodernidad porque tiene la finalidad de alcanzar un desarrollo humano sostenible desde un enfoque biomimético que estudia, emula y perfecciona las estrategias coevolutivas de los ecosistemas en la Gran Historia.

Conformar una gran familia humana en armonía coevolutiva con los ecosistemas de la Tierra es el gran objetivo del paradigma cosmoderno. Por esta razón, reinventa lo sagrado con la finalidad de transgredir el imaginario colectivo que nos aboca a la muerte física y espiritual. También busca desarrollar una cultura de paz entre los pueblos de la Tierra para no obstaculizar a las futuras generaciones. «La experiencia educativa transdisciplinar para la sostenibilidad incluye la dimensión espiritual como un núcleo para la creación relevante en nuestras sociedades, a nivel local y mundial» explica la antropóloga Cristina Núñez³⁴. Por eso el pensamiento artístico crítico es un elemento fundamental en la Cosmodernidad, al ayudarnos a superar la dico-

31 Javier Collado Ruano, «Educación y desarrollo sostenible: la creatividad de la naturaleza para innovar en la formación humana», en *Educación y Educadores*, vol. 20, nº 2 (2017c), 229-248.

32 Basarab Nicolescu, *From Modernity to Cosmodernity. Science, Culture, and Spirituality* (New York: State University of New York Press, 2014).

33 Javier Collado Ruano, «Cosmodern Education in the Sustainable Development Goals, A Transdisciplinary and Biomimetic Approach from the Big History», en *The ATLAS*, vol. 6 (2016c), 98-122.

34 María Cristina Núñez Madraza, «Sustainability and Spirituality: A Transdisciplinary Perspective». *Transdisciplinarity and Sustainability* (2012), 109.

tomía entre ciencia y espiritualidad creada en la Modernidad y perpetuada en la Posmodernidad. Las artes constituyen el puente cosmoderno entre el conocimiento científico de un universo físico exterior y la sabiduría espiritual de un universo emocional interior.

En esta encrucijada de crisis civilizatoria, es urgente comprender que la sostenibilidad es un proceso complejo y transdimensional que está dentro y fuera del ser humano al mismo tiempo. También representa una oportunidad histórica para reformular biomiméticamente nuestros valores sobre lo *sagrado*, así como la oportunidad para crear una cultura de paz que nos permita evitar el desastre ecológico al que estamos encaminados. Enfrentarnos a los peligros del futuro requiere reflexionar sobre la aparición del ser humano en la Gran Historia de un modo holístico, sistémico y transversal, sin olvidar las cosmovisiones epistémicas y las tradiciones culturales de cada contexto particular. En este proceso, la combinación epistémica entre arte, ciencia y espiritualidad nos permite *bioinspirarnos* de las estrategias flexibles de la naturaleza para adaptarlas a cada circunstancia eco-social de nuestra comunidad, con el fin de integrar la sabiduría de la biosfera en las estructuras de la sociosfera y la tecnosfera humana.

Bibliografía

- Benyus, Janine. *Biomímesis. Cómo la ciencia innova inspirándose en la naturaleza*. Barcelona: Tusquets editores, 2012.
- Capra, Fritjof. *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Christian, David. *Mapas del tiempo: Introducción a la Gran Historia*. Barcelona: Ed. Crítica, 2010.
- Collado Ruano, Javier. «Biomimicry: A Necessary Eco-Ethical Dimension for a Future Human Sustainability». *Future Human Image*, vol. 2 (2015): 23-57.
- Collado Ruano, Javier. «La bioética como ciencia transdisciplinar de la complejidad—una introducción coevolutiva desde la Gran Historia». *Revista Colombiana de Bioética*, vol. 11, n.º 1 (2016a): 54-67.
- Collado Ruano, Javier. *Paradigmas epistemológicos en Filosofía, Ciencia y Educación*. Ensayos Cosmodernos. Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2016b.
- Collado Ruano, Javier. «Cosmodern Education in the Sustainable Development Goals, A Transdisciplinary and Biomimetic Approach from the Big History». *The ATLAS*. vol. 6 (2016c): 98-122.
- Collado Ruano, Javier. «Learning to Co-evolve in the Anthropocene: Philosophical Considerations from Nature». *Azimuth. International Journal of Philosophy*, n.º 9 (2017a): 17-30.
- Collado Ruano, Javier. «O desenvolvimento sustentável na educação superior. Propostas biomiméticas e transdisciplinares». *Revista Iberoamericana de Educación*, vol. 73 (2017b): 203-224.
- Collado Ruano, Javier. «Educación y desarrollo sostenible: la creatividad de la naturaleza para innovar en la formación humana». *Educación y Educadores*, vol. 20, n.º 2 (2017c): 229-248.
- Commoner, Barry. *El círculo que se cierra*. Barcelona: Plaza y Janés, 1973.
- Ehrlich, Paul, y Peter Raven. «Butterflies and Plants: A Study in Coevolution». *Society for the Study of Evolution*, vol. 18, n.º 4 (1964): 586-608.
- Espínosa Rubio, Luciano. «La vida global (en la eco-bio-tecno-noos-fera)». *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica*. vol. 40 (2007): 55-75.
- Janzen, Daniel. «When Is It Coevolution?». *Evolution*, 34 (3), (1980): 611-612.
- Margulis, Lynn, y James Lovelock. «Gaia and Geognosy». *Global Ecology: towards a science of the biosphere*, (1989): 1-29.
- Morin, Edgar, Emilio Roger y Raúl Motta. *Educación en la era planetaria*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2003.
- Nicolescu, Basarab. *From Modernity to Cosmodernity. Science, Culture, and Spirituality*. New York: State University of New York Press, 2014.
- Núñez Madrazo, María Cristina. «Sustainability and Spirituality: A Transdisciplinary Perspective». *Transdisciplinarity and Sustainability* (2012): 102-111.
- Norgaard, Richard. *Development Betrayed. The end of progress and a coevolutionary revisioning of the future*. Nueva York: Routledge, 1994.
- Riechmann, Jorge. *Un buen encaje en los ecosistemas. Segunda edición (revisada) de Biomímesis*. Madrid: Ed. Catarata, 2014.
- Sahtouris, Elisabet. *A Dança da Terra. Sistemas vivos em evolução: uma nova visão da biologia*. Río de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.
- Spier, Fred. *El lugar del hombre en el cosmos. La Gran Historia y el futuro de la Humanidad*. Barcelona: Crítica, 2011.
- Steffen, Will, Paul Crutzen, John McNeill. «The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?». *AMBIO: A Journal of the Human Environment*, 36 (8), (2007): 614-621.
- Wackernagel, Mathis, Rees, William. *Our Ecological Footprint. Reducing Human Impact on the Earth*. Gabriola Island: New Society Publishers, 1996.
- Zinkernagel, Rolf. «On observing and analyzing disease versus signals». *Nature Immunology*, vol. 8 (2007): 8-10.

Antropoceno y desterritorialización de la voz: aproximación a la música a través de Gilles Deleuze

Luis Pérez Valero

Gilles Deleuze tenía una obsesión con tratar de comparar el trabajo de quienes hacen filosofía, de quienes reflexionan en torno a la filosofía, con el trabajo del compositor: el compositor crea un discurso, el filósofo crea conceptos. Quizás esta aseveración no sería tan relevante en la obra de Deleuze, sino fuese porque en diversas entrevistas, en muchos congresos y desde luego, en varios de sus escritos, nos encontramos con esa comparación constantemente, como estructura motívica de una composición minimalista cuyo eje fundamenta una obra de esta tendencia.

Deleuze armará un constructo teórico a nivel de planteamiento ontológico gracias a sus incisivas investigaciones en torno a Nietzsche, Spinoza y Duns Scotus. Años después reconocerá que abordó a estos autores por considerarlos ejemplos de filósofos que trataron de construir una imagen diferente de la imagen-dogma. El individuo constituye un elemento lleno de elementos que constituyen su ser, cada individuo es uno-en-sí, es una individualidad, individualidad llena de caminos que se bifurcan, que se conecta con otros elementos. Deleuze tomará como punto de partida de su planteamiento ontológico que el campo trascendental del individuo es lo inconsciente. Se opondrá de manera frontal a la visión de Kant y de Heidegger. Quizá por esa manía tan francesa de diferenciarse de los vecinos. Para ello, Deleuze, en su labor de filósofo-creador, catalogará su propuesta como plano de inmanencia para evitar asociaciones con la terminología kantiana y heideggeriana. En el plano de inmanencia nada debe ser supuesto de antemano, salvo las relaciones externas preestablecidas.

Una de las tesis que plantea Deleuze es la muerte de la música. Así como el conocido enunciado de Nietzsche sobre la muerte de Dios, Deleuze proclamará la muerte de la música sustentándose en el trabajo del musicólogo y crítico Dominique Fernández. La desterritorialización de la voz, ese elemento primigenio fundamental de la música, marca el inicio de una postura crítica ante el fenómeno musical¹. Todo el largo proceso de notación musical en Occidente se ha ido cimentado, a lo largo de los siglos, debido a la necesidad de

1 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia* (Madrid. Paidós, 1985).

desarrollar una notación musical perfecta, que dejara en el papel la memoria de los sonidos que se cantaron alguna vez. No en vano el proceso de la notación musical comenzará intentando aproximarse a la interpretación; la aparición de los neumas será un intento por fijar la reproducción del sonido, el cómo deberá cantarse tal o cual canto gregoriano. Eso explica por qué Guattari y Deleuze tomarán como punto de inicio para la muerte de la música los últimos momentos del acontecer operístico en la figura de Rossini y de Bellini.

En otros momentos de la historia, antes de la especialización inconmensurable de las ciencias y del arte, el compositor jugaba un papel preponderante en la reflexión, no solo en la reflexión de su oficio, sino también en la reflexión filosófica del arte. Ya san Agustín distinguía «*al músico filósofo del músico instrumentista* (o del cantor). El primero es el conocedor de los aspectos musicales más elevados, el conocedor de la *armonía*, mientras que el segundo es semejante a un pájaro, que solo emite sonidos sin saber lo que hace»².

El compositor es visto como un demiurgo, un mago, un alquimista de los sonidos con los cuales puede crear y recrear emociones y vibraciones telúricas que pasan inadvertidas por el común de las personas; el compositor desmascara estos sonidos, los trae del mundo inmaterial, insonoro, a la realidad acústica que nos ha tocado padecer. Por ello, en el *boom* histórico y estético del Renacimiento, del Barroco e incluso de la época Clásica, se indagará una y otra vez en las posibilidades del sonido como un hecho, un acontecimiento³.

La voz humana ha sido considerada desde la antigüedad hasta nuestros días como un elemento de la construcción del sonido, de la organización de la forma y de la esencia misma del ser humano en tanto forma de expresión. Levell afirma que:

la palabra viene a ser el principal mecanismo de control sobre el cuerpo de la música; la palabra no solo poética en tanto que texto de una obra, sino en tanto que razón, en tanto que teoría, en tanto que fundamento ético y estructural (método)⁴.

Un elemento de control, en cuanto a regularización del hecho sonoro, se generará a través de la teoría, bien sea a través del análisis acústico (referencia numérica del hecho sonoro), o bien a través del sentimiento estético (en el aspecto contemplativo).

Con ello entramos al campo de la desterritorialización de la voz, proceso que se verá impuesto desde la Iglesia como institución dominante al momento de estructurar la composición musical del canto llano. A cada sílaba deberá corresponder una nota, de manera tal que el texto se haga comprensible y especialmente audible en su resultado sonoro. Hay que recordar que el Canto

2 Andrés Levell, *Apuntes sobre la decapitación y otros ensayos* (Caracas: Equinoccio, 2008), 56.

3 Levell, «*Apuntes sobre...*», 62.

4 Levell, «*Apuntes sobre...*», 82.

Gregoriano⁵ no fue una moda ni una necesidad expresiva de llenar un vacío estético a nivel musical. Por el contrario, el Canto Gregoriano fue y sigue siendo antes que nada un lazo de comunicación con Dios.

Nos expresan Guattari y Deleuze en el *Anti Edipo* que:

desde el punto de vista de la expresión, y como forma de expresión, defino de entrada la música como música vocal, y la música vocal como desterritorialización de la voz, y al mismo tiempo, desde el punto de vista del contenido como forma de contenido; desde el punto de vista de la forma de contenido, defino la música, al menos la música vocal, a la manera de Fernández, no como el retorno a la androginia primitiva, sino como el ir más allá de la diferencia de los sexos⁶.

La palabra funge como sustento de creación y de comunicación con lo sobrenatural en diversas culturas, tanto de Occidente como de Oriente. En la cultura occidental, en el ordenamiento de la liturgia, es en la recitación de los textos en prosa para el servicio de la misa, donde encontraremos un ordenamiento y una disposición del canto, lo cual es dado por medio del acento hebreo que cae por lo general al final de las palabras.

Podemos decir entonces, de acuerdo con Levell, que «la palabra es el resguardo, ya no solo ético: ontológico, frente a la capacidad monstruosa de la música»⁷. La palabra impondrá un rostro, será punto de partida de la configuración musical de Occidente⁸. La palabra estructurará el pensamiento musical que el hombre organizará para definirse frente al acontecer-sonido, frente al acontecer-música. «Sin la herramienta de la palabra, la música entraría en los cuerpos disolviéndolos, difuminándolos, desapareciéndolos»⁹.

«Con Wagner y Verdi el capitalismo se apropia de la música»¹⁰. Esta afirmación, cuyo eco puede invocar el demonio del prejuicio que la tradición Centroeuropea ha marcado para nuestros adentros, que ha delimitado y esculpido a lo largo del siglo XX, es, sin duda, una sentencia válida, justa y, por ende, lapidaria. No es solo que la expresión artística de la ópera alcanza un cenit con estos dos autores, es que durante muchísimos años serán punto y patrón

5 «El canto gregoriano, que, con demasiada simplicidad continúa identificándose frecuentemente con la Misa Romana de San Gregorio, se conserva en manuscritos completos desde el siglo X en adelante, primero en neumas y posteriormente en notación completamente legible». John Caldwell, *La música medieval* (Madrid: Alianza, 1984).

6 Deleuze y Guattari, «*El Antiedipo...*», 15.

7 Andrés Levell, «*Apuntes sobre...*», 83.

8 En este orden de ideas, vale acotar que algunas 'escuelas' o 'academias' de composición musical comienzan la inducción de sus pupilos a través de la creación de obras de corte vocal: música para solista con acompañamiento o música coral. Venezuela mantuvo esta tradición en la Escuela de Santa Capilla, también conocida como la Escuela Nacionalista de Composición, liderada por Vicente Emilio Sojo (1887-1974).

9 Andrés Levell, «*Apuntes sobre...*», 83.

10 Deleuze y Guattari, «*El Antiedipo...*», 32.

de referencia en cuanto al contexto del *bel canto*. Desde luego, esta referencia será obligada en tanto que se desenvuelve el fenómeno objeto-arte-ópera en pleno contexto del Romanticismo. «En Verdi la belleza limita con los territorios de las tinieblas, de lo satánico y de lo caricaturesco»¹¹. En el caso de Wagner se subrayará el lado pesimista de las circunstancias. En *Tristán e Isolda* «la polifonía musical proporciona un tejido unitario al doble movimiento del erotismo fascinador y del carácter trágico de destino»¹².

Sin embargo, los casos Verdi y Wagner son los más representativos desde el punto de vista comercial. Hay que reconocer, desde luego, que cada uno aportó un impulso vital a la ópera en su tiempo y que perduró durante muchísimos años. Pero no hay que olvidar casos más dramáticos que siguieron después, algunos influidos por uno u otro compositor. Un caso lleno de drama y patetismo lo representa el *Wozzeck*¹³, de Alban Berg.

En *Wozzeck*, la historia de un soldado que es traicionado por su pareja, por su familia, por su amigo, la historia de un individuo cuyo lugar en la sociedad no es más que una cosa-que-consume, se aprecia claramente la enajenación del hombre visto desde la perspectiva de la ópera expresionista alemana de principios del siglo XX.

Otro caso, aunque de un valor diferente pero igualmente importante, lo constituye la ópera de Francis Poulenc *Dialogues des Carmélites* (1933). Esta ópera, ubicada en el siglo XVIII (la época de la Razón, de la Ilustración, de las nociones modernas de Libertad, Igualdad y Fraternidad), trata de la condena a la guillotina de dieciséis monjas de la congregación de las Carmelitas. La escena final no nos parecería especialmente extraordinaria de una ópera dramática, pues alguien muere el final. No obstante, en este caso la obra cierra con las Carmelitas cantando el himno: *Veni Creator: Deo Patri sit gloria*. Mientras suben a la guillotina y a medida de que a cada una de ellas cuando se le corta la cabeza, la voz, ese fermento del ser humano, va desapareciendo.

Con ello, tomamos la siguiente cita de Levell:

El diálogo con lo desconocido y diverso no nos define, solo nos diluye, nos desdibuja. Y el hombre no quiere perder su forma, se niega a perder su forma, quiere el esclarecimiento. Por lo tanto, la única posibilidad que hemos encontrado es la de decapitar y cerrar las puertas. Al descubrir que podemos arrebatar de su cabeza al otro, la existencia se ha hecho más aparentemente real, por lo tanto, incompleta. El otro siempre es un monstruo amenazante. El otro simboliza lo otro, evidencia que hay otra cosa fuera de nuestras fortalezas¹⁴.

11 Umberto Eco, *Historia de la Belleza*. (Barcelona: Lumen, 2006), 325.

12 Eco, «Historia de la Belleza...», 325.

13 *Wozzeck* es una obra conocida por el tratamiento de la atonalidad. En esta línea, Berg logra expresar las distintas emociones e incluso la enajenación mental y social del individuo a través de la música.

14 Andrés Levell, «Apuntes sobre...», 36.

El Antropoceno no solo se presenta a través de la manifestación del impacto ambiental y ecológico, sino que a su vez se encuentra presente en las representaciones del arte. En el caso particular de la música, se presentan síntomas en el tratamiento de lo vocal que sale del contexto de la voz impostada tradicional para emplazarse dentro de nuevos territorios de significación y expresión. El uso de la voz hablada, el canto recitado, el tratamiento vocal de la risa y el llanto como elemento de la obra artística vocal, presenta un nuevo campo dentro de las estéticas del arte contemporáneo. Su legitimación se ha dado en la manifestación de la alta cultura a través de conciertos, recitales y producciones discográficas, hoy en día al alcance de todos a través de medios como YouTube o Spotify pero que, sin el previo conocimiento de los mismos, su consumo no es posible y, por ende, desconocido por una gran parte del público consumidor de música erudita.

Bibliografía

- Caldwell, Jane. *La música medieval*. Madrid: Alianza, 1984.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia*. Madrid: Paidós, 1985.
- Deleuze, Gilles. *Conversaciones*. Valencia, España: Pre-textos, 1996.
- Eco, Umberto. *Historia de la Belleza*. Barcelona: Lumen, 2006.
- Levell, Andrés. *Apuntes sobre la decapitación y otros ensayos*. Caracas: Equinoccio, 2008.
- Poulenc, F. *Dialogues des Carmélites* [partitura]. Oxford: Oxford University Press, 1993.

Del Antropoceno al antropobsceno

David De los Reyes

El Antropoceno ha sido definido, desde la geología, como la era en que la acción humana comienza a generar una actividad significativa y casi irreversible en el ecosistema global del planeta. El ser humano su inteligencia transformadora, su modernidad y episteme conquistadora y explotadora, a partir del siglo XVIII y la llamada revolución industrial, desató la extracción de las bolsas de energía solar subterráneas en forma de petróleo, y en la actualidad, como consecuencia de la pluriuniversalidad de la revolución digital con los algoritmos de la *big data* y los siniestros usos de la inteligencia artificial, nos ha condenado a una observancia obscena de la especie sobre el horizonte del presente, inaugurando así un estadio de *antropobscenidad*. Antropoceno y *antropobsceno* se complementan.

Antropoceno es este periodo del modelo de producción industrial del capitalismo avanzado acentuado por el desarrollo de la economía globalizada, respaldada por una red de comunicaciones digitales globales, a las cuales se suma una pléyade de técnicas cibernéticas aplicadas a la inteligencia artificial.

Este término acuñado a finales del siglo XIX y retomado en la segunda mitad del siglo XX fue propuesto por varios científicos para designar nuestro tiempo como la era antropocénica, sucesora del holoceno, una era que se decanta en el término *obscenus*; es decir, detestable y repulsiva para la sobrevivencia de la diversidad de las especies y, sobre todo, para la especie-hombre, su patrocinante y propagador. Podemos observar, en consecuencia, que hemos entrado en un estadio cultural en que la experiencia humana se precipita hacia un suicidio acelerado como consecuencia de las carencias y catástrofes naturales provocadas por la artificialidad cognitiva imperante (como es el caso del tantas veces mencionado recalentamiento de la Tierra). Este estadio universal se puede denominar, desde el pensamiento y la interculturalidad, como una era antropobscena: construcción conceptual que implica la comprensión de lo sucedido y por suceder, debido a los acontecimientos, modos, creencias, estilos y niveles de vida en los cuales se enmarcan y se suman las crisis del Estado, de la política, del arte, de la sociedad y sus miserias ampliadas a todo nivel.

El término Antropoceno deriva, a nuestro entender, en una era antropobscena, estadio en el que reina el quiebre ecológico, esto es, la muerte de ecosistemas completos, cementerios de desechos atómicos (como las fosas de desechos nucleares en el fondo del mar Báltico, por ejemplo), la deforestación de selvas tropicales, para fines de ganancias inmediatas a punta de extensos monocultivos de soya para

alimentar reses y no humanos; la inserción de contaminación de desechos industriales a todo nivel en un mundo, el cual se ha convertido en un basurero mundial por donde lo miremos; estas son solo algunas de las fatalidades generalizadas que prescriben un mal porvenir cercano.

El término *obsenus* procede del latín y su origen deriva de *ob* (oposición, enfrentamiento), y *caenum* que en principio significa *suciedad, basura*; en el sentido usual se lo interpreta como *sin pudor* o que ofende a los sentidos.

Por más que se quiera ocultar, el *antropobseno* es una era de un continuo bombardero a los sentidos con productos y desechos que no dejan indiferentes a la sensibilidad y al pensamiento. En sentido literal, *obscenus* tendría el significado de algo así como *contra la escena*, lo que no puede verse en escena. Si notamos bien, toda la condición del hombre moderno vive bajo la estela del ocultamiento, de las sombras y de los desechos de todo tipo; ocultamiento fracasado en el presente: todo se ve, todo se siente, todo está ahí, sobre y dentro de la piel de cada uno; cuanto más nos alejamos más cerca nos encontramos.

Se vive en un mundo que no quiere reconocer su permanente obscenidad, su complejidad y su ignorancia cultivada a costa de solo ver lo que *se puede presentar en escena*, es decir, eso que llaman *políticamente correcto*. Sin embargo, el aspecto positivo del reconocimiento de nuestra sociedad *antropobsécnica* nos lleva a ocultar, no lo que debe verse, sino lo que no puede ocultarse ni fingir; es presentarse ante la dura verdad que cubre este mundo de aspectos completamente criminales no solo contra el ser humano, sino contra la rica biodiversidad de los seres del planeta en conjunto.

A pesar de que el término *obseno* también tiene una connotación sexual-moral o de norma sexual, creo que podemos seguir enmarcándolo en su significado primero, de asqueroso y, sobre todo, desfavorable, de suciedad, en definitiva. Nuestra época no es solo de la masificación humana sino de la masificación industrial, de la basura y de la suciedad inducida sobre la Tierra y los océanos y, por ende, de su muerte: nuestra muerte. Asqueroso por la condición de habitar un mundo progresivamente insalubre, transformado en vertedero de desechos; desfavorable por la acción humana incontrolada y ambiciosa de la explotación de la *violación y dominación* de la naturaleza (como diría Francis Bacon ya en el siglo XVII: hasta su época el hombre era solo *intérprete y siervo de la naturaleza*; o sus poderosas palabras tomadas al pie de la letra por los progresistas: «la inteligencia humana debe apropiarse de instrumentos eficaces para **dominar** la naturaleza», cosa que no se ha dejado de hacer de manera intensificada, ya que al dominar la naturaleza externa también se ha terminado de dominar y destruir la propia naturaleza corporal y humana).

Nuestro tiempo histórico, por la acción del ser humano sobre la naturaleza a partir de un modelo de explotación industrial masivo, nos permite hablar, entonces, de beneficios *obsenos*. Si agregamos la capacidad destructiva de la poderosa industria militar, igualmente podemos hablar de la obscenidad de la guerra (desde

la Primera Guerra Mundial a todas las que han venido posteriormente apareciendo en el marco de la destrucción humana y natural) coronando hoy con la *obscuridad* del terrorismo donde el objetivo humano indefenso y civil es el blanco buscado para aniquilar. Y no digamos de la segunda industria con gran capacidad destructiva, la minería corporativa en todas sus ramificaciones.

Cada cultura tiene una significación de lo obscuro, que recaen en el eslabón de los tabús. En la nuestra judeocristiana, el adjetivo *obsuro* tiene especial uso dentro de la industria y productos pornográficos, referidos a una sexualidad que escapa por los códigos de la sexualidad políticamente correcta. A la par, hallamos el tabú de nuestro presente: la intocabilidad del modelo acelerado de producción y su visión de mundo desechable y consumista, donde la aplicación de leyes ambientales ante la *obscuridad* descontrolada y sus efectos irreversibles para las generaciones futuras por la explotación de la naturaleza, no tiene significación real o son sobrepasados por procesos de influencia económica y, por ende, política.

Otro de los muchos usos de una actitud o acción obscuro propia de sociedades cerradas está referido al derecho universal de la libertad de expresión, considerando ciertas declaraciones como *obscuras*. Sin embargo, no se aplica ninguna censura —sabiendo, como dice el proverbio castellano, que no hay peor ciego que aquel que no quiere ver— a ciertas prácticas en las que se infringe toda posibilidad de la sustentabilidad del medioambiente y del buen vivir que debe proyectarse tanto a la humanidad como al mantenimiento de la diversidad biológica en general. Por ello, las sociedades dogmáticas atacan con vehemencia a toda declaración que haga uso de la libertad de expresión tanto a nivel individual, comunitario o dentro del sistema de los medios y redes sociales actuales que no se atengan al *dictum* del dogma ideológico impuesto en tanto verdad única.

De esta forma, al hablar de la sintomatología de la era antropocénica debería incorporar en sus espacios significantes, la concepción antropobscura, que es la condición más común actual de una humanidad inconsciente de su ambiente y las relaciones cibernéticas de su hábitat, sin cultura ecológica real, donde se debe comprender y conocer el paso de la relación y vinculación insoslayable entre los integrantes de nuestra nave viva espacial, nuestra Gea, en su globalidad.

Tantas veces se ha dicho: lo que hacemos en nuestra vida cotidiana local tiene sus efectos en la globalidad del planeta. Es la obscuro de un modelo aceptado y multiplicado de apropiación descontrolada, solo por el miramiento de la rentabilidad asesina inmediata.

Al pasar del concepto antropocénico a lo antropobscurico nos enfrentamos a nuestro estadio histórico, estableciendo una relación con nuestra vida y el mundo con el sentido augural del término obscuro, aquel de un estadio humano siniestro, de malos presagios, de lo terrible y, por lo general, que no nos gustaría ver. Ello es imposible, pues nos acompaña esta antropobscuridad en todo momento y en todo lugar. Habitamos en un mundo de toxicidad y contaminación

que descartamos observar, donde el consumo de todas estas impurezas, que surgen del sacrificio, la violación y dominación —y no cohabitación sustentable— aparecen con las miasmas funestas que emergen de la Tierra herida y atacada por la mano desbordada e *incontinenti* del ser humano.

El término antropobsceno, podemos notar, también puede incluir la condición contraria, de asumirlo dialécticamente en su sentido literal, el de enfrentar (*ob*) la suciedad (*caenum*), las miasmas contaminadas, la destrucción inducida de la foresta tropical mundial, la pobreza de la ferocidad por causa de los abonos y pesticidas, la toxicidad química y ahora electrónica/digital, la basura mediática recogida por las tendencias algorítmicas de la *big data* para construir pesadillas absurdas de sociedades teledirigidas y la degradación de la biodiversidad dejada por los usos y huellas industriales de una humanidad inconscientemente asesina. Toda una tarea a planificar.

El antropoceno, sin embargo, es un término bastante inocente en sus referentes, pues solo describe una situación del hombre sobre la geografía económica humana sin abordar la condición moral que la produce, de esa obscenidad del hombre al proveerse de una vida que condena al resto a partir de la satisfacción del placer y consumo inmediato incontenido y brumoso, de sus delirios de grandeza que no son otros que los mismos que construyen nuestras miserias.

En esta era de la antropobscenidad no podemos desentrañar otra cosa que un augurio infame, un sabor a mal presagio desfavorable a todos. Vale recordar las palabras de Virgilio en el canto IV, de su *Eneida*, donde la bella Dido, al descubrir al cadáver de su amante Eneas, al que los troyanos abandonan para seguir su viaje, luego de un ritual sacrificial que se realiza, contempla un *augurio obsceno* que no anuncia más que su futuro suicidio. En estas palabras se puede reflejar el eco de nuestra dinámica general del estadio histórico global que nos proyecta a notar la presencia de un augurio obsceno suicida, imbatible e indetenible, catastrófico y de profundas miserias y guerras de deshumanización. Se lee en Virgilio:

vio al colocar las ofrendas sobre las aras ardientes de incienso/ con visión horrenda de decir que los ingratos líquidos sagrados ennegrecían/ y con ella vertía los vinos derramados en una sangre siniestra de **obscenos augurios**¹.

Podemos interpretar estas palabras refiriéndolas al estadio antropoceno, que no es más que una prolongación de esta condición más inmediata e irremediable de lo antropobscénico, espacio cultural-temporal donde los ingratos y tóxicos líquidos y gases (atmósfera y océanos), sagrados ennegrecen nuestro futuro, transformando nuestra existencia como plasma de una sangre siniestra en la que solo podemos percibir obscenos augurios en el horizonte.

1 Los versos (450/452), originales de Virgilio de la *Eneida* son: «vidit turicremis cum dona imponerit aris/ homendum dictu, latices nigrescere sacros/ fusaque in obscenum se vertere vina cruoren». *Eneida* de Virgilio –en latín–. Acceso el 20/06/2017, doi: www.apocatastasis.com: <http://www.apocatastasis.com/eneida-virgilio.php>.

Artivismos latinoamericanos y nuevas epistemologías de/desde el cuerpo: articulaciones entre el escritorio, el escenario, el taller y las calles

Leticia Robles-Moreno

El II Encuentro Internacional de Investigación en Artes puso de relieve las intersecciones necesarias para desarrollar redes en la investigación en/a través/desde las artes, además de sus articulaciones con la política y sus efectos concretos en la sociedad. En este marco, los «artivismos» latinoamericanos contemporáneos pueden ser vistos como sitios que generan colaboraciones y solidaridades transnacionales. Considerando los rápidos cambios que están sucediendo en el mundo contemporáneo, estas redes están expandiéndose también rápida y rizomáticamente, es decir, sin que haya un centro modelador que ofrezca parámetros de comportamiento o expectativas concretas. Las redes del artivismo se expanden a partir de encuentros —previstos o casuales— y toman direcciones inesperadas y provocativas. En diálogo con esta forma de expansión por contacto, los estudios y las prácticas teatrales ofrecen estrategias creativas potencialmente políticas. Esto podría parecer paradójico, ya que tradicionalmente se concibe el teatro como un espacio estructurado, en donde, después de un exhaustivo tiempo de ensayo se pone en escena una pieza en la que cada palabra, cada gesto, cada movimiento, debe repetirse al detalle en cada función. Si bien la continua cita de «retazos de comportamiento» es vital en la práctica teatral, esto no significa que lo no previsto sea excluido de esta práctica¹.

Un modo de hacer teatro que abre las puertas a la improvisación —si bien esta es una improvisación que no tiene nada de improvisada— proviene de una sólida tradición en el hemisferio sur. Este es un teatro que emerge de la colaboración y el intercambio constante: el teatro de creación colectiva, que viene desarrollándose en Latinoamérica desde la década de los sesenta y que sigue vigente y presente. Entre estos grupos, Teatro La Candelaria, fundado en 1966 en Bogotá, cambió la historia del teatro colombiano, creando una dramaturgia pro-

1 Esto es lo que Richard Schechner llama *strips of behavior* y que son la base del *performance*: comportamientos que pueden ser repetidos una y otra vez. Richard Schechner. *Between Theater & Anthropology* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985), 35-36.

pia, pensada para y desde el público colombiano. El trabajo de La Candelaria, y en particular de una de sus fundadoras, Patricia Ariza, con los sobrevivientes de los años de La Violencia y con las personas en situación de desplazamiento en su país, es un ejemplo de un teatro que no solamente rompe la cuarta pared, sino que se hace cargo de su rol en el escenario social. Por otra parte, en Perú, Grupo Cultural Yuyachkani viene trabajando desde 1971 en creaciones colectivas que interpelan las desigualdades, las injusticias y la violencia que han marcado la historia de este país desde su origen. Entre el 2001 y el 2003, Yuyachkani creó piezas unipersonales que acompañaron la recolección de testimonios para la Comisión Peruana de la Verdad y la Reconciliación, llevando a calles, plazas, mercados y otros espacios públicos su trabajo en torno a la memoria política.

El trabajo de los grupos de teatro de creación colectiva no surge de un texto escrito, sino que escribe sus obras en el escenario desde lo que pueden ofrecer los cuerpos y las experiencias de los miembros del grupo. En este sentido, hay una cercana conexión entre las artes visuales y las artes del cuerpo, precisamente alrededor de la materialidad y lo sensible, es decir, en el trabajo desde y a través de los sentidos. Ahora bien, lo que ofrece la práctica teatral a las estrategias desarrolladas por los artivismos no es tanto la espectacularidad de lo visual —si bien este es un elemento clave— sino una ética de trabajo que se basa en la colectividad y que genera nuevos modos de coexistir y entender el mundo. El teatro demanda una copresencia de *performers* y audiencias, lo que genera una experiencia compartida que, en última instancia, es transformadora. Los artivismos latinoamericanos operan, entonces, desde este espacio transformador del *performance*.

Las artes, el teatro, el performance, entonces, tienen un poder *transformador* que emerge de un trabajo conjunto que teje lazos de conexión entre diferentes mundos. Esto es lo que hace Patricia Ariza de Teatro La Candelaria en su intervención urbana *¿Dónde están? Memoria viva / Mujeres en la Plaza*, presentada en agosto del 2009, en el marco del Séptimo Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política. Más de trescientas mujeres, madres, hermanas, esposas, parientes de ciudadanos colombianos desaparecidos durante los años de La Violencia, tomaron la Plaza de Bolívar, el corazón de Bogotá. Junto con bailarinas, cantantes y actrices, reclamaron su derecho a cerrar su duelo: un derecho largamente pospuesto. La pregunta que miles de familias aún reclaman, «¿dónde están?», resonó en cada rincón de la plaza de Bolívar y tocó a cientos de personas reunidas en la plaza.

Tres años antes de esta intervención, Patricia Ariza escribió y dirigió *Antígona*, una versión del clásico griego que multiplicaba en escena la presencia de Antígona y su hermana Ismene, de la misma manera en que La Violencia en Colombia desató incontables muertes y desapariciones. Cuando Patricia Ariza visitó la región de Urabá, trabajó con un grupo de mujeres que no habían podido

enterrar a sus esposos o parientes, desaparecidos los restos que pudieran haber quedado de ellos. Ariza conecta estos testimonios con el mito de Antígona en su obra de teatro, para luego traer esta imagen a la intervención urbana que tomó la plaza de Bolívar. Las mujeres que participaron en esta intervención llegaron a la plaza central desde sus vecindarios ubicados en la periferia de la capital. El método de creación de esta intervención es el de una red extendida: Patricia Ariza y sus colaboradoras (las actrices y bailarinas que coordinaron las coreografías) se reunieron para ensayar las acciones con representantes de cada vecindario; estas representantes aprendieron las coreografías, las secuencias, los movimientos y se transformaron en nódulos creativos que luego extenderían este conocimiento corporal a sus compañeras de vuelta a casa. Este sistema es una estrategia creativa —dado que realizar un ensayo con trescientas mujeres en la plaza de Bolívar habría atraído la atención de la policía y anulado el factor sorpresa de la acción— y es también un ejemplo concreto de una propuesta estética y política centrada en el cuerpo: un cuerpo individual que se colectiviza a través de una serie de gestos y se convierte en una fuerza transformadora. Los colores, las palabras, los carteles que traen resonancias de las formas de protestas masivas que se llevan a cabo en todo el mundo, la música, las Antígonas y las Ismenes, todos son elementos que hacen de esta acción un lienzo vivo de las experiencias de las sobrevivientes de la violencia. En conjunto, son una invitación a pensar y sentir con ellas. Esta intervención urbana, o acción, o performance, o pieza de teatralidades expandidas es, ante todo, una pieza que escapa a cualquier definición. En ella y a través de ella se articulan la huella estética, el reclamo de justicia, y el entendimiento del cuerpo y la presencia como espacios de lucha y resistencia.

Más allá de deslizarse entre las definiciones del arte, la academia y la investigación, esta pieza encuentra su fuerza no en lo que es sino en lo que hace: transforma materialidades, sensorialidades y espacios compartidos. Se graba en la retina, en los oídos, en la mente y los afectos. *¿Dónde están? Memoria viva / Mujeres en la Plaza* compone un cuerpo colectivo desde la gestualidad. Uno de los momentos más memorables de la acción es en el que se forma una cadena de mujeres que se ayudan entre sí a peinarse cuidadosamente el cabello, mientras se confortan unas a otras sin decir una palabra, trayendo así un gesto íntimo, personal, a la plaza pública.

Siendo el cuerpo y los actos corporales centrales en los Estudios de Performance, este campo de análisis abre nuevas posibilidades en una época en la que las luchas por derechos civiles, derechos sexuales y reproductivos, y los derechos a reparaciones y reconocimientos sociales continúan sobre la mesa. Antes que enfocarse en el performance como espectáculo o como discurso —elementos incluidos, pero no excluyentes, en la performatividad del hecho escénico— este lente analítico se enfoca en los actos corporales. La intervención

urbana dirigida por Patricia Ariza lleva consigo una transformación en la repetición, ya que las mujeres repitieron los mismos movimientos ensayados en sus vecindarios, pero estos tomaron otro significado al realizarse en la plaza de Bolívar. Y, por otro lado, lleva dentro de sí su propia negación, desafiando desde el cuerpo la linealidad de lo verbal, y construyendo fortaleza desde la vulnerabilidad: es una acción en la que se funden el desafío y la resistencia ante la muerte. Cuerpo y lenguaje, cuerpo y memoria, cuerpo e historia conforman nuestra relación con el pasado, el presente y el futuro. Si, en términos de Michel Foucault, «el cuerpo es la superficie en la que están inscritos los eventos...»², estas mujeres develan los detalles de esas historias que conforman la historia reciente colombiana. Al llevar sus cuerpos a las calles, estas mujeres son y no son cada una de las mujeres que sobrevivieron a la guerra y aún buscan justicia. Sus cuerpos invocan los cuerpos que no están presentes, pero que en cada uno de sus gestos se convierten en una ausente presencia. Estar y no estar, ser y no ser, como en el caso de los miles de desaparecidos forzosamente durante los años de la guerra, y de los miles de mujeres invisibilizadas, cuyos derechos les son negados. Al ser invocados estos cuerpos ausentes, esa historia reciente reaparece, reclamándonos una respuesta.

La intervención urbana *¿Dónde están? Memoria viva / Mujeres en la Plaza* enlaza entonces una propuesta estética, política y afectiva, que invita a los transeúntes a detenerse y ser parte de esta acción. Los activismos, como performances articuladoras, logran construir una experiencia compartida. Estos «actos de transferencia» surgen de y hacen posible la «memoria corporalizada» (lo que Diana Taylor llama *acts of transfer and embodied memory*) —una memoria que se sostiene y se activa desde el cuerpo³—. Es aquí donde reside la fuerza del *performance*: a diferencia de otros productos culturales, el performance demanda la convergencia en espacio y tiempo de presencias que invocan ausencias; ausencias que se hacen presentes en el acto de recordar. Los activismos que trabajan desde el cuerpo ponen en evidencia precisamente esas políticas del cuerpo que deciden quién vive, quién muere y quién se reproduce. En el caso de la historia reciente colombiana y latinoamericana, la noción de biopolítica de Foucault se amplía con las reflexiones de Achille Mbembe sobre la necropolítica en contextos contemporáneos en los que perviven sistemas coloniales. De acuerdo con Mbembe, los espacios colonizados —y, agregaríamos, los cuerpos colonizados— son relegados a un tercera zona entre ser sujeto y objeto; en este sentido, el poder soberano residiría en la «capacidad de definir quién importa

2 Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews with Michel Foucault*. Donald F. Bouchard, ed. (Ithaca: Cornell University Press, 1980), 148. Traducción de la autora.

3 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham: Duke University Press, 2003).

y quién no importa, quién es *descartable* y quién no lo es»⁴. Es en diálogo con estas ideas que resalta el trabajo de Alfombra Roja, un colectivo peruano que realiza acciones articuladoras o activismo, y que, desde la ética de la colectividad, el trabajo de redes políticas y afectivas, y las estrategias estéticas de las artes visuales y las artes del cuerpo, está trabajando para reclamar justicia para cientos de miles de mujeres peruanas esterilizadas contra su voluntad durante el gobierno de Alberto Fujimori.

En el caso de las mujeres indígenas, la historia colonial y el sistema patriarcal se entrecruzan al identificarlas como cuerpos susceptibles de ser descartados. Es esta la lógica detrás de la esterilización forzada de alrededor de trescientas mil mujeres indígenas entre 1996 y 2001. El gobierno de Alberto Fujimori instituyó el Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar, proponiendo que una reducción en la tasa de natalidad de las poblaciones indígenas incrementaría el Producto Bruto Interno per cápita, y de este modo el país lograría alcanzar los estándares de desarrollo económico internacional. Además de ser esta una decisión divorciada de cualquier respeto por la vida humana, la «información» dada por los doctores y las enfermeras era incomprensible para quienes no hablaban español, ya que no se diseñó una práctica de traducción al quechua, aymara u otras lenguas indígenas. Más aún, este sistema «no usaba ni explicaba el término ‘esterilización’ sino el de ‘Anti-concepción Quirúrgica Voluntaria’ (AQV). Las personas que se sometían o que eran sometidas a la fuerza, no conocían los alcances de esta operación»⁵. Las consecuencias traumáticas en los cuerpos e identidades de estas mujeres están todavía bajo investigación, y muchos casos de muertes a causa de estas cirugías aún no han recibido justicia.

Desde el año 2013 hasta el presente, se han puesto en práctica una serie de acciones simbólicas en espacios públicos denominadas Alfombra Roja. Alejandra Ballón Gutiérrez, artista e investigadora, y participante de este proyecto activista, analiza el impulso inicial y las ramificaciones del hecho de congregarse a miles de mujeres en torno a una discusión *desde* el cuerpo sobre los derechos sexuales y reproductivos y la violencia contra la mujer. El proyecto surge en Lima, Perú «a partir de una urgencia reflexiva y de una crítica feminista en torno a la teoría social, el espacio público y el arte»⁶. En este sentido, Alfombra Roja no es solamente «arte político» de intervención pública, sino, ante todo, una *alianza* entre el arte, el activismo y el discurso académico: una acción articuladora.

Este proyecto *artista-académico* *performa* una articulación entre la práctica ciudadana y el arte colaborativo en busca de transformaciones en las

4 Achille Mbembe, «Necropolitics», en *Public Culture* 15 (1), 2003, 26.

5 Alejandra Ballón Gutiérrez, «El caso peruano de esterilización forzada. Notas para una cartografía de la Resistencia», en *Aletheia*, volumen 5, n.º 9 (octubre 2014), 4.

6 Ballón, «El caso peruano...», 4-5.

políticas públicas que atañen los derechos de la mujer. La imagen de base que se resignifica a través de las acciones performáticas es la «alfombra roja» relacionada con las rutas del privilegio del poder. Desde gobernantes de Estados (pseud) democráticos hasta la añeja realeza del Viejo Mundo, hasta las estrellas de la cultura popular que se instalan como una realeza contemporánea que vive en un mundo inalcanzable, la alfombra roja se instala para recibir ceremoniosamente a quienes reciben los beneficios de sistemas verticales, pisoteando a quienes estos sistemas han empujado a los márgenes. Alfombra Roja transforma esta imagen componiendo una alfombra humana de personas vestidas de rojo: una alfombra de cuerpos que, desde su materialidad, ponen de manifiesto la violencia ejercida sobre quienes sobreviven en los márgenes —o bajo el pisoteo— de dichos sistemas. Aunque estas acciones empezaron con un trabajo en conjunto de artistas y activistas, muchas de las víctimas de las esterilizaciones forzadas se han unido a las acciones de Alfombra Roja, «poniéndole cuerpo» a su reclamo de justicia. De este modo, la participación de mujeres campesinas en estas acciones amplifica el alcance de las alianzas articuladas a través de ellas, ya que el colectivo *performa* desde las intersecciones de clase y raza. Las artistas capitalinas yacen cuerpo a cuerpo con las mujeres indígenas esterilizadas contra su voluntad, reconociendo que, a pesar de que hay privilegios que las diferencian, es posible unirse desde esas diferencias para, juntas, reclamar justicia.

La presencia masiva de ciudadanas y ciudadanos que reclaman justicia en las calles es un testimonio de la centralidad del cuerpo en las luchas por el poder. La historia de las dictaduras del siglo pasado está escrita con la tortura, asesinato y desaparición de cuerpos considerados peligrosos, rebeldes o indeseables. El poder materializa su violencia autoritaria en el cuerpo, construyendo su actuar dentro de lo que puede ser controlado y sometido. Esta es una de las razones por las cuales los cuerpos que son blanco del abuso de un poder autoritario son aquellos cuerpos que tienen el potencial de cuestionarlo. Así, los cuerpos marcados por género, raza, sexualidad, etnicidad y niveles de pobreza devienen vulnerables precisamente *a causa* del actuar de los sistemas de poder. En otras palabras, el poder *produce* cuerpos vulnerables al instalarlos dentro de un sistema que les cierra caminos y posibilidades en el actuar cotidiano. El *performance* del día a día, entonces, se realiza dentro de estos parámetros de vulnerabilidad establecidos por las instituciones que garantizan el *statu quo*. Ahora bien, las respuestas más poderosas contra el debilitamiento sistemático del actuar ciudadano vienen de la disrupción de lo cotidiano, precisamente desde ese espacio vulnerabilizado: el cuerpo. Es aquí donde la protesta ciudadana y el activismo se encuentran con las artes del cuerpo y con el teatro, pues la *performance* corporal encuentra y pone en escena otras formas de ser y actuar. Desde la vulnerabilidad a la que han sido orillados, estos cuerpos responden y se rebelan.

Las mujeres que gritan «¿Dónde están?» o las mujeres vestidas de rojo que se transforman en una alfombra humana se conectan desde la materialidad de lo sensorial con las personas que se desplazan por los espacios públicos. La conexión, el lazo que une presencias es, precisamente, la materialidad de los cuerpos y las voces que *transforman* tanto el espacio público, como al público (la audiencia) local y transnacional que se encuentra en él. Estos cuerpos que escuchan, miran, huelen, perciben, y *sienten* lo que está sucediendo a su alrededor, comparten un momento de reconocimiento mutuo al encontrarse en los sentidos. La socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui ofrece la noción aymara de *ch'ixi* como una realidad en donde

coexisten en paralelo múltiples diferencias culturales, que no se funden sino que antagonizan o se complementan [...] cada diferencia se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa⁷.

Las acciones articuladoras del artivismo, generan un espacio/tiempo *ch'ixi*, en que los pretendidos cortes limpios se desdibujan y cuerpos y acciones coexisten y, ante todo, reconocen su coexistencia. Podemos, entonces, explorar el potencial *performativo* de lo que nos convoca alrededor de la investigación en artes y desde las artes: la pregunta no es qué es el performance, sino qué *hace* el performance.

El performance en su sentido amplio, el arte de performance como proyecto estético-político, y las prácticas ciudadanas en las que confluyen lo individual y lo colectivo, activan nuestra imaginación política y ofrecen modos de intervención en terrenos en disputa, como los derechos sexuales y reproductivos, las políticas de la identidad, la neoliberalización de las políticas del cuerpo, las multiplicidades étnicas y raciales como formas de olvido. Esta imaginación está en la base de lo que hace el *performance*. Decía Augusto Boal que el teatro quizás no es revolucionario en sí mismo, pero que es definitivamente un ensayo de la revolución⁸. Esta propuesta abre un diálogo directo con el concepto de las teatralidades expandidas, considerando estas como el accionar de las prácticas teatrales —y de las artes del cuerpo en general— más allá de los espacios destinados a su circulación, producción y consumo. Son precisamente estos circuitos los que hacen del teatro un ensayo de y para la revolución —un potencial que puede incluso ser más productivo que la presentación directa de temas de luchas políticas en escena—. Porque los temas pueden ser abordados desde diferentes formas del quehacer artístico, mientras que los procesos creativos colectivos teatrales imprimen en estas luchas la potencialidad del cuerpo como herramienta de rebelión y resistencia.

7 Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2010), 7.

8 Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed* (New York: Urizen Books: 1979).

La naturaleza misma del hecho teatral requiere de la copresencia de cuerpos en escena y en la audiencia —lo que Jorge Dubatti ha llamado el «convivio teatral»— que genera una experiencia compartida⁹. El teatro hace que los cuerpos se muevan, se reúnan, se reconozcan unos a otros. Es este el componente más potente del rol que las teatralidades expandidas pueden jugar en los movimientos sociales contemporáneos. Del mismo modo, las acciones articuladoras surgen de una insatisfacción con el mundo tal como existe, y el deseo de llevar a cabo formas de transformarlo. Bertolt Brecht, como Boal, entiende el teatro como un gesto revolucionario, enfocándose en la tecnología como un arma que proviene de una actitud crítica hacia el mundo, y del deseo de «ponerlo de cabeza»¹⁰. En este sentido, las alianzas y conexiones entre las artes, el activismo y la academia son un punto de partida para explorar nuevas epistemologías del cuerpo y los sentidos, y nuevas formas de conocimiento. Nos sugieren que las tareas cognitivas que nos permiten analizar críticamente el mundo en que vivimos no deberían llevarse a cabo solamente desde ejercicios de raciocinio mental sino también desde la lógica del cuerpo y los sentidos. Porque solamente la sensorialidad, la sensualidad y la sensibilidad —entendidas como articulaciones del sentir que intersectan el pensamiento crítico, el deseo y los afectos— pueden dar cuenta de los asaltos al cuerpo perpetrados por la violencia política. Es solo desde esta corporeidad que las intersecciones de raza, género y sexualidad, clase y relaciones sociales, pueden ser entendidas como el centro y la base de decisiones políticas que no tendríamos que aceptar como inapelables. En tiempos en que pareciera que el vivir es, ante todo, un sobrevivir, se hacen necesarios nuevos modos de entender y sentir el mundo; las artes del cuerpo ofrecen acciones articuladoras efectivas y abiertas a seguir expandiéndose y fortaleciéndose.

Dentro de este engranaje de alianzas y conexiones, la academia es solo una pieza más, que puede ofrecer provocaciones tanto para la creación de acciones articuladoras como para su posterior análisis y potencial expansión. Cabe preguntarnos cómo trabajar de esta manera, cómo articular estos espacios. Sin duda alguna, la acción corporal es central: para movilizarse y buscar alianzas con grupos activistas; para explorar propuestas estéticas; para desarrollar ideas y conceptos que intensifiquen el efecto transformador de tales acciones. Y todo esto puede empezar desde cualquier espacio: las calles, plazas y espacios públicos; el escenario de ensayo y puesta en escena de las artes del cuerpo; el taller de los artistas visuales; el escritorio de investigación del profesorado; el salón de clases en el que los estudiantes están empezando a entender que su trabajo

9 Jorge Dubatti, «Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo», en *Dramateatro: Revista digital*, http://www.dramateatro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=38:jorgedubatti-1&catid=13&Itemid=579&lang=es

10 Bertolt Brecht, Brecht on *Theatre: The Development of an Aesthetic*, John Willett trad. (New York: Hill and Wang, 1977).

artístico es también un espacio de producción de conocimiento. Una experiencia que abrió puertas a este tipo de diálogo es la acción digital que conectó a los estudiantes estadounidenses de la facultad de teatro y danza de Muhlenberg College, en Pennsylvania, USA, y un grupo de compañeros artistas que participaron en el Festival Itinerante de Teatro Latinoamericano organizado por el Colectivo transnacional Âmbar en Lima, Perú, en marzo del 2017.

Reunidos alrededor de un interés común en temas de raza y performance, cada grupo respondió a la provocación de mostrar «de qué raza es tu país» a través de una conexión de video chat en tiempo real. El resultado puso de relieve las similares preocupaciones que atraviesan fronteras en todo el hemisferio: sin conocerse ni haber trabajado juntos antes, y sin siquiera hablar el mismo idioma, las acciones demostraron conexiones entre jóvenes de Estados Unidos, México, Perú, Brasil y Argentina —los países representados en esta acción¹¹—. La jerarquización de los gustos musicales desde una visión occidental, la asignación de valor de acuerdo con el color de la piel, el doble desafío que implica sobrevivir como una mujer de color, y la borradura de la historia de «los vencidos» para solo dar cabida a la historia «oficial» de quienes tienen el poder fueron temas que mostraron resonancias en esta acción digital. Los estudiantes tienen las herramientas para realizar análisis críticos desde la praxis: solo hace falta ofrecerles el espacio y la oportunidad, e impulsar el deseo de crear estas rutas alternativas a las epistemologías que les han sido heredadas.

Las resonancias entre diferentes acciones artivistas surgen del reconocimiento de tener un lugar en el mundo en el que el color, la forma, los privilegios y los conocimientos del cuerpo nos marcan y, a la vez, nos permiten resistir esas mismas marcas. Desde sus conexiones y sus diferencias, desde la vulnerabilidad y la fuerza de sus cuerpos, las acciones articuladoras nos recuerdan que las artes tienen mucho que ofrecer y, sobre todo, mucho por hacer. Imaginar *utopías* a través de las artes puede activar nuestra imaginación política y llevarnos a la acción. En palabras de José Muñoz, «desde una insatisfacción crítica compartida nos acercamos a una potencialidad colectiva»¹². Esa insatisfacción es la que demanda el encuentro y la activación relacional de las potencialidades del activismo, arte y *performance*. Solo en estos diálogos es posible determinar qué es lo que funciona, lo que falta, y lo que se puede hacer. Y, ante todo, estas articulaciones evidencian que siempre se puede hacer más, y que esa insatisfacción debe permanecer abierta, para seguir abiertos a las transformaciones. Si nos preguntamos, entonces, qué son los artivismos y por qué son necesarios, debemos considerar qué hacen estos artivismos: transforman constantemente, desde la apertura, la porosidad, y el deseo de pensar, sentir y hacer de un modo diferente, aun sabiendo que siempre hay un paso más que dar.

11 El material de archivo de esta acción puede encontrarse en la plataforma digital YouTube.

12 José E. Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (Nueva York y Londres: New York University Press, 2009), 189.

Bibliografía

- Ballón Gutiérrez, Alejandra. «El caso peruano de esterilización forzada. Notas para una cartografía de la Resistencia». *Aletheia*, volumen 5, número 9 (octubre 2014): 1-20.
- Boal, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. Nueva York: Urizen Books, 1979.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. John Willett, traductor. Nueva York: Hill and Wang, 1977.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Brian Massumi, traductor. Londres: Continuum, 1987.
- Dubatti, Jorge. «Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo». En *Dramateatro: Revista digital*, http://www.dramateatro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=38:jorge-dubatti-1&catid=13&Itemid=579&lang=es
- Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews with Michel Foucault*. Editado por Donald F. Bouchard. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- Mbembe, Achille. «Necropolitics». En *Public Culture* 15 (1): 11-40, 2003.
- Muñoz, José E. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. Nueva York y Londres: New York University Press, 2009.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizados*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- Schechner, Richard. *Between Theater & Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Vidal Carrasco, Ana María. «Informes técnicos para el establecimiento de una comisión de investigación de los casos de esterilizaciones forzadas». En *Expedientes de la Dirección de Promoción y Protección de los Derechos de la Mujer*, 2012-2013.

Discurso musical, polisemias e interculturalidad en la investigación

Patricia Pauta

La Etnomusicología nos permite articular la significación, el uso y la función de los elementos sonoros para evidenciar las relaciones que se establecen entre las prácticas musicales y los ámbitos de la vida social. El análisis del discurso musical es el objeto privilegiado del estudio de la música en la cultura; nos otorga el contenido cultural propio de las cadenas de significantes y significados que lo constituyen y le dan sentido tanto al emisor como al receptor.

La intención musical del emisor se encuentra con la comprensión del receptor cuando ambos se inscriben en el mismo código musical. La intención de ambos en relación con el sonido es la misma. Tal es el caso de los rituales donde cada acto sonoro tiene un rol y una intención definida que es comprensible y esperada por el creador, el ejecutante y el escucha.

Cuando la significación del acto sonoro no es compartida entre emisor y receptor, el emisor produce el acto sonoro atendiendo a sus propios códigos culturales y el receptor los escucha e interpreta de acuerdo con los suyos. La divergencia entre uno y otro depende de la diferencia entre los códigos culturales que permiten darle significado al sonido.

Postulamos que el sonido es un significante carente de significado, cuyo contenido será otorgado por las estructuras organizadoras generadas por la cultura de quien lo escucha e interpreta. Esta distancia entre quienes crean y ejecutan el acto musical y quienes lo escuchan genera polisemias en el discurso musical. En las situaciones interculturales este hecho se ve complejizado porque las significaciones ya no provienen de una sola matriz cultural. Sin embargo, estas características de la comunicación musical crean al mismo tiempo ricos espacios para la creación. Por ello la música ha sido desde siempre una mediadora intercultural que genera sincretismos y espacios novedosos de creación y ejecución.

Investigación etnomusical

La investigación del estudio de la música en la cultura se proyecta en varias aristas, entre las cuales podemos considerar:

- La complejidad de los lenguajes sonoros
- Las distintas modalidades de comunicación
- El efecto de potenciar conocimientos y generar sentimientos

- La diversidad de expresiones artísticas
- La función en la sociedad en donde se desarrolla

Su estudio nos permite la comprensión de estos aspectos en los contextos caracterizados por distintos grados de mediatización suscitados, debido al ejercicio de la microfísica del poder¹. Para comprender las distintas prácticas musicales es necesario considerar las dimensiones a partir de las cuales las perciben, conciben, categorizan y conceptualizan los artistas creadores, los intérpretes y sus receptores, en el contexto de sus respectivas matrices socioculturales. Esto nos impone potenciar la investigación científica y abrir varias líneas de estudios acordes y necesarias, cuyos resultados sean aplicables a las demandas sociales contemporáneas, especialmente aquellas que tienen que ver con la educación como espacio de diálogo intercultural.

Ejemplo de investigación

Una de las formas de investigación que se ejemplifica es de carácter transdisciplinario, en la cual se comprometen conceptos de la Musicología y la Antropología, especialmente de la Etnología que es la disciplina que analiza la cultura de cada pueblo; además hace uso de métodos y conceptos de la historia para analizar los hechos desde la Antropología Histórica y de la Antropología Simbólica como disciplinas de estudio para la reconstrucción y análisis de los hechos.

Para E. Cámara de Landa, «La Etnomusicología o Antropología de la Música, es el estudio de los procesos musicales en la cultura, la música como cultura». Desde esta perspectiva, la visión musicológica que se adopta en este estudio toma en cuenta el contexto, puesto que la música es un hecho cultural imbricado con otros elementos culturales; en otras palabras, asumimos la perspectiva holística de la Etnomusicología, que refiere a la significación, uso y función de la música y sus elementos. Desde esta postura, resultan evidentes las relaciones que se pueden establecer entre las prácticas musicales y los diversos ámbitos de la vida social como la religión, la etnicidad, el poder, las distinciones de género, etc. Las prácticas musicales ayudan a dotar de sentido a muchas manifestaciones de la vida social, de la misma manera que estas también constituyen factores determinantes para las primeras.

Las líneas que empleamos se basan en las teorías y métodos de la Antropología moderna, las cuales integran dentro de sus procedimientos, el estudio del rol de la música en una sociedad y de su interacción con el contexto cultural, histórico y social; tendencia que ha dominado la orientación de la Etnomusicología durante las últimas décadas².

Para comprender la función de la música en el contexto sociocultural de una fiesta religiosa popular³ se investigó sobre los elementos musicales asociados a los

1 Michel Foucault, *Historia de la sexualidad* (Siglo XXI Editores, México, 2006).
 2 Bruno Nettl, *Theory and method in ethnomusicology* (Nueva York: The Free Press, 1964).
 3 Patricia Pauta Ortiz. *Fiesta del solsticio de junio: La música del Inti Raymi Corpus Christi como*

extramusicales, desde una perspectiva intradisciplinar a la Antropología, tomando los instrumentos descriptivos y analíticos de la Antropología Histórica, la Antropología Simbólica y la Antropología Sociocultural.

En la Antropología Histórica asumimos el análisis etnohistórico del desarrollo de las expresiones musicales de esa fiesta para explicar la yuxtaposición y el sincretismo generados durante el proceso desde el encuentro de las dos culturas. Desde la perspectiva de la Antropología Simbólica tomamos en consideración los significados de los símbolos tanto musicales como extramusicales y cómo se asocian para dar sentido a esta forma de comunicación tangible e intangible en el contexto de la sacralidad y la fiesta. Y desde la Antropología Sociocultural tomamos referencia a los sistemas de concepción y pensamiento y como ellos ordenan la lógica de la creación, adaptación y re-exposición de las prácticas musicales en el contexto social y cultural en los tres contextos seleccionados. Esta interacción intradisciplinar nos permite tener una visión holística desde lo extramusical del quehacer musical.

Otro componente importante para la comprensión es el método hermenéutico⁴ que nos ayuda a obtener un acercamiento metodológico importante para la interpretación de fenómenos psicológicos, sociales, históricos y culturales, como la comprensión del quehacer musical que involucra concepciones, aspectos míticos, simbólicos y manifestaciones artísticas que se despliegan en las ceremonias, rituales, procesiones, prácticas interpretativas musicales y danzas.

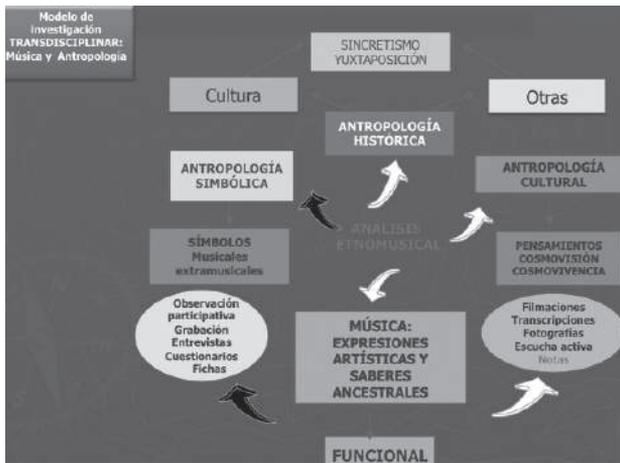


Figura 1. Mapa transdisciplinar del estudio de la música en la cultura

relación intercultural en el Azuay y Cañar (Buenos Aires: Tesis doctoral en Musicología, Pontificia Universidad Católica de Argentina, 2017).

4 Daniel Schleiermacher define a la hermenéutica como el arte de comprender correctamente un discurso. En: Daniel Schleiermacher, *La hermenéutica como el arte de comprender correctamente un discurso*. Disponible en: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/6082/1/83.pdf>.

Etnomusicología, interculturalidad y educación

El diálogo intercultural se genera entre dos o más culturas y, por lo tanto, parte del reconocimiento de que existen culturas diferentes, cada una con su respectiva concepción de la vida. Esta pluralidad de conocimientos, al ser reconocida como tal, permite el desarrollo de las unidades educativas de interacción epistemológica tan necesarias en nuestro país pluricultural.

En las últimas adaptaciones efectuadas en el 2016 al Moseib⁵ (Modelo del Sistema de Educación Intercultural Bilingüe), para su mejor manejo y aplicabilidad, se acuerda dar especial importancia a los saberes ancestrales, a los intercambios enriquecedores entre los conocimientos tradicionales y los de la ciencia y la tecnología. En la práctica, profundizar estos parámetros implica diseñar y aplicar proyectos de investigación cuyo objetivo sea el rescate de la memoria colectiva y la valorización de las prácticas vivenciales, para dar sustento a la promoción de procesos de enseñanza-aprendizaje que se reflejen en el modelo educativo nacional.

La demanda de la puesta en valor de la sabiduría ancestral en el accionar intercultural es una necesidad inminente. Con ella se propone tanto el diálogo de saberes como una estrategia para la gestión del conocimiento que implique armonía relacional entre los actores sociales de culturas diferenciadas y la academia, a manera de diálogo simétrico entre los conocimientos científicos y los conocimientos ancestrales.

En el Ecuador, construir una educación intercultural desde la perspectiva de la educación musical implica, en la práctica, respetar la diversidad de prácticas musicales generadas en el seno de las culturas indígenas, afros y montuvias⁶ con sus particulares estéticas. Esto permitirá conocer tales estéticas de las culturas diferenciadas con el propósito de poner en valor las diversas formas de expresión artística que caracterizan nuestra diversidad sociocultural, cuyos protagonistas buscan equilibrar por la vía del derecho su reconocimiento y participación.

Conclusión

Estamos convencidos de que los mejores espacios de diálogo intercultural se dan allí donde lo teórico se convierte en práctica consciente, donde la idea de un instrumento se transforma en sonido que alcanza diferentes dimensiones espa-

5 Ministerio de Educación del Ecuador, *Modelo del Sistema de Educación Intercultural Bilingüe*. Quito, Ministerio de Educación, Dineib (2013).

6 Usualmente el término 'montuvio' se hallaba escrito con b y su acepción en el Diccionario de la Lengua Española (DEL) indicaba: «adj. Ec., Guat. y Méx. Dicho de una persona: Montaraz, grosera. U. t. c. s.», a partir de la 23ª edición del DEL, y a petición de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, la ortografía cambia, así como su acepción despojada de la carga negativa; de esta manera la palabra montuvio significa: «m. y f. Ec. Campesino de la costa».

ciales y temporales, donde un repertorio se convierte en narrativas vivas, donde la idea de aprender nos invita a desaprender para reaprender en forma significativa. De esta manera, los procesos históricos que dieron lugar a los diferentes géneros musicales aborígenes y mestizos pueden ser reexpuestos otorgándoles nuevas significaciones.

Por ello abogamos por un justo lugar para las músicas ecuatorianas en todos los currículos, tanto los de escolaridad obligatoria como los de las instituciones de formación musical y los universitarios.

Bibliografía

- Cámara de Landa, Enrique. *Etnomusicología*, vol. 2. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI, 2006.
- Ministerio de Educación del Ecuador. *Modelo del Sistema de Educación Intercultural Bilingüe*. Quito: Ministerio de Educación Dineib, 2013.
- Nettl, Bruno. *Theory and method in ethnomusicology*. Nueva York: The Free Press, 1964.
- Pauta Ortiz, Patricia. *Fiesta del solsticio de junio: La música del Inti Raymí Corpus Christi como relación intercultural en el Azuay y Cañar*. Buenos Aires: tesis doctoral en Musicología, Pontificia Universidad Católica de Argentina, 2017.
- Schleiermacher, Daniel. *La hermenéutica como el arte de comprender correctamente un discurso*. En: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/6082/1/83.pdf>.

El valor público de los archivos

Nicolás Barbieri

Cada día, por las tardes, el archivo se veía «invadido» por un grupo de jóvenes que, aparentemente, se acercaban allí al salir del colegio¹. Tras un par de horas, la calma regresaba. La directora del archivo había descubierto que los jóvenes utilizaban el archivo para hacer un poco de todo: algún trabajo escolar, conectarse a internet y las redes sociales, y también, como ellos decían, «pasar el rato». Utilizaban la sala principal del archivo, pero también pasaban tiempo en la puerta, porque el archivo estaba ubicado en una plaza con bastante movimiento en el barrio.

La directora del archivo estaba preocupada. Con todo este movimiento de gente joven, el resto de usuarios del archivo se quejaban del ruido provocado, el personal no conseguía mantener ordenado el espacio y las personas encargadas de la limpieza estaban desbordadas. En definitiva, las cosas estaban del revés de lo que se acostumbraba a esperar de un archivo.

La directora pensó entonces que no era tarea del archivo ocuparse de este problema. Y que debía advertir a los jóvenes (y también a sus padres) que no permitiría estas prácticas. Sin embargo, se le ocurrió que podía utilizar lo que estaba para pedir un aumento de presupuesto al gobierno. Incluso pensó en pedir reformas para el edificio. Pero tuvo que descartar rápidamente esta opción, ya que el contexto político y económico no lo permitía.

Pensó en una alternativa. Se le ocurrió que el archivo podía ofrecer nuevos servicios para estos jóvenes, pero siempre que sus padres u otras personas externas actuaran como voluntarios para encargarse de ello. Evitaría así las quejas de aquellos que consideraban que los recursos públicos se estaban utilizando para satisfacer intereses de grupos reducidos. Sin embargo, también descartó esta alternativa, ya que era imposible para el archivo impulsar un proyecto de este tipo.

Finalmente, pensó que podía encontrar una respuesta al problema dentro del archivo, reorganizando tareas, espacios y recursos. Cuanto más pensaba en ello, más le parecía que atender esta necesidad de los jóvenes formaba parte

1 Este caso está construido a partir del libro: Mark Moore, *Creating Public Value: Strategic Management in Government* (Cambridge: Harvard University Press, 1997). También incorpora reflexiones desarrolladas en el artículo: Nicolás Barbieri, «Bibliotecas públicas: entre la medición de su impacto y la evaluación de su valor público», en *VII Congreso Nacional de Bibliotecas Públicas*, ed. de Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 83-87. (Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2015).

de la misión actual del archivo. Entre otras cosas, le permitiría fomentar la curiosidad y la creatividad en estos (y otros) jóvenes.

Además, le parecía que la demanda de los jóvenes era tan pertinente como las que hacían muchos otros colectivos que utilizaban el archivo de forma diferente (profesionales historiadores especializados, personas que se dedicaban al comisariado de exposiciones o a la restauración, o incluso docentes). De hecho, hacía poco se había planteado en la ciudad un debate con relación a los archivos: ¿debían ser algo más que repositorios para la protección y difusión, y pensarse como espacios de interacción, creatividad y socialización?

Este caso, seguramente poco original a estas alturas, nos permite entender que la directora del archivo es una directiva pública, que tiene la tarea de gestionar determinados recursos públicos y encontrar el modo de generar el máximo valor posible a partir de ellos. En definitiva, ella (y el conjunto de personas implicadas en un archivo) tienen la responsabilidad de generar valor público.

Pero, ¿qué es el valor público?

Lo primero que debemos reconocer para entender qué es el valor público es la existencia de aspiraciones colectivas, es decir, finalidades colectivas, fruto del acuerdo entre individuos con intereses particulares. De eso trata la gestión pública, de la necesidad de conseguir un equilibrio entre intereses individuales y colectivos.

Cuando la directora del archivo ofrece una respuesta a las necesidades de los jóvenes, entonces está generando valor público. Y no simplemente porque satisface la demanda de un usuario, sino porque atiende las necesidades de una comunidad. El valor público de los archivos reside en su capacidad para impulsar la cooperación entre colectivos, vale decir, que historiadores profesionales, personas dedicadas al comisariado o restauración, jóvenes y otros grupos sean capaces de colaborar para hacer del archivo un espacio común. Por eso, la directora del archivo comienza el proceso de creación de valor público desde el momento en que reconoce que su objetivo es la cooperación entre colectivos de usuarios.

Por su parte, otro de los aspectos importantes que debemos reconocer es que la gestión pública de un archivo también es política (en el sentido más amplio y noble de la palabra). En última instancia, las intervenciones públicas (incluidas las que se llevan a cabo por un archivo) generan valor público si consiguen asegurar la justicia y la equidad en la provisión de un servicio o el cumplimiento de un derecho. El caso de los jóvenes nos pone ante esta disyuntiva, ¿cómo podemos atender sus necesidades, sin segregar los espacios, promoviendo la colaboración entre usuarios, pero también asegurando la compatibilidad entre los diferentes usos de un archivo?

Creo que para empezar a encontrar respuestas a este tipo de preguntas, necesitamos conocer más sobre el valor público de los archivos. Hasta ahora, ¿qué sabemos sobre los archivos? Nos hemos concentrado en conocer los fondos que tienen, las actividades que organizan, las personas que trabajan en ellos y otros aspectos similares. Pero todavía tenemos poco conocimiento sobre algunos aspectos que relacionados con el valor público:

- ¿Quiénes vienen (y quiénes no) a los archivos?
- ¿Cómo y con quién vienen e interactúan las personas y colectivos que usan los archivos?
- ¿Cuáles son los efectos de lo que está pasando (o podría pasar) en los archivos en términos de valores colectivos como la equidad y la justicia?

Esta información, este conocimiento, no solo es relevante en sí mismo, sino que es necesario para tomar decisiones sobre la orientación de los archivos en el futuro. En definitiva, para tomar decisiones de política pública y de gestión pública.

Una propuesta para analizar el valor público de los archivos

Quiero terminar, entonces, con una propuesta para analizar el valor público de los archivos. Sobre la base de un trabajo previo², propongo a continuación cuatro dimensiones de evaluación del valor público de los archivos, junto con algunas preguntas de referencia:

1) Identidades colectivas y sentido de pertenencia comunitaria.

¿Contribuyen los archivos al desarrollo de imaginarios comunes, compartidos y al mismo tiempo flexibles?

2) Capital social: inclusión y acción colectiva.

Recuperando el caso de los jóvenes que planteamos al principio de este texto, cabe preguntarse: ¿hasta qué punto, y de qué manera, los archivos impulsan la cooperación entre diferentes grupos, colectivos y comunidades? ¿Favorecen estos procesos la reconstrucción de vínculos sociales y al mismo tiempo la participación activa y corresponsable de las personas?

3) Desarrollo autónomo y creativo.

¿Contribuyen los archivos a la equidad en el acceso/generación de conocimiento, saberes y expresiones? Dicho de otra manera, ¿contribuyen al desarrollo de oportunidades y recursos para comprender y dar respuesta al entorno más directo de las personas?

2 Nicolás Barbieri, Adriana Partal y Eva Merino, «Nuevas políticas, nuevas miradas y metodologías de evaluación. ¿Cómo evaluar el retorno social de las políticas culturales?», en *Papers Revista de Sociología*, 96, 2, (2011): 477-500.

4) *Transformación inclusiva del territorio.*

¿Forman parte los archivos de procesos de regeneración urbana, de transformación del espacio público? ¿Lo hacen reconociendo la pluralidad de demandas que atraviesan un territorio y evitando la segregación en esos espacios? ¿Fomentan que la participación de las personas en dichos procesos no resulte meramente subsidiaria?

Hasta aquí, entonces, una reflexión y una propuesta, tal vez con más preguntas que respuestas, con más interrogantes que certezas. Pero, en definitiva, una invitación a descubrir y promover el valor público de los archivos.

Bibliografía

- Barbieri, Nicolás; Partal, Adriana y Merino, Eva. «Nuevas políticas, nuevas miradas y metodologías de evaluación. ¿Cómo evaluar el retorno social de las políticas culturales?». En *Papers Revista de Sociología*, 96, 2, 2011.
- Barbieri, Nicolás. «Bibliotecas públicas: entre la medición de su impacto y la evaluación de su valor público». En *VII Congreso Nacional de Bibliotecas Públicas*. Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2015.
- Moore, Mark. *Creating Public Value: Strategic Management in Government*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Políticas públicas y derechos culturales: ¿hacia unas políticas de lo común?

Nicolás Barbieri

La Declaración Universal de los Derechos Humanos hace referencia a los derechos económicos, sociales y culturales. Por lo tanto, los derechos culturales son indisociables de los derechos humanos. Su valor es resultado de una atribución histórica. Pero a pesar de ello, podríamos estar de acuerdo en que, dicho de manera coloquial, los derechos culturales han sido el hermano menor en la familia de los derechos denominados de segunda generación. Sobre todo, si los comparamos con la atención recibida por los otros dos derechos de este tipo: los derechos económicos y sociales.

Al mismo tiempo, podemos establecer un paralelismo entre esta situación y lo que sucede con los denominados bienes comunes en el ámbito cultural. Estamos acostumbrados a hablar de bienes comunes en el ámbito de los bienes naturales. Por ejemplo, los trabajos de Elinor Ostrom¹ han analizado en detalle este tipo de bienes comunes. También llevamos tiempo discutiendo sobre la importancia de los bienes comunes en el ámbito de lo digital. En este caso, podemos hacer referencia, por ejemplo, al profesor de la Universidad de Harvard Yochai Benkler², quien analizó iniciativas colaborativas en el ámbito digital como el software libre. Sin embargo, en el ámbito de la cultura todavía son incipientes los estudios al respecto. Aún nos cuesta pensar en manifestaciones culturales como bienes comunes. En este sentido, el desarrollo de una perspectiva propia (aunque no desconectada del resto de bienes comunes), resulta necesario³.

En definitiva, pocas normativas y políticas públicas culturales de peso (estructurales) han buscado construir su legitimidad desde la perspectiva de los derechos culturales o la cultura como parte de los bienes comunes. Hemos optado más bien por intentar legitimar las políticas culturales argumentando su

1 Elinor Ostrom, *Governing the commons: The evolution of institutions for collective action* (Londres: Cambridge University Press, 1990).

2 Yochai Benkler, *The wealth of networks: How social production transforms markets and freedom* (New Haven: Yale U. Press, 2006).

3 Nicolás Barbieri, «Cultura, políticas públicas y bienes comunes: hacia unas políticas de lo común». *Revista Kult-ur*, vol. 1 (2014): 46-64.

aparente impacto económico o su contribución a las agendas de otras políticas sectoriales (como la salud, la seguridad, etc.)⁴.

Ahora bien, creo que esta situación está cambiando recientemente, al menos de forma parcial. La aprobación del Código Ingenios en Ecuador podría ser un ejemplo. Si bien el código no menciona directamente el concepto de bienes comunes, parece construir su legitimidad en torno a este discurso y, en determinados momentos, al de los derechos culturales. El código también hace un esfuerzo importante por concretar qué significan los derechos culturales en la práctica, en la vida cotidiana de la ciudadanía. Un esfuerzo que nos permite discutir más claramente de qué hablamos cuando hablamos de derechos culturales.

Creo que en Barcelona podríamos tener (si se acaba concretando) otro ejemplo de la aparición de normativas y políticas públicas que buscan construir su legitimidad en torno a la idea de derechos culturales o también de los bienes comunes. En el Ayuntamiento de Barcelona ahora mismo se está empezando a debatir una propuesta de regulación de lo que se ha denominado «patrimonio ciudadano»⁵, desde la perspectiva de los bienes comunes. Habrá que prestar atención a la evolución de este tipo de iniciativas, para ver el grado de concreción al que llegan y su relevancia.

Pero antes de debatir sobre las oportunidades y retos que el desarrollo de este tipo de iniciativas supone, hagamos una referencia a qué se entiende por derechos culturales y también qué entendemos por bienes comunes. Creo que los dos conceptos están muy relacionados.

Derechos culturales y bienes comunes

¿Cómo se concretan los derechos culturales? ¿Cuáles son sus dimensiones básicas? Se han realizado numerosos esfuerzos para intentar concretar los componentes clave de los derechos culturales y superar lo que se había considerado como categoría subdesarrollada de los derechos humanos. Por ejemplo, podemos hacer referencia a los trabajos del denominado Grupo de Friburgo y la Declaración de Friburgo sobre derechos culturales.

En este artículo, entendemos que los derechos culturales se pueden concretar en tres grandes elementos: 1) el derecho de acceso a manifestaciones culturales (diversas), pero también el derecho de poder contribuir a ellas, 2) el derecho de pertenecer (o no) a una comunidad, y 3) el derecho a participar en la elaboración, implementación y evaluación de políticas culturales.

4 Nicolás Barbieri, Adriana Partal y Eva Merino, «Nuevas políticas, nuevas miradas y metodologías de evaluación. ¿Cómo evaluar el retorno social de las políticas culturales?», en *Papers Revista de Sociologia*, 96, 2, (2011): 477-500.

5 Mauro Castro, Fresnillo y Moreno. *Comuns urbans-Patrimoni Ciutadà. Marc conceptual i propostes de línies d'acció* (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2016).

Esta definición tiene una clara relación con la idea de bienes comunes. Pero, ¿qué son los bienes comunes? Siguiendo los trabajos de referentes en este ámbito como los que hemos mencionado, los bienes comunes pueden ser definidos como la interrelación de tres elementos indivisibles: recursos, comunidades y normas (o reglas). Así, por un lado, los bienes comunes son recursos (por ejemplo, el agua, o por ejemplo, el conocimiento volcado en internet). Entonces, si pensamos en el ámbito de la cultura, hablar de bienes comunes sería hablar tanto de recursos tangibles (por ejemplo, un equipamiento cultural) como de recursos intangibles (lenguas, expresiones diversas, etc.).

Pero los bienes comunes no son solo recursos. Hablamos fundamentalmente también de quienes administran esos recursos. Hablamos de las comunidades que gestionan de forma compartida estos recursos. Sin esas comunidades, no hay recursos y, por lo tanto, tampoco hay bienes comunes. Sin la comunidad de wikipedistas, no existiría Wikipedia ni mucho del conocimiento que allí se vuelca.

Pero nos falta todavía un tercer elemento. Porque formar parte de la comunidad de wikipedistas no implica que hagas lo que quieras con los recursos disponibles. En Wikipedia existen normas, reglas, maneras de gestionar la información y el conocimiento. Reglas elaboradas por la propia comunidad (o comunidades) de Wikipedia, que son fundamentales porque hacen sostenible todo el proceso.

En definitiva, los bienes comunes no son espacios ni objetos, sino más bien regímenes de gobernanza o de gestión compartida de recursos por parte de comunidades que tienen normas identificables.

Pero volvamos un momento hacia atrás. Hablamos de derechos culturales y de bienes comunes. Tanto la idea de unos derechos culturales realmente efectivos como la idea de los bienes comunes culturales suponen un claro desafío a la manera tradicional de hacer políticas culturales. Veamos por qué.

Retos para las políticas culturales

Por un lado, los conceptos de derechos culturales y bienes comunes suponen un reto para aquellos que han sido tradicionalmente los intermediadores en políticas culturales, es decir, la administración pública y los grupos de profesionales organizados por sectores culturales (cine, teatro, música, etc.). Estos han sido los agentes responsables de facilitar lo que se ha definido como acceso a la cultura. En realidad, acceso a la cultura significó para estos agentes acceso a una oferta de productos y servicios (recursos) definida por la administración y los profesionales. Esta lógica ya no es compatible con la que se desprende de la idea de bienes comunes y también de los derechos culturales entendidos de forma integral, centrada no solo en el acceso a recursos, sino también a las comunidades y sus normas.

Por otro lado, la perspectiva que hemos explicado supone un reto para la manera tradicional en que las políticas culturales han entendido los derechos culturales. Pensemos en el papel que han tenido tradicionalmente las infraestructuras (equipamientos, edificios, monumentos) en las políticas culturales. Hacer políticas culturales se ha limitado, en muchos casos, a construir infraestructuras de la cultura⁶. Ante la obligación de promover los derechos culturales, muchas políticas se han limitado a construir infraestructuras. Estas políticas se han centrado en la edificación de la obra y en la administración y regulación de su acceso, y han dejado en un segundo plano las implicaciones (fundamentalmente políticas) que tienen su uso y su integración en la vida cotidiana. En definitiva, se han centrado más en los recursos, pero mucho menos en las comunidades y en las normas. Estas políticas han subestimado el papel político de los equipamientos culturales, un papel vinculado al ejercicio de los derechos, entre ellos los derechos culturales.

Entonces, ¿qué significarían unas políticas culturales definidas como políticas de lo común? ¿Cómo construir políticas públicas basadas en una mirada integral sobre los derechos culturales? No existe una receta, probablemente porque las políticas más adecuadas dependerán también de las características del contexto y de las comunidades con las que vamos a trabajar. Pero sí que podemos apuntar un marco de referencia, que al cabo se podrá concretar en líneas de intervención, debatiendo y construyendo de forma compartida con los diferentes agentes y comunidades.

Las políticas de lo común serían, entonces, políticas que van más allá del derecho a acceder a bienes y servicios. Sí que se comprometen con el desarrollo de unos estándares para asegurar los servicios culturales públicos básicos, pero no se limitan a eso, sino que van más allá: las políticas de lo común trabajarían, muy especialmente, el derecho a acceder a las comunidades que gestionan los recursos culturales. Esto significa que tengamos la posibilidad de formar parte de estas comunidades (artísticas, educativas, políticas, etc.), pero también que podamos salir de ellas cuando lo consideremos oportuno. Además, las políticas de lo común no se limitarían a facilitar la participación en actividades culturales. También desarrollarían medidas específicas para asegurar el derecho a participar de la construcción de las reglas, las normas que hacen sostenibles los bienes comunes culturales (desde las expresiones artísticas de una comunidad específica hasta la gestión de una infraestructura o equipamiento cultural de un territorio).

Me gustaría acabar mencionando algunos retos que aparecen cuando hablamos de políticas de lo común. Aspectos que debemos tener en cuenta para

⁶ Nicolás Barbieri, «Cultura, políticas públicas y bienes comunes: hacia unas políticas de lo cultural», en *Revista Kult-ur*, vol. 1 (2014): 46-64.

evitar una mirada acrítica de los derechos culturales e incluso del concepto de bienes comunes.

La ambigüedad en los bienes comunes y los derechos culturales

Ni el discurso de los bienes comunes ni el de los derechos culturales están exentos de ambigüedades. Por eso, se vuelve imprescindible una lectura política de ambos conceptos y las prácticas que se asocian a ellos.

La primera advertencia que debemos plantear tiene que ver con la legitimidad del discurso de los derechos culturales. ¿Quién reclama la necesidad de asegurar estos derechos? ¿Solamente aquellos expertos y profesionales de la cultura? ¿O también organizaciones diversas e incluso parte de la ciudadanía? Si los derechos culturales son reclamados únicamente por aquellos que nos dedicamos al sector profesional de la cultura, entonces más que un derecho estaremos hablando de un reclamo sectorial. Incluso, en ocasiones, podría tratarse más bien de un reclamo corporativo.

El segundo gran reto de las políticas basadas en los derechos culturales es el de la implementación. La potencialidad del relato de los derechos culturales depende de la capacidad para definir: 1) de qué estamos hablando cuando hablamos de derechos culturales, 2) mecanismos de control capaces de hacer efectivo el ejercicio de estos derechos y 3) indicadores que nos permitan evaluar el cumplimiento de estos derechos. En definitiva, los derechos (y también los culturales) deberían poder plasmar lo que debatimos y acordamos previamente a través de la política.

El tercer gran reto es reconocer que hablar de derechos culturales y de bienes comunes está suponiendo, para muchos, una invitación a la ambigüedad. En ocasiones, escuchamos hablar de derechos culturales y de bienes comunes, pero en realidad de lo que se habla es de evitar hacerse cargo de determinadas responsabilidades. Por un lado, algunos gobiernos han interpretado el discurso de los bienes comunes como una oportunidad para abandonar sus responsabilidades en el ámbito de la cultura. Más de una administración pública ha pretendido que eso de los bienes comunes significaba traspasar responsabilidad a las comunidades, pero conservar el poder. Cuando en realidad el discurso de los bienes comunes, y también el de los derechos culturales, implica que los gobiernos asuman nuevas responsabilidades, en parte diferentes, pero responsabilidades al fin. En definitiva, las políticas de lo común no pueden ir en contra de las políticas de lo público en cultura. Como indica Rowan⁷, es el momento de diseñar políticas públicas que cuiden de lo público y potencien lo común.

⁷ Jaron Rowan, *Cultura libre de Estado* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2016).

Ahora bien, esta crítica a determinadas interpretaciones del discurso de los bienes comunes no implica que toda la responsabilidad sea de las administraciones públicas. Las comunidades que gestionan recursos culturales también tienen (y de hecho las asumen) diversas responsabilidades. En este punto debemos evitar una lectura naíf o ingenua de los bienes comunes. Tanto en lo que refiere al papel de los gobiernos como al de las comunidades.

Por un lado, no podemos ignorar los conflictos —pasados y presentes— entre administraciones públicas y comunidades en relación con los recursos culturales que estas últimas gestionan. Son evidentes los procesos de apropiación y cercamiento de bienes comunes (también culturales) por parte de la administración.

Tampoco podemos ignorar que en las comunidades culturales también existen relaciones de poder y, en algunos casos, aparecen importantes desigualdades. Las desigualdades también cruzan algunas comunidades y se reproducen con ellas. Es importante que seamos capaces de reconocer las dinámicas de exclusión que se pueden producir en el seno de algunas comunidades, que pueden provocar la pérdida del carácter público de los bienes comunes. De hecho, muchas comunidades asumen esta responsabilidad, y desarrollan sus propios mecanismos para gestionar conflictos y relaciones de poder, con el objetivo de que las decisiones que se toman en ellas sean cada vez más democráticas.

Hacia una agenda de reflexión (y acción) sobre las políticas de lo común

Necesitamos conocer mejor cómo se han desarrollado los bienes comunes culturales y qué tipo de políticas públicas serían las más adecuadas para contribuir a este tipo de procesos. Pero también necesitamos conocer mejor las desigualdades que se producen tanto en el acceso a los recursos públicos en cultura como en las prácticas culturales desarrolladas más allá de la administración. Como afirman Lacarrieu y Cerdeira⁸, necesitamos conocer mejor las necesidades —de las que poco hablamos en cultura, ocupados más bien en relevar demandas—.

Una pregunta clave sería: ¿qué recursos han de estar disponibles, qué comunidades han de estar abiertas y qué normas han de poder ser construidas colectivamente para que los derechos culturales sean desplegados de forma integral? Y algunos otros interrogantes aún pendientes podrían ser: ¿cuáles son los instrumentos clave para analizar el cumplimiento de esos derechos cultura-

8 Mónica Lacarrieu y Mariana Cerdeira, «Institucionalidad y políticas culturales en Argentina. Límites y tensiones de los paradigmas de democratización y democracia cultural», en *Políticas Culturais em Revista*, vol. 9, n.º 1 (2016): 10-33.

les, tanto en lo que se refiere a la práctica cultural como en la participación de la población en la elaboración, implementación y evaluación de políticas? ¿Qué tipo de políticas públicas necesitamos para promover la equidad más allá de una visión limitada del acceso, contando para ello con las comunidades culturales?

En definitiva, necesitamos conocimiento relevante, también para la acción, que nos permita alimentar las decisiones de las comunidades y las políticas públicas en cultura.

Bibliografía

- Barbieri, Nicolás; Partal, Adriana y Merino, Eva. «Nuevas políticas, nuevas miradas y metodologías de evaluación. ¿Cómo evaluar el retorno social de las políticas culturales?». En *Papers Revista de Sociologia*, 96, 2, 2011.
- Barbieri, Nicolás. «Cultura, políticas públicas y bienes comunes: hacia unas políticas de lo cultural». En *Revista Kult-ur*, vol. 1, 2014.
- Benkler, Yochai. *The wealth of networks: How social production transforms markets and freedom*. New Haven: Yale U. Press, 2006.
- Castro, M. Fresnillo y Moreno. *Comuns urbans-Patrimoni Ciutadà. Marc conceptual i propostes de línies d'acció*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2016.
- Lacarrière, Mónica y Cerdeira, Mariana. «Institucionalidad y políticas culturales en Argentina. Límites y tensiones de los paradigmas de democratización y democracia cultural». En *Políticas Culturais em Revista*, vol. 9, n.º 1, 2016.
- Ostrom, Elinor. *Governing the commons: The evolution of institutions for collective action*. Londres: Cambridge University Press, 1990.

Itinerarios de la representación moderna en los archivos de artistas. Un estudio de caso: el archivo IIAC

Paula Hrycyk

Introducción

La recolección o recepción de un conjunto de materiales —eventualmente identificados como fondo documental— y su pasaje a la conformación de un archivo involucra una serie de procesos de inclusión y exclusión de documentos y objetos diversos. Estas acciones implican, sucesivamente, el diseño de categorías para su organización y la elaboración de narrativas que atiendan a los sentidos asignados por el productor del acervo, a la valoración simbólica de la que este es portador, a la vez que a aquellos sentidos que se asignan en el acto de interpelación al incluirlo en un conjunto más amplio a nivel institucional. La transformación de acervos documentales en un fondo de archivo también responde a preocupaciones diversas, muchas veces estimuladas por el impulso de aquellos por conservar su (anhelado) valor intrínseco. Son frecuentes los casos de cedentes que se acercan a una institución o investigador con el fin de asegurar la pervivencia de un conjunto de materiales, procurar que sean preservados en condiciones adecuadas de conservación, de manera integrada y planificar su trascendencia por medio de plataformas que los pongan al alcance de investigadores público.

Avanzar sobre el análisis que estas tareas suponen amerita, primero, una reflexión en torno a la delimitación gnoseológica de los archivos y los documentos, que condiciona a cualquier proyecto de constitución de archivos, en especial, de archivos personales, ya sea de artistas o de intelectuales. En su texto *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*¹, Anna María Guasch destaca la importancia de almacenar la memoria para salvar la historia. No solo estaría pensando en conservar la información contenida en los documentos, sino en las estructuras de sentido, las representaciones que un conjunto de materiales contiene o es

1 Anna María Guasch, «Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar», en *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal, 2011).

capaz de irradiar. En otras palabras, nos invita a pensar al archivo y a los documentos contenidos en este como una fuente de indicios que facilitan la tarea de deconstruir vestigios textualizados o representados del pasado, como plataformas que nos acercan a los hechos en los rastros legados por las interpretaciones producidas por sus contemporáneos. El caso del registro de la experiencia de Tucumán Arde puede ser cercano a la tarea de un archivo de intelectuales o artistas, un trabajo muy significativo en el campo de los archivos de arte en Argentina, que cobró forma bajo la iniciativa de Graciela Carnevale, gestora del Archivo Tucumán Arde, encargada de prensa y responsable de guardar todo lo que se publicaba en el Grupo de Artistas de Vanguardia de Rosario. En su exposición en el coloquio Arte y Política de Archivo en Bogotá en 2010, propone interrogarse sobre el sentido de publicar un archivo y ofrece una respuesta posible al asignarle centralidad a la posibilidad de

ponerlo al alcance del público. En un país donde sistemáticamente se borran las huellas de la historia, rescatar un archivo y ponerlo al alcance del público es un gesto y una decisión de profundo sentido político. Imágenes y textos, viejos diarios, fotos, cartas, papeles amarillentos y frágiles que vibran cuando los recorremos, utopías, deseos, ilusiones y separación, huellas y restos de otro espacio y otro tiempo que sin embargo respira y que se vuelve con otros ojos. [...] Guardar el archivo significó una responsabilidad, también una forma de resguardar la memoria de este grupo².

Se trata de un gesto político a la par que responsabilidad con esos vestigios representados o textualizados del pasado que parecerían reclamar ser interpelados en un flujo constante de intervención de las memorias locales, nacionales, culturales, artísticas, entre otras cosas.

La Universidad Nacional de Tres de Febrero cuenta con un proyecto de archivos personales promovido por el Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa (IIAC), cuya directora es la Dra. Diana Wechsler. El propósito de este trabajo es compartir y reflexionar sobre los resultados parciales del proceso de catalogación, registro y ordenamiento del Archivo IIAC. El proyecto archivístico sobre el que se funda la propuesta del Archivo IIAC, se sostiene en una serie de ideas que en su conjunto pueden ser asociadas con una suerte de tarea misional. Afirmación que se imbrica con la puesta en marcha de soluciones a una cantidad de escollos y desafíos que se interponen entre el conjunto de elementos que podrían devenir en un fondo documental y su constitución misma en un

2 Graciela Carnevale, «Tucumán Arde», en *Coloquio de Arte y Política de Archivo* (Bogotá: Banco de la República, 9 a 10 de septiembre 2010), disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/arte-y-politicas-de-archivo/>.

fondo archivístico. Entre otras cosas se pueden destacar algunos de orden general:

1. La diversidad de acepciones que contienen los conceptos de documento y archivo
2. Los debates en torno a la necesidad de conservar tales o cuales documentos, de asignar a papeles, bocetos, negativos, etc., un valor documental en el acto de interpelarlos como tales fomentando su puesta en valor.
3. La falta de políticas públicas que orienten la conformación de archivos y den valor a los acervos documentales.
4. La necesidad de reponer soluciones para superar esa falta de políticas públicas
5. La demanda de infraestructura, espacios físicos, material de conservación
6. La puesta en circulación de los fondos y la relación con los cedentes.
7. La expatriación de los fondos documentales

Antes de buscar una respuesta a los aspectos señalados se hace fundamental definir una identidad y una misión. El caso del Archivo IIAC se trata de una propuesta articulada según la conformación de archivos personales o intelectuales que tiene como fin mantener los fondos de manera integrada, generando la posibilidad de favorecer un recorrido por los senderos transitados por los productores de ese acervo.

La tarea asumida se sostiene a partir de la noción de que abordar un archivo implica pensarlo como lugar social de producción. Acción que conlleva una tarea orientada a pensar y definir estrategias para separar, reunir, coleccionar, conservar: es decir, tareas que constituyen parte de un sistema complejo que implica, a su vez, resolver las tensiones entre memorias privadas e iniciativas orientadas a la contribución al patrimonio cultural. Los desafíos implicados en esta propuesta conducen a preservar la integridad de la colección y a reflexionar sobre las tensiones que, al ordenar, conservar, y custodiar los materiales de un fondo documental personal, resultan de la necesaria elaboración de las estrategias interpretativas en de las huellas de quienes legan sus bibliotecas, obras y objetos personales.

Dificultades y desafíos específicos

La ocasión de transformar un fondo documental en un archivo alberga grandes expectativas al igual que desafíos y dificultades. Si bien, en un principio, puede parecer que se trata de una tarea de ordenar y mostrar, son múltiples las definiciones que es necesario plantear para hacer de ese conjunto de materiales un archivo accesible al público y a los investigadores que al mismo tiempo respete designios de los cedentes y requerimientos de preservación de los materiales.

Entre las primeras problemáticas con las que se enfrenta la constitución de un archivo se imponen las tareas de conformar los equipos de trabajo y la manera pensar en su organización. En nuestro caso hemos encontrado que los equipos multidisciplinares —compuestos por investigadores, archiveros, conservadores y becarios— colaboran con la definición de la identidad del archivo y de las prácticas necesarias para avanzar en su abordaje. Otro de los desafíos que se plantean consiste en definir qué sistema de catalogación emplear. La respuesta se desprende de la resolución de otros interrogantes que incluyen tanto al modo de jerarquizar el material del que se compone el fondo documental como de definir el tipo de investigador o público al que se espera interpelar. En el primer caso, se observa que se pueden presentar ciertas resistencias a la normalización de la información, dado que esta es generalmente asociada a una noción de igualación, lo que dispara el temor a la pérdida de especificidad de los registros. En nuestro archivo, hemos encontrado que sistemas como el software IcAtom permiten jugar de manera equilibrada con ambos aspectos. En otras palabras, que favorece consignar descripciones específicas de cada objeto incluido en el catálogo bajo el arco de conceptos cuya tarea normalizadora facilita la búsqueda al investigador que desconoce el contenido del fondo documental, más aún, teniendo en cuenta la capacidad del sistema de generar cruces informativos entre cada uno de los ítems. Asimismo, encontramos favorable la posibilidad de utilizar un sistema de catalogación que al funcionar con categorías accesibles permita ponerlo en red con los otros fondos que componen a nuestro archivo y con otros archivos.

Un caso de estudio: el fondo Heinrich-Sanguinetti

El fondo es el resultado del interés de la familia de la fotógrafa por ceder el material que produjo en sucesivos viajes dentro y fuera de la Argentina: fotos de calle, álbumes, recortes y correspondencia. Este es el legado de una mujer que fue pionera en el campo de la fotografía profesional en la Argentina y que estuvo activa entre 1930 y 1980, lo que resulta en un archivo que posee un valor artístico, documental e histórico³. El Archivo Heinrich-Sanguinetti se compone de más de cien mil negativos y diapositivas en diversos formatos, entre los cuales más de cuarenta mil corresponden a material inédito. Este fondo documental, en manos de los descendientes de la fotógrafa alemana Annemarie Heinrich (AH), se encontraba en condiciones que dificultaban la difusión y consulta de su contenido. Entre otras razones porque continúa siendo utilizado, hasta la actualidad, por sus hijos, quienes son reconocidos fotógrafos que se han hecho cargo del estudio de

3 Paul Ricoeur, «El Archivo», en *La memoria, la historia, el olvido* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004), 215.

fotografía de su madre. De esta manera, el corpus que hoy compone este archivo surgió producto de la propia práctica fotográfica de AH en el almacenamiento que ella dio a sus negativos. Como se puede interpretar a partir de los indicios dejados por la fotógrafa, es ella quien habría dispuesto un ordenamiento relacionado con su labor fotográfica, clasificando los negativos en campos temáticos (ballet, teatro, actores y actrices, etc.). Hacia finales de 2013, un equipo del Instituto en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa comenzó una tarea de digitalización y catalogación del material para su disposición en un sistema de consulta en línea, abierta al público. Tareas que cuentan con el apoyo de un programa de la *British Library* conocido como *Endangered Archives Programme*, orientado al rescate digital de lo que se identifica, según sugiere el nombre del programa, como archivos en peligro. Si bien el legado documental de AH habría sido conservado por su familia en condiciones similares a las dispuestas por ella, las múltiples formas de interpelarlo, ya sea como material de muestras y reproducciones, ya sea como material de consulta, recién pudo darse a partir de las tareas de catalogación y digitalización, las cuales permitieron constituirlo en uno de los archivos personales que componen al Archivo IIAC de la Untref⁴.

El primer tramo de la conformación de este archivo es el que se organizó a partir de la digitalización y la catalogación de cinco mil negativos de 6×6 tomados durante el periodo 1935-1960, en el marco del *Endangered Archives Programme la British Library* entre 2014 y 2015. En 2016, la *British Library* otorgó un segundo subsidio para continuar con la tarea iniciada, sumando siete mil negativos — 6×6 y 35 mm —, documentación personal de la fotógrafa, catálogos, álbumes y cartas.

El archivo en etapas

La primera etapa del trabajo estuvo a cargo del equipo de investigación y consistió en determinar el perfil del fondo documental, las expectativas de los cedentes y las características del material con el que se habría de trabajar. El archivo se compone de material fotográfico, álbumes organizados según viajes, temas y exposiciones, carpetas de contactos, carpetas de archivos de exposición —en las que la fotógrafa reunía contactos a los que acompañaba con ideas de muestras, registros de exposiciones, etc.— cartas, escritos y documentos personales, y cajas de recortes de revistas que la fotógrafa tomaba como referente u objeto de estudio. Dentro de este conjunto, el abordaje inicial se concentró en el material fotográfico. Pero el mayor desafío consistió en definir la identidad que asumiría el archivo de un personaje muy reconocido por una parte parcial

4 Véase: http://untref.edu.ar/institutos_centros/archivo-instituto-de-investigacion-en-arte-y-cultura-dr-norberto-griffa/

de su producción fotográfica. Dado que se entendió que el archivo desbordaba los contornos de lo conocido, se propuso un acercamiento que articulase interrogantes disparados desde una variedad de campos, entre otros, la archivística, las artes visuales la historia, la sociología y los estudios de género. Esta tarea involucra un trabajo interdisciplinar entre investigadores y la conservadora y la archivera del Archivo IIAC. Cuanto más nos adentramos en la tarea de (re) construir su archivo, más nos encontramos con la dificultad de definir una sola mirada en torno a Annemarie Heinrich.

Además de estas cuestiones de orden general, el ejercicio de transformación del legado de nuestra fotógrafa en un archivo encontró sus problemas específicos. Por una parte, al contar con un subsidio de una institución externa, como la *British Library*, hizo necesario compatibilizar los requerimientos de esta con el proyecto de archivos personales que la Untref define a partir de la constitución del Archivo IIAC. En relación con este desafío se presentaron una serie de temas a resolver. Entre otras cosas, la manera de consignar la información y ordenar las series e ítems no eran compatibles en todos los casos. Otro desafío frecuente, que se recrudece en el caso de archivos de imágenes, se vincula a los límites para mostrar el material documental. Entre los requerimientos de la *British Library* se estipula que las imágenes deben ser digitalizadas en una resolución de 600 dpi, lo que preocupó a los cedentes. Es habitual que en los archivos se presenten ciertas tensiones entre lo que los cedentes quieren mostrar, e incluso cómo lo quieren mostrar, y los parámetros de trabajo que articulan a la institución receptora. En el caso de que se trate de imágenes, algunos optan por colocarles marcas de agua y otros por subirlas a resoluciones muy bajas que no permitan su descarga o reproducción. En este caso, el problema de la divulgación de las imágenes se complejiza porque el trabajo de Annemarie Heinrich aún se encuentra protegido por el derecho de autor y sigue siendo comercializado por la familia a través de la Galería Vasari. A ello se suma otro problema, hasta cierto punto de carácter ético, vinculado a qué hacer con el material inédito, es decir, mostrar o no lo que la artista guardó para sí. Este es el caso de uno de los fondos del Archivo IIAC, el de la poetisa Marta Thenon, quien guardó una parte importante de su obra inédita. Contrario fue el caso del Archivo Heinrich, ya que el material inédito fue el que permitió canalizar todo el impulso que alentó a su creación. Desde el inicio los hijos de la fotógrafa expresaron su intención de que estos registros inéditos fueran mostrados con el fin de dar cuenta de una Annemarie Heinrich integral y más compleja que la conocida por su portafolio público.

Estos desafíos y dificultades, a su vez, encontraron su resolución gracias al carácter multidisciplinar del equipo que se hizo cargo de este archivo y del hecho de tener muy clara la misión del Archivo IIAC que consiste en la tarea de hacer de la nuestra una plataforma de divulgación. El avance de las tareas

de catalogación se conjuga con las de investigación, lo que ha generado un enriquecimiento de la información consignada al mismo tiempo que la rápida resolución de problemas de orden práctico suscitadas por las incompatibilidades mencionadas. Aún más, este trabajo conjunto ha favorecido la potencialidad de los acervos documentales que se van incorporando gracias al interés de nuevos y diversos cedentes.

Bibliografía

- Bedoya, María Elena y Wappernstein, Susana. «(Re)Pensar el archivo». En *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*. n.º 41, 11-16. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Sede Académica de Ecuador, 2011.
- Bertúa, Paula. *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista Idilio (1948-1951)*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- Caicedo Santacruz, Jorge. *Archivos y colecciones fotográficas. Organización y conservación*. Colombia: Autoreseditores.com, 2013.
- Carnevale, Graciela. «Tucumán Arde». En *Coloquio de Arte y Política de Archivo*. Bogotá: Banco de la República, <http://esferapublica.org/nfblog/arte-y-politicas-de-archivo/>. (9 a 10 de septiembre 2010).
- Cortés-Rocca, Paula, Pérez Rubio, Agustín et al. *Annemarie Heinrich. Intenciones secretas, Génesis de la liberación femenina en sus fotografías vintage*. Buenos Aires: MALBA-Fundación Eduardo F. Costantini, 2015.
- De Certau, Michel. *La Escritura de la Historia*. México: Universidad Iberoamericana del Departamento de Historia, 2006.
- Facio, Sara. *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días*. Buenos Aires: La Azotea, 1995.
- . *Fotografía argentina (1920-1950)*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1996.
- Goldchluk, Graciela. S/f. «El archivo por venir, o el archivo como política de lectura», Universidad Nacional de La Plata.
- Guasch, Anna María. «Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar». En *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- Herráez, B. y Rubra, S. «El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo». En *Registros imposibles: el mal del archivo [R1]*. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2006.
- Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Editorial Arrecife, 1999.
- . «El Archivo». En *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Wechsler, Diana B. *Estrategias de la mirada: Annemarie Heinrich, inédita*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2015.

Transformar la memoria: la responsabilidad como espacio de reflexión institucional

Norberto Bayo Maestre

Introducción

La responsabilidad institucional de dinamizar el patrimonio cultural empieza por favorecer ciertos debates intergeneracionales que ayuden a construir dinámicas de reflexión en torno a la educación artística superior y la formación de espectadores en la actualidad. La prensa escrita ha permitido construir en el presente un régimen de dependencia con el pasado muy difícil de romper en cualquier tipo de sociedad. Un archivo abierto debe responder a la capacidad de reinterpretar en un sinfín de interrelaciones posibles de manera colectiva.

La Universidad de las Artes cuenta desde el año 2015 con el acervo del archivo histórico de prensa del diario El Telégrafo. Los alumnos serán quienes propongan, a través de sus intereses individuales creativos y disciplinares, una revisión de hechos históricos que permitan construir un diálogo con la colectividad intergeneracional. Nuestra propuesta parte por accionar y elaborar pautas dinámicas en la construcción de identidades, sean estas de tipo social y/o cultural, haciendo visible una metodología procesual transformadora capaz de transmitir colectividades a través de la apropiación de lo colectivo.

Primera parte

La responsabilidad que anunciamos tiene relación con una práctica artística común, cuyos resultados permiten revisar los procesos creativos propios a favor de un crecimiento integral en la construcción de una identidad creadora autónoma. Necesitamos desarrollar prácticas colectivas transversales e interdisciplinares como estas, que permiten revisar el actual hermetismo que los archivos potencian en la elaboración de nuevas significaciones con las generaciones del presente y que permitan resignificar nuevas aproximaciones, articulando y desarticulando los templos de conservación del pasado. Transformar aquí apunta al aparato crítico de señalar la capacidad para dar

forma a productos creativos propios en estados formativos de aprendizaje en artes, en aras de la transdisciplinariedad. Por memoria debemos señalar aquí el golpe de efecto que se articula a partir de encontrar nuevas relaciones y aperturas de significados de habilidades críticas y autonomizadoras para los procesos de creación.

En primera instancia, sentaremos brevemente las bases contextuales de una práctica constante en la labor del investigador, docente y/o el estudiante como es la de habitar un archivo. En la segunda parte trataremos visualmente seis propuestas elaboradas para esta mesa con seis alumnos de la materia Proyecto: Creación y pensamiento a partir de un taller experimental desarrollado con el apoyo de Natalia Tamayo (directora de la Biblioteca).

Uno: el proyecto artístico y territorio creativo

Creo que la educación es el método fundamental para el progreso y de la reforma social. Creo que cada enseñante habría de darse cuenta de la dignidad de su llamada; que es un servidor social puesto aparte para mantener el orden social apropiado y para asegurar el correcto crecimiento social.

Todo creador debe reflexionar sobre el lugar de la experiencia apropiada en nuestra configuración como individuo político y social. Nuestra responsabilidad debe ser tamizada por un espacio «adecuado» que acompañe todo proceso formativo, sea en la escuela o en la universidad. John Dewey apuesta por un tipo de responsabilidad coronada a partir de la experiencia. El carácter situado que Dewey nos propone al analizar la estructura de los fenómenos disciplinares, permite revisar el tono de los discursos establecido y los límites contextuales que nuestra sensibilidad estética moderna pudo cristalizar en la crítica periodística ilustrada. En primer lugar, debemos pensar los territorios como un punto de partida para enfrentarnos al análisis de nuestro complejo o paisaje extendido.

El archivo del diario El Telégrafo data su origen el 16 de febrero de 1884 y permite acercarnos con perspectiva histórica a un rango temporal específico. Cinco, diez o veinte años pueden ser mostrados en dos, tres o cinco volúmenes. La relación del archivo con el estudiante parte del uso cotidiano del diario como relato histórico que se posiciona como voz del pueblo: un nuevo individualismo y una nueva configuración de un ciudadano responsable y adecuado en el marco de la creación artística contemporánea. Las formas globales que aquí se desprenden para la reflexión posterior de los trabajos de apropiación a presentar partirán de la idea del paisaje, del retrato y/o autorretrato, del bodegón, vanidad o desnudo, de la figuración y de la abstracción material como medio transmisor de experiencia ilustradas loables que parten de lo clásico como el lugar sensible en términos relacionales.

Dos: éticas del cuerpo y la naturaleza

Tenemos grabadoras integradas: la memoria. Esto es lo que los ordenadores no tienen suficiente, y además no siempre tienen acceso a todos los rincones de nuestra memoria viva. Supongo que eso es lo que toda la pasión para la grabación está a punto. Sin memoria, no tendríamos conciencia (incluso si no sabemos qué es la conciencia, exactamente).

Lo que aquí interesa es el objeto y experiencia a favor del concepto. Debemos acercar nuestro análisis a los formatos responsables del medio de comunicación y que, en este caso, señalamos desde la prensa escrita. Para el análisis de las propuestas resultantes, la memoria permite al ejercicio de la composición poder apoyarse en esta para la codificación del lenguaje, interpretado como resultado creativo. La obra resultante deja en el lugar de la producción artística una denuncia de lo no dicho, un olvido del que nunca fuimos conscientes, de otros paisajes posibles.

Este archivo contiene crónica, publicidad, fotorreportajes, viñetas cómicas, clasificados y cartas al director en las que progresivamente han ido acumulándose diversas experiencias con el objeto establecido, es decir, con los múltiples formatos que nos proponen el conocimiento discursivo del pasado. Encontraremos ciertos usos del lenguaje que son ecos de un entendimiento muy alejado de nuestro presente. Abrirse a los procesos de reactivación de la memoria y conseguir dar nuevas interpretaciones al material histórico rearticulan un proceso intergeneracional que las sociedades necesitan para la formación de espectadores y resignificaciones colectivas para un futuro procomún. Así, la permeabilidad será esa capacidad de permitir filtrar las experiencias de la creación en estos procesos formativos clínicos creativos y dotar a la experiencia de ese carácter responsable que conceptualmente ilustra el anhelo por salir a lo imposible.

Tres: creación y pensamiento

La estrategia de la apropiación como lenguaje habilitante al proceso creativo contemporáneo debe ponerse en evidencia a partir de tres escenarios posibles. Primero, daremos pistoletazo de salida a partir del concepto mismo de apropiación y de las estrategias de impregnación del yo que ya nos advirtió Jacques Derrida en *Mal de Archivo* y su deriva psicoanalista. Debemos recuperar la idea del *bloc mágico* que describió la vertiente freudiana. Al discurso de la conservación le asociaremos una puesta en escena de la archivación como acto molesto de la cultura, heredado a partir del acto creativo y temática determinados.

El segundo gesto parte por enfrentar historia y memoria en los procesos de apropiación de lo colectivo. Los resultados discursivos del acontecimiento

asociado hacen del montaje literario la cuota de satisfacción que la modernidad reclama. El tercer lugar, sin embargo, apela a nuestra inmediatez más cercana en nuestra condición posmoderna y en la conciencia ciudadana, a través de la ironía y el espectáculo. La esfera pública y cultural propone recordar monumentalmente hechos del pasado que permitan valorar los cambios históricos establecidos; así, nuestra experiencia con el archivo se aleja de un hermetismo tendencioso de saturación hacia estrategias adecuadas y responsables del material sensible comunitario en procesos de autonomía y empoderamiento personal en artes.

Segunda parte

La selección de imágenes que a continuación analizaremos muestran los resultados de un laboratorio experimental impartido a seis alumnos de la materia Proyectos: creación y pensamiento, paralelo a mi cargo de la carrera en Artes Visuales de la Universidad de las Artes. La actividad consistió en generar una propuesta artística a partir de la apropiación de material del archivo El Telégrafo a partir, primero, de una inducción sobre Economía Política de Ecuador impartida por Natalia Tamayo y, segundo, de un pedido estético dirigido hacia tres posibles opciones: un paisaje, un objeto o una narratividad. Independientemente de la opción seleccionada, los estudiantes debían indicar un rango temporal a modo de complejo o paisaje extendido, un concepto o tópico conceptual y una fecha determinada.

Las dinámicas que dan a conocer los procesos creativos y los conocimientos fundamentales sobre teoría de las artes en relación con la creación, percepción y experiencia permiten aplicar a nuestros procesos creativos individuales saberes y pensamientos filosófico y crítico, así como de relacionar el hecho artístico con el fenómeno sociocultural en los que se desarrolla y, en consecuencia, ahora se presentan. Nuestra principal preocupación como docentes será la de cumplir con la identificación de las corrientes de pensamiento propias del alumno y ser capaz de producir nueva obra a partir de un diálogo cuya voz entona una identidad creadora propia.

Listado de creadores (galería visual)

Ambiente de zozobra, Olga Castro

1999, Paulina Romero

Petrolismo, Amanda Velasco

Charco, Manuel Saldaña

Teléfonos rojos, Cynthia Paredes

Emancipados, Michelle Polit

#1

Ambiente de zozobra, por Olga Castro

«Toda obra pretende guardar una estrecha distancia cuya inducción narrativa confirma las experiencias artísticas dirigidas y de manera colectiva».



Complejo o paisaje extendido: La década de 1940 (segundo velasquismo).

Tema: La inseguridad

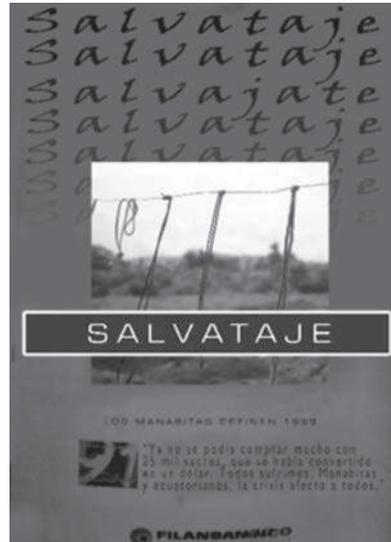
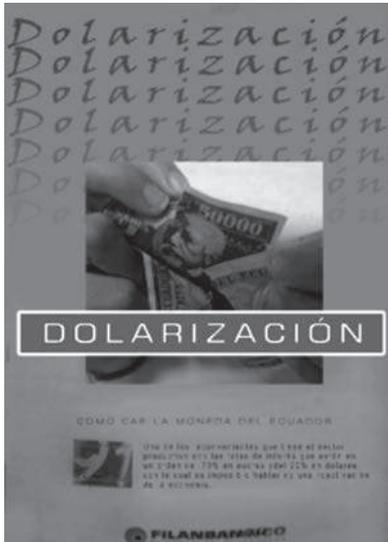
Fecha: 28 de mayo de 1944, conocida en Guayaquil como 'La Gloriosa'.

Ambiente de zozobra trata sobre la posibilidad de ficcionalizar la historia de un personaje que, según relata una noticia, con un pretexto cualquiera, hizo descuidar a la enfermera y se arrojó por la ventana de la clínica Nueve de Octubre (actual Hospital Regional Dr. Teodoro Maldonado Calvo). La noticia parte del mismo día 28 de mayo de 1944. El título de esta obra coincide con el título del editorial de ese día. Esta propuesta quiere denunciar, casi de manera intuitiva, un ambiente que había llegado a un estado de alerta singular y dominante. Olga Castro nos propone la historia de un enajenado José Cruz que transita por diferentes escenarios actuales de la ciudad de Guayaquil como si fuese un transeúnte voluntario de un suceso tan inverosímil como es la crónica roja del diario de una mañana más. Empuja al personaje a transitar por un recuerdo que nuestra creadora vivió a la edad de dieciocho años, el 30 de septiembre de 2010, misma edad que tenía su abuela por aquel entonces en la ciudad teatro del suceso original.

2

1999, por Paulina Romero

«¿Vuelvo a soñar? Viajar ya no es cuestión de tiempo, sino de experiencia: dos lugares que son a la vez mi propio origen».



Complejo o paisaje extendido: Finales de la década de los noventa

Tema: Inicio de la dolarización

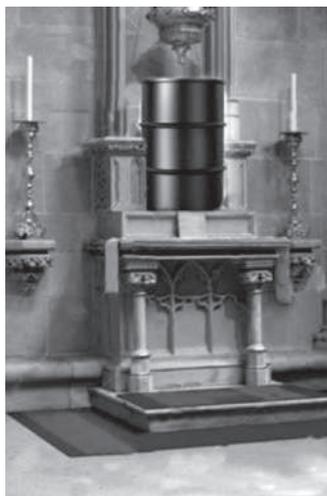
Fecha: 1 de enero de 1999

En este trabajo encontramos cómo es llevado al límite el lenguaje y el medio en la práctica publicitaria de la prensa en cuestión. Paulina Romero consigue ridiculizar los emblemas recurrentes en primer término como son el sucre, la plantación de banano y el edificio del Banco del Progreso a partir de los mensajes sustantivados de dolarización, endeudados, congelados y salvataje. Su propuesta es mucho más ambiciosa que la intervención del cuadríptico, ya que su idea final consistiría en reelaborar un volumen completo interviniendo toda la publicidad a manera de facsímil. La idea sería acercar la realidad, lo que verdaderamente ocurrió, en relación con las falsas promesas de inversión. La consecuencia directa fue la pérdida económica y bancarrota de ahorro de muchos ecuatorianos, especialmente en la región de Manabí. Las oraciones en primera persona son titulares intervenidos recogidas del mismo diario que muestran la irrisoria situación de dominio que unos pocos ejercieron sobre el resto total de la población ecuatoriana bajo los intereses económicos personales.

3

Petrolismo, por Amanda Velasco

«El tiempo lo defino como un impulso creativo propio y sensible del entorno virtual y político. Nuestra experiencia se revela como un objeto íntimo basado en conceptos netamente conscientes».



Complejo o paisaje extendido:
El auge del petróleo en la década de los setenta.
Tema: La comercialización
Fecha: 31 de marzo de 1972, Viernes Santo.

Amanda Velasco quiere traernos a la reflexión el comportamiento social que se desarrolla desde el espacio público por el fanatismo religioso, en primer lugar, y su llegada a lo sagrado en segunda instancia, como lugar de la esperanza y el devenir de toda una nación. La acidez se presenta a través de la historia del primer barril de fuel que llegó a la ciudad de Quito en la primera extracción realizada en la provincia de Esmeralda en 1972 y la respuesta en querer institucionalizarla. No solo se presenta como dispositivo del deseo, sino como correlato lógico de un tipo de reacciones culturales minoritarias impuestas al completo social. Espacio público y privado comparten cierta experiencia sagrada que ocupan formas diferentes en la dimensionalidad del propio objeto en un lugar específico, dentro o fuera, público o privado, católico o panteístico. El lugar de significación retórica que se produce refuerza la crítica de los ejercicios dominantes que se establecieron desde la colonia y que ciegamente son asimilados como propios, sea economía o sociedad, culto o existencia.

4

Charco, por Manuel Saldaña

«Ser consciente nunca va a ser suficiente porque somos residuos de un conocimiento colectivo del contexto social».



Complejo o paisaje extendido: Cambio de siglo

Tema: Fin de la dolarización

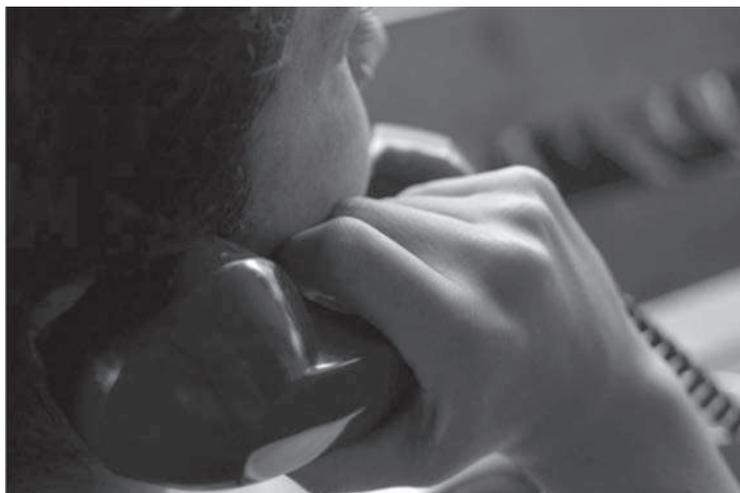
Fecha: 20 de enero de 1999

La propuesta *Charco* se refiere al eco amarillo que la prensa ocupó sobre la salida de la moneda oficial del Banco Nacional del Ecuador anterior al dólar americano, el sucre. La misma hoja de prensa es presentada tres veces sobre el billete de 20 sucres, sobre las tres firmas habilitantes de autenticidad y cada uno de los lugares de lectura del billete en forma de paisaje. Manuel Saldaña propone una lectura sobre la capitalización de los recursos. La graduación del color de cada página es propuesta en forma de nudo turbio en la historia del Ecuador reciente y es, a la vez, recipiente de un lodo oloroso donde reposan diferentes moscas, atraídas casi en su totalidad hacia la página arrugada que ocupa el lugar central de la crítica sobre el deseo ilegítimo y aún no saldado feriado bancario. La ética política es puesta en evidencia en una prensa sobre una alfombra emblema grado cero y se verifica en barrios y pueblos no alcantarillados donde proliferan las promesas pendientes de ya pasada una década.

5

Teléfonos rojos, por Cynthia Paredes

«Todo es danza. El tiempo puede ser la idea de un movimiento que complejiza un sin fin de interpretaciones»,



Complejo: Guerra entre Ecuador y Perú

Tema: Frontera y comunicación

Fecha: 8 de enero de 1992

Al inicio de la década de los noventa, en la visita de Fujimori al Ecuador, pudo leerse en la portada del diario el discurso completo dirigido al pueblo ecuatoriano. Fue retransmitido por radio y televisión también. El discurso completo de Fujimori rezaba a página completa y la artista decidió asociar esta guerra «fría» entre Ecuador y Perú con el objeto de guerra fría como es el teléfono rojo. Al descolgar se escucha en bucle el discurso del dictador en voz de la creadora, intervenida la frecuencia de la pista para masculinizar el efecto mediador. El teléfono se presenta a partir de la idea del objeto cuyo dispositivo sonoro también está mediatizado por la plasticidad que provoca la misma ficcionalización de levantar el teléfono y ponerse a escuchar. La página del diario acompaña la escena teatral que el mismo teléfono pone de manifiesto. Cynthia Paredes parece denunciar los conflictos que aparentemente conforman alianzas en aras de un patriotismo alejado a la actual idea regionalista de crecimiento en América Latina, así como la peligrosa libertad de unos pocos al servicio de la gran complejidad desde la idea del desplazado.

6

Emancipados, por Michelle Polit

«Con una mirada al pasado recolecto pensamientos y experiencias que, en forma de capas, tratan de conformarse a partir de una naturaleza existencial, un sobreponerse a un tiempo dentro de un espacio propio».



Complejo o paisaje extendido: La sociedad agrícola de los años cuarenta

Tema: El banano

Fecha: 28 de mayo de 1944, conocida en Guayaquil como 'La Gloriosa'.

Para el imaginario del artista, la época del presidente Velasco Ibarra supone como símbolo de comunicación un mensaje tipo de mensaje idealizado a un pueblo con cierta confianza en los gobernantes. Sin embargo, aclara Lucy Polit, su antecesor, Carlos Arroyo del Río, marcó para la historia de Ecuador un punto de inflexión por firmar el Protocolo de Río de Janeiro en 1942 y ceder el Ecuador una parte de su territorio a Perú. Arroyo del Río a su vez encarna esa idea de cimentación social a través de la idea del balcón, según nuestra creadora, como lugar de enunciación. Ese protocolo dio origen a la guerra y a la invasión de 1949. Aunque la figura de Arroyo del Río no domina el tema de la producción de banano como tal, sí resulta de interés construir el discurso del buen ciudadano. El discurso que va quedando atrás es fertilizado por un nuevo tipo de intervención del texto que construye el impulso de la exportación. La identidad se contextualiza en la figura simbólica del banano como representación del trabajador agrícola y social.

A modo de conclusión

Nuestro programa, fundamentalmente práctico, pretende dialogar con la práctica artística personal a través de procesos de construcción retórica y la producción de obra propiamente dicha. Para conducir estas estrategias proponemos un ambiente en el que planificamos, diseñamos y organizamos nuestras propias interacciones con el archivo. Esta práctica, que debe hacerse visible y viable para procesos curatoriales, capacita críticamente una actitud reveladora en las creaciones individuales. Las estrategias de apropiación son muy comunes en la práctica formativa de un futuro creador como son nuestros estudiantes. Salir hacia un mercado laboral competente implica surtir de herramientas al profesional para dinamizar el espacio creativo a partir de prácticas responsables, artísticamente hablando. El proceso de desarticulación que a partir del archivo histórico se desarrolla, nos permite reconocer la experiencia privada del pasado de una manera colectiva en el presente. La asunción de un aparato semiótico afín a un proyecto creativo propio y original capaz de incidir en los ámbitos relacionales del observador/prosumidor ayuda no solo a enriquecer la descarga visual para vehicular los conceptos que seleccionamos, sino que permiten empatizar de manera regionalista una nueva mirada y tipo de emancipación que permite entender la copia como un original. Casi sin querer entrar en las instrucciones de una metafísica deleuziana sobre el calado pensamiento posfragmentario, pero unificador para una América Latina pendiente, las estrategias de apropiación colectiva permiten desarticular el imperativo dominante del ganador en la lucha de la inverosímil carga de lo mestizo de antaño. La liberación del mensaje y de la dominación de un lenguaje obsoleto por hecho y por derecho ayudan a movilizar la idea de la creación hacia un proceso integrador fértil permanentemente a disposición de los individuos.

Bibliografía

- Álvarez Fernández, Miguel. «Sonido, musicología, archivo: tres genealogías (hacia un catálogo de arte sonoro)». En *Boletín DM*, n.º 16, (2012): 62-69.
- Claramonte, Jordi. *Arte de Contexto*. San Sebastián: Nerea, 2010.
- . *Estética Modal*. Madrid: Tecnos, 2016.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- Dewey, John (1897). *Mi credo pedagógico*. León: Universidad, 1997.
- (1934). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Frere-Jones, Sasha. «The Recording Angels». En *The New Yorker* (14 de abril, 2014). <http://www.newyorker.com/culture/sasha-frere-jones/the-recording-angels>
- Guash, Anna María. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- Vilar, Gerard. *Las razones del arte*. Madrid: A. Machado, 2005.
- . «Usos y abusos de la historia». En *De las News a la Eternidad*. Edición de Félix de Azúa, 91-114. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2012.

La investigación en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca

Julio César Abad Vidal

Introducción

La Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca —una universidad que este año celebra el sesquicentenario de su fundación, en 1867—, ofrece cuatro carreras: Artes Visuales, Danza-Teatro, Diseño y Música. En la actualidad —desde marzo de 2016—, su decano es el Mgst. Esteban Torres Díaz (Cuenca, 1970), diseñador y, asimismo, docente de Diseño en la Universidad del Azuay.

Torres se halla particularmente interesado en las tradiciones religiosas y lúdicas de Cuenca, de ello dan cuenta las propuestas a las que dedicó su tesis de maestría, titulada *Estudio de la estética de los juegos tradicionales para la reconfiguración y diseño de los juegos populares del Azuay: el caso de la ruleta y los dulces de Corpus*. En esta, por una parte, diseñó nuevos dulces de Corpus Christi con motivos figurativos inspirados en los protagonistas de estas fiestas y los presentó en envases específicos, en una propuesta que aún no ha sido comercializada. De igual manera, su tesis se ocupaba de la reactivación de los juegos de azar que se celebran en el mismo periodo religioso y festivo, mediante la implementación de nuevos tableros para los tradicionales juegos de ruleta azuayos.

Torres ha desplegado, asimismo, una denodada actividad en favor de la reactivación de las comparsas que tienen lugar cada 6 de enero (en conmemoración de los Santos Inocentes) en la ciudad¹. Un esfuerzo que se ha visto recompensado con el triunfo de las comparsas elaboradas por los docentes y estudiantes de la Facultad de Artes en los certámenes que han tenido lugar en la ciudad los tres últimos años, obteniendo, en todos los casos, el máximo galardón: la Máscara Dorada².

1 La conmemoración de los Santos Inocentes tiene lugar en otras latitudes, como en la España natal de quien suscribe, el 28 de diciembre; mientras que el 6 de enero se celebra, asimismo en España, por ejemplo, la Epifanía del Señor, o Fiesta de los Reyes Magos.

2 Trece de las máscaras confeccionadas para el último certamen fueron expuestas en la muestra EAG, celebrada en el cuencano Museo Pumapungo, entre los días 17 de mayo y 17 de junio del presente año. Dos de estas máscaras podían ser empleadas por los asistentes a la exposición, poniéndoselas para tomarse fotografías.



Esteban Torres: Propuesta de diseño para nuevos dulces de Corpus Christi y sus envases. Reproducido con autorización

Un nuevo horizonte

Recientemente, la Universidad de Cuenca ha implementado un reglamento interno que ha transformado los usos tradicionales de la investigación en la Facultad de Artes, como de la del resto de las facultades de esta universidad. Si, con anterioridad, las facultades de la Universidad de Cuenca tenían la potestad para aprobar proyectos de investigación –semestrales o anuales– de forma autónoma, en lo sucesivo, la aprobación de los ulteriores proyectos de investigación recaerá en exclusiva en la Dirección de Investigación de la Universidad de Cuenca (DIUC).

En este sentido, actualmente existen en activo dos proyectos de investigación avalados por la Dirección de Investigación de la Universidad de Cuenca. El primero de ellos, denominado «Diseño de experiencias del modelo *Flipped Learning* aplicado a tres áreas de conocimiento en la Universidad de Cuenca», involucra a tres distintas facultades de la institución (Artes, Ciencias Médicas e Ingeniería). Esta investigación, dirigida por el Mgst. José Urgilés (de la Facultad de Artes) y codirigida por la Dra. Verónica Pinos (de la Facultad de Ingeniería), se inició en junio de 2016. Por su parte, el aprobado más recientemente, «Teoría de la Forma: estrategias artísticas y teóricas para la superación

del canon posmoderno», bajo la dirección de la Mgst. Cecilia Suárez, comenzó su andadura en marzo de 2017. Estos proyectos de investigación cuentan, respectivamente, con una duración estipulada en 24 y 12 meses.

El Dr. Carlos Rojas constituye el referente teórico del equipo de investigación que va a desarrollar durante un año, entre marzo de 2017 y febrero de 2018, el mencionado proyecto «Teoría de la Forma: estrategias artísticas y teóricas para la superación del canon posmoderno». Además de su directora y la aportación como miembro honorario de Carlos Rojas, el equipo se halla integrado por otros ocho miembros. El perfil de los investigadores (si exceptuamos a su miembro honorario) es el siguiente: cuatro de ellos (Mgst. Geovanny Calle, Dr. Julio Mosquera, Mgst. Sebastián Roldán y Mgst. Cecilia Suárez) son docentes de la carrera de Artes Visuales; dos (Dra. Jannet Alvarado y Mgst. Angelita Sánchez), lo son de la carrera de Música; y tres (Lic. Cristina Bustos, Mgst. Ernesto Ortiz —quien es también codirector del proyecto— y Lcdo. Andrés Vázquez), lo son de la de carrera de Danza-Teatro.

Rojas, quien fuera decano de la Facultad de Artes, es el autor sobre el que ya había pivotado otro grupo de investigación, el correspondiente con el proyecto ganador del XII Concurso Universitario de Proyectos de Investigación de la DIUC (2013), «Hacia una nueva estética desde América Latina: producción de diseño, obras artísticas visuales, musicales y de teatro y danza». Para su definición conceptual, los miembros del grupo de investigación, bajo la dirección de la Mgst. Fabiola Rodas, se sirvieron de las consideraciones que Rojas había vertido en su ensayo titulado *Estéticas Caníbales. Vol 1. Del canon posmoderno a las estéticas caníbales*, publicado en colaboración por la Universidad de Cuenca y la Fundación Municipal Bienal de Cuenca, en 2011³.

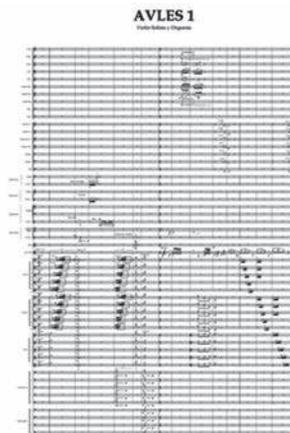
El perfil de los investigadores, además del papel desempeñado como teórico por Carlos Rojas, es el siguiente: cuatro de los miembros del equipo (Mgst. Geovanny Calle, Dr. Julio Mosquera, Lcdo. Juan Pacheco y Mgst. Fabiola Rodas, responsable de la dirección y gestión del proyecto⁴), proceden de la carrera de Artes Visuales; dos (Mgst. Angelita Sánchez y Lic. Diego Uyana), de la carrera de Música; cuatro (Lcda. María Inés Cardoso, Mgst. Consuelo Maldonado, Lcdo. Ernesto Ortiz y Lcdo. Andrés Vázquez), de la de carrera

3 Y del que extractamos, por su carácter sintético, la siguiente declaración: "Hay que comenzar señalando que el enemigo –el arte occidental– es un destino y no una elección. Esto quiere decir que no podemos escapar a una situación que se nos impone por las relaciones desiguales y de dominación que sufrimos. Así que hay que tomar de lleno el arte occidental, apropiarnos plenamente de este, a tal extremo que la transformación posmoderna del arte latinoamericano signifique la redefinición del arte posmoderno y la posibilidad de la aparición del arte de los otros, nuestro arte". Rojas, *Estéticas Caníbales*, 140-141.

4 Hasta su designación como subdecana de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, en marzo de 2016, ocupaba la cátedra titular de Historia del Arte en la misma institución. Entre sus publicaciones se encuentra: Rodas López, Fabiola Virginia, «Intervención femenina en el arte contemporáneo ecuatoriano, 2005-2010», en Abad Vidal, *Pensar el arte*, 127-139.

de Danza-Teatro; y dos de la carrera de Diseño (Mgst. Gina Lobato y Mgst. Esteban Torres)⁵.

Entre los objetivos del proyecto se hallaba la elaboración de obras en varias disciplinas que procedieran a una relectura o apropiación de la cosmovisión andina y amazónica. Así ocurrió, efectivamente, en las huellas de la inspiración obrada en los trabajos del Mgst. Torres, por ejemplo, quien diseñó elementos de vajilla inspirados en las culturas Manta, Jama Coaque o Valdivia, así como nuevos aríbalos —o maka puyñun—.



Primera página de la partitura de Avles I, de Diego Uyana. Reproducida con autorización.

Del mismo modo, el Lic. Diego Uyana (Quito, 1982) compuso una obra para violón y orquesta, titulada *Avles I*, inspirada en un canto que se entona a las orillas del río Napo en los ritos de purificación (el enigmático término de su título, *Avles*, no es sino el sustantivo «selva» al revés). Dedicada a la directora del proyecto de investigación, Mgst. Fabiola Rodas, la partitura establece que la orquesta ha de dividirse en cuatro secciones que han de rodear a los miembros del auditorio. Cada una de estas secciones instrumentales corresponde a uno de los cuatro elementos: agua, aire, fuego y tierra. La ejecución de la obra dura cerca de diez minutos.

No obstante, aquel objetivo inicial no fue finalmente perseguido por algunos de los miembros del proyecto. Concretamente, entre las propuestas de los integrantes que proceden de la carrera de Danza-Teatro, el Lic. Ortiz y la Mgst. Maldonado trabajaron en una pieza coreográfica, *La señorita Wang soy*

5 Siendo colaboradores del proyecto, la Mgst. Cecilia Suárez y el Dis. René Martínez, de la Carrera de Artes Visuales y la Carrera de Diseño, respectivamente. En la integridad de este texto, los miembros de los equipos de investigación son identificados con el título académico que ostentaban durante su aportación a los respectivos proyectos.

yo, basada en los dos colosales éxitos del cineasta hongkonés Wong Kar Wai⁶, mientras que la Lic. Cardoso produjo una obra, titulada *Estudio de Mímesis*, basada en la estética y la sensibilidad de una forma de expresión danzante vanguardista nipona: el *ankoku butô* 暗黒舞踏, literalmente «danza de la oscuridad», por su carácter convulso e inquietante, y aun abyecto⁷.

Con posterioridad, el Dr. Rojas ha preparado otros dos volúmenes de su serie *Estéticas Caníbales*, aún inéditos. El manuscrito del segundo de ellos sirvió como el eje conceptual del mencionado proyecto ganador de la XII Convocatoria de la Dirección Investigación de la Universidad de Cuenca, y asimismo ha cimentado las prácticas del proyecto de investigación de la Facultad de Artes titulado «Maquinaciones estéticas, maquinaciones simbólicas: hacia una nueva estética desde América Latina», activo entre marzo de 2016 y febrero de 2017⁸. Por su parte, el manuscrito del tercero de los volúmenes que integrará *Estéticas Caníbales*, instituye la «Teoría de la Forma» que da nombre al proyecto de investigación abierto en la actualidad. Ambos, «Maquinaciones estéticas, maquinaciones simbólicas», y «Teoría de la Forma», se hallan bajo la dirección de la Mgst. Cecilia Suárez.



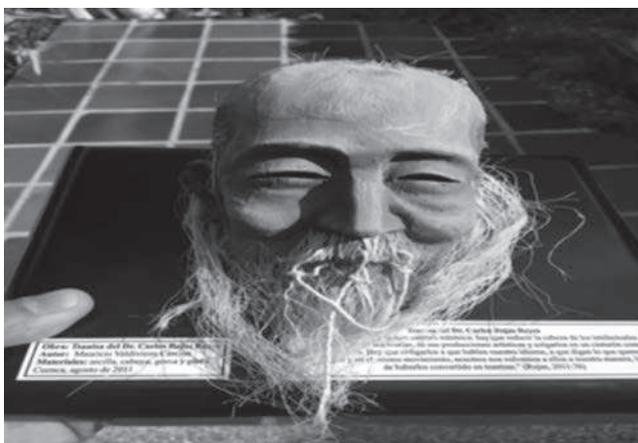
Portada del n.º 1 de la publicación académica digital *Tsantsa* (diciembre de 2013)

6 花樣年華 *Faa yeung nin wa* (*In the Mood for Love*/Deseando amor) y 2046, estrenadas en 2000 y 2004, respectivamente.

7 El primer espectáculo *sensu stricto* de este arte escénico convulso y desgarrado recibió la inspiración de la novela *Kinjiki* 禁色 (El color prohibido), publicado en 1953, y de la que adoptó su título, asimismo. Nos referimos al mítico *Kinjiki*, de Hijikata Tatsumi 土方巽, estrenado en 1959. Existe traducción española: Yukio Mishima, *El color prohibido* (Madrid: Alianza, 2009).

8 El perfil de los investigadores, si prescindimos en esta enumeración del asesor académico del proyecto, Carlos Rojas, es el siguiente: cuatro de ellos (Mgst. Geovanny Calle, Dr. Julio Mosquera, Lcdo. Juan Pacheco y Mgst. Cecilia Suárez —quien es, asimismo, coordinadora del proyecto—), proceden de la Carrera de Artes Visuales; dos (Mgst. Angelita Sánchez y Mgst. Diego Uyana), de la carrera de Música; y tres (Lic. Cristina Bustos, Mgst. Ernesto Ortiz y Lcdo. Andrés Vázquez), de la carrera de Danza-Teatro.

La Facultad de Artes mantiene en activo una publicación académica de carácter exclusivamente digital y de periodicidad —hasta la fecha— anual, con una nueva referencia tzántzica: *Tsantsa. Revista de Investigaciones artísticas*⁹, cuyo registro en el sistema de gestión de revistas electrónicas Open Journal Systems (OJS) correspondió al Dr. José Luis Crespo, entonces Prometeo en la Facultad de Artes y, en la actualidad, director del Consejo Editorial de la institución. Su primer número, coordinado por su fundador, el Dr. Crespo, fue concluido en diciembre de 2013. Tras un paréntesis, abierto a comienzos de 2014, el Dr. Crespo retomó la dirección de la publicación en septiembre de 2016, siendo el responsable de sus números tercero y cuarto —y último, hasta la fecha—. Cabría señalar, como nos ha recordado amablemente su fundador, que *Tsantsa* se halla en los catálogos virtuales de importantes bibliotecas internacionales, tales como la biblioteca de la Universidad de Harvard, o en biblioteca de la Universidad de Stanford.



Mauricio Valdiviezo: *Tsantsa del Dr. Carlos Rojas Reyes*. 2011, arcilla, cabuya, goma y piola. Obra destruida¹⁰.

9 Cfr. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/index>.

10 Reproducido con autorización. Extraordinariamente dotado dibujante y paisajista, el Arq. Mauricio Valdiviezo, Mgst. (Santa Isabel, provincia del Azuay, 1974), realizó esta *tsantsa* cuando cursaba la maestría en Artes con mención en Dibujo, Pintura y Escultura (en su edición 2011-2013) en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, en la que Carlos Rojas, como docente, impartía sus lineamientos estéticos *canibales*. Valdiviezo parece interpretar en abismo el siguiente pasaje del citado ensayo de Rojas: «Hay que reducir la cabeza de los intelectuales occidentales, de sus teorías, de sus producciones artísticas y colgarlos en el cinturón como trofeos de caza. Hay que obligarlos a que hablen nuestro idioma, a que digan lo que queremos que digan y en el mismo movimiento, nosotros nos volveremos ellos a nuestra manera, luego de haberlos convertido en *tsantsas*». Rojas, *Estéticas Canibales*, 143.

Partiendo de *Estéticas Caníbales. Vol I. Del canon posmoderno a las estéticas caníbales*, Carlos Rojas es el autor que cuenta con un mayor número de obras publicadas por la Facultad de Artes. No obstante, salvo la mencionada, las restantes se hallan firmadas bajo el pseudónimo de Isidro Luna, su heterónimo como dramaturgo. Así, por ejemplo, en 2014, inició la publicación de una serie de volúmenes que han integrado, hasta alcanzar la cifra de cuatro, la ya concluida colección *Objetos Singulares-Cuadernos*. El primero de estos cuadernos en ser publicados fue *Cónicas Mecaplas (Proyecto de no teatro)* de, precisamente, Isidro Luna. El volumen contaba con un prefacio, firmado por «Carlos Rojas Reyes, decano de la Facultad de Artes»¹¹.



Santiago Escobar: cartel de *Elizabeth o la esclavitud* (2017).
Reproducido con autorización.

Posteriormente, dos volúmenes recopilatorios de textos dramáticos de Isidro Luna fueron publicados en 2013 y 2014. Se trata de *Teatro político* y *Teatro canibal*, respectivamente¹². Si Carlos Rojas es el pensador sobre el que pivota la investigación de la directora Lic. Cristina Bustos, *Transfiguración*, la obra dramática de Isidro Luna ha sido recientemente escenificada por el Lcdo. Andrés Vázquez, investigador docente, como aquella, de la carrera de Danza-Teatro. Así, el pasado 6 de junio tuvo lugar el estreno, en el Teatro Cuy de la Facultad de Artes, de *Elizabeth o la esclavitud*. El estreno contó con la interpretación de la extraordinaria actriz, recientemente incorporada como docente a la carrera de Danza-Teatro, Mabel Petroff, y de los estudiantes de la misma carrera, Clara Polo, Jorge Agudo y Jonathan González G., así como de Lethy Vernaza. El montaje está acompañado de un tejido sonoro constituido por una música incidental com-

11 Isidro Luna, *Cónicas Mecaplas* (Proyecto de no teatro).

12 En el último de los cuales ha sido reproducida, entre las páginas 183 y 219, la mencionada *Cónicas Mecaplas*.

puesta *ex profeso* por la docente de la carrera de Música, Dra. Jannet Alvarado. Su puesta en escena presentó la bondad, responsabilidad del director, de doblar los papeles de sus protagonistas. *Elisabeth o la esclavitud* constituye la tercera dirección de Vázquez sobre textos de Isidro Luna, tras las representaciones de *Un pueblo llamado desesperación*¹³ y *Carmen sobre la tarde con galletas de avena quemadas*¹⁴, estrenadas, respectivamente, en 2014 y 2017.

Del mismo modo, el Mgst. Geovanny Calle está trabajando en la ilustración de un relato de Carlos Rojas, escrito bajo el pseudónimo de Francisco Reino, *Una sola alma*. Compuesto por un total anunciado de cuatro entregas. Hasta la fecha, Calle únicamente ha concluido el capítulo I, en un cuadernillo de doce páginas, de formato A5 y a todo color, en el que se muestra hermanado con el universo apocalíptico que constituye una de las derivas canónicas de las historietas ilustradas de las últimas décadas. En la actualidad, Calle se encuentra elaborando las atmósferas, los personajes y la maquetación del capítulo 2, último de los contenidos escritos que le ha hecho llegar el autor (Francisco Reino-Carlos Rojas), por lo que el propio ilustrador desconoce el desenlace de la historia sobre la que está trabajando.

De entre los investigadores de la carrera de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, la Dra. Jannet Alvarado, compositora, ha alcanzado una amplia repercusión con sus trabajos investigativos. Alvarado ha dedicado su tesis doctoral a la investigación del pasillo ecuatoriano¹⁵, y entre sus publicaciones se encuentra una monografía, en coautoría con Mariana Sánchez, titulada *Los tonos del Niño cuencanos. Estudio etnomusicológico* (Quito, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2012). En breve publicará, por medio de la Dirección de Cultura del Gobierno Autónomo Descentralizado de Cuenca —lo que evidencia, asimismo, su decidida búsqueda de apoyos interinstitucionales, cuya necesidad resulta cada vez más acuciante—, una monografía en torno a la música de salón compuesta o interpretada en la ciudad de Cuenca entre las décadas finales del siglo XIX y las iniciales del siglo XX¹⁶. Recientemente, Alvarado ha sido galardonada con la condecoración Asamblea Nacional de la República del Ecuador, Dra. Matilde Hidalgo De Prócel al mérito cultural y aporte artístico y académico al país, un reconocimiento que le fuera entregado el pasado 19 de abril.

De igual manera, en la carrera de Música, el candidato a doctor, Mgst. Carlos Freire Soria, despliega una amplia labor como intérprete musical e

13 Véase Isidro Luna, *Teatro político* (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2014), 109-141.

14 Obra inédita.

15 «Música y literatura en Cuenca. El Pasillo, performatividad, identidad e historia. Siglo XX y XXI» fue defendida ante por la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires (UCA).

16 El título de su manuscrito es el de *Danzas y géneros musicales de salón en Cuenca. 1870-1930. Entre lo sagrado y lo profano*.

investigador. Su último proyecto, concluido en febrero del presente, y en el que ha dirigido al Mgst. Santiago Ordóñez (antropólogo), y al Mgst. Paúl San Martín (de la carrera de Danza-Teatro de la Facultad de Artes), ha procedido a la investigación de la *cosmoaudición* (terminología que felizmente emplea el autor) de la comunidad de Quilloac (provincia del Cañar)¹⁷ para la creación de la parte musical de una obra escénica: *Ishi*¹⁸. Recientemente, la labor investigadora de Freire ha sido reconocida en el ámbito internacional, habiendo logrado que la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca forme parte de la Red de Estudios sobre Música Popular de Universidades de Latinoamérica (Rempul), integrada también por la argentina Universidad Nacional de La Plata, la brasileña *Universidade Estadual de Campinas* y la chilena Universidad de Valparaíso.

El pasado 24 de abril del presente, en un encuentro celebrado en la Universidad del Espíritu Santo, tanto el Mgst. Olmedo Alvarado, director del Departamento de Vinculación de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, como por quien suscribe, fuimos designados como los responsables de liderar «las iniciativas de Vinculación en la investigación»¹⁹ de la REDU-ADA, integrada por la Espol, la Universidad Técnica Particular de Loja, la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, la Universidad San Francisco de Quito, la Universidad Espíritu Santo, la Universidad del Azuay, la Universidad de las Artes, la Universidad Central de Ecuador y la Universidad de Cuenca. En efecto, la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca cuenta con un muy activo Departamento de Vinculación que permite a los estudiantes una presencia activa en la ciudad, habiendo logrado, por señalar un ejemplo reciente, y bajo la dirección del mencionado Olmedo Alvarado y del Mgst. Gustavo Novillo, una intervención memorable en los muros externos del Cementerio de la ciudad²⁰.

17 «Ritualidad y vigencia de las representaciones sonoras, etno-escénicas e iconográficas en la comunidad de Quilloac, provincia del Cañar».

18 Aún no se ha estrenado el montaje dramático y musical de *Ishi*. Una introducción a la misma, ilustrada con pasajes musicales interpretados por el propio Freire, tuvo lugar el pasado 31 de mayo en el seno de las III Jornadas de Divulgación de la Investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca celebradas en el Museo Pumapungo.

19 En efecto, el artículo 1.12 de la Sección Compromisos de la *Memoria del Encuentro de REDU ADA el 24 de abril 2017 en Guayaquí*, firmada por la Dra. Pilar Flores (PUCE), reza así: «La UCUECA (Julio César Abad Vidal y Olmedo Alvarado) liderará las iniciativas de Vinculación en la investigación».

20 Que ha consistido en la realización de un total de treinta y seis retratos monumentales mediante gama de grises, entre los días 3 de octubre y el 2 de noviembre de 2016, de sendos rostros de distintas personas cuyos cuerpos reposan en el citado camposanto y entre quienes, además de personalidades del mundo de la cultura, se hallan representantes de diversos oficios y aun de personas significadas por su popularidad en diversos barrios de la ciudad, en lo que se constituye en un dilatado programa de decoración parietal, ejecutado sobre el exterior del Cementerio Patrimonial de la Ciudad. El proyecto fue patrocinado por la Empresa Municipal de Cementerios y Exequias de Cuenca (EMUCE). Cfr. *Personajes representativos de una ciudad patrimonio*.

Este compromiso de investigación desde la práctica artística ha de hermanarse, con entusiasmo, con una práctica reflexiva y crítica. De este modo podemos congratularnos por lo ocurrido en la muestra recientemente clausurada en el cuencano Museo Pumapungo (Ministerio de Cultura y Patrimonio) con obras de estudiantes y docentes —los menos— de la carrera de Artes Visuales y la carrera de Diseño, *EA6*. Una exposición curada, asimismo, por Olmedo Alvarado y por quien suscribe, cuyas obras fueron seleccionadas por sus cocuradores tras varias jornadas de trabajo, después de que los artistas presentaran sus trabajos en un total de cuatro sesiones. La exposición, y en virtud de una invitación del rector de la Universidad de las Artes, Dr. Ramiro Noriega, participará en el Festival Interactos el próximo mes de octubre en el seno del guayaquileño Museo Nahim Isaías.

Conclusión

Recientemente, entre los días 31 de mayo y 2 de junio, y en el marco del *EA6*, se han celebrado las III Jornadas de Divulgación de la Investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca en el Museo Pumapungo, y quisiera citar aquí, para concluir esta breve introducción a la situación de la investigación en Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, algunas de las palabras que dictamos, como director de las jornadas, en su inauguración:

La investigación *sobre, en o desde* las artes presenta unas particularidades sobre las que se ha de llamar la atención a las autoridades que dirigen la investigación en la integridad de las facultades de una universidad. Esta necesidad resulta aún más acuciante en el caso de la investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, pues en lo sucesivo, esta facultad carece ya de la potestad de aprobar proyectos de investigación de forma autónoma, sino que estos serán aprobados en exclusiva por la Dirección de Investigación de la Universidad de Cuenca.

La especificidad de la investigación *desde, en o sobre* las artes únicamente será sentida y admitida si los frutos académicos de la misma resultan inapelables desde el punto de vista del rigor científico en la investigación y la aportación escrita que es preceptiva de todo proceso investigativo, de acuerdo con el régimen universitario vigente. La investigación *desde, en o sobre* las artes exclusivamente será, así, tomada en cuenta y respetada por la comunidad académica en la que se inscribe si alcanza, en primer lugar, la excelencia en sus frutos ensayísticos. De este modo, la escritura de materiales académicos de altura, sean artículos en publicaciones indexadas, o monografías, resulta por ello un requisito *sine qua non* para que la comunidad académica en su integridad aprenda progresivamente a apreciar las características particulares de una investigación *desde, en o sobre* las artes.

En este sentido, cobra particular relevancia la actividad del Comité Editorial de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, que vela por la consecución de la excelencia de los materiales publicados por la propia Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca (en el caso de monografías) o en los artículos dirigidos a publicaciones académicas. Por ello, se ha implementado la valoración de estos materiales por pares ciegos y externos a la propia Facultad, lo que únicamente puede devenir en una mejora sensible de las publicaciones de la institución a la que servimos.

Pese a las dificultades ante las que se ha de enfrentar la investigación, nos hallamos en un momento privilegiado para el desarrollo de la misma en un Ecuador como el presente, en el que resulta tan necesario escuchar a los artistas y a quienes nos ocupamos de investigarlos.

Y aun de, acordar, crear, debatir —y pensarnos, y sentirnos—, con ellos.

Bibliografía

- Abad Vidal, Julio César (ed.). *Coloquio sobre arte contemporáneo en Ecuador*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2014.
- . *Mapas del arte contemporáneo en Ecuador*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2014.
- Alvarado, Jannet y Sánchez, Mariana. *Los tonos del Niño cuencanos. Estudio Etnomusicológico*. Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2012.
- Luna, Isidro. *Teatro político*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2013.
- . *Cónicas Mecaplas (Proyecto de no teatro)*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2014.
- . *Teatro canibal*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2014.
- . *Personajes representativos de una ciudad patrimonio*. Cuenca: Emuce y GAD Municipal de Cuenca, [2016].
- Ortiz, Ernesto. *Ernesto Ortiz*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2014.
- Rojas, Carlos. *Estéticas Canibales. Vol 1. Del canon posmoderno a las estéticas canibales*. Cuenca: Universidad de Cuenca y Fundación Municipal Bienal de Cuenca, 2011.

Taller de dramaturgia: de la escena al texto y del texto a la escena

Susana Nicolalde

El azar que nos depara una idea, una imagen, una palabra, un sueño, se abriga en el rincón de un destino insospechado, misterioso.

La escritura dramática puede tener distintos puntos de partida, apostados al servicio de una puesta en escena. En este sentido, desde mi oficio como actriz-creadora, el ejercicio constante de explorar mi cuerpo, mi voz, mis universos interiores, sensaciones, impulsos, el gesto, la acción dramática, me ha ofrecido generosamente algunas herramientas para construir mis propias historias, en un proceso de ida y vuelta entre el texto y la puesta en escena. Quiero compartir este proceso, que me ha llevado a desarrollar una particular manera de enfrentar el hecho escénico a partir de la exploración de la dramaturgia del actor, la dramaturgia de la palabra y la dramaturgia espectacular, un entramado imprescindible desde el que se va tejiendo y afinando la composición final de la puesta en escena y desde donde acontece la magia de la historia que será contada al espectador, quien a su vez construirá su propia historia.

Desde mi ejercicio de actriz puedo testimoniar que la dramaturgia en el Ecuador se ha desarrollado desde un territorio marcado fuertemente desde la mirada masculina, pero hay un importante trabajo desde otras miradas, otros universos, otros caminos y es ciertamente la dramaturgia femenina, la misma que ha venido evolucionando, poco a poco, sosteniendo un proceso de maduración en silencio. Es tiempo para la proyección de la voz de una dramaturgia femenina ecuatoriana.

En el principio: el azar

El azar que nos depara una idea, una imagen, una palabra, un sueño, se abriga en el rincón de un destino insospechado, misterioso: «inicio mi viaje con un costal de huesos a cuestras, perdida en algún lugar del desierto»¹. Se trata de una

1 1. Susana Nicolalde, *Cordeles del Tiempo*, (2010).

imagen que me acompañó durante toda la primera etapa de mi aventura de escribana. Entonces, cogí la punta de madeja que era más bien un rollo interminable de navíos que me llevaban por mares tormentosos, en los que naufragué muchas veces, sin saber en qué puerto iba a anclar. Sin embargo, el oficio de artesana de ese universo efímero y maravillo que es el teatro, me fue cediendo las herramientas con las cuales empecé a construir mi mundo en medio de otros mundos, paraísos ilusorios, una suerte de alquimia entre la locura y los delirios se empezaron a fundir con las ganas y el deseo, mi cuerpo empezó a tener convulsiones y estertores que dejaban salir de vez en cuando pequeños quejidos desde el fondo de mi gruta húmeda y oscura. Corría al papel para no dejar escapar ni un solo momento, ni una sola imagen, ni una sola palabra, pero la letra empezaba a tener vida propia, ya no me esperaba, corría sola excavando el precipicio de mis infinitos laberintos.

El punto de partida: divagaciones, imagen y metáfora

Tengo la mente en blanco, solo siento la necesidad de hablar sobre lo urgente que es empezar la reconstrucción de nuestro interior, la recuperación de nuestra esencia, como mujeres, como hombres, como niños, como seres humanos.

¿Acaso no es posible volver a casa? Me he hecho la misma pregunta durante varios días. ¿Cómo reconstruirnos si llevamos a cuestas el peso del silencio? ¿Cómo reconstruirnos si hemos aprendido a canjear la verdad por la mentira? ¿Cómo reconstruirnos si nos hemos acoplado plácidamente a la cultura de lo desechable? ¿Cómo reconstruirnos si hemos vivido el tiempo del mal? Hablas mal, caminas mal, respiras mal, cocinas mal, piensas mal... estás equivocada. Nos asomamos al miedo todos los días, miramos a través de la hendija de la duda y pensamos con tímida convicción, que es posible, urgente y necesario despertar, dejar de ser ciegas y mudas.

Estas y muchas más, eran las preguntas que me rondaban a cada segundo, preguntas que no tenían respuestas y que se convertían en divagaciones permanentes que se iban construyendo en largos monólogos. El ejercicio de escribir en solitario, de saltar del papel a la escena o de la escena al papel, me daba la posibilidad de crear esos mundos paralelos que están viviendo, al mismo tiempo, el personaje y la autora de ese personaje. Encontré un posible camino a través de la imagen y la metáfora. Partía construyendo una metáfora, con una imagen y esta imagen con una acción y la exploración de esta acción me llevaba a la creación de partituras físicas o a la siguiente posible metáfora y viceversa. Llegó un momento en el que ya no hubo un orden establecido, los hallazgos en cada terreno se volvían cada vez más cómplices. Un impulso, una sensación, un recuerdo, un gesto cotidiano, un olor, una palabra que resonaba en el interior, era pretexto suficiente para volver cada mañana a escribir y reescribir el texto.

La vida / la muerte y el instinto

Un libro de cabecera enrumbo el viaje sobre el tema que había escogido para explorar: *Mujeres que corren con los lobos* de Clarissa Pinkola Estés². Durante la investigación sobre los cuentos míticos que Pinkola Estés recoge en su libro fui cercando el terreno hacia tres ejes fundamentales para mi exploración: la vida / la muerte y el instinto; estos materiales se fueron escarbando con mucha delicadeza y cuidado, pero las acciones físicas, las palabras y los acontecimientos dramáticos fueron surgiendo de manera abrupta y desenfrenada, había mucho material guardado que pugnaba por salir.

A partir de una imagen, construyo la metáfora y a partir de la metáfora exploro las acciones físicas.

1 Vida

Metáfora

De prisa y con cautela

Cuerda desbaratada

Que agita su canto

Al azar del tiempo.

Imagen

Ella, vestida de colores, corre, salta y baila con un paraguas al son de su risa desenfrenada.

Acción

Escuchar la percusión de su corazón.

2 Instinto

Metáfora

Desgarra en lo profundo

Piel de fiera

Que aúlla en la carne

De quien despierta a su llamado.

Imagen

Ella, con bata, serpentea en la tierra, abre sus piernas, rugen, se contorsiona en lo profundo de su caverna y despierta al golpe de peligro.

Acción

Asechar y proteger.

3 Muerte

Metáfora

Tranquila y serena esperas...

Cargada de tiempo te entregas a los huéspedes que habitan en tu alcoba.

Imagen

2 Clarissa Pinkola Estés, *Mujeres que corren con lobos* (Barcelona: Ediciones B, 2009).

Ella, gran señora, vestida de noche, anfitriona de lunas y ocasos, camina sobre las huellas de su convidado.

Acción

Recibe, abraza y acompaña.

De la escena al texto y del texto a la escena

El tema sobre la mujer, en todo el amplio sentido de su significación, ha sido una constante en los últimos años. De tantos escritos, investigaciones, textos poéticos, científicos, sociológicos, antropológicos, el de Pinkola Estés es el que más se acercaba, en ese momento o a lo que yo quería, o más claramente a lo que yo estaba viviendo en ese momento. Sin embargo, no quería representar ningún cuento, por lo tanto, decidí escribir mi propio relato. La estrategia fue ir trabajando desde la dramaturgia de la actriz, la dramaturgia de la palabra y la dramaturgia espectacular. Estas dramaturgias se fueron entretejiendo desde un proceso colectivo que se iba retroalimentando y fortaleciendo en cada una de estas. Es así como se fue construyendo *Cordeles del tiempo*, como un viaje, de ida y vuelta, por las distintas etapas de ser mujer y su reconstrucción a partir de sus muertes.

El punto de llegada: la puesta en escena

En el proceso de construcción de la puesta en escena, el texto también comenzó a sufrir pequeñas transformaciones, en el detalle de construcción de la frase, de la palabra que codifica de mejor manera el significante, de la melodía, el tono, el ritmo, todo un proceso de carpintería para pulir los acabados, el fino detalle.

En este proceso, la trilogía: actor, autor, director, se funden en una sola mirada: ¿qué es lo que quiero contar y cómo lo quiero contar?

Al irse construyendo el texto desde un lenguaje metafórico, este llegó a ser el detonante esencial para la estética de la puesta en escena, convirtiéndose en un texto dramático mixturado con un lenguaje construido a partir de las codificaciones y partituras físicas modeladas a partir del cuerpo de la actriz.

Me enfrento cada día a muchas dificultades, sin embargo, el azar de construir y reconstruir la historia que quiero contar es demasiado seductor y caigo en la trampa de mi propio artificio, entro al juego entre la escena y el texto. Asumo el riesgo. Pienso y reflexiono: es posible.

Bibliografía

- Nicolalde, Susana. *Cordeles del Tiempo*. Obra puesta en escena por Fundación Mandrágora. Dirección: Patricio Estrella; música: Juan Carlos Velasco, Ranferí Aguilar, Narada; elenco: Susana Nicolalde; diseño y confección de vestuario: Sara Constante, 2010.
- Pinkola Estés, Clarissa. *Mujeres que corren con lobos*. Barcelona: Ediciones B, 2009.

Economía, cultura y ciudades en un mundo en transformación (inquietudes y provocaciones)

Ana Carla Fonseca

¿Por qué economía, cultura y ciudades?

Quisiera empezar como dice en el título de mi charla, por proponer algunas inquietudes y unas provocaciones —que es lo que correspondería a una persona que en verdad no conoce el contexto local pero que quizá traiga una mirada de varios otros contextos que pueden añadir o sumar a esta reflexión sobre lo que ustedes quieren hacer con sus ciudades, sobre todo con esta donde estamos, en un momento en el que las ciudades están muy adjetivadas y no es por casualidad—. Ciudades creativas, innovadoras, inteligentes, emprendedoras, y demás cosas que se puedan decir como si las ciudades hubieran surgido de la nada con la atención de todos. Creo que jamás se habló tanto de ciudad como ahora en todos los públicos, claro, aparte de los urbanistas, los arquitectos y gente vinculada a la discusión de la cuestión urbana.

A continuación, presentaré algunos estudios que me parecen muy diferentes desde el punto de vista de la complejidad que estamos viviendo. Se ha hablado mucho sobre transversalidad en las artes y en la cultura, pero quería traer la necesidad de esa transversalidad para ir más allá de las fronteras de la cultura y el arte, y justo traer esa transversalidad entre la economía la cultura las ciudades, elementos que puedan expandir esos límites artificiales, que por una cuestión más o menos didáctica hemos trabajado a lo largo de los últimos años y que me parece cada vez más que si no las logramos conectar, no podremos salir de los quilombos donde nos metimos a nivel mundial, que son tantos, que son varios. Entonces para eso también, vamos a ver un poco el tema de riesgos que implica este trabajo.

¿Por qué economía, cultura y ciudades? Porque creo que, de verdad, cuando conocemos la complejidad y hacemos las conexiones es bastante más fácil de entender el fenómeno. En mi mirada como economista debo decir que la economía nace de la filosofía, nace con las ciencias humanas, y no solo de la filosofía, sino específicamente de la filosofía moral, entonces creo que hay que rescatar también ese lado humano de la economía más allá de las inversiones,

las tasas de interés, etcétera. La economía nos propone una cosa muy interesante: que sepamos lo que queremos. La economía afirma que tenemos recursos que a veces son inagotables, como la actividad humana, pero hay otros que no lo son, como los recursos naturales, y nuestro reto es preguntarnos cómo repartir y compartir lo que tenemos dentro de una sociedad, lo que es justo y lo que no lo es. Eso, a veces, no lo tenemos muy claro. Lo mismo sucede con la política cultural. A veces tomamos acciones muy interesantes y cuando son puestas en cuestión, cuando no sabemos cuáles son los ejes de la política cultural, es muy difícil entenderlas. Por lo tanto, es necesario tener un plan estratégico, vinculante entre lo que queremos y cómo vamos a hacerlo, para que éstas tengan continuidad también, porque me parece que, en los países de Latinoamérica, la falta de continuidad es un problema fundamental. Desafortunadamente, como sabemos, me parece que acá la falta de continuidad es una cuestión muy importante. En tanto las políticas culturales sean más sólidas será más difícil que se frustren por un cambio de partido político o de gestor.

1. ¿Por qué hay cada vez más gente para ser feliz en las ciudades?

La primera cuestión que me parece importante es definir por qué en las ciudades hay cada vez más gente para ser feliz. Si todo lo que discutimos no tiene como fin que la gente se sienta bien, tenga bienestar, que el mundo sea un lugar más sustentable, creo que podríamos cerrar las puertas de todo e ir a casa porque hay algo esencialmente equivocado. Respecto al asunto que tratamos les he traído un gráfico que explica bastante bien la rapidez de las transformaciones que estamos viviendo. Este gráfico, como podemos ver, empieza en 1950 y termina un siglo después. Estamos hablando de un periodo muy corto, de solamente un siglo. Si consideramos 1950, veremos que tenemos el doble de población rural frente a la población urbana. Como recordarán, la ONU, hace más o menos diez años, dijo que el mundo es actualmente más urbano que rural lo que ocasionó que mucha gente se desesperase, porque se hablaba de falta de comida y de otros recursos vitales. Aun así, lo lindo fue que, a pesar de ello, la gente se puso a pensar en modelos de ciudad.

Llegaremos a 2050 con, prácticamente, las curvas invertidas. Habrá el doble de población urbana sobre la población rural. Es impresionante que, en el arco de un siglo, hayamos sufrido un cambio tan profundo, que ahora nos lleva a la necesidad de discutir lo que queremos para las ciudades. Hoy por hoy ya tenemos algo así como el 54 % de la población mundial viviendo en ciudades con distintas peculiaridades. Se trata de una población muy joven, cerca del 40 % es menor a los 24 años, y hay mucha gente que sobrepasa los números de esperanza de vida, es decir, cada vez hay gente más longeva y con mayor calidad de vida. Estos son dos públicos que hay que manejar con bastante cuidado, al igual que

los proyectos culturales. Es decir, se debe tener cuidado de que no sean cosas monolíticas y que se puedan ofrecer a los distintos públicos.

Siguiendo con los estudios de población urbana en el mundo, se puede observar que tenemos varias regiones donde ya sabemos que la mitad de la población es urbana. Entonces, tenemos allí, de forma muy clara, la curva o velocidad de crecimiento en regiones como, por ejemplo, África, donde esa curva es muy inclinada. Tenemos otras regiones como la nuestra que pasó por procesos de urbanización bastante rápidos y que, por casualidad, es la segunda región con más población urbana en el mundo. Es curioso que muchas veces se considera a Latinoamérica como una de las regiones más alejadas, con lo cual no tenemos esa noción de qué tan urbana es su población.

Si tomamos como ejemplo a Ecuador encontramos que para 1990 había un 54 % de población urbana, pasamos a 64 % en 24 años y pasaremos al 75 % en el 2050. La pregunta en este contexto es ¿qué vamos a hacer con las ciudades?, ¿qué ciudades queremos? Y también, ¿por qué la gente sale de las ciudades? ¿Vienen por decisión, prevención, porque quieren o porque perciben que en sus lugares de origen no pueden sobrevivir? A mí me parece que cuando uno sale de su ciudad o de su región por falta de decisión es un terror, es decir, para aquellos que salen sin haberlo decidido. De allí que la pregunta «¿qué ciudades queremos tener?» es importante, pero también «¿cómo trabajar la relación entre cultura urbana y cultura rural?». Esta es una discusión que hay que tener.

En mi opinión, eso que nos hace salir temprano de la cama, es la noción de que podemos contribuir para un desarrollo más creíble, más posible y más sustentable en nuestros países. De las varias nociones de desarrollo, la que yo adopto es la propuesta de Amartya Sen un economista que con esa tesis de desarrollo como libertad ganó el que sería el equivalente al premio Nobel de Economía. Fue una de las personas que estuvieron detrás de la elaboración del índice de desarrollo humano. Amartya Sen argumenta que el desarrollo consiste en la eliminación de privaciones de libertad. Una de esas sería la referida a «dónde voy a vivir», «en qué ciudad quiero vivir», «en qué contexto quiero estar». Esas limitaciones, continúa Amartya Sen, son privaciones de la libertad pues constriñen las decisiones y las oportunidades de las personas para ejercer ponderadamente su condición de ciudadanos.

Entonces ¿qué tenemos hoy para la gente que está en las ciudades? ¿Tenemos un nivel de educación que permita a la gente procesar las informaciones, de tal modo que puedan tomar sus decisiones? ¿Tenemos acceso a informaciones para que la gente también pueda procesarlas de una manera que sea compatible con sus ganas de residir? ¿Qué tenemos para ofrecer a la gente para que la condición de ciudadano sea ejercible?

El desafío está en resolver cómo creamos espacios que sean más propicios para la creatividad de la gente, para ejercicio de su libertad, si tenemos

tantos problemas en educación, es decir, cómo podemos transformar ciudades en espacios de motivación de las habilidades que tendrían que ser desarrolladas en la ciudad: cómo la convertimos en un sistema de espacios más estimulantes para que avancemos juntos hacia esa noción de desarrollo.

2. ¿Qué ciudades queremos tener?

La segunda razón por la cual me parece muy importante discutamos los enlaces entre economía, cultura y ciudades es porque es objeto de temas más complejos. Para que tengan una idea vale la pena referirme al estudio «Riesgos Globales» en su edición número 12, elaborado por *Informe Económico Global*, en el cual es interesante observar cómo han ido evolucionando estas cifras a lo largo de los años. Allí se perciben las grandes tendencias en el mundo en términos de tecnología y medioambiente y cuáles son los riesgos que corremos. Se puede observar también cómo las cosas están profundamente integradas. Es decir, no se puede hablar de inestabilidad social profunda, sin hablar de cambio climático, de carencia de infraestructura, etcétera. De modo que mirando esta imagen se puede vislumbrar la realidad como un castillo de cartas, en el cual, cualquier movimiento implica que todo en ese sistema se mueva en un fenómeno análogo a la teoría del caos. Esto me parece que es también muy alentador, porque implica que cualquier contribución individual puede cambiar el contexto general. Asimismo, permite hacer conexiones entre elementos antes vistos como incompatibles.

Ahora bien, ¿qué tienen que ver las artes con todo esto? No me parece casualidad que, en la bienal de arquitectura de Venecia en el 2016, lo que se propusieron los arquitectos, era que pudiesen presentarse proyectos que estuvieran relacionados con la segregación, la desigualdad, los suburbios, la migración y otros temas que están más allá de las fronteras de la arquitectura. De allí que me parece que muchos grupos, incluso los más tradicionales, están intentando moverse más allá de los límites de sus actividades.

«Conectados», para dar un ejemplo, es una iniciativa que surgió en Brasil —Brasil es uno de los países que más está acogiendo refugiados de Siria, entre otros países—. Se trata de una plataforma creada por una chica que trabajaba en una multinacional y que, después, se fue a trabajar en espacios públicos. Los que llegan siempre lo hacen con un capital cultural impresionante, una mirada increíble para ofrecer una variedad de productos culturales, gastronómicas, musicales, etcétera. Se creó, en consecuencia, una plataforma para que los refugiados pongan a disposición sus productos o habilidades, de modo que la gente pudiera acceder a eso. Allí se pueden encontrar espectáculos teatrales, musicales, ofertas gastronómicas, entre otras cosas. El impacto que esto tiene en la sociedad es que deja de mirar al otro como alguien raro, alguien que migró

porque no tenía opción y que puede establecer, incluso, vínculos de complicidad, porque a través de la cultura la gente se conecta. Por esta razón la plataforma se llama Conectados.

Otras miradas que me parecen muy oportunas de revisar en este caso, es el de un hotel que fue creado por Bansky y fue inaugurado en marzo en Palestina. El nombre del hotel es *Walled Off Home*, en referencia al muro que los separa de Israel. El hotel se localiza justamente al lado del muro, para que pueda sentirse un poco en la piel de los residentes la proximidad, pero no de manera espectacular, sino conociendo bien el contexto, las implicaciones que tiene vivir en un país que está separado del otro por un muro; un país con el cual, en verdad, tiene una cultura compartida, pero que a lo largo de los últimos años y décadas ha tenido conflictos. No por casualidad este año se cumple un siglo de la ocupación británica en la zona, y es algo que ellos ven como una catarsis de todo el proceso.

Otro ejemplo bastante reciente es *Support* una obra de Lorenzo Quinn. Se trata de un proyecto que se realizó para que la gente que visita Venecia despierte su mirada a una ciudad que si no actúa rápidamente va a hundirse literalmente. Se trata de una ocasión para jugar con el arte y que la gente comprenda también a los problemas urbanos como suyos y no como externos a su experiencia en la ciudad.

3. ¿Por qué la economía no es más como solía ser?

Una tercera cuestión por la cual los enlaces son fundamentales es porque la economía no es más como solía ser. Mucho se habla actualmente de economía creativa que es un concepto que yo también defiendo. Basta mirar las marcas más valiosas del mundo para comprenderlo. Cuando se percibe lo que han hecho marcas como Apple, Google, Microsoft, se puede observar que las marcas son una oportunidad para la creación de narrativas. Coca Cola por ejemplo, es un jarabe que surgió hace más o menos un siglo, no del todo saludable para las personas, pero que bebemos y por el cual pagamos.

El error está en el hecho de comprar narrativas sin pensar demasiado en ellas. Debemos concentrarnos en pensar cómo nosotros, en el transcurso de los días, vamos comprando las narrativas o novelas que nos ofrecen. Queremos complicidad con las historias y las cosas. Pero si tenemos complicidad con esas cosas, que quizá no sean las más deseables para consumir, y nos detenemos a pensar, podríamos aprovechar la cultura que traen consigo, para crear mejores narrativas.

¿Cuáles son esas narrativas que nosotros queremos crear para nuestra cultura, para nuestra ciudad y para nuestra economía? Me parece que a veces no las pensamos tan bien o no las compartimos lo suficiente. Es necesario, entonces, cuando consumimos ciertos productos culturales (artesanías, por ejem-

plo), hacer un mapeo con los diferentes procesos que tienen lugar y no tener la terrible sensación de que la gente que está produciendo no gana nada y la gente que está distribuyendo está ganando excesivamente sobre ese proceso. Esto tiene que ver con que a veces no tenemos acceso a esa información, porque crear esas narrativas que cuenten las historias detrás de los productos es necesario y la cultura tiene esas narraciones por *default*. Habría que aprovechar mejor esto.

Pero hay más, el futuro tampoco es como solía ser, y eso también está cambiando. Ahora se habla de una nueva revolución industrial o una revolución 4.0, que está transformando todas nuestras relaciones incluso sociales y que, en comparación con la revolución industrial del siglo XIX, que tenía dos o tres fuerzas que provocaban los cambios, cuenta con un elenco enorme de fuerzas que se suman para que tenga lugar este nuevo momento histórico. Pero ¿a qué nos lleva eso? Nos lleva a situaciones en las que, por ejemplo, se provoca una desconexión entre una abuela y un nieto, porque el abuelo no sabe manejar el iPhone, mientras el nieto ignora las historias porque carece de la linealidad que nuestras generaciones tuvieron, pues ahora sucede todo al mismo tiempo, lo cual es fantástico, por un lado, pero quizá no profundiza las cosas suficientemente. Se sabe ahora de la dificultad de mantener la atención desde el inicio al final, de modo que muchas cosas sufren del impacto de los cambios tecnológicos vigentes.

Actualmente hay varios estudios sobre el futuro del trabajo, y de las posibilidades más interesantes pare repensarlo. Uno de ellos dice que, para el 2050, el 50 % de los puestos de trabajo serán automatizados, incluyendo los cargos ejecutivos o directivos. Esto mismo se puede aplicar para las artes. Otros estudios nos dicen que se invertirá mucho más en tecnologías que en personas, lo cual es problemático porque levanta la pregunta de quién va a manejar esas tecnologías y, después, quién va a inventar esas nuevas tecnologías, sobre todo, si la gente no está preparada para hacerlo. Entonces, es necesario tener una nueva mirada sobre la inversión en las personas.

Un ejemplo de ello es el Reino Unido donde hace tiempo la gente percibió que los alumnos de las escuelas básicas no estaban suficientemente preparados para el nuevo mundo. Su respuesta fue dedicar sus esfuerzos para fomentar las artes y pasaron de lo que se suele conocer como *stem* (ciencia, tecnología, ingeniería y matemáticas) a *steam* que incluye a las artes, porque las artes contribuyen sustancialmente en la comprensión de la gente. En Argentina, por su parte, actualmente se discute con frecuencia sobre el ámbito de lo audiovisual, por la capacidad que tiene este campo de contar historias, de visualizar, de ponerse en el rol del otro. En Brasil, asimismo, volvió a ser obligatoria la enseñanza de música en las escuelas. La cuestión, en este caso, no es únicamente incluir la música como otra asignatura más, sino cómo vamos a causar una provocación para incluir a las artes en un currículum educativo adecuado a este mundo.

Otras cuestiones interesantes surgen cuando miramos las carreras. No se trata de pensar si en el contexto actual estas vayan a desaparecer. Se estima, aun así, que existe un 5 % de carreras que ya no estarán más en el 2050. La pregunta en este punto es qué hacer para tener poblaciones educadas en el mundo que se viene. Mucho de lo que se va a reemplazar por la automatización de las tecnologías son las actividades dentro de las ocupaciones, esto es, parte de las cosas que cada uno de nosotros hacer. Es difícil pensar que cualquiera de nosotros, al terminar el día, pudiera decir que ha terminado con todas sus actividades.

Usualmente esas actividades incluyen los procesos burocráticos o técnicos que no son necesariamente creativos, pero son cosas que usualmente nos hacen preguntarnos ¿qué hice hoy? Si esto es lo que sentimos al final del día, es señal de que nuestras ocupaciones están atrapadas allí, es decir, no tienen valor agregado ni creatividad o inteligencia social. Las estimaciones, para tener una idea, dicen que para el 2055, el 50 % de las actividades que existen actualmente van a dejar de hacerlo y, por otro lado, que el otro 50 % de esas actividades, todavía no existen. Para prepararnos ante ese panorama debemos empezar a hablar de lo que ahora denominamos «habilidades del futuro».

Ahora bien, ¿cuál es el rol de las artes en este contexto? Quiero decir, para beneficio de las artes y para el beneficio de los otros, que no necesariamente trabajan con artes. Para dar un ejemplo de esto, la Universidad de Oxford desarrolló una calculadora haciendo un mapeo de las actividades que están dentro de una determinada ocupación. Con base en eso empezaron a preguntarse por la posibilidad porcentual de cada carrera o actividad de sufrir un impacto importante por las transformaciones tecnológicas. Llegaron a algunas conclusiones interesantes.

La primera de ellas se refiere a los arquitectos. Respecto a esto, argumentan que hay un 2 % de actividades de los arquitectos que serán reemplazadas por tecnologías. Respecto a los artistas, se dice que un 4 % de actividades serán asimismo sustituidas. En cuanto a productores y gestores de artes se habla de un 12 %. Más específicamente, bailarines y coreógrafos sufrirán una reducción del 13 %.

Un ejemplo interesante es el proyecto denominado *Cinema Dell'Arte* que está muy inspirado en la comedia del arte pues ofrece una relación con el público muy radical por iniciativa de un grupo de gente contadoras de historias. Este grupo se enfrentaba a varios problemas, pues cada vez que iban a contar historias a los niños de entre 3 a 5 niños, percibía que la gente, por más interesante que fuera la narración, se impacientaba al escucharlas. El grupo encontró una solución acudiendo a la división de tecnología de una universidad y les propusieron trabajar juntos. En este punto se ve claramente que las ganas de trabajar juntos hacen una diferencia enorme. Allí inventaron un espectáculo que combinaba estos dos campos.

Lo que sucede es que los bailarines y coreógrafos realizan sus movimientos, pero estos son proyectados en una pantalla que, a su vez, frente a la audiencia, aparece en forma de animaciones digitales. Lo lógico que opera allí es la siguiente: si los medios digitales son los que están alejando al público de estas expresiones artísticas, entonces, se necesita usar los medios digitales para crear nuevos canales de diálogo. La aspiración del grupo era la de, eventualmente, a través de la insistencia con los medios digitales, crear más posibilidades de presentarse, en el futuro, sin su intermediación. La realidad es que, el grupo utiliza los medios digitales para evitar su extinción. Evidentemente, no se trata de una situación ideal, pero es una solución posible que el grupo encontró. A partir del momento en que ellos percibieron que hay una solución, recibieron pedidos de todos los lugares imaginables porque es un material que le interesa a todo el mundo.

Con este ejemplo se ve claramente como el 12 % o 13 % de las actividades pueden ser reemplazadas por la tecnología. No es que sea una cosa buena o mala, solo lo es algo que está pasando. El juicio de valor se los dejo a ustedes, pero ciertamente es una cuestión inevitable, con lo cual hay que discutir qué vamos a hacer con eso, es decir, qué vamos a hacer con eso como personas, como profesionales, pero también qué vamos a hacer con eso como una sociedad, más allá de nuestro propio interés con las carreras personales.

Además del empleo de los sectores artísticos, que les interesa de manera muy particular a ustedes que trabajan con arte, hay que preguntarse qué van a hacer las artes en un plano más amplio. Y respecto a esto yo les hablaba de las habilidades vinculadas al futuro: ¿qué vamos a hacer para prepararnos para un futuro que todavía es muy imprevisible —como suele ser el futuro—?

Si vemos lo que se requerirá de la gente, podemos observar que dentro de las aptitudes cognitivas que se requerirán se encuentran la flexibilidad cognitiva, la creatividad, el raciocinio lógico, la sensibilidad al problema, el raciocinio matemático y la visualización. La pregunta aquí es cómo se puede, de verdad, aprender estas habilidades a través de cosas que las artes puedan aportar, es decir cómo podemos reinventar los modos de aprendizaje con las artes y cómo podemos lograr que la ciudad tenga más presencia de estas manifestaciones y que así la ciudad se convierta en un gran espacio de aprendizaje de las habilidades del futuro.

Vale mencionar también a las habilidades de contenido como el aprendizaje activo, la expresión oral, la comprensión de lectura, la expresión escrita o la alfabetización digital. Respecto a la expresión escrita, algo que se usa tanto en la vida cotidiana, por ejemplo, en la escritura de e-mails, resulta interesante señalar cómo hemos pasado de los jeroglíficos a la letra escrita y cómo hemos vuelto con los emoticones a una escritura más jeroglífica. Esto significa que, con la tecnología, hemos perdido levemente nuestra capacidad de expresión escrita.

Allí surge la pregunta de cómo mantenemos viva esta habilidad tan útil para la composición de historias, de linealidad, de pensamiento crítico.

Por otra parte se encuentran las habilidades transfuncionales, una de ella es la inteligencia social. Sobre ello se suele decir que es uno de los dos únicos perfiles que van a sobrevivir a esta revolución industrial y de inteligencia artificial. Estas serán, el talento creativo (me refiero a la capacidad de hacer algo nuevo, a una nueva mirada distinto a nuestras actividades comunes) y, precisamente, la inteligencia social. La inteligencia social es la capacidad que tenemos de tener una relación con el otro, de vivir en sociedad. Son personas que, por ejemplo, tienen la capacidad de estar en un equipo de gente que no les quiere y que consigue manejarse sin tener mayores problemas. La gente que sabe trabajar con gente. Este es uno de los perfiles que de verdad va a sobrevivir y uno de los ejemplos, pensando en una de las carreras que van a sobrevivir, será la enfermería, porque la gente, cuando está en el hospital, quiere establecer una relación cercana con las personas de su alrededor.

Otra de las habilidades funcionales que vale la pena mencionar es el análisis sistémico, porque si comprendemos mejor el complejo y el fondo de la historia, ubicarse en relación con el resto es bastante más fácil, en lugar de no aceptar al otro porque piensa distinto. Esto también pasa en las artes, con lo que solemos llamar «artista autista», que es el artista que dice «yo soy fantástico y estoy acá para que alguien pague lo que hago, porque yo soy divino». Se trata este último de un artista que no se detiene a pensar que las personas que están pagando vienen de hacer otras actividades. Los artistas deben saber que estamos en una sociedad y que, si reciben, por ejemplo, dinero público, deben aportar en algo para el consumo de la colectividad. La pregunta de los artistas debería ser «¿cómo yo, que tengo una posición en un contexto complejo, con varias posibilidades, puedo generar relaciones de interdependencia?».

Finalmente es necesario también referirse a los recursos financieros, como una habilidad del futuro. Los artistas, por supuesto, saben lo difícil que resulta manejar presupuestos limitados y hacer milagros con eso.

4. ¿Qué es una ciudad creativa?

Con ese contexto general quisiera pasar a una cuestión que se va a discutir mucho hoy: ¿qué es una ciudad creativa? Para que tengan una idea, nosotros trabajamos con el concepto de ciudad creativa desde hace quince años quizás. Yo no muero abrazada a un concepto; lo que me importa más que nada es la cosa y no el nombre que se le dé. Ahora voy a presentar lo que nosotros comprendemos como ciudad creativa. Ustedes pueden adoptarla o no, lo interesante es que puedan saber lo que nosotros estamos haciendo para que tengamos una misma imagen y entablar el diálogo después.

Cuando se habla, hoy por hoy, de ciudad creativa, se dicen muchas cosas diferentes. En realidad, podría haber traído cinco o diez pantallas para presentarles distintas ciudades que se denominan como tal, algunas de ellas presentan procesos de transformación más profundos, otras quizá más funcionan más como slogan, lo que quiere decir que existen ciudades creativas de distintos perfiles.

Hace unos diez años decidimos organizar un estudio comparativo con compañeros de varias partes del mundo, en concreto con treinta países. Tuvi- mos la suerte de tener compañeros alrededor del mundo, de tal modo que escribimos a los que estaban trabajando de forma muy cotidiana con el concepto de ciudad creativa y les preguntamos, «¿qué es para ti realmente una ciudad creativa?, ¿cómo una ciudad se transforma para hacer una actividad?, ¿cuál es el rol del turismo?, ¿dónde se ubica la identificación de las ciudades?». Cada uno de ellos desarrolló un artículo explicando su punto de vista y proponiendo ejemplos de su ciudad. De entre los países también elegimos algunos tan diferentes entre sí como Noruega, Sudáfrica, Taiwán o Israel. Todos, en conjunto, produjimos un libro y a partir de ese comparativo vimos que por más distintas que sean las condiciones socioeconómicas de las ciudades, cada ciudad que se presenta como creativa tenía al menos tres características compartidas.

La primera de ellas son las innovaciones. Una ciudad creativa, por antonomasia, es una ciudad que se reinventa. La gente que se dedica al estudio de las ciudades observa que hay ciudades muy famosas en su momento, como Roma o como Atenas, pero que a lo largo de la historia pierden su proyección internacional y, al final, desaparecen. Ese vaivén de las ciudades ocurre porque estas no se ponen en una situación de reinventarse. Duermen sobre una ilusión pasada. Una ciudad que se reinventa es una ciudad que cada día se está provocando para mantenerse viva y en interacción con los cambios profundos a los que nos enfrentamos. El caso de algunos edificios en Medio Oriente es solo una imagen de diferentes proyectos arquitectónicos que fueron construidos recientemente en los países árabes y que funcionan con biomimetismo, como mucha de la arquitectura más contemporánea. En este caso, similar a una flor, las ventanas del edificio se abren y cierran según la luminosidad externa y esto produce un ahorro impresionante de energía. Es todo un impacto que se hace para la sostenibilidad ambiental, además de ser lindo. Entonces, la innovación es eso. Varios países árabes se están orientando hacia estos proyectos, pensando que, por ejemplo, el petróleo no será más su mayor fuente de ingreso. Esta es una respuesta frente a la pregunta de qué quiere ser un país.

Otro caso interesante viene de Eindhoven en Holanda que es una ciudad, para quienes no la conocen bien, que surgió alrededor de la empresa Philips en el tardío siglo XIX, cuando dos hermanos decidieron instalar una pequeña fábrica que provocó en buena parte el crecimiento de la ciudad. Es decir, la ciudad siempre estuvo asociada a la energía de innovación de los laboratorios

de Phillips, aunque hoy la empresa no está más allí, pues las fábricas se fueron a otros países, sigue siendo una ciudad que se considera de innovación histórica. Eindhoven se postuló, en consecuencia, como la capital de la innovación de Europa. Cuando lo hicieron se preguntaron qué vamos a hacer como innovación, cómo nos vamos a singularizar respecto de las otras ciudades que también se están postulando. En el proceso identificaron qué artista europeo estaba identificado con Holanda. La respuesta claramente fue Van Gogh. Asimismo, concluyeron que el transporte urbano por excelencia en la ciudad es la bicicleta. Lo que hicieron, como resultado de ello, fue juntar estos elementos para construir una narración, que derivó en una ciclovía, inspirada en *La noche estrellada de Van Gogh*. Lo hicieron a través de una forma de iluminación superavanzada que buscaba mostrar sus innovaciones en el uso de la energía y también respecto de los comportamientos de transporte urbano.

Otras posibilidades de innovación vienen de las más diversas fuentes, de las políticas públicas, de las instituciones privadas, de las iniciativas individuales y de las iniciativas académicas. El que les presentaré es un caso que viene de la India. Se trata de la historia de un señor que estaba desesperado al notar que en su país de 1,1 millones de personas, es cada vez más frecuente que la gente coma fuera de casa y que, usualmente, al hacerlo, utilizan cubiertos de plástico. En respuesta a esta situación, este sujeto inventó unas cucharas comestibles. Se trata de una cuchara basada en los saberes ancestrales, en un país donde el hambre y la nutrición es un problema gravísimo, con lo cual resuelve dos problemas en uno, porque además esta cuchara cuesta lo mismo que una de plástico. Este es un ejemplo de cómo las innovaciones individuales pueden sumarse para un impacto social positivo, porque además el inventor está ganando plata, lo cual es fantástico, porque debe ser reconocido por su inversión.

El siguiente caso es el de una amiga muy querida cubana llamada Patricia Alomar, directora del Plan Maestro de La Habana Vieja. Este proyecto fue desarrollado en un país que en su momento no veía con demasiada felicidad la idea del cuentapropista, como dicen ellos, la idea del emprendedor no está, pues, muy bien reconocida. Recientemente, sin embargo, vieron que es necesario invertir porque si no el país vivirá en una confusión enorme. Patricia por el lado del gobierno siempre tuvo la delicadeza de mirada y la sensibilidad para percibir esos cambios. Esto está expresado en el programa Pepitas Creativas que es una muestra de lo necesario que es expandir los límites y no romperlos, porque romper un límite puede muchas veces generar una reacción muy fuerte que podría tener un resultado, en la suma, negativo. Este es un caso de cómo en lugar de la confrontación y la negativa ante las dificultades, se pueden ir encontrando modos para que las cosas se transformen.

Respecto a la segunda característica de las ciudades creativas, que son las conexiones, muchas veces miramos a la ciudad y vemos solo los ingredientes

más claros y más evidentes. En el caso de un pastel de chocolate, por ejemplo, nadie se pregunta por la harina, por el azúcar, por los huevos, siendo estos ingredientes fundamentales para su elaboración. Me parece que lo más interesante de la receta urbana es precisamente esta mezcla muy especial y única de ingredientes. Solemos mirar la ciudad por su cara más visible y nos olvidamos de lo demás. Pero una ciudad no se transforma de ese modo, solo observándola parte por parte, la ciudad tiene que transformarse toda, o la ciudad no es creativa. A los ciudadanos no se les permite ser creativos con esa lógica. Si no pensamos esto bien, corremos el riesgo de que incrementemos las desigualdades en lugar de resolverlas o minimizarlas.

En este sentido algo que me parece muy interesante es que, observando el mapa de la ciudad, hagamos un ejercicio con los demás compañeros. Si pedimos a una persona que dibuje la ciudad donde vive, es casi seguro que la gente se va a olvidar de muchas de sus partes. Va a aumentar la parte donde vive, va a aumentar la parte donde están sus amores, su familia, donde estudió, etcétera. Omitirá, empero, las partes donde no va, aquellas que no tiene en su radar. De modo que el mapa mental de la persona suele ser bastante reducido frente al mapa de la ciudad como todo. Si le preguntamos qué es lo que le importa de su mapa mental, lo que le importa de la ciudad, dirá que sabrá donde está un barrio determinado, aunque su corazón esté en otro lado. Si, por ejemplo, escucha una noticia de su sector tendrá una consecuencia afectiva, pero si es de una diferente aquello no pasará. Es casi un proceso de aislamiento mental. En definitiva, si mi mapa afectivo o mental, no tiene nada que ver con el de los demás, no estamos hablando de una ciudad estamos hablando de una esquizofrenia enorme.

De allí la necesidad de expandir nuestros mapas, y ahí de nuevo me parece muy potente lo que las artes pueden hacer para generar interés sobre espacios que muchas veces pasan lejos de los radares de las personas en general. Cuando hay una motivación o algo de especial en un barrio donde yo normalmente jamás iría, que quizá no sepa muy bien donde está y luego ahí, podría decir, al final, «bueno, esto no es tan lejos», «no es tan feo como me imaginaba». A veces tenemos el síndrome de la espinaca, es decir, a veces percibimos que hay cosas que no nos gustan sin haberlas probado antes. La ciudad es igual, se escucha de un barrio que jamás se he visitado, pero sé que es peligroso, sé que hay un montón de problemas, y cuando luego ahí me doy cuenta que no es tan feo. Tenemos de ese modo la posibilidad de ayudar a la ciudad a tener un contraste, a reconectarse en esos varios mapas.

También vale la pena hablar de las conexiones entre el público. Existe un proyecto en Lisboa que me gusta mucho, que tiene muchos años. En la municipalidad decidieron preguntar a los chicos de las escuelas públicas, qué proponen hacer ustedes con una cierta cantidad de dinero para mejorar la ciudad. En principio se imaginaron que los niños iban a pedir algo en función de sus intere-

ses personales, pero vieron a lo largo de los años que cuando se le pregunta a un niño lo que quiere hacer con esos recursos, la tendencia fue que el niño empieza a expandir su comprensión de la ciudad. El niño entonces, concluye, que, por ejemplo, debe mejorar la calle porque allí se cayó alguien, o que deben reconstruir una iglesia porque tiene un significado histórico para su familia. Esto nos hace cuestionarnos cómo serán los futuros ciudadanos si no conseguimos expandir el mapa de la ciudad para los niños. De modo que trabajar con los niños me parece muy importante para avanzar en la vía del desarrollo de las ciudades.

Una iniciativa que viene de mi propia ciudad, de Sao Paulo, es el denominado Mapa de las sensaciones. Sao Paulo es una megaciudad con todos sus problemas y sus beneficios, pues a veces la dificultad es saber qué se puede hacer con tantas ofertas. En definitiva, se trata de una ciudad que está contemplada como una ciudad fría, una calificación que a mí me parece muy injusta, porque al contrario, allí acuden mucha gentes de diversas partes pero esa es la percepción generalizada, entre otras cosas, porque la gente no se conoce entre sí. Respecto a esto, el servicio de turismo de la ciudad hizo el esfuerzo de hacer este proyecto, que fue desarrollado ante la necesidad de encontrarle un sentido a la ciudad. Lo que hicieron fue preguntarle a la gente ¿cuando quieres ver algo lindo, dónde vas?, ¿cuando quieres comer algo rico, dónde vas? ¿cuando quieres oler algo rico dónde vas? De este modo fueron haciendo un mapeo colectivo de las sensaciones de la ciudad, que no tiene que ver necesariamente con las iglesias o los museos, sino con los sentidos. A partir de allí se construyó un mapa muy complejo, que me parece muy interesante porque cada vez más se discuten las sensaciones de la ciudad.

En mi caso y el de mi socio, hemos escrito varios artículos sobre los sentidos urbanos. A partir de eso hicimos un mapeo de varios proyectos de perfumistas que exploran la ciudad, y que, en cada manzana, hacen un estudio identificando cuál es el olor, cuál es el perfume de que emana. Este ejemplo solo nos dice que hay un montón de cosas por hacer para manejar los sentidos de la ciudad y despertar otras sensaciones para las personas.

Otra experiencia que les quiero presentar es una que viene de Jordania, donde fuimos a dar una charla en un foro. Al día siguiente fuimos a visitar Petra y, como es lógico, a las cinco de la tarde el complejo cerró y surgió la pregunta de qué se puede hacer ahora aparte de ver una novela en árabe en la televisión. Sin embargo, cuando llegamos al hotel, encontramos varios folletos que hablaban sobre *Petra Kitchen*. Fuimos a ver lo que era, y no era una cocina industrial, sino una casa normal con una cocina amplia donde la gente que visitaba la ciudad se presentaba como maestros/cocineros, y donde cada uno tenía un rol en el desarrollo de la receta, de modo que las actividades estaban repartidas. Cuando pudimos replicar esto, claramente las personas que obtenían esta experiencia, rápidamente pudieron localizar a Jordania en su mapa mental.

En este último caso la cuestión es cómo podemos representar mejor a nuestra ciudad, cómo nos podemos convertir en sus embajadores. Y una de las respuestas se encuentra en una estrategia como la descrita porque una cosa es solo consumir lo que se produce en determinado lugar, y otra, hacer juntos la experiencia, es decir, incentivar la cocreación, algo que, por cierto, está muy de moda.

Aquí también vale la pena revisar esta iniciativa del Reino Unido, de dos arqueólogos que decidieron juntarse para hacer trabajos en sitios arqueológicos por los cuales pagan una tarifa. Esa cantidad de dinero tiene como destino el financiamiento de sitios arqueológicos que son lugares que usualmente tienen problemas para pagar su mantenimiento. Aquí surgen otros modos de conexión entre personas e intereses que bien podemos recoger en las discusiones de esta jornada.

Finalmente, la última característica de las ciudades creativas es la cultura. Los romanos decían que cada ciudad está gobernada por una entidad divina, por el espíritu de la ciudad. Creo que las circunstancias actuales nos obligan a preguntarnos lo que nosotros podemos entender por «el espíritu de la ciudad». Cuando uno camina por la calle puede percibir en esos comportamientos y tener una percepción muy inmediata. Muchas veces también, la historia de una ciudad viene marcada por imágenes estereotipadas, a veces positivas y otras negativas.

En Brasil, por ejemplo, hay una ciudad llamada Barbacena que, a lo largo de los años, alojó un sanatorio mental muy importante, de los más importantes en América Latina. De allí que cualquier persona que dijese «vengo de Barbacena» era calificada como loco. Ellos, en lugar de combatir esta historia, decidieron, como se dice en Brasil, convertir el limón en limonada. Decidieron organizar el Festival de la locura donde realizan presentaciones de artistas muy innovadoras mientras, simultáneamente, hay una discusión científica con los psiquiatras más importantes del mundo sobre la locura. Es muy interesante observar que cuando se pueden observar las singularidades es posible trabajar algunas cuestiones que quizá no sean percibidas como positivas, y es posible también aprovecharlas para su uso y para cambiar la mirada de las personas.

También hablábamos ayer del grafiti en medio de una discusión sobre las artes callejeras, donde también es necesario echar otras miradas sobre el contexto. Allí se habló sobre lo importante que es reír, pues, en mi opinión, es imposible ser creativo sin reírse. Es así que aparecen las cosas en modo de aprendizaje. Siempre que descubrimos algo que otro pudo ver de una manera muy particular, nos despierta también nuevas miradas. Esto es algo que tiene mucho que ver con las habilidades del futuro, porque cuando ocurre esto también se pueden descubrir nuevas cosas sobre sí mismo y me parece que esto es algo muy potente de las artes callejeras.

Para terminar, solo quería contarles sobre la experiencia de Cateura. A mí me encanta este proyecto porque, cuando hablamos de Paraguay nos imaginamos un escenario muy potente desde el punto de vista de la creación. También, porque históricamente el resto de países vecinos hicieron mucho daño en la guerra de Paraguay. Creo que se paga mucho de eso hasta hoy. De todos modos, cuando se habla de ese país se piensa mucho en desigualdades, se obtiene una versión estereotipada que tiene que empezar a cambiar. En concreto estamos hablando de Cateura en Asunción, es decir, de un área muy marginalizada en las orillas de un basurero público. Claro que uno se esperarí encontrar allí solo basura, pero esta basura es utilizada para hacer instrumentos musicales que luego son usados por los estudiantes de la zona. Allí se conformó la Orquesta de Instrumentos Reciclados de Cateura. Experiencias como esta nos provocan reacciones que nos permiten ver las transformaciones posibles y nos desafían a salir de nuestra área de confort para poner en práctica la posibilidad de cambio en nuestras vidas y en las comunidades donde habitamos.

Me parece importante que en esta iniciativa se diga que «no se puede tirar gente a la basura». A veces, cuando tenemos la posibilidad de hacer algo que cambie a la sociedad o a la ciudad, ahora que, por ejemplo, más del 75 % de la población del Ecuador va a vivir en ciudades, y no lo hacemos, esto se convierte en un problema, sobre todo en un futuro que requiere de habilidades a las que a veces no les prestamos suficiente atención para su desarrollo. Me parece importante considerar esto para los varios laboratorios que ustedes tienen acá en la universidad, para traer esta discusión a la práctica y para ver cómo puede contribuir cada uno con lo suyo y cómo también la universidad puede interferir en estas posibilidades.

De las «ciudades creativas» hacia una poética de las ciudades

Olga del Pilar López

La ciudad nos hace olvidar que la tierra es redonda y desigual, algunas veces dulce, algunas veces ruda al tacto. Ella es como una playa que no delimitaría ningún mar y que ignoraría la delicadeza de la arena.

-Pierre Sansot, Poétique de la ville

Introducción

La ciudad no es una expresión neutra, muy por el contrario, es utilizada y movilizada por diferentes actores que la construyen, la destruyen, la reinventan, la imaginan y la sueñan. La ciudad es nuestro pasado y nuestro futuro, por ello la arqueología busca sus huellas y la teleología la siente como su destino inevitable. En ese sentido, las ciudades son fragmentos en piedra que nos llevan a imaginar mundos desaparecidos, cada uno en su singularidad, así como los vemos poetizados en *Las ciudades invisibles* de Ítalo Calvino. De la misma manera, la ciencia ficción se reinventa y recrea ciudades del futuro donde se exageran los síntomas de las presentes, donde podemos ver con nitidez los palimpsestos de tiempos que conforman nuestro mundo urbano. Por diversas razones, la ciudad es uno de los grandes elementos políticos, artísticos y estéticos que da cuenta de la historia de los humanos: es moldeada por los poderes que, bajo la perspectiva de una ciudad soñada, se la apropian, le imponen una forma y determinan la vida de sus habitantes. A la vez, es la expresión del espacio vivido, tácticas del débil, de los urbanitas que se mueven por lugares que en algunos casos han sido determinados por lógicas panópticas y que, sin embargo, son reinventados por prácticas efímeras. En fin, la ciudad es reelaborada a través de relatos literarios, composiciones pictóricas y cinematográficas, que la poetizan, para crear nuevos mundos, al punto que es imposible separar las ciudades de carne y piedra de sus composiciones artísticas.

Si bien la historia de la ciudad es amplia y compleja, por el contrario, la expresión «ciudades creativas» pertenece a nuestra historia reciente. Es por ello que buscaremos demostrar los antecedentes que determinan su aparición y cómo esta, en vez de enriquecer nuestras elaboraciones de la ciudad, la reduce, pues somete la proliferación de signos a un conjunto de clichés internacionales que implican el registro de las ciudades en dinámicas globales. A diferencia de

ello, buscamos unas poéticas de la ciudad en la que contribuyan todas las artes y las praxis de los habitantes, quienes tendrían como perspectiva, la proliferación de experiencias urbanas y la vida de la gente. Todo ello forma una multiplicidad donde la ciudad es lo inatrapable: laberintos, topos, nudos, redes con múltiples entradas y salidas donde se pierden aquellos que viven estos espacios. Pues la ciudad, en tanto que sistema complejo, en tanto que ser vivo, no puede responder al capitalismo global que la quiere etiquetar bajo la forma de «ciudades creativas» y, más bien, debe aceptar lo indeterminado, que la constituye, así como su carácter subversivo e inventivo.

Crítica al término «ciudades creativas»

Antes de recordar los antecedentes puntuales del enunciado «ciudades creativas», volvamos por un momento a nuestras afiliaciones teóricas, a partir de dos pensadores que emiten fuertes críticas a ese «uso» mercantil de la ciudad: Richard Sennett y Manuel Delgado. En primer lugar, Richard Sennett bajo una perspectiva histórica, invita a pensar en su libro *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* los espacios públicos como una interacción compleja entre la piedra con la que se diseña la ciudad y los cuerpos de los «ciudadanos» que la habitan¹. Por ejemplo, si en la Atenas antigua, el cuerpo caliente de los ciudadanos se expresa a través de la política y el debate con los otros, la piedra por su parte encarna estos conceptos teóricos a través del ágora, la stoa, el teatro. De modo que la voz, la vida cívica o la belleza física masculina, principios que rigen a esta ciudad antigua, se hacen visibles en la arquitectura de la ciudad la cual termina por expresar esta composición inseparable entre la piedra y el cuerpo. En esa medida, no es lo mismo un sujeto antiguo, medieval y moderno, pues aparte de todo tipo de prácticas culturales, pasa sus días en un tipo de espacio urbano que moldea su subjetividad. Entonces, la subjetividad que normalmente se ha entendido como una interioridad que se exterioriza, puede ser entendida de modo inverso: una exterioridad que se interioriza. Son los efectos de la piedra que nos preceden, que moldean visiones de mundo, los que nos convierten en expresiones de una ciudad en particular. Esta relación de la carne y la piedra no proviene solamente de una perspectiva racionalista, sino que es una poética de la ciudad que por su parte lleva a la elaboración de tragedias, comedias y andares artísticos, pues si algo caracteriza al sujeto antiguo de Atenas y Roma es esa relación íntima con su ciudad. Es por ello que el gran protagonista de las tragedias no es el héroe trágico, al estilo de Edipo o Medea, sino la ciudad en la que se desenvuelve este sujeto marcado por la

1 Richard Sennett, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* (Madrid: Alianza, 1997).

tragedia. Igualmente, su deambular no tiene importancia si se lleva a cabo fuera de la ciudad. Lo cual nos lleva a recordar que el exilio en las sociedades antiguas occidentales tenía como única expresión, el alejamiento de la vida urbana. Es así que, en el mundo latino, un escritor como Ovidio, expulsado de la ciudad, poetiza y conjura la pérdida de los placeres urbanos, a través de la escritura de *Las metamorfosis*, obra de alto nivel artístico.

Si volvemos a Richard Sennett, debemos recordar que, en el libro anteriormente citado, lleva a cabo una genealogía de la ciudad para demostrar una tesis: el espacio cívico de la ciudad implicaba un destino entrelazado con los otros. Ahora bien, los procesos individualistas que ha sufrido la ciudad moderna generaron una separación de las comunidades urbanas, pues el placer individual ha reemplazado los proyectos sociales. Esta relación entre el cuerpo y los espacios por los que este transcurre se ha visto afectada por las dinámicas de la velocidad que cada vez desgranán más el cuerpo urbano y ofrecen más confortabilidad individual. Para demostrar esto, Sennett nos recuerda, entre otras, las reformas urbanas de Robert Moses (1930-1965) en la ciudad de Nueva York. Este gran reformador, bajo una mirada prometeica, construye carreteras y puentes que agilizan la salida de la ciudad y tendrá como consecuencia su disgregación. Es por ello que, si durante las primeras décadas del siglo XX *Greenwich Village* fue considerado el ágora moderna de Nueva York, donde se encontraban diversas culturas, luego de estas reformas pasa a ser un barrio de fracasados. Ahora, el principio de ascenso social está ligado a vivir en los suburbios, de modo que toda relación con el otro, todo el vínculo con los espacios que caminamos queda destruido. Esta experiencia no se restringe a Nueva York, sino que involucra otras dinámicas urbanas, en la medida que esta ciudad se convierte en el modelo a seguir a nivel mundial. Llamamos la atención sobre estos puntos, para enfatizar el proceso de diseminación de la ciudad y la desaparición de los vínculos entre la carne y la piedra, que según Sennett está ligado a los rituales que sostienen la vida cívica. Ahora bien, en las últimas décadas, los hijos de aquellos que se fueron regresan al centro de la ciudad, para encontrarse con aquellos que nunca pudieron partir, sin embargo, ¿esto implica una nueva especulación inmobiliaria? ¿Una expulsión de los habitantes que habían conservado sus viejas casas, pero que ahora resultan un patrimonio interesante, bajo la óptica de una ciudad global? Sennett termina su libro en este punto, sin embargo, nosotros vimos cómo los antiguos *terrain vague* se convirtieron en bienes preciosos y que los antiguos habitantes entre los que se contaban artistas y defensores de los movimientos gais se vieron obligados a emigrar. Todo esto confirma las características de esta sociedad que tiene desde su fundación la especulación sobre la tierra. Esto ligado a las tendencias mundiales, según las cuales los pobres son excluidos de la vida de la ciudad, en beneficio del turismo, de los centros bancarios y de un conjunto de signos culturales (entre ellos museos) que forman parte del circuito de las ciudades creativas.

Manuel Delgado, por su parte, reconoce ese principio ritualizado de las ciudades indicado por Sennett y nos recuerda cómo nuestro deambular por la ciudad, nuestro transitar, es próximo al transe de los rituales religiosos². Estados inconscientes o formas de sonambulismo que implican que en la vida urbana respondamos mucho más a dinámicas colectivas, que a efectos individuales. En ese sentido, Delgado busca reflexionar sobre «la calle», en tanto que construcción social, para alejarnos de una visión abstracta del espacio público. Así, el deambular de los dadaístas, la deriva surrealista o bien el vagabundear de los urbanitas, poco tiene que ver con la idea de espacio público en tanto que lugar donde se encontrarían, en condiciones de igualdad los ciudadanos para llevar a cabo un debate libre de sus ideas. Como nos lo recuerda Delgado, este término proviene de la teoría política contemporánea propia a Hannah Arendt o Hans-Georg Gadamer, y se impuso en tanto que entelequia al mundo urbano donde nunca existió³. A esta idea se unen otras: democracia, convivencia, civismo, consenso que intentan bloquear lo real —que siempre escapa—, para dejarnos en el sueño de un mundo abstracto donde reina la armonía. Muy por el contrario, Delgado nos recuerda que la ciudad es el lugar de los encuentros, los desencuentros y los encontronazos y que el «espacio público» debería reemplazarse por otra expresión: «el espacio de lo público», donde se produce todo tipo de situaciones inesperadas, donde nos enfrentamos con otros que quizás nunca veremos una segunda vez, donde estamos sometidos a cruces entre anónimos que, sin embargo, sostienen su encuentro en las miradas, al punto que nos sentimos en un teatro de la vida.

Delgado busca alejarse de una metafísica de la ciudad y más bien describir la efervescencia de la calle en tanto que construcción social. Así, el autor propone distinguir dos líneas. Por un lado, la *polis*, que habla de un deber ser de la ciudad y que correspondería a su planificación, sin tener en cuenta a sus habitantes. Su consecuencia sería la destrucción de los mundos antropológicos de la vida urbana, al guiarse por un ideal de ciudad. Por el otro lado, la *urbs*, que podríamos definir, grosso modo, como el conjunto de intensidades que habitan la calle. Experiencia molecular del movimiento que se conforma con los cuerpos, los gestos, los rituales, las dramaturgias que atraviesan los lugares. Todo ello se hace evidente desde una microsociología a la manera de Erving Goffman quien encuentra en las multitudes y sus interacciones, que parecerían «banales», un objeto de estudio⁴. Este es el animal público que, sin embargo, es

2 Manuel Delgado, *El animal público* (Barcelona, Anagrama, 1999); *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. (Barcelona: Anagrama, 2007).

3 Manuel Delgado, «El espacio público como ideología», en *Jornadas Marx siglo XXI* (Logroño: Universidad de la Rioja, diciembre de 2007).

4 Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*. 1959; *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior* (New York: Pantheon Books, 1982).

altamente creativo, pues es allí donde se cuece la vida, ese «fogón de brujas» del que hablaba Henri Lefebvre⁵. Ahora bien, el debate es contra las diversas expresiones de metafísica de la ciudad: la ciudad de Dios de san Agustín, la utopía de Thomas Moro, *La república* de Platón, donde este filósofo describe su proyecto de una ciudad ideal conformada con un grupo preciso de ciudadanos, con funciones precisas y donde el arte es excluido —en particular los trágicos—, pues según el filósofo de la Academia, no hacen más que engañar al público y deformar el espíritu de los ciudadanos. En fin, en esta lista de metafísicas podemos muy bien ubicar el enunciado ciudades creativas, pues responde igualmente a un sueño de ciudad: la venta de la vida urbana, la especulación inmobiliaria, la búsqueda de clichés que respondan al mercado y atraigan turistas. Esto ligado a la tendencia mundial: la sociedad en función de la economía. Si bien desde sus primeros libros de la vida urbana, e incluso de la religiosidad, Delgado defiende esas fuerzas que habitan lo real —no en vano es uno de los herederos de la escuela de Chicago—, esto lo hará con más ahínco en su libro, *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del Modelo Barcelona*⁶. Pues el reconoce en el proyecto de reforma urbana de esta ciudad la intención de «ilegalizar la pobreza». De modo que la destrucción de la vida del barrio se lleva a cabo con la mirada puesta en los nuevos habitantes: una clase media a la que se le ofrece una ciudad variopinta, donde se mezcla un diseño de ciudad, unos criterios de belleza propia de arquitectos internacionales, una cosificación de cultura que pasa por los museos y las galerías. Es en ese sentido que Delgado habla de la «ilegalización de la pobreza», pues estas zonas que se reforman para recibir un nuevo público, deben ahuyentar a los indigentes, drogadictos, prostitutas e inmigrantes pobres que afean el barrio. Esto se aproxima a lo indicado previamente sobre *Greenwich Village*: se busca atraer artistas, bohemios, homosexuales y algunos grupos que representen la multiculturalidad, siempre y cuando estos tengan con qué responder a la nueva feria inmobiliaria que se lleva a cabo. Sin embargo, Delgado no lleva a cabo esta crítica a las reformas urbanas por una nostalgia romántica del barrio, sino por hacer un tipo de resistencia a las dinámicas que se apropian de la ciudad, donde pareciera que esta imita el centro comercial: zonas apacibles donde todos podemos comprar sin ser molestados por los indigentes, por los inmigrantes pobres, por todos aquellos que en la historia de la humanidad formaban parte de la ciudad.

Esta reflexión de Delgado viene a reforzar nuestra crítica a las ciudades creativas, pues la crueldad con la que se aplican estas medidas no son solo de algunas ciudades en particular en Europa o Estados Unidos, sino la tendencia a escala mundial. Por ello, cada vez que Delgado va a Medellín —ciudad que ha

5 Henri Lefebvre, *Le Droit à la ville*, I, 1968 (segunda edición); *Le droit à la ville*, II, 1972.

6 Manuel Delgado, *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del 'Modelo Barcelona'* (Madrid: Libros de Catarata, 2007/2010).

visitado varias muchas veces en las últimas dos décadas—, constata los mismos síntomas que afectan la vida urbana en España. Igualmente, arquitectos como Luis Fernando González al hacer un recuento de los cambios arquitectónicos de Medellín —que la han convertido en modelo paradigmático de una ciudad que surge luego de un largo período de violencia—, nos recuerda el carácter ideológico del termino espacio público, quien termina por conjugar un conjunto de elementos: un poder administrativo que sirve a intereses bancarios y a la especulación inmobiliaria, para lo cual vehicula un concepto de belleza o momifica principios identitarios que nada tienen que ver con la actividad urbana⁷. La ciudad deviene parque temático, logo, *spot* publicitario, espectáculo. La pregunta es ¿cómo llegamos a este punto? Recordemos algunos antecedentes. En primer lugar, con la Escuela de Frankfurt vemos el primer antecedente de un capitalismo que tomaba una vía inédita. Es en ese sentido que Adorno y Horkheimer en 1947 reconocen la aparición de las industrias culturales las cuales estaban ligadas a la masificación de las ciudades y al consumo que tiene como expectativa las multitudes desarraigas. Así de un capitalismo industrial hemos pasado a un capitalismo de consumo, en este contexto, la cultura pierde su aura y pasa a formar parte de la cultura de masas. Todo ello va ligado a un cambio simbólico: la cultura ya no significa una elevación del espíritu, sino una forma de entretenimiento. La cultura forma parte del ocio de las sociedades modernas, lo cual modifica completamente las dinámicas de la creación artística. Medios masivos como la televisión, los periódicos, las novelas, el cine están supeditadas a un consumo masivo y son la expresión misma de un capitalismo que adquiere fuentes nuevas de dónde nutrirse: la cultura del entretenimiento.

Es en ese sentido que Deleuze nos recordaba la cara opaca del cine: el dinero. De modo que el cine entrega imágenes a cambio de dinero y como diría Federico Fellini, la película habrá terminado cuando no haya más dinero⁸. La sintomatología de un nuevo capitalismo indicada por la Escuela de Frankfurt —con dejos pesimistas—, es el camino que ha tomado el mundo, por eso vivimos en sociedades especializadas en la venta de servicios y donde la creatividad se ha convertido en el gran negocio. En esa medida, hablamos de capitalismo creativo, el cual se dedica patentar ideas y a la preservación de los derechos de autor. Esta línea de pensamiento de corte anglosajón fue claramente identificada en la época en que Tony Blair fue el primer ministro del Reino Unido, cuando se puso en boga el término economía creativa y la creación cultural. Igualmente, Richard Florida, acuña el término «clase creativa», para referirse a una población que no solo se dedica a trabajar en las ciudades, sino que también consume un

7 Luis Fernando González, «Poder, arquitectura y tectónica. De los parques bibliotecas de Medellín a los museos de Ciudad de México», en *Revista Universidad de Antioquia*, 315 (enero-marzo, 2014).

8 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 2004).

conjunto de servicios: restaurantes, bares, cultura⁹. De modo que las ciudades deben ponerse al servicio de esta clase media que según Florida está conformada por profesores universitarios, artistas, gays, inmigrantes con cierto nivel adquisitivo, turistas. Es en esa misma dinámica que la Unesco propuso la red de ciudades creativas, en 2004, donde invita a las ciudades a que elijan entre siete temáticas y se especialicen en una de ellas. Estas son: literatura, cine, música, arte popular, diseño, gastronomía y arte digital. La ciudad que decida integrar esta red deberá, por tanto, dirigir sus esfuerzos a uno de estos dominios, el cual guiará la organización de la ciudad en un futuro. Vemos que esta iniciativa ha movilizado un conjunto de ciudades entre ellas un buen número de ciudades latinoamericanas o españolas, en las cuales debemos circunscribir la lectura crítica de M. Delgado. Así, este autor pone la mira en las reformas urbanas, para denunciar la influencia de este tipo de discursos regidos por el sueño de una administración complaciente con una «clase media creativa», que convierte a su vez la pobreza en ilegal. Delgado señala:

La planificación de las ciudades europeas tiende cada vez más a basarse en tendencias ya preexistentes: la grandilocuencia ornamental, la ideologización del espacio y la monitorización de toda la vida social. Con ello, el urbanismo actual no hace sino demostrar hasta qué punto está predispuesto a repetir una función que, desde Hipodamos y con otros nombres se lleva siglos ejerciendo con eficacia, y que no es otra cosa que la de intentar someter lo urbano por la vía de la simplificación, reduciendo al máximo la impredecibilidad, la complejidad, las paradojas cognitivas que la caracterizan¹⁰.

De tal manera que, si las ciudades buscan, a través de la simplificación, responder a esta «clase creativa» terminan por aplicar el mismo formato: un diseño de ciudad que corresponde a las expectativas «abstractas» de esta población a la que se busca complacer. Para ello, las administraciones de las ciudades toman varias medidas: folclorizan la cultura y la convierten en espectáculo de consumo; reconstruyen los *terrain vague* y ponen en su centro un museo, una galería o algún signo cultural que convierta atractivas zonas; forma una red con elementos heteróclitos que van desde las aerolíneas, los hoteles, la gastronomía, las artesanías; elimina todos los personajes indeseables para que la «clase creativa» se sienta feliz como en un spot publicitario. Ahora bien, ¿que se pierde? la singularidades de las culturas, la vida de los barrios que cohesionan a las comunidades a sus lugares; las particularidades de las ciudades que funcionan como sistemas complejos, la tensión violenta que acompaña a las dinámicas urbanas y que, aunque no nos guste forma parte de su existencia, en los encuentros con

9 Richard Florida, *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI* (Barcelona: Paidós, 2010).

10 Manuel Delgado, *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del 'modelo Barcelona'*. (Madrid, Catarata, 2007/2010).

los otros, en la ciudad de noche que oculta a la del día o bien en el conjunto de sensaciones extrañas y contradictorios que implican ser un urbanita, pues a veces uno siente que «la ciudad entera amaneció entre gris y pájaros/ asomó sus visiones por todos los corredores y se desplomó en el charco»¹¹ y quizás nosotros nos hundimos con ella.

Poéticas de las ciudades

No es la misma ciudad de la que hablan los políticos, no es la misma ciudad que resignifican los artistas, no es la misma ciudad que viven los turistas, así como no es la misma ciudad que viven sus habitantes donde producen sus dramaturgias cotidianas. Por ello, la expresión ciudades creativas responde de nuevo a un ideal y constituye una nueva metafísica para una «clase media» que busca consumir confortablemente en las ciudades. Por ello debemos cambiar de perspectiva para tomar críticamente este enunciado. En primer lugar, entender que la ciudad no es aquella que nace de la planificación, sino de las dinámicas urbanas construidas por la gente. Es de ese conjunto de cuerpos que se mueven por las calles, que hacen y deshacen rituales diariamente, de los que nace la ciudad. Esa es la *urbs* de Manuel Delgado que no puede ser impuesta ni programada bajo el diseño de ciudad creativa, pero que paradójicamente moviliza la verdadera creatividad de los urbanitas: los cuerpos, los colores, los olores, los movimientos por esa piedra que no es más que un palimpsesto de tiempo. En segundo lugar, la creatividad no puede ser determinada por las dinámicas del capital, ella es la confrontación con el caos, tanto el caos urbano que nos enfrenta con lo desconocido, como el caos cerebral que nos hace salir de la realidad conocida y nos lleva a la creación de nuevos mundos. Así, en vez de hablar de la ciudad debemos explorar la *urbs*, en vez de creer en una creatividad cosificada, debemos reconocer en esta expresividad una confrontación con el caos y la posibilidad de pensamiento. En tercer lugar, si aplicamos estos términos a nuestros mundos ciudadanos debemos explorar las poéticas: toda la producción artística sobre y alrededor de la ciudad de donde surgen nuevos lugares y donde la imaginación no cesa reinventar ciudades que enriquecen aquella que habitamos. Así en vez de complacer a una «clase media creativa», el cine, la literatura, el teatro, las artes visuales ponen evidencia los conflictos que acompañan la ciudad, sus miserias, sus fracasos, sus personajes marginales, su abandono, sus *terrains vagues*. El arte en su conjunto se mueve por intersticios, laberintos, topos, por todo aquello que el poder deja al abandono y que le permite descubrir o imaginar otras ciudades ajenas al consumo. Poetizar la ciudad para sus habitantes, así como podemos poetizarla con el deambular, con la deriva a la manera como nos lo enseña

11 Sara Vanégas Coveña, *Música de agua* (Nueva York, Pen Press, 2017).

Francesco Careri, para quien la ciudad es la posibilidad de descubrir al nómada que habita en nosotros¹². Por ello, si la ciudad según la tradición es el lugar del sedentario, una poética del andar reconoce las intensidades del movimiento, no solo para descubrir lugares nuevos, sino para reinventar los espacios de la ciudad, para contemplar y pensar, meditar y crear. Y es a todo ello que invitaría a la ciudad de Guayaquil del presente y del futuro si no quiere quedar atrapada en las redes de la especulación inmobiliaria. ¿Y cómo llevar esto a cabo? A través de las poéticas de autogestión del arte que reencantan la ciudad y hacen proliferar ciudades-otras, más fuertes, más intensas que las de la administración o el urbanismo.

Bibliografía

- Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- . *Pasear, detenerse*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Delgado, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona; Anagrama, 2007.
- . «El espacio público como ideología». En *Jornadas Marx siglo XXI*. Logroño: Universidad de la Rioja, diciembre de 2007.
- . *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del 'modelo Barcelona'*. Madrid: Catarata, 2007.
- Flórida, Richard. *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. Barcelona; Paidós, 2010.
- Goffman, Erving. *Interaction Ritual : Essays on Face-to-Face Behavior*. Nueva York: Pantheon Books, 1982.
- González, Luis Fernando. «Poder, arquitectura y tectónica. De los parques bibliotecas de Medellín a los museos de Ciudad de México». En *Revista Universidad de Antioquia* 315, enero-marzo, 2014.
- Sansot, Pierre, *Poétique de la ville*. Paris: Payot, 2004.
- Sennett, Richard. *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza, 1997.
- Vanégas Coveña, Sara. *Música de agua*. Nueva York: Pen Press, 2017.

12 Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009).

Cuenca, ciudad creadora

Julio César Abad Vidal

Introducción

Si bien la situación difiere en la ampliación urbanística moderna cuencana (que cobija a más de medio millón de almas), la designación del Centro Histórico de Cuenca como Patrimonio Cultural de la Humanidad, que tuvo lugar el 1 de enero de 1999, implica la existencia de ordenanzas que velan por la salvaguardia de su riqueza patrimonial y la imposibilidad de acometer planes urbanísticos hipermodernos o posmodernos en su centro histórico, lo que por fortuna logra permitir —pese a la violencia de su tráfico rodado, y las heridas infligidas en su trazado urbano por las vías de un tranvía llamado Inquietud—, usos más propios de las comunidades rurales que de las grandes urbes. Así, resulta improbable no tropezarse con algún amigo o conocido en cada paseo, en cada trasiego. Cuenca cuenta, asimismo, con un sinnúmero de tradiciones populares activas y vivas, siendo acaso las más celebradas de entre ellas, las del Pase del Niño y la Fiesta del Corpus Christi.

Sin mayores preámbulos, sostendremos que Cuenca alberga una comunidad artística muy numerosa y extraordinariamente plural. Mas, pese a constituirse en la tercera ciudad de Ecuador, su tejido cultural de carácter institucional y la situación de sus galerías de arte queda lejos, o muy lejos —habida cuenta una inquietud manifestada por los artistas, y de la que nos ocuparemos en lo sucesivo—, de resultar satisfactorios. De este modo, en esta sucinta introducción, se ofrecerá un panorama de los circuitos artísticos y creativos tanto institucionales como privados de la ciudad. Cabe, por ello, indicar, en una primera enunciación, que, si las iniciativas particulares en la actualidad plantean un horizonte crecientemente agitado y promisorio, estas manifiestan, al tiempo, la ansiedad comunicativa de los creadores en la ciudad, lo que explicita la insuficiencia de las iniciativas públicas y privadas existentes para vehicular la creatividad de su tejido artístico.

Entre los espacios institucionales dedicados, al menos en parte, a la difusión de las prácticas artísticas contemporáneas —tales como el Museo Municipal de Arte Moderno, ubicado en uno de los lienzos de la plaza de San Sebastián, que mantiene exposiciones individuales y colectivas, y,

más recientemente, el Museo de la Ciudad (ex-Escuela Central, institución también municipal) —, descuella el Museo Pumapungo, dependiente del Ministerio de Cultura y Patrimonio, que se halla ubicado en un muy amplio terreno situado en la confluencia del extremo oriental de la Calle Larga y la avenida Huayna Cápac. El Parque Arqueológico Pumapungo, sobre el que se erige el museo, con una característica arquitectura brutalista, obra de César Piedra, y que fuera fundado en 1979, se encuentra en el corazón del antiguo complejo administrativo y religioso de Tomebamaba, la capital cañari que conoció la dominación incaica durante sesenta años. El Museo Pumapungo cuenta con un importante patrimonio prehispánico, así como del Ecuador colonial, republicano y contemporáneo. En la planta de acceso dispone de un total de tres salas abiertas a la exposición temporal de muestras de arte contemporáneo. Mas, debido a su presente situación presupuestaria, los expositores deben apoyar su presencia sobre auspicios externos o en la autogestión¹.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, de la que recientemente, ha sido electo Martín Sánchez Paredes, cambiando la designación del cargo de presidente a la de director², cuenta con un espacio para la exposición de arte contemporáneo: la Sala Proceso. Dicha sala fue inaugurada en el último piso de uno de los dos inmuebles que ocupa la institución, en 2006, bajo la administración del poeta Efraín Jara Idrovo (Cuenca, 1926). Con anterioridad, había albergado la sede del Instituto Azuayo de Folklore. Se trata de un enorme paralelepípedo diáfano de 25 m de largo, 7 m de ancho y 9 m de altura. Tras la aportación directriz del escritor Cristóbal Zapata (1968), la sala ha estado coordinada por los artistas cuencanos Blasco Moscoso (1979), Patricio Palomeque (1962) y Juan Pablo Ordóñez (1975)³.

1 En una entrevista mantenida el 3 de julio con su director hasta el pasado mes de junio, el Ec. Jonathan Koupermann, sostenía que su renuncia al cargo que ha ostentado a lo largo de los últimos cuatro años y medio, se debía, fundamentalmente, a esta situación de precariedad económica. Koupermann está abordando un emprendimiento privado en Chaulloabamba, a mitad de camino entre las poblaciones de Cuenca y Azogues, que inaugurará, en septiembre con el nombre —hasta la fecha provisional—, de K, Espacio cultural.

2 Tomó posesión de su cargo, que ostentará hasta 2021, el pasado 12 de mayo. En la entrevista que mantuvimos con él en su despacho, el pasado 12 de junio, Sánchez estableció como una prioridad la redefinición de los espacios de la institución. Antes de haberse cumplido un mes de gestión, tomó la decisión de clausurar la librería de la Casa de la Cultura, Pedro Páramo, que había sido fundada durante la dirección de Carlos Vásquez (Cuenca, 1977).

3 Si bien se insiste en que existirá una continuidad en la visualización de arte contemporáneo, el perfil del nuevo director y su defensa de redefinir el uso de los espacios de la casa plantea un horizonte incierto, máxime cuando su actual director insiste en que la Casa atraviesa en la actualidad acuciosos problemas de índole económica. No obstante, confirma el cargo de Ordóñez como coordinador de los espacios positivos de la CCENA, al menos hasta diciembre del presente año.

Cuenca es escenario de una bienal de arte contemporáneo que inauguró su decimotercera edición el pasado mes de noviembre. La I Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, celebrada en 1982, tuvo como impulsores al artista ecuatoriano Estuardo Maldonado (Píntag, Pichincha, 1930) y a Eudoxia Estrella (Cuenca, 1925), directora, asimismo, y desde su fundación a comienzos de la década de los ochenta, del mencionado Museo Municipal de Arte Moderno de Cuenca, institución que habría de ser sede del evento. En las memorias de Estrella, publicadas en 2013⁴, se menciona expresamente que:

El espaldarazo definitivo [para la celebración de la Bienal] llegaría desde Quito, cuando gracias a las gestiones y vínculos de María Eulalia Crespo y Gladys Eljuri con el gobierno de León Febres-Cordero, éste emite en el año 1985 el Decreto Ejecutivo 1251 con el que se estipula que sea Cuenca la sede de la Bienal, para lo cual recibirá no solo el aval del Estado ecuatoriano sino la ayuda necesaria para su arranque, a través de una asignación económica⁵.

La Bienal de Cuenca no perdería su carácter exclusivamente pictórico hasta su séptima edición, celebrada entre noviembre de 2001 y enero de 2002, bajo el título de *Globalización. Nomadismo. Identidad*⁶. La primera directora de la Bienal, Eudoxia Estrella, ha lamentado siempre este viraje afirmando que, con posterioridad a esta evolución, «he visto bienales de poca categoría. Muy, muy pocas cosas que pudieran ser salvadas como arte. Tal vez soy muy ignorante en el arte conceptual. Desgraciadamente ese tipo de arte que se presenta hoy en Cuenca, precisamente, no dice nada»⁷. Como sabemos, otras formas de arte, empero, pueden *decir* mucho. Y lo hacen fuera de los circuitos oficiales, incluso. Las acciones dirigidas, por ejemplo, por Olmedo Alvarado y por La Artefactoría contra algunas de las primeras ediciones de la Bienal constituyen exponentes preclaros de ello.

4 Estas memorias fueron redactadas por Rodrigo Aguilar en colaboración con Lucrecia Palacio y Paul Solano a partir de los testimonios de Eudoxia Estrella en Rodrigo Aguilar, Lucrecia Palacio y Paul Solano eds., *Como el cardo... Retrato hablado de Eudoxia Estrella* (Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2013).

5 Estrella en Aguilar, et al., «*Como el cardo...*», 52.

6 El jurado otorgó tres premios (sin discriminación en grados), concediendo dos de ellos a una videoinstalación, *La simbiosis de la indiferencia*, de Larissa Marangoni (Guayaquil, 1967) y a una instalación, *Prueba tu suerte*, de Omar Puebla (Quito, 1977). También resultó premiada una serie pictórica de carácter apropiacionista *El hombre de la Calle 14 en su séptima versión*, de Patricio Ponce (Quito, 1963), en la que su autor emitía diversas variaciones del anónimo personaje representado por Camilo Egas (Quito, 1889-Nueva York, 1962), en su icónica obra pictórica *Calle 14* (1937, óleo sobre tela, 137 x 101 cm).

7 Aguilar et al., *Como el cardo...*, 55.



Olmedo Alvarado: *Flores en el Barranco*. Intervención en el río Tomebamba con ocasión de la I Bienal de Cuenca, 1982. Reproducido con autorización.

Como respuesta a la I Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Olmedo Alvarado (Cuenca, 1955) procedió a la dirección de un esfuerzo colectivo de modo alternativo y paralelo a su sección oficial, para lo que involucró a sus estudiantes de la Escuela de Artes. La acción consistió en la organización de una instalación de grandes dimensiones sobre el río Tomebamba a su paso entre la Escalinata y el Puente Roto⁸. Alvarado dirigió a un colectivo de compañeros docentes y de estudiantes, quienes vistieron el puente con plásticos coloridos, propios de la señalización urbana, o similares a los empleados para la confección de banderas conmemorativas. Las cintas de plástico llegaron a unir el puente con el curso del río, que las movía con su corriente creando evoluciones ópticas. En aquella jornada, Alvarado desarrolló una acción improvisada en el Barranco, consistente en enmarcar con esas mismas cintas plásticas las ropas que, después de haber sido lavadas en el río, estaban dispuestas en la orilla para que se secaran. Las lavanderas y el público —recuerda el artista— disfrutaron de la acción como una actividad lúdica.

⁸ El puente de Todos Santos, nombre del sector urbano en el que se enclava, fue parcialmente destruido por una crecida del río Tomebamba en abril de 1950. Desde entonces, y debido a que no ha sido reconstruido, se conoce popularmente como Puente Roto. Es el puente más antiguo de Cuenca.



Marco Alvarado: *Arte no es pintura*. Intervención en las sedes de la I Bienal de Cuenca, 1982. Reproducido con autorización.

Olmedo Alvarado no fue, empero, el único artista rebelde a los planteamientos exclusivamente pictóricos de la primera edición de la Bienal. Paralelamente, y sin conocimiento mutuo de estas iniciativas con las de Olmedo Alvarado, los miembros del grupo activo en Guayaquil, La Artefactoría, desarrollaron diferentes acciones durante la celebración de la I Bienal, acaso la más destacada de las cuales fuera la inscripción de Marco Alvarado (Guayaquil, 1962) mediante se-
 graffiti de la declaración «Arte no es pintura» en el exterior de diversos edificios de la ciudad de Cuenca, con el que se denunciaba una definición conservadora en lo técnico y lo formal y notoriamente mercantilista de las prácticas artísticas⁹.

⁹ Pero no fue la única de las acciones realizadas por los miembros de La Artefactoría. Matilde Ampuero (Guayaquil, 1961) las recuerda y analiza de este modo que, por su brillantez, reproducimos in extenso:

Las paredes exteriores de los museos donde se exponían las obras fueron pintadas con corazones que contenían la frase «Arte no es pintura» (Alvarado); las calles se llenaron de contornos pintados de invisibles cuerpos muertos (Restrepo); y la noche de la inauguración circularon en manos de invitados y artistas tarjetas que rezaban «El Arte no es moda» (Patiño). Al día siguiente se pudo observar a un grupo de militares que repintaban las paredes, borrando de ellas la evidencia de la protesta y del arte no oficial, y a un grupo de personas que encendía cirios sobre las «huellas de los cuerpos». El carácter totalmente anónimo de las acciones que se dieran durante esta primera Bienal fue lo que marcaría la contundente diferencia entre un arte ofrecido como producto mercantil, y representante «diplomático», y un arte comprometido con la conciencia que trataba de emerger en el grupo. La omisión deliberada de sus nombres en las obras, acentuaría el carácter elitista de las bienales y remarcaría, aún en el presente, la falta de interés por parte de sus instituciones y de la cultura oficial por documentar la historia del arte nacional, su representación y [sus] contenidos políticos.

Matilde Ampuero: «La Artefactoría», en *Galería Madeleine Hollaender* 25 años, 68.

Iniciativas paralelas a la institucionalidad

A nivel particular, varios son los artistas que han abierto sus propios espacios para mostrar sus trabajos, cediéndolos, asimismo, a otros artistas bajo invitación y a cambio de una comisión sobre sus eventuales ventas.

En 2000, Hernán Illescas (Síg sig, provincia del Azuay, 1961) abrió una galería taller en las inmediaciones del estadio Alejandro Serrano Aguilar, en cuya planta de acceso expone su propia obra y acoge en ocasiones exposiciones individuales de otros artistas. Cerca de la Catedral, y en la parte inferior de su vivienda, en la calle Benigno Malo (y Mariscal Lamar), el ya mencionado Patricio Palomeque (Cuenca, 1962) abrió, en 2002, la Galería Siete, en la que se expone habitualmente una selección (que reemplaza con el tiempo) de su trabajo. No obstante, inauguró la exposición *Gama de grises* con su propio trabajo y con el de los artistas también cuencanos, Juana Córdova (1975) y Tomás Ochoa (1965), en marzo de 2014. No obstante, no encontrarse abierto habitualmente en horario comercial, el espacio puede ser visitado tras solicitar una cita.

El artista cubano Noydan Conde (La Habana, 1966) abrió su espacio, llamado Galería Conde en la calle Larga (y Vargas Machuca), en 2011. Y el pintor argentino Ariel Dawi (Buenos Aires, 1958), establecido en Cuenca en 1992, abrió en el origen de la misma calle Larga (y Benigno Malo) hace diez años un taller dotado de un espacio para mostrar de modo permanente sus obras.

En 2011, un colectivo integrado por Daniel López, María José Machado, Blasco Moscoso, Verónica Pons y Lorena Serrano, abrió un pequeño espacio: Salida de Emergencia, en la calle La Condamine (y Bajada del Vado) en la planta superior de otra galería, dedicada particularmente al Diseño: Cu Gallery, cuya responsable es una de las integrantes del proyecto Salida de Emergencia: María José Machado (Cuenca, 1984), conocida *performer*, quien en la actualidad trabaja en el Departamento de Cultura del Municipio.

Asimismo, en la Calle Larga (y Miguel Ángel Estrella), y muy próximo al Museo Pumapungo, Miguel Illescas (Síg sig, provincia del Azuay, 1963), primo del mencionado Hernán Illescas, abrió un espacio en 2016 en el que expone permanentemente su trabajo, arrendando un espacio contiguo para la presentación de propuestas de carácter temporal, tales como la notable *Artimañas*, inaugurada por Madeleine Hollander el 25 de noviembre de 2016 en paralelo a las jornadas inaugurales de la XIII Bienal de Cuenca con obra de, entre otros, los artistas guayaquileños Javier Gavilanes (1973), Pedro Gavilanes (1983), Chay Velasco (1985), o el manabita Jimmy Lara (1978), todos ellos formados en el ITAE.



Sesión de apertura de la exposición inaugural de Yuyay, *Construyendo ideas*, el 26 de noviembre de 2016.

Más recientemente, en noviembre de 2016, y ya no en el centro de la ciudad como en los casos anteriores, sino en la vía a Misicata, en concreto, en la confluencia de las calles Luis Moscoso y Manuel Ignacio Ochoa, el artista Diego Muñoz (Cuenca, 1980) ha abierto un particular espacio, Yuyay, estudio de arte y tienda comunitaria, que, además de ofrecer exposiciones —hasta la fecha, las colectivas *Construyendo ideas*¹⁰, *Ideas sobre papel*¹¹ y *Divergente*¹²—, y de albergar talleres de pintura para niños, es una abacería regentada por el propio artista, responsable, asimismo, de su decoración. Yuyay se constituye, así, en un proyecto genuino de comunión entre el arte contemporáneo y la cultura popular, cuyas iconografía, usos y materiales cimentan los puntales estéticos de la producción de este artista, de quien se inauguró, en noviembre de 2014, la exposición titulada *Cromo de héroe*, curada por quien suscribe, en una de las salas del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, en cuyo auditorio han tenido lugar las jornadas que nos convocan¹³.

10 Inaugurada el 26 de noviembre de 2016, presentaba obras de cinco artistas nacionales: Ítalo Espín, Noé Mayorga, Diego Muñoz, Danny Narváez y Gabriel Zamora. Cfr. Julio César Abad Vidal, «*Construyendo ideas*. Exposición inaugural del espacio Yuyay, Cuenca, Ecuador» (26 de noviembre de 2016), en <https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2016/11/26/construyendo-ideas-exposicion-inaugural-del-espacio-yuyay-cuenca-ecuador/>.

11 Inaugurada el 12 de abril de 2016, presentaba obras de cinco artistas azuayos: Olmedo Alvarado, Boris Cabrera, Jonathan Mosquera, Marco Pillco y Mauricio Valdiviezo. Vide Julio César Abad Vidal, *Ideas sobre papel* (11 de abril de 2017), en <https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2017/04/11/ideas-sobre-papel/>.

12 Inaugurada el 17 de junio de 2017, presentaba obras de once artistas de séptimo ciclo de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca: Ismael Baculima, Leonel García, Stalin Guaraca, Sandra León, Belén Mogrovejo, Isaac Orellana, Eliana Palomeque, Óscar Rosas, María Soledad Salinas, Juan Ángel Vélez y María Paula Vintimilla. La curaduría de las tres muestras ofrecidas en Yuyay ha sido responsabilidad de quien suscribe.

13 Cfr. Julio César Abad Vidal, «Diego Muñoz. *Cromo de héroe*» (14 de junio de 2015), en <https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2015/06/14/diego-munoz-cromo-de-heroe/>.

Prácticas artísticas urbanas en Cuenca

Las prácticas artísticas urbanas cuentan en la ciudad con una escena de gran vitalidad, no obstante, las limitaciones legales que se aplican a las iniciativas sobre los muros de la ciudad. Prohibiciones que son levantadas en ocasiones por las autoridades municipales, cuyo desarrollo, naturalmente, supervisan. En efecto, la Ordenanza Municipal reguladora del uso del espacio público para arte grafiti y mural, así como para difusión de información, firmada por el Dr. Paúl Granda López, alcalde de Cuenca, el 6 de julio de 2012, recoge, en su artículo 1, como objeto de la misma, la promoción de «la creación y mantención de murales y arte grafiti en su espacio público como una propuesta estética urbana y de apropiación del espacio público por parte de sus artistas». Sin embargo, en su artículo 3, establece una tipificación de los espacios de acuerdo con el siguiente orden: 1. Espacio público de acceso libre; 2. Espacio público de acceso restringido; 3. Espacios privados con autorización de los propietarios y; 4. Espacios destinados para ser puntos de información.

El punto 1, dedicado a los espacios de acceso libre, (como reza el artículo 4), se refiere a «aquellos espacios urbanos y rurales no patrimoniales, que se crearen o identificaren para ser intervenidos de manera directa por las y los artistas». Por su parte, el punto 2, consagrado a los espacios de acceso restringido (como reza el artículo 5), se refiere a «aquellos espacios urbanos y rurales que una vez creados o identificados, por sus características especiales de conservación, requieren para ser intervenidos de un permiso de la Dirección de Cultura, que coordinará en función de las competencias con las direcciones que corresponda». El punto 3, el dedicado a los espacios privados con autorización de sus propietarios (como reza el artículo 6), se refiere a «aquellos espacios no patrimoniales a los que de manera voluntaria sus propietarios autoricen su intervención. En estos casos se coordinará directamente con el propietario». No obstante, el permiso de los propietarios está supeditado a la consecución de un permiso municipal¹⁴.

La ordenanza, asimismo, establece la fundación de una delegación que se designa como Comisión de Impulso al Arte Público para incentivar el desarrollo de actividades murales. Una comisión integrada por

un o una delegada del Alcalde o Alcaldesa, la o el Director de Cultura, la o el Director de Áreas Históricas y Patrimoniales; el Concejal o Concejala Presidente de la Comisión de Cultura y dos delegados o delegadas de las y los artistas o colectivos con sus respectivos suplentes (art. 9).

¹⁴ De este modo, continúa el artículo: «El otorgamiento de autorizaciones para los espacios que así lo requieran estará a cargo de la Dirección de Cultura en coordinación con las direcciones competentes, la que deberá pronunciarse en el término máximo de quince días de recibida la petición, caso contrario el permiso se entenderá que ha sido otorgado».

Delegados que deberán personarse como tales ante las convocatorias para estas iniciativas que la Municipalidad hará públicas «a través de la página web del municipio o en la Dirección de Cultura», como prosigue su noveno artículo.

Naturalmente, existen límites a los contenidos de las prácticas murales. Así, la Disposición General Primera establece que:

No se permitirá que se hagan intervenciones que induzcan a la violencia, la discriminación, el racismo, la toxicomanía, el sexismo, la intolerancia religiosa o política y toda aquella que atente contra los derechos.



Casa Lakomuna. Exterior. Gradas del Otorongo

Cuenca es, como decíamos, un auténtico hervidero de artistas urbanos. Mas, tal vez el colectivo más activo en la ciudad sea el Colectivo de arte multidisciplinario Lakomuna, el perfil de cuyos miembros resulta en verdad heterogéneo. Si bien es cierto que muchos de ellos comparten su paso por la carrera de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, casi ninguno de ellos ha concluido sus estudios. Además de artistas visuales con un grado menor o mayor de formación artística académica, otros son por completo autodidactas. Así, por ejemplo, el muy dotado José Antonio La Mata, ‘Tuco’ (Cuenca, 1989), quien en la actualidad está ultimando la apertura de un estudio de tatuaje en El Vado —La Mata Tattoo Studio—, es técnico mecánico automotriz, y otros miembros proceden del área de la música o del pensamiento de las artes.



Exterior del Museo Pumapungo con una banderola reutilizada. Tipografía de Christian Quille. Diciembre de 2014

Lakomuna ofreció durante el mes de diciembre de 2014 un proyecto en el Museo Pumapungo mediante una exposición en dos de sus salas y muy diversos talleres, tanto en el interior como en el exterior de sus instalaciones: *Hazlo vos mismo*. En esta ocasión, nos ceñiremos, y de modo sucinto, a algunas de las actividades desarrolladas en las afueras del museo. En el exterior, además del desarrollo de la pintura mural en un espacio de más de cien metros de longitud, resuelto en su concepción formal por Diego Zambrano, 'Daza' (Machala, 1989) y 'Tuco', la gratifería, coordinada por Carlos Paredes (Cuenca, 1988) conoció una amplia participación ciudadana. La gratifería tuvo lugar desde las diez de la mañana de los días 20 y 21 de diciembre en la explanada de acceso al museo. Paredes animaba a la participación de los viandantes, o de aquellos a quienes había invitado los días previos mediante el reparto de volantes, con el lema «Regala lo que ya no uses. Llévate lo que necesites» (declaración que asimismo había sido impresa en los volantes), escrito en una pancarta que portaba durante las largas jornadas en las que se desarrolló. Cada persona que llegaba a las mesas sobre las que estaban dispuestos los objetos donados era invitada a seleccionar uno para llevárselo de forma gratuita. Paredes invitaba a los beneficiarios a proceder a una suerte de intercambio de dones, un gesto, un símbolo con el que, elegido libremente, manifestara una cierta reciprocidad a la dádiva recibida, «puede ser un abrazo a alguien», gustaba de poner como ejemplo.



Panorámica del mural de la av. Huayna Cápac, diciembre de 2014. En pie, los responsables intelectuales y coordinadores del mural, 'Tuco' (izq.) y 'Daza' (der.).

En lo referente a la pintura mural, y después de haber fondeado el muro, el diseño se resolvió el 12 de diciembre. La autoría intelectual y la dirección de su ejecución correspondió a un tándem magníficamente avenida integrado por 'Daza' y 'Tuco'. Coincidiendo con el cierre del programa *Hazlo vos mismo* en el interior del museo. El mural fue concluido el 28 de diciembre. La resolución formal de este consistió en una composición simétrica en la que dos gigantes

pétreos, y yacentes, orientaban sus pies hacia el término central, en el que se representaba el sol, al que un solitario hombre rendía culto. En el conjunto se descubría aquí y allá la representación de pequeñas comunidades campesinas recolectoras de maíz en una existencia idílica, adánica, en la que la fauna no se encuentra ni se siente amenazada.

Dos aspectos primaron en el conjunto del proyecto: el carácter lúdico y una conciencia crítica de la economía. El primero se consideró idóneo para la introducción de esta práctica dialógica en la ciudad. El segundo se manifestó de mil maneras, mediante la donación de materiales para la realización de esculturas, o de objetos, particularmente de vestuario, para la gratifería o el uso de materiales reciclados en numerosas ocasiones. Y no pueden dejar de recordarse con gratitud sincera las donaciones que el colectivo recibió para la adquisición de pinturas y latas de spray sin las cuales habría sido imposible concluir el gigantesco muro. Una refrigeradora averiada se transformó en una estantería que cobijó la donación y trueque de libros, dispuesta en un espacio privilegiado: el punto exacto que comparten las salas 3 y 4 con el patio central del museo. El servicio permaneció activo desde los días mismos del montaje y durante la integridad del horario de apertura del museo. *Hazlo vos mismo* hubo de modificar en ocasiones el cronograma de sus actividades para resolver diversos inconvenientes. Pero también amplió notablemente el número de los compromisos adoptados en el calendario, respondiendo al entusiasmo con que fue recibido desde diversas iniciativas, como la invitación recibida a participar en el I Congreso Internacional E@ el 16 de diciembre en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cuenca, que agradecemos a su organizadora, Ángeles Saura, quien conoció el proyecto en el museo tan solo cuatro días antes. Del mismo modo, *Hazlo vos mismo* se desplazó a Machala, ciudad natal de muchos de los integrantes de Lakomuna, el lunes 22 de diciembre, para participar en una presentación ante jóvenes artistas machaleños, comenzando, así, la urdimbre de unas colaboraciones que confiamos establecer con otras ciudades.

El arranque cuencano de *Hazlo vos mismo* fue, por encima de todo, una demostración de lo imperioso que la compañía de experiencias, habilidades, saberes y afectos resulta en un mundo como el nuestro, amenazado por el desierto de la homogeneización, de lo prefabricado, de lo programado, de la ansiedad egoísta, en fin, de la economía predatoria, insensata que parece conducirnos al matadero. *Hazlo vos mismo*, ninguno de cuyos actores ha percibido remuneración alguna por sus actividades, ha sido una constatación de que los ejercicios artísticos al alcance de todos, además de lúdicos, pueden enseñarnos modos alegres de ejercer diferencias que suman¹⁵.

15 Nos ocupamos más extensamente de la cuestión en nuestro ensayo Julio César Abad Vidal, «Las diferencias suman. *Hazlo vos mismo*, colectivo Lakomuna», en *Intermedial* (Medellín), n° 3 (2015). Texto sin paginación.

En la breve semblanza que Felipe Guamán Poma de Ayala realizara de la ciudad de Cuenca, en su magna *El Primer Nueva Coronica i Buen gobierno compuesto por don Phelipe Guaman Poma de Aiala*, una obra, destinada a Felipe III, y que fuera concluida hacia 1615, después de haberle dedicado el autor unos veinte años a su redacción e ilustración, se encuentra este bello párrafo:

Y no abido en ellos cosa de sospecha desde que fue fundado. Y pobre de plata y de oro y pobre de carne y pocos ganados y rropa barato. Y tienen conventos y monasterios muy acabado y ordenado. Y entre los pobres tienen mucha caridad y limosna. Y se quieren unos y otros como hermanos y han tenido buena justicia¹⁶.

Dos aspectos parecen primar en la mirada del autor amerindio. En primer lugar, la humildad de sus gentes. Y, en segundo lugar —y lo que consideramos posee una mayor relevancia—, su afán colaborativo, diríamos su conciencia comunitaria.

Cuenca, y el país todo, y el mundo en su extensión, pues cuanta riqueza existe en nuestro paisaje entrópico cuando no es fatal, es ficticia, parece deber inclinarse hacia la colaboración, y efectivamente, las iniciativas y las inquietudes de los artistas y sus emprendimientos se dirigen, por fortuna, en aquella dirección.

16 El pasaje, en su integridad, reza así.

CIVDAD. Esta dicha ciudad de Qüenca aquí tubu grandes casas Guayna Capac Ynga. Se fundó en tiempo del papa Glemente y del rrey enperador don Carlos, siendo gouernador y poblador don Francisco Pizarro. Y son gente de pas y cristianos los caballeros y becinos, soldados, yndios. Y son grandes serbidores de Dios y de la corona rreal de su Magestad. Y no se a rreuelado y auerse hallado mentiras en ellos como a los españoles, yndios, negros. Y es de buen temple, mediana de comida y mucha fruta. Y tiene juridición y comarcano. Y son cristianos y bien dotrinados. Y no abido en ellos cosa de sospecha desde que fue fundado. Y pobre de plata y de oro y pobre de carne y pocos ganados y rropa barato. Y tienen conventos y monasterios muy acabado y ordenado. Y entre los pobres tienen mucha caridad y limosna. Y se quieren unos y otros como hermanos y han tenido buena justicia. Es como Ciuilla en sus tratos y cristiandad y la pulcía que tienen en esta ciudad.

Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva Crónica...*, foja 998 [1016]. Nos ocupamos de la apropiación de esta magna obra de Guamán de Poma de Ayala entre los artistas ecuatorianos contemporáneos en el ensayo: Julio César Abad Vidal, «La apropiación de Guamán Poma en el arte ecuatoriano contemporáneo», en Abad Vidal, *Pensar el arte*, 85-99.

Bibliografía

- Abad Vidal, Julio César, ed. *Coloquio sobre arte contemporáneo en Ecuador*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2014.
- Abad Vidal, Julio César, «Diego Muñoz. *Cromo de héroe*» (14 de junio de 2015), en <https://julioesarabadvidal.wordpress.com/2015/06/14/diego-munoz-cromo-de-heroe/>.
- . «Las diferencias suman. *Hazlo vos mismo*, colectivo Lakomuna», en *Intermedial* (Medellín), n.º 3 (2015). Texto sin paginación.
- . *Construyendo ideas*. Exposición inaugural del espacio Yuyay, Cuenca, Ecuador» (26 de noviembre de 2016), en <https://julioesarabadvidal.wordpress.com/2016/11/26/construyendo-ideas-exposicion-inaugural-del-espacio-yuyay-cuenca-ecuador/>.
- . «*Ideas sobre papel*» (11 de abril de 2017), en <https://julioesarabadvidal.wordpress.com/2017/04/11/ideas-sobre-papel/>.
- Aguilar, Rodrigo, Palacio, Lucrecia y Solano, Paúl, eds., *Como el cardo... Retrato hablado de Eudoxia Estrella*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2013.
- Ampuero, Matilde, «La Artefactoría», en *Galería Madeleine Hollaender 25 años*. Guayaquil: Galería Madeleine Hollaender, 2002
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Digitalización íntegra del manuscrito disponible en la página de Det Kongelige Bibliotek (Biblioteca Real de Dinamarca): <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>.

Las casas expresivas¹

Ricardo Toledo Castellanos

Para Sonia, con quien emprendimos juntos el proyecto de ser.

Según el filósofo Martin Heidegger, el descubrimiento que hace el existente de su habitar en el mundo significa una especie de caída, en la que se constituye como «arrojado en el mundo». Problematicar la experiencia de vivir hace por primera vez lejana la experiencia, ese ser arrojado debe hallar de nuevo la familiaridad, orientarse, ocupándose en el cuidado de su mundo a la mano. La conciencia de su estar en el mundo funda en la existencia humana una condición problemática que le confiere una originaria tendencia a la mejora. Este carácter perfectible convierte la vida en el proyecto de llegar a ser lo que se quiere ser, que se desarrolla en medio de relaciones —conflictivas la mayor parte de las veces— con lo *que se es y lo se puede llegar a ser*.

No obstante, en algún modo, el «ser» sustancial del hombre se origina al preguntarse en qué consiste su ser: el hombre es el ser que pregunta por el ser, esa es su manera de ser. Al existente, dice Heidegger, «le pertenece por esencia el estar-en-el-mundo»², su estar vuelto al mundo, esencialmente ocupado de manipular, usar, producir y también cuidar (en el sentido de mantener la familiaridad de lo que está a la mano. Es así que, en el habitar, la relación protección-expresión se hace concreta en las acciones derivadas de edificar y cuidar:

Los dos modos del construir —construir como cuidar, en latín *collere, cultura*; y construir como levantar edificios, *aedificare*— están incluidos en el propio construir, habitar. El construir como el habitar, es decir, estar en la tierra, para la experiencia cotidiana del ser humano es desde siempre, como lo dice tan bellamente la lengua, lo «habitual»³.

Si bien *cuidar* y *edificar* determinan sus modos, la esencia del construir (erigir lugares y ensamblar espacios) reside en *dejar habitar*. Porque no solamente habitamos a veces, sino que «somos los que habitan» dice Heidegger⁴.

1 Texto de la conferencia presentada, en representación de la facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, en el II Encuentro Internacional de Investigación en Artes, del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes, organizado por la Universidad de la Artes de Guayaquil, el 23 de junio de 2017, en Guayaquil, Ecuador.

2 Martin Heidegger, *Ser y tiempo* (Madrid: Trotta 2006), 83, 220.

3 Martin Heidegger, «Construir, habitar, pensar», en *Conferencias y artículos* (España: Ediciones del Serbal 1994), 109.

4 "Construir, habitar, pensar" en *Conferencias y artículos* (España: Ediciones del Serbal 1994), p. 110.

En lo construido se despliega el habitar, así el existente que produce las condiciones de su estar en el mundo, realiza la apertura del sentido de su vida y produce el sentido inaugural de sí mismo, su subjetividad. Se produce la apertura del mundo cuando las condiciones espacio-temporales de sentido y acción —mundanidad— de la existencia se fundan o se ensanchan.

Articulando su carácter protector y su carácter expresivo, la construcción de un hogar es correlato de la configuración de subjetividades resistentes a la cooptación de las fuerzas vitales para fines externos al vivir. La relación entre el constructor-habitante y su hogar, tiene su raíz en una clave ontológica de la existencia humana: los hombres, al compartir con otros seres, artefactos y utensilios el estar-en-el-mundo, desplegamos nuestro existir originariamente en lo que el filósofo Martin Heidegger llamó «mundanidad»⁵.

Casas que resisten

En medio de los eventos derivados del paro de campesino de agosto de 2013 en varias regiones de Colombia, se hicieron públicas acciones de violencia excesiva, hacia quienes protestaban y hacia otros ciudadanos que se encontraban en lugares diferentes a los de las protestas, por parte de las fuerzas de policía. Esto no es noticia nueva, tristemente todos sabemos que no es la primera ni la última vez que agentes del Estado abusan de su investidura, más en Colombia. En esta ocasión los acontecimientos pusieron en evidencia condiciones y situaciones nuevas o por lo menos nunca antes publicadas.

Muy poco tiempo después de que sucedieron circularon en foros sociales, como el portal YouTube, videos que denunciaban los abusos. Uno de estos (Imagen 1) es el registro tomado desde el interior de una vivienda por un miembro de una familia campesina de Tibasosa (Boyacá) mientras otros habitantes gritan de pánico, corren a salvaguardar a los niños presentes y piden llamar por teléfono a la policía, al tiempo que su casa es rodeada y atacada con piedras y gas lacrimógeno por agentes de la policía que gritan amenazas y llegan a romper el vidrio de una ventana.



Imágenes 1 a, b, c, d y e. Agosto de 2013, Tibasosa (Boyacá). Fotogramas de video tomado por una mujer campesina en el momento en que la casa de su familia es agredida por policías del ESMAD.

Tomado de: https://www.youtube.com/watch?v=jG8_v5Aer54

Se escucha también cuando la mujer que maneja la cámara advierte

5 Heidegger, *Ser y tiempo*, 80, 92.

a los policías que su actuar será visto en YouTube. La primera novedad de esta situación fue que constató la abierta disponibilidad y uso, por parte de campesinos y otros ciudadanos que no conforman las élites económicas ni la clase media, de cámaras digitales, conexiones a internet, portales y redes digitales, y los recursos y conocimientos técnicos para alojar y hacer circular videos de las agresiones.

Otro video (Imagen 2) registró a un grupo de entre tres y cuatro policías rodeando a un hombre y buscando algo entre un montón arrumado en la terraza de una casa, a veces agrediendo y golpeándolo, mientras otros rodean la casa, ante los gritos de los testigos situados, a cierta distancia, al frente.



Imagen 2 a, b, c y d. Agosto de 2013, Tibasosa (Boyacá). Fotogramas de video tomado por testigos mientras agentes de la policía golpean a un hombre en la terraza de su casa. / Imagen 2 d. Imagen 4. Uno de los agentes de la policía que agreden a un hombre en la terraza de su casa les apunta su arma.

Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=qQck0tLmJk>

En un momento, uno de los agentes apunta de modo desafiante su arma a la multitud que le grita (Imagen 2d), y al final del video, los policías en grupo golpean al hombre aun cuando se encuentra ya de rodillas. De nuevo parece que los policías no sintieron ningún reparo en la violación de los derechos del habitante de la casa ni de los gritos indignados de los testigos.

De estos documentos resulta patente una segunda condición: gracias a la circulación en redes de internet, un número abundante de policías fueron registrados atacando los hogares o violando el domicilio de campesinos y habitantes de barrios populares, fuera de las calles y carreteras donde ocurrieron las protestas. Es también evidente la condición de que las casas y las personas agredidas pertenecen a los sectores subalternos e instrumentales de la economía, que en Colombia son llamados «estratos sociales bajos». Se trata de actuaciones ilegales por parte de los agentes de la fuerza pública, contra derechos fundamentales de los ciudadanos como la inviolabilidad del domicilio⁶, pero eso no es todo.

Los eventos son estremecedores porque revelan la crisis de legitimidad

⁶ En el artículo 28 del capítulo de Derechos Fundamentales de la constitución política de Colombia se sugiere esta relación: «Toda persona es libre. Nadie puede ser molestado en su persona o familia, ni reducido a prisión o arresto, ni su domicilio registrado, sino en virtud de mantenimiento escrito de autoridad judicial competente, con las formalidades legales y por motivo previamente definido en la ley...». En el art. 32 del capítulo De los derechos, las garantías y los deberes: «El delincuente sorprendido en flagrancia [...] Si los agentes de la autoridad lo persiguen y se refugian en un propio domicilio, podrán penetrar en él, para el acto de la aprehensión...».

del ejercicio del poder económico, político y militar, que atraviesa el mundo entero y ha llegado a niveles de inhumanidad tan profundos en Colombia y América Latina. Uno de los pilares de dicha crisis tiene que ver con la criminalización de la pobreza y el ejercicio de violencia que contribuye a mantener sedimentado el disciplinamiento de los pobres y su presencia servil en el sistema social.

Las protestas campesinas, que llegaron a las carreteras y a las ciudades, impugnaban —entre otras cosas— la obligatoriedad de usar semillas genéticamente modificadas patentadas por empresas multinacionales que presionan a nuestro gobierno para que penalice la resiembra luego de la cosecha (acusándolos de ‘pirateo’ de semillas) y obliguen a adquirir además otros insumos como abonos y plaguicidas a precios fijados para la conveniencia de las empresas productoras.

Estaba, y sigue estando, en juego la existencia de una zona autónoma de la producción como es la aplicación de conocimientos tradicionales sobre la tierra, el clima y el alimento, los procesos artesanales y domésticos de salvaguarda y selección de semillas, y el uso de técnicas ancestrales de relación productiva con la tierra. Para Raúl Zibechi, el control de los pobres, especialmente los que transitan o habitan en los centros urbanos, es el principal objetivo que se han trazado gobiernos, organismos financieros globales y fuerzas armadas⁷. Es claro que para funcionar el mundo operativo y controlable del capitalismo de sobreproducción y consumo intensivo requiere hacer de la sociedad una red de producción de objetos, afectos y espacialidades en la que se intrincan la subjetividad y la política. Esto se ha hecho viable gracias a la enajenación de la territorialidad y la subjetividad de amplios sectores de la población que, desde la colonia europea en Latinoamérica⁸, fueron cooptadas por una estructura de explotación que se hizo concreta por medio de vectores de localización diferencial de seres, servicios, derechos y formas en espacios asignados de los territorios, las imágenes y las construcciones.

En Colombia son abundantes los casos de expulsión de familias en formas ilegales o que amañan la ley a la conveniencia de intereses corporativos, con el beneplácito del gobierno. El documental *Dulce Hogar*⁹, realizado por el Colectivo —de arte y activismo— Agorafobia y la artista Mónica Torregrosa, hace una crónica del proceso de presión de venta en desventaja de la vivienda de una familia de Bogotá. En tanto pieza artística, *Dulce Hogar* ha sido alojado para circulación libre en el portal Vimeo, aprovechando así la internet para hacer interferencia al control informativo de los medios corporativos, todos ellos

7 Raúl Zibechi, *América Latina: Periferias urbanas, territorios en resistencia* (Bogotá, D.C.: Ediciones desde abajo, 2008), 20.

8 Según Karl Marx la inicial enajenación de las parcelas y otros territorios, que despojó repentinamente a grandes masas humanas en Europa tuvo su auge con la expansión colonial en América y la guerra comercial de las naciones europeas a partir del siglo XVI.

9 2017. Disponible en: <https://vimeo.com/207910629>

al servicio de alguna instancia de poder.

El documental centra la atención en la resistencia de una familia al desalojo y a la venta obligada del espacio de su hogar bajo las condiciones desventajosas de precio que le ofrece el consorcio constructor. La familia es propietaria hace cerca de veinte años, gracias al esfuerzo de ahorro y préstamos bancarios solventados con los ingresos provenientes de la venta informal de dulces. Las presiones vienen de un «proyecto de renovación urbana» llamado Ministerios, en el barrio Centro Administrativo en la localidad de la Candelaria de Bogotá. El proyecto pretende construir torres que serán sedes de instituciones gubernamentales y de actividades económicas y empresariales, con locales de alto valor comercial.



Imagen 3 a y b. Edificio del barrio Centro administrativo, donde se encuentra el hogar de la familia conformada por Oswaldo González Bautista, Ana Rosa Cardozo Durán, Esteban Javier Suárez González e Isabel Durán. 2017 (Fotografía: Fanny Wendt Højer. Cortesía de la autora). / Imagen 6. Vista nocturna del sector donde se encuentra el hogar de la familia, 2017 (Fotogramas del documental *Dulce Hogar*, Colectivo Agorafobia y Mónica Torregrosa).

La pieza audiovisual centra su narración en la larga lucha llena de tensiones legales y económicas que ha llegado a un punto álgido a partir de 2016, cuando la constructora emprendió trabajos de demolición de las edificaciones vecinas y de los otros apartamentos del edificio donde se ubica el hogar de la familia, con esta aun viviendo allí, hasta dejarlos como únicos habitantes de toda la cuadra, sumando a esto una fuerte tensión psicológica (Imágenes 3 a y b, 4 a y b). Para otros vecinos amenazados, el caso de Oswaldo y su familia es emblemático porque será símbolo y ejemplo de lo que pueden esperar otras familias y, sobre todo, de su desenlace quedará precedente para otras resistencias.



Imagen 4 a y b. Oswaldo en su casa. Fotogramas del documental *Dulce Hogar*, Colectivo Agorafobia y Mónica Torregrosa.

Por toda América Latina la lucha por un lugar propio que permita producir las condiciones de apertura para la existencia, ha contribuido a producir subjetividades de resistencia. En un caso como el movimiento comunitario Los Sin Tierra, que ocupan terrenos baldíos de latifundios en Brasil, para la investigadora social brasileña Martha Harnecker, el logro de un territorio propio mediante la ocupación implica un gran cambio en la vida que, al vencer los sentimientos de miedo y conformismo, rompe con una tradición de obediencia y servilismo¹⁰. Así mismo los *hacedores* (Ecuador) que ocupan terrenos de periferias urbanas para hacer sus casas o los *autoconstructores de vivienda* (Colombia, Venezuela), propician dinámicas sociales y políticas que alteran órdenes de servilismo e impugnan las condiciones cerradas para la existencia.

En la pervivencia de las luchas de resistencia al desalojo y otros movimientos emparentados con éstas, como el desarrollo de proyectos comunitarios o la defensa de los territorios frente a diferentes modalidades de intervención, están en juego otros potenciales espacios de emancipación¹¹.

Por esto, si se quiere poner palos en la rueda al sistema de estratificación y cooptación funcional, una de las salidas que anuncian nuevas teorizaciones de la movilización social son las acciones domésticas que, al producir espacialidades conflictivas alternas a las ofertas del mercado, alteran las clasificaciones, prohibiciones de paso, reservas de consumo, formas de la concentración de riqueza, amenazas a la protesta u otros modos de instrumentalización y marginación.

Poesis y existencia

El proyecto de llegar a *ser lo que se quiere ser* implica la constante negociación entre el ser actual y el ser ideal, originada en lo que Jacques Lacan llamó «estadio del espejo», el motor de los procesos íntimos con que proyectamos las insuficiencias de nacimiento en anticipaciones ideales de la fantasía que proveen la imagen de nosotros mismos como imágenes completas (*imago*)¹². Con el estadio del espejo se origina la autoconciencia en tensión con la condición de *prematuración del nacimiento*¹³, es decir, nacemos «antes» de nuestra humanización, y luego de nacer a la vida debemos todavía nacer al mundo, aprender (de otros humanos) presupuestos de sentido, habilidades, formalizaciones y prescripciones, necesarios «para vivir entre hombres» al interior de un contexto.

10 Martha Harnecker «Sin tierra, construyendo movimiento social», en *Bravagente. La lucha de los Sin tierra en Brasil*, Bernardo Mancano Fernandes y João Pedro Stedile eds. (Bogotá: Ediciones desde abajo, 2003), 179.

11 Zibechi, *América Latina...*, 15.

12 Jacques Lacan, *Escritos 1* (Madrid: Siglo XXI, 1984), 87.

13 Lacan, *Escritos 1...*, 89.

Observa Lacan que, durante los primeros seis meses de nuestra vida, en función del atraso en el desarrollo del neuroeje, el valor de anticipación funcional de la percepción visual madura de manera precoz. Esto lleva implícito que el desarrollo de la subjetividad esté inmerso en una serie «de identificaciones ideales, que revelan la función de la imago»¹⁴, la anticipación proyectiva del yo mejorado y completo. Dicha imago oscila entre condición originaria y producto del contexto, en los dos casos es la fuente de las fuerzas estructurantes de la «función del yo» como presencia social autoidentificada (narcicista).

La anotación sobre el estadio del espejo en Lacan, y el papel que este cumple en la conformación de la función del yo, invita a hacer un llamado de atención sobre la función social y política de la identificación como forma ideal de la subjetividad. Los planes recientes para el desarrollo de la política de vivienda de interés social y vivienda de interés prioritario de Colombia, argumentando la búsqueda de una focalización estricta, que garantice la entrega de las viviendas, proponen dirigir las ayudas a aquellas que, según parametrizaciones gubernamentales-empresariales, identifiquen como familias de menores recursos, en situación vulnerable o en desgracia. Los lineamientos de focalización excluyen a quienes han emprendido o accedido con anterioridad a soluciones de vivienda o que no se hayan inscrito en las bases de datos del estado como familias en desgracia.

La tendencia generalizada en América Latina es que los planes de vivienda disminuyen, cada vez más, condiciones como tamaño, ventilación e iluminación de las viviendas, debido, según los arquitectos e investigadores sociales Teodolinda Bolívar y Jaime Erazo Espinoza, «a las restricciones que impone a los diseñadores la exigencia de un rendimiento del terreno que imposibilita hacer viviendas de calidad». El tamaño, además de ser insuficiente para las necesidades de la mayoría de las familias pobres, «imposibilita el desarrollo ulterior por construcción progresiva, el alquiler de cuartos o el funcionamiento de pequeños comercios o talleres, algo muy difundido y vital para estos grupos»¹⁵. A la larga, estos criterios de diseño terminan deteniendo o entorpeciendo planes futuros de crecimiento y, con ellos, posibilidades de pensarse por fuera de las codificaciones y vectores que se construyen sobre los pobres desde los planes económicos de élites gubernamentales y corporativas.

Entre las desventajas de lo que los economistas colombianos Nicolás Cuerdo y Samuel Jaramillo llaman «la Política liberal de vivienda» se destaca la profundización de las oscilaciones en el funcionamiento de las leyes del mercado, y en el caso específico de la vivienda social, los sistemas de selección y asignación tienen

14 Lacan, *Escritos 1...*, 168.

15 Teodolinda Bolívar y Jaime Erazo Espinoza, «Prólogo.», en *Dimensiones del hábitat popular latinoamericano*, Teodolinda Bolívar y Jaime coords. (Quito: Flacso, sede Ecuador; Clacso; Instituto de la ciudad, municipio del distrito metropolitano de Quito, 2012), 14.

trámites interminables, costosos en términos de tiempo y de recursos para estas familias, y a menudo suponen hábitos y nociones culturales que son muy extraños para estos grupos. [...] los aspirantes a estas ayudas deben mostrar que las necesitan de manera aguda y por lo tanto deben mostrar que sus recursos son muy limitados. Pero para obtener el crédito deben demostrar que tienen los recursos para responder por las obligaciones¹⁶.

Los aspirantes muchas veces han terminado renunciando a los beneficios. Si bien las periferias urbanas son por excelencia los receptáculos de los recién llegados o de aquellos que buscan terrenos por precios acordes a ingresos bajos e irregulares, son numerosos los ejemplos de conjuntos residenciales de vivienda de interés social que, en el caso de Colombia, ubican en sectores periféricos de las ciudades a los pobres que quieren ser beneficiarios de subsidios. A su vez, estas construcciones desplazan amplios sectores de crecimiento de vivienda informal autogestionada y homogenizan las pautas formales, las dimensiones y las divisiones funcionales de los aposentos de los hogares.

Durante los últimos cuatro periodos presidenciales, la categoría Familias en acción fue la base del programa de transferencias monetarias condicionadas del mismo nombre, según la presentación oficial,

orientado a contribuir a la formación de capital humano (salud y educación) de las familias en extrema pobreza, mediante incentivos para la asistencia y permanencia escolar, en los niveles de educación básica primaria, básica secundaria y media vocacional. Busca fortalecer el consumo de alimentos, al inculcar hábitos nutricionales y acciones de cuidado de la salud¹⁷. (Resaltado mío).

El término capital humano hace cierto eco de categorías corporativas como recursos humanos o gestión humana. El programa Familias en acción fue una de las banderas de los periodos de gobierno de Álvaro Uribe (2002-2010) y Más Familias en Acción lo ha sido del de Juan Manuel Santos (2010-actual). Los últimos veinte años de política neoliberal han dirigido sus esfuerzos a la normalización económica de los pobres, promoviendo —además de metas inquestionables como la escolarización y la mejora en la nutrición de los niños— la bancarización para ser considerados aptos para subsidios o préstamos. En los informes ante las organizaciones económicas mundiales y otros encuentros internacionales, el índice de bancarización de familias ha sido presentado como uno de los principales logros de Familias en acción, frente a los magros índices de mejora efectiva en las metas de escolarización y nutrición.

Desde las primeras reformas neoliberales se hizo evidente que los sistemas de focalización no han sido de ninguna manera inmunes a maniobras de

¹⁶ Bolívar y Erazo Espinoza, «Prólogo...», 14.

¹⁷ Germán Quiroga, *Informe de logros, bancarización de familias en acción, 2010* (Bogotá: Presidencia de la república de Colombia, 2013), 4.

manipulación política y económica con fines corruptos, los subsidios «son percibidos como un pago gratuito y conmensurable, que quien lo otorga puede en ciertas circunstancias capturar del beneficiario, y algo similar puede decirse de la calificación de los proyectos ofrecidos por los promotores»¹⁸.



Imagen 5 y 6. Viviendas en marcha, Publicidad del ministerio de vivienda, Colombia, 2016

Ser incluido como beneficiario apto para las ayudas gubernamentales tiene como costo subjetivo la autoidentificación como sujeto suplicante, sumiso, servil, y viene con la tácita presión a la desactivación de los espacios de deliberación, participación o disidencia, y la complementaria normalización económica mediante procesos como la bancarización. En los afiches publicitarios (imágenes 5, 6), la vivienda contribuye a sedimentar una imagen de la subjetividad de las familias beneficiarias controlada por fuerzas estructurantes externas, insertas en espacios escindidos de cualquier expresión de la existencia como proyecto, a los que sólo les queda ocupar los lugares funcionales asignados sin importar sus diferencias culturales, subjetivas, contextuales.

Uma, la hija de mi amiga Claudia Salamanca, a la edad de tres años, expresó en un dibujo (imagen 7) una imagen de sí misma que no responde a una estructura visual sino a la presencia atmosférica en que el espacio (trazado en carboncillo) y su ser (trazado con lápiz de punta fina de grafito) se juntan en modulaciones sin bordes claros.

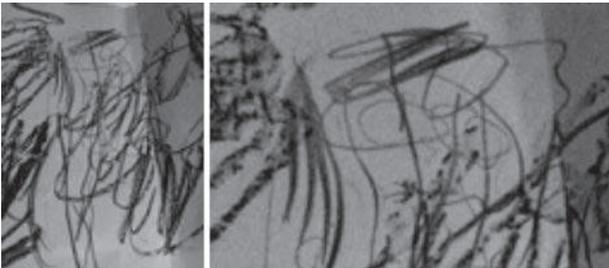


Imagen 7. *Autorretrato*, Uma (3 años). 2014. / Imagen 7 a. *Autorretrato*, Uma (3 años). 2014, detalle.

18 Bolívar y Erazo Espinoza, «Prólogo...», 14.

El dibujo usa un trazo direccionado para su pelo, unas largas líneas descendentes para sus brazos y piernas, y ciertos trazos circulares yuxtapuestos bajo el pelo, que dan ubicación a la conciencia de sí misma (imagen 7 a, detalle). Siguiendo observaciones experimentales de los pedagogos Viktor Lowenfeld y W. Lambert Brittain¹⁹, el tipo de expresión de este dibujo presenta rasgos de transición entre las etapas del Desarrollo de la capacidad creadora, tipificadas como *garabateo con nombre* y *preesquemática*, que acompañan los momentos anteriores a la entrada al mundo escolar del jardín infantil. La imagen expresa la «turbulencia de movimientos», correspondiente a nuestra primera experiencia de nosotros mismos. Esta alta expresividad de la imagen de nosotros mismos resulta de la imagen del yo construida desde el interior, que en adelante se verá de modo creciente confrontada —y en muchos casos desautorizada— con una forma constituyente de nuestro cuerpo dada como *Gestalt* y opuesta en su rigidez y simetría, aportada desde el exterior por otros (Lacan, 34). Los autorretratos realizados por mis hijos Sofía (imagen 9) y Felipe (Imagen 8) durante la etapa *preesquemática*, privilegian la fuerza espacial que rodea su percepción y su comunicación con el mundo, como es la zona circular que bordea sus miradas y sus voces, y comanda aspectos de su autoconciencia como sus extremidades y, en el caso de Sofía, sus moñas.



Imagen 8. *Autorretrato*, Felipe (4 años), 2006. / Imagen 9. *Autorretrato*, Sofía (4 años), 2004.

En los dos casos, con los dibujos, los niños expresan su ser como una espacialidad íntima y dinámica que da sentido y extensión al mundo y no al contrario, es decir que cuerpo y mundo son una sola zona de la existencia antes de la inscripción y la estructuración de su vida en pautas de colectivos sociales.

Los dibujos de un año más de edad, de Sofía y Felipe, correspondientes a la etapa llamada *esquemática* por Lowenfeld y Brittain, luego de un tiempo de escolaridad, expresan formas que combinan la fuerza del ideal visual en su autorreconocimiento, en tanto formas del mundo, con estructuraciones derivadas de varias fuentes de identificación: la imagen de sí mismos en el espejo, la

¹⁹ En su libro *El desarrollo de la capacidad creadora*.

imagen de sus amigos, familiares y personas de autoridad, las estructuras descriptivas y valorativas que desde el lenguaje designan al cuerpo (y sus partes) y al espacio (cerca, lejos, arriba, casa, escuela, calle, habitación, cocina, baño...), y referentes del entretenimiento, los medios y su fantasía.

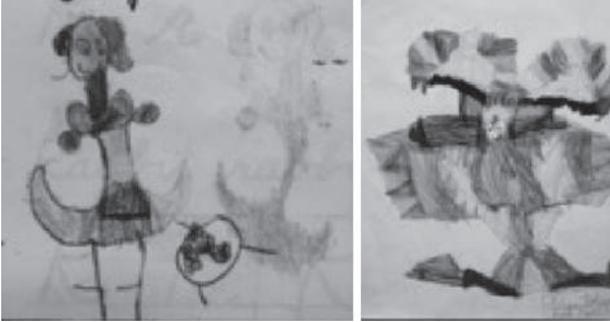


Imagen 10. *Autorretrato y una mesa con flores*, Sofía (5 años), 2005.
/ Imagen 11. *El Avatar Ang*, Felipe (6 años), 2007.

El dibujo de Sofía (Imagen 10), que corresponde al inicio de la etapa esquemática, ya ha comenzado a estructurar cabeza (con ojos, boca y moñas), cuerpo y piernas según los modelos, proyectando su imagen interior en la riqueza de color de su vestido (desprezando los brazos), la remarcación de sus zapatos y en relación de cercanía con la mesa que contiene flores en su superficie. El dibujo de Felipe (Imagen 11) representa al personaje *Avatar Ang*, de la serie 'El último maestro aire' (*The Last Air Bender*), cuando éste entra en "estado avatar", para completar su carácter de elegido con los poderes de los cuatro elementos. En este caso el dibujo diferencia la cabeza y la forma del cuerpo para luego proyectar en éste las fuerzas que aumentan su poder. Las estructuras con partes ordenadas y diferentes del espacio de los dos dibujos surgen de identificaciones ideales que han elaborado desde su primera vida social y del comienzo de la estructuración de sus existencias mediante la escolaridad.

Las observaciones de Lowenfeld y Brittain permiten reconocer que, teniendo como material inicial, como lo dice Lacan, una "matriz simbólica" que da al yo una forma primordial, en directa relación con el inicio de la vida social, la fuerza del lenguaje es organizadora y estructurante²⁰ (Lacan 1984, 87). Siguiendo el principio Lacaniano, según el cual las aptitudes de percepción del niño se desarrollan antes que sus aptitudes motrices, anotan los pedagogos, sobre el desarrollo entre la etapa preesquemática y la esquemática: "A medida que el niño incrementa su contacto con el medio, pasa de la actividad manipulativa

²⁰ Lacán, *Escritos I*, p. 87.

de la infancia al desarrollo de los conceptos; pasa de la actividad motriz a la perceptiva y luego a la cognoscitiva”²¹.

La entrada a la escolaridad confronta al niño con su imagen en el espejo y las codificaciones que el lenguaje social tiene establecidas sobre éste. Así mismo, al aprender imágenes de sí mismo puestas delante suyo, comienza la separación de su imagen íntima, para convertirse a sí mismo en la imagen exterior que se le presenta. La escuela provee estructuras ideales que se convierten en paramétricas, pero es claro que a su vez éstas rivalizan con el dinamismo desordenado que viene con otras fuerzas vitales no reguladas socialmente. Partiendo del principio de que “somos los que habitan” (Heidegger), la separación ontológica entre nuestro ser y el espacio en el que se despliegan nuestros proyectos y ocupaciones es una producción histórica (y por lo tanto finita), cultural y políticamente derivada de y limitada por modelos de identificación presentes en el contexto.



Imagen 12. Canon vitruviano, Leonardo da Vinci, s. XVI.

Los modelos de identificación en Occidente pasan por los mitos hegemónicos de la creación, en el *Antiguo testamento* (a imagen y semejanza de Dios), y los modelos de perfección de tradición clásica (grecorromana y renacentista), visibles en el dibujo del canon vitruviano según Leonardo da Vinci (Imagen 12). La expresión del modelo de perfección en el dibujo de Leonardo construye pautas geométricas de formas estructurantes de carácter social y político, cuya base es un cuerpo joven, blanco, caucásico, masculino, patriarcal, heterosexual, codificado además en su relación estructural de todo y partes, en el espacio ideal de las figuras del cuadrado y el círculo. El espejo, ante el que contemplamos nuestro ser en tanto forma, al reflejar *lo que se es*, inscrito en el modelo de *lo que se debería ser* (según modelos estructurales del contexto), hace de la imagen de sí mismo el reflejo defectuoso del ideal.

21 Lonwefeld y Brittain, *Desarrollo de la capacidad creadora* (Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1980), p. 132.

Esta "identidad enajenante [...] va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental, [es así que] la ruptura del círculo del *Innenwelt* [mundo interior] al *Umwelt* [medio ambiente] engendra la cuadratura inagotable de las reaseveraciones del yo"²². Por eso, la otra consecuencia de esta identificación ideal es la constitución del cuerpo como un objeto inscrito, pero ya no constituyente del mundo.

La exterioridad radical, desde la cual el sujeto es llamado a la existencia "para vivir entre hombres" al interior de un contexto, es señalada por Lacan como "el discurso del Otro". A partir de las expresiones de aprobación o desaprobación determinaremos las valoraciones de nuestro actuar, y la reacción social - o su representación real, hipotética o ideal- toma el lugar del espejo. El problema aquí reside en que la subjetividad es un proceso en permanente transformación, parametrizado por las estructuras históricas ligadas a sistemas productivos, como es el caso del capitalismo tardío, en el que estas proyecciones ideales son componentes del mundo social operativo que promueven la aceptación de patrones funcionales rígidos.

La conciencia de que la subjetividad es algo que se produce, propone que podemos participar en la incorporación de componentes constitutivos de nuestro ser en el mundo. Llevando a consecuencias límite principios desarrollados por Lacan, Felix Guattari llama la atención sobre cómo el carácter dinámico y "polifónico" de la subjetividad corresponde a múltiples maneras de llevar el tiempo²³, que localizan y producen territorios diferenciales.

En 1981 respondía el artista Joseph Beuys a una pregunta sobre su visión del arte del mañana: "cada hombre es un artista. En cada hombre existe una facultad creadora virtual. Esto no quiere decir que cada hombre sea un pintor o un escultor sino que existe una creatividad latente en todas las esferas del trabajo humano" [...] "La cultura del 'tener' ha terminado"²⁴. Beuys propuso modos de operación artística que brindaban y anunciaban estructuras para la comprensión y ejercicio de la composición poética de la consistencia vital.

En Colombia, varios artistas que se han involucrado de diferentes maneras en las causas de familias y comunidades, en general han abordado modos de intervención que ponen a prueba al arte, al ofrecer sus técnicas y procedimientos constructivos al servicio de resistencias frente a la absorción de las existencias por los circuitos de poder.

Artistas y autoconstructores contemplan en sus obras sus aptitudes para producir consistencia al interior del espacio-tiempo delimitado por

22 Laca, *Escritos I*, p. 90

23 Deleuze y Guattari, *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos 2000), p. 8.

24 Bernard Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys* (Madrid: Siruela, 1994), p. 85.

bordes que son sus casas y sus obras. Ambos son el ser que, al hacer que su existencia convierta los materiales en expresivos, revisa el estado del grupo de aspectos constituyentes que logra construir en cada momento, y se esfuerza por conseguir en lo que tiene a la mano materiales nuevos para irlos completando. La casa y la obra son índices de la existencia, obra de la vida, poiesis, que se va consolidando con la experiencia.

El proceso investigativo del proyecto de creación artística *Mi Casa Mi Cuerpo: migración forzosa, memoria y creación colectiva*, del artista Oscar Moreno Escárraga, emergió de la colaboración con tres familias del barrio Bellavista Parte Alta de los cerros surorientales de Soacha (los Apache, los Bermúdez-Valencia y los Plaza-Sánchez) en situación de migración forzosa por violencia intrafamiliar, devastación por fenómenos naturales y desplazamiento forzoso.

Mi Casa Mi Cuerpo contempló la creación de relatos escritos (“Los Relatos de la Piel”), archivos fotográficos (“El Álbum Fotográfico” y “El Atlas Fotográfico”) y objetos a escala (“Las Casitas Posibles”), que dan cuenta de los tránsitos de vida de las familias desde un primer lugar designado desde el cuerpo, en el que se actualizan las memorias, se resignifican las prácticas culturales y se proyectan los imaginarios y deseos a largo plazo²⁵. Se buscó “reconstruir, en palabras y en imágenes, las historias relativas a una casa que se extiende en el tiempo, que indaga en la memoria para abrir caminos a la imaginación, por lo que el proyecto tiene tres partes constitutivas:

- *La Casa de la Memoria*: la casa más significativa en la que se vivió antes de la migración forzosa.
- *La Casa [actual] de Bella Vista*: la casa que se ha habitado en el barrio Bella- vista Parte Alta.
- *La Casa de la Imaginación*: la casa que se desea intensamente, entre sueños y realidades. (2014, 3)

Como lo expone Moreno Escárraga, las familias enfrentaron el riesgo de no reconocerse en sus propios imaginarios, por esto había que desmontar las representaciones sociales que “se depositan sobre su dramática situación como víctimas de la violencia o de la guerra [mostrándolos] en su necesidad y en su despojo”²⁶. Por eso El trabajo colectivo enfrentó el reto inicial de desmontar las identidades fijas que se han sedimentado sobre el término “desplazados” en el país.

25 Moreno Escárraga, «Mi Casa Mi Cuerpo: relato de un proceso colectivo de creación artística», *Karpa: Journal of Theatricalities and Visual Culture* (California State University), nº 8 (2016), p. 1.

26 Moreno Escárraga, *Mi Casa Mi Cuerpo: migración forzosa, memoria y creación colectiva*. (Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano. Facultad de Artes y Diseño. Programa de Artes Plásticas, 2014), p. 96.



Imagen 13. Yolanda con sus hijas (Paula-Leidy- Gloria-Leslie) frente a su casa del barrio Bellavista parte alta. Álbum fotográfico de la familia Apache. (Moreno Escárraga, *Mi Casa Mi Cuerpo: migración forzosa, memoria y creación colectiva* 2014, 98)

Al presentar imágenes de las familias frente a sus hogares (como el ejemplo de Yolanda Apache con sus hijas, imagen 13), en el proyecto se hace expresiva la articulación del sentimiento de protección en la solidez de la casa y la felicidad manifiesta de sus habitantes-constructoras. Afirma el artista: “la pregunta por la casa es [...] una pregunta por la persona que la habita y que la moldea en su cotidianidad, que imprime sobre ella la presencia de su cuerpo, de su memoria acumulada, de su manera de hacerse un lugar y crear propósitos a largo plazo”²⁷.

Fue elocuente que el sentido de una casa familiar, construida por etapas por sus propios habitantes, se debe establecer en tanto intrincados procesos subjetivos, sociales, económicos, inmersos en la urgencia ontológica de la existencia constituida en proyecto. Cuervo y Jaramillo han establecido una tipología de las viviendas de las ciudades colombianas, según sus procesos de construcción y financiación. La tipificada por los investigadores *construcción legal*, que contiene a su vez tres formas:

1. La construcción privada legal, promovida y protegida por los estados y los consorcios económicos, pues está inscrita en todos sus parámetros de propiedad y formalidad, esta a su vez está compuesta por dos tipos:

- La construcción promocional capitalista, desarrollada por grandes empresas inversionistas con el fin de multiplicar sus inversiones al aprovecharse de las estructuras de explotación de trabajadores y de especulación de mercado, y opera con la lógica de la acumulación.
- La construcción por encargo, “en la que el mismo usuario final manda a construir una vivienda que él va a utilizar, a un prestatario de servicios (un constructor, un arquitecto) generalmente de manera individual y en un lote de su propiedad”. Con ella no se busca acumular y su lógica y sus

²⁷ Escárraga, , “*Mi Casa Mi Cuerpo: relato...*” 2016, p. 4

rasgos físicos, orientados al logro de un bien de uso, son muy diferentes de la promocional capitalista.

2. La promoción estatal, que normalmente opera “con técnicas avanzadas y empleando trabajadores asalariados, pero tiene un elemento fundamental que es diferente a la promoción capitalista: estas instituciones estatales no buscan como objetivo central la acumulación de capital”, aunque termine beneficiando en muchos casos a funcionarios y dirigentes específicos, como lo aclaran los investigadores.

El otro gran tipo de construcción diseminada por toda América Latina, reconocido por Cuervo y Jaramillo, y que se distancia por varias razones de la *construcción legal*, es la *autoconstrucción*, “un sector de producción de vivienda realizado generalmente por los grupos más pobres que están excluidos de las opciones anteriores, que construyen sus propias viviendas a través de procesos de autosuministro, con técnicas muy rudimentarias y generalmente violando las normas urbanísticas y de propiedad del suelo”²⁸.

Las construcciones marginales alrededor de los pobres se encuentran, afortunadamente, con combinaciones creativas y desestructurantes, que abren márgenes de relativa libertad de ser en medio de éstos. En nuestras ciudades se presentan simultáneamente estos dos tipos de construcción que ponen en tensión la inexpresividad rígida de los vectores de localización de los pobres en el sistema de producción con la expresividad de las luchas con que nuestros pobres abren lugares dinámicos para el ser en el mundo, experimentales y creativos (imagen 14).



Imagen 14. Edificio de vivienda formal en confrontación con viviendas populares autoconstruidas, Barrio Santa Librada, 2013. (Fotografía del autor)

Todo el tiempo en nuestras ciudades vemos emerger las construcciones del poder, en tensión con el crecimiento, irregular pero proliferante, de la ciudad informal. Los urbanizadores ilegales ofrecen la alternativa de terrenos más

28 Nicolás Cuervo y Samuel Jaramillo, «Dos décadas de política de vivienda en Bogotá apostando por el mercado», *Serie documentos Cede*, n° 31 (2009), p. 19.

amplios, por esto “muchas familias prefieren renunciar al subsidio, y hacer el esfuerzo de comprar un lote “pirata”, pues les abre la posibilidad de desarrollos futuros”²⁹. Muchos de quienes han fundado sus moradas por fuera de la planificación corporativo-estatal desconfían de los planes de formalización de sus propiedades y la consecuente inserción al sistema de mercado.

Como exterioridad a la inserción legal y económica, rebasando la sola producción de un valor -de uso o de cambio-, en los procesos de autoconstrucción la casa, en distintas etapas de su consolidación, es acto de resistencia a la claudicación asistencialista, índice de lo conseguido y a la vez de lo que se espera de la existencia completa. Las imágenes de autoconstructores dentro de sus casas -y hablando de ellas- (imágenes 15 y 16), permite intuir modos en que los materiales hacen de los espacios de las casas zonas de la existencia (actual y posible), expresándola.



Imagen 15. Cecilia Melo Perilla y su esposo, al interior de su casa en Santa Librada. Noviembre de 2013 (Fotografía del autor) / Imagen 16. Estela Prieto de Giraldo, al interior de su casa en Santa Librada. Noviembre de 2013 (Fotografía del autor)

La subjetividad es así el corazón del que brota la vida de todos los elementos constitutivos de una casa, por eso las primeras imágenes de las casas así construidas se configuran desde adentro (su aptitud protectora) y más adelante se las piensa como formas del barrio (su carácter expresivo).

Construir y soñar

Ya que *lo que queremos ser* irá siempre más adelante que *lo que podemos ser*, nuestra percepción se intrinca con nuestra imaginación. Toda construcción creativa del mundo forja las condiciones para producciones de modos de vida, ahí reside el verdadero poder de la poiesis. Según Karl Marx, el proceso del trabajo cambia constantemente a la vida “de la forma dinámica a la del ser, de la de movimiento a la de objetividad”³⁰, porque exige el esfuerzo del pensamiento,

²⁹ Bolívar y Erazo Espinoza, “Prólogo”, p. 14.

³⁰ Karl Marx, *El Capital*. (Madrid: Akal, 2000), p. 256.

el aprendizaje de habilidades, la determinación de metas y la anticipación del resultado mediante un proyecto, al esfuerzo y la actividad humana.

El hombre se constituye en trabajador en tanto pasa de la potencia a la fuerza de trabajo en acción (2000, 241). El valor transformador del trabajo queda depositado en sus productos, haciendo posible intercambiarlos como mercancía por otros de valor equivalente o ponerlos a disposición de necesidades futuras, almacenándolos. El proceso mismo del trabajo es constituyente de la ontología del hombre como ser libre que construye las condiciones del vivir bien. Es decir que toda poiesis es autopoiesis.

Según lo narra Sandra Castro³¹, su hija, desde niña supo que el sueño de su mamá, doña Flor Marina Castro, era, como el de tantas personas de nuestros países, una casa propia, para ella y sus hijos, donde parar con una historia de errancia obligada. El proyecto de casa propia comenzó cuando tuvo que dejar la casa donde vivía en arriendo, inmediatamente luego de separarse de su primer esposo.

El primer paso fue dado gracias a la reunión de dineros (ahorros, préstamos de conocidos) que le permitió aportar la primera cuota para la compra de un lote de 6 por 12 metros, en el sector de Suba, muy cerca del cauce del río Bogotá. Allí, con dineros ganados en trabajo en ventas ambulantes, labores de aseo de casas y trabajos en cultivos de flores, le fue posible pagar en su totalidad el lote a final de la década de 1980. Así se empezó a materializar el sueño y comenzaron a “decirle adiós al nomadismo” en el que vivieron los primeros 15 años de vida de Sandra.



Imagen 17. Lote de la familia Castro en los años 80 (Fotografía del album familiar)

La transición para doña Flor Marina vino con la conformación de una nueva relación de pareja, con don Armenjo Baquero, quien la impulsó y apoyó simultáneamente a acoger el equilibrio afectivo con estabilidad espacial, con la construcción de un pequeño dormitorio, un cuarto de cocina y un baño (imagen 17), todos provisionales, para ella y sus cuatro hijos.

El lote de doña Flor Marina está ubicado en zona considerada de riesgo, por encontrarse a menos de la distancia reglamentaria del río (entre 80 y 100

31 Entrevistas concedidas al autor entre agosto de 2015 y abril de 2017.

metros), así que cada vez que llega la época de invierno es inevitable el temor de que un desborde afecte la construcción y, por otra parte, no han podido aspirar a ningún tipo de subsidio. Como lo Cuenta Sandra, todos los materiales los han tenido que conseguir por su propia cuenta (comprado, reciclado, reusado).



Imagen 18. Don Armenio en labores de construcción en el lote de doña Flor en los años 80.
/ Imagen 19. Don Armenjo en labores de construcción en el lote de doña Flor, 2015. (Fotografías del álbum familiar)

Con respecto al trabajo de construcción, desde el inicio del proyecto, don Armenjo ha aportado trabajo, conocimiento técnico y compañía (Imágenes 18 y 19). Recuerda Sandra que Jhon Fabio, su hermano menor, prometió desde que tenía cerca de tres años de edad que se encargaría de hacer la casa a su mamá, desde muy pequeño aprendió de todo y de todo lo que necesitaba para cumplir el sueño de nuestra mamá construirle su casa³², como ayudante del trabajo de construcción en las obras de los vecinos.



Imagen 20, Imagen 21. Flor Marina Castro, frente a su casa en Suba, Santa Cecilia. Agosto de 2014 (Fotografías de Sandra Castro)

Es muy claro en el avance de la casa que prima la imagen interior, es decir, la expansión que rompe el inicial constreñimiento espacial y subjetivo, haciendo del proyecto de *llegar a ser* la permanente ampliación de los már-

32 Entrevista concedida al autor el 25 de agosto de 2015.

genes de movilidad que venga con más gobierno de las fronteras de su vida (imágenes 20 y 21).



Imagen 22. Doña Flor en su lote en los años 80. / Imagen 23. Doña Flor cocinando durante una jornada de construcción en su casa, 2015. (Fotografías del álbum familiar)

Sandra, Jhon Fabio y don Armenjo celebran con doña Flor cada avance de la casa, que se ha convertido en índice de los logros ganados a pulso con tanta lucha y afecto solidario (imágenes 22 y 23). “No hay sino lugares encantados por espíritus múltiples, agazapados en ese silencio y que uno puede o no ‘evocar’. Sólo se habitan lugares encantados”, dijo Michel De Certeau (2007, 121). Según Sandra “Lo que hace especial la casa de mi madre es que está construida por sus hijos [...] Sueño que hizo realidad [en gran medida] mi hermano menor (Jhon Fabio Castro)” (Imágenes 24 y 25). Todo esto hace que el hogar de doña Flor se haya conformado como una Casa expresiva.



Imágenes 24 y 25. Jhon Fabio Castro en dos momentos del trabajo de construcción de la casa de su madre, Doña Flor Marina Castro. (Fotografías de Flor Marina Castro)

La casa nació en la imaginación y luego fue pasando de soñada a construida, de adentro hacia afuera, esto se hace notorio en el afán de dar acabados a los espacios interiores antes que a la fachada (Imágenes 26, 27, 28

y 29), así se desarrollan por lo general las construcciones autogestionadas y armadas por etapas.



Imagen 26. Casa de doña Flor, fachada del segundo piso. / Imagen 27. Casa de doña Flor, interior de su habitación con acabados finales. / Imágenes 28 y 29. Casa de doña Flor, Habitaciones terminadas, 2015. (Fotografías de Jhon Fabio Castro)

El proyecto contempla asegurar medios de sustento para su mamá, tal vez un apartamento, locales comerciales y garajes en el primer piso, para arrendar. Para Sandra es imposible hablar de lo logrado sin incluir lo proyectado y sin la proyección del deseo generoso de que, en estos espacios futuros, se despliegue lo que Doña Flor quiere llegar a ser.



Imagen 30. Sandra con su hermano Jhon Fabio. / Imagen 31. Jhon Fabio visitando el lote de Sandra. (Fotografías de Jhon Fabio Castro)

Muy cerca de la casa de su mamá, está el lote de Sandra (Sandra Marlodis Castro), quien actualmente tiene 39 años, es madre de un niño de 15 años y una niña de 9 años. Trabaja en la Universidad Javeriana desde hace 14 años y desde hace 4 en la Facultad de Artes, donde ocupa el cargo de recepcionista. Cuando Sandra adquirió su terreno pasaba por momentos difíciles, el deseo de tener su propia casa y su sueño de independencia le han dado la fuerza necesaria para perseverar en el ahorro y la inversión en el alistado de su lote para la futura construcción de su hogar. Los planos, que proyectan tres pisos, han sido diseñados en diálogo con sus hijos y con la asesoría de Jhon, su hermano (Imágenes 30 y 31). Declara Sandra que hoy su hermano es para ella “un constructor de sueños”. El reto constante de consecución de fondos ha sido enfrentado con una

alta disciplina de ahorro, su hermano y su padrastro la animan constantemente a invertir en materiales “que ellos convierten en la estructura de mi casa”.

Con la mirada iluminada, resalta Sandra la alegría que siente: “cada vez que se logra armar una columna, amarrar una viga y quisiera no parar de ver rápido mi casa con paredes [y] con su plancha”. Pero también se siente alentada a seguir su proyecto: “Cada día sueño más con ver mi primer apartamento. Hacer las habitaciones como mis hijos las sueñan, por eso los escucho con atención cada vez que me cuentan que desean tener en sus dormitorios”.



Imagen 32. Lote de Sandra Castro, visto de afuera hacia adentro. / Imagen 33. Lote de Sandra Castro, visto de adentro hacia afuera. 2017. (Fotografías de Sandra Castro)

Estos “sueños” se tejen inicialmente en medio de espacios estrechos y ajenos, en medio de desvelos o de huidas de la imaginación hacia futuros ideales y en medio de los afanes y angustias de la lucha diaria por el sustento. Parece que en los sueños de un hogar se actualiza nuestra primera experiencia anterior al estadio del espejo, ya que la imagen de sí misma que Sandra contempla en su lote no responde a estructuras visuales sino a la presencia atmosférica en la que espacio y existencia están juntos en modulaciones sin bordes claros, como expresan nuestros primeros dibujos la experiencia más originaria de ser (imágenes 32 y 33).

Ensanchamiento autopoietico

Lo que viene con un hogar es el trazado de una espacio-temporalidad propia que conforme el territorio existencial proyectivo de *lo que se quiere ser*. Este territorio existencial proyectivo que es el hogar no tiene un único origen, tanto como la propia existencia la composición del hogar se negocia, desde su origen, a partir de materiales heterogéneos, disponibles durante su desarrollo. Dos síntomas son especialmente significativos de la aptitud de la casa autoconstruida por etapas para ser índice del ensanchamiento y estructuración autopoietica de la subjetividad: el primero es la presencia de huellas de las distintas etapas de la construcción -en paredes, ventanas y puertas, capas de pintura o estilos y

técnicas en boga en el momento-, y el segundo es la presencia típica de *volados* de la fachada al paso de un piso al siguiente (Imagen 34).



Imagen 34. Casa de autoconstrucción en el barrio El codito, Bogotá, 2016. (Fotografía del autor)

Sobre el primer síntoma, superando los juicios estetizantes que tradicionalmente han visto en las construcciones populares el estadio naif de la creatividad o simplemente mal gusto, la casa autoconstruída por etapas es una *casa expresiva*. En las paredes que la van delimitando quedan grabadas marcas de todas estas luchas por la prevalencia: cicatrices de grietas, cambios de diseño, materiales y técnicas disponibles en el momento de ejecución de cada tramo, y otras marcas derivadas de la historia de vida (imagen 35), cada una de sus etapas está estrechamente vinculada a los momentos de la vida en que era un sueño y al momento en que fue posible. Convertido en territorio de la existencia, el hogar hace expresivos sus materiales, procesos y formas.



Imagen 35. Muros con huellas de distintas etapas en casas de autoconstrucción, barrio El Refugio, Fontibon, 2015. (Fotografía del autor)

Sobre el segundo síntoma, el crecimiento paulatino de la casa produce bordes que invaden gradualmente el espacio exterior de la calle. En muchas ciudades de América Latina, se ha consolidado una forma típica de edificación que se va ensanchando un poco hacia la calle del primer piso al segundo, un poco menos del segundo al tercer piso, o a la terraza -cuando no lo hay- y mantiene de ahí en adelante más o menos el mismo aumento cuando hay más pisos (imágenes 35, 36, 37 y 38).



Imagen 36. Casa de autoconstrucción en el sector de Cerros Orientales, Bogotá, 2014. / Imagen 37. Casas de autoconstrucción en el sector Plaza Norte, Tunja, 2015. / Imagen 38. Casa de autoconstrucción, Autopista sur, Soacha, 2012. / (Fotografías del autor)

El crecimiento secuencial va conformando una especie de estilo colectivo que se va sumando de casa en casa, convertido en pauta constructiva de cuadras y barrios completos (imágenes 39, 40, 41 y 42).



Imagen 39. Casa de autoconstrucción en el barrio El Codito, Bogotá, 2017. / Imagen 40. Casas de autoconstrucción, Soacha, 2016. / Imagen 41. Barrio Las Lomas, visto desde el barrio 20 de Julio, 2012. / Imagen 42. Casas de autoconstrucción, Avenida Circunvalar con calle 50, Bogotá. (Fotografías del autor)

Las interpretaciones simplistas de este síntoma de crecimiento ven, en éste, llano oportunismo que toma parte del espacio público para fines privados, sin embargo, los postulados desarrollados aquí indican que el desarrollo constructivo de la casa, cuando es expresiva, sigue el movimiento inicial de expansión proyectada a formas ideales, que va de la fuerza íntima del yo a la imagen del cuerpo, y luego a la apertura concreta del estar en el mundo. Ya que nace y

se expande expresando la existencia, la casa de autoconstrucción nunca pierde su carácter de proyecto ni su ley de crecimiento.

Ver en clave de arte los procesos de construcción nos permite abordar sus componentes y problemáticas desde sus factores estéticos. Se trata de laboratorios del espacio-tiempo que revisan los márgenes de maniobra de la existencia en medio de pautas muchas veces invisibles pero siempre actuantes del mundo histórico.



Imágenes 43 y 44. Casa de autoconstrucción, barrio EL Codito, Bogotá, 2015.
(Fotografías de Sonia Barbosa)

Si una casa conserva su carácter de territorio proyectivo, cobra consistencia sin tener que erradicar las huellas de sus estados anteriores (Imágenes 43 y 44), proyectándose como centro a partir del cual salir a la búsqueda de sentido de los otros espacios del mundo. Como proyección expresiva del proyecto autopoietico, la casa nunca se termina -como nunca podemos dar por terminada de construir nuestra existencia-. Dar por terminada una *casa expresiva* significa anular su carácter de territorio de la existencia. Como investigación sobre el espacio, este arte de la existencia que emerge de la autoconstrucción progresiva produce subjetividades y ciudadanías experimentales que ponen en crisis prescripciones de identidades fijas y vectores de localización funcionales para las existencias. Las alternativas que se abren proponen formas de salir de la trampa de las identidades fijas, con sus cooptaciones serviles y la desactivación política, resistiendo a la mutación acelerada de los afectos, los gustos, las sensaciones mediante la producción del ritmo propio.

Bibliografía

- Alzate, Fredy. «VII PLC - Quinta fachada - Fredy Alzate.» Bogotá: Idartes. Instituto Distrital de las Artes, 04 de 09 de 2015.
- Bolívar, Teodolinda, y Jaime Erazo Espinoza. «Prólogo.» En *Dimensiones del hábitat popular latinoamericano*, de Teodolinda Bolívar y Jaime (Coord) Erazo Espinoza, 11-16. Quito: FLACSO, sede Ecuador; CLACSO; Instituto de la ciudad, municipio del distrito metropolitano de Quito, 2012.
- Castro, Sandra, entrevista de Ricardo Toledo Castellanos. «Mi casa.» *Entrevista concedida al autor*. (25 de agosto de 2015).
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano 1 Artes de hacer*. Vol. 1 Artes de hacer. 2 vols. México: Universidad Iberoamericana Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente, 2007.
- Congreso de Colombia. «Ley 1537 20 de Junio de 2012.» Bogotá, 20 de Junio de 2012.
- Cuervo, Nicolás, y Samuel Jaramillo. «Dos décadas de política de vivienda en Bogotá apostando por el mercado.» *Serie documentos Cede*. n° 31. Ediciones Uniandes, 2009.
- Deleuze, Gilles, y Felix Guattari. *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Guattari, Felix. «Subjetividades, para lo mejor y para lo peor.» *El Vampiro Pasivo 6* (2000): 3-11.
- Harnecker, Martha. «Sin tierra, construyendo movimiento social.» En *Bravagente. La lucha de las Sin tierra en Brasil*, de Bernardo Mancano Fernandes y João Pedro Stedile, traducido por Esther Pérez, 167-279. Bogotá: Ediciones desde abajo, 2003.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Traducido por Jorgue Eduardo Rivera. Madrid: Editorial Trotta, S.A, 2006.
- Heidegger, Martin. «Construir, Habitar, Pensar.» En *Conferencias y Artículos*, de Martin Heidegger, traducido por Eustaquio Barjau, 107-119. España: Ediciones del Serbal, 1994.
- Lacan, Jacques. «Acerca de la causalidad psíquica.» En *Escritos 1*, de Jacques Lacan, 142-183. Madrid: Siglo XXI, 1984.
- Lacan, Jacques. «El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica.» En *Escritos 1*, de Jacques Lacan, 86-93. Madrid: Siglo XXI, 1984.
- Lacan, Jacques. «La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud.» En *Escritos 1*, de Jacques Lacan, 473-509. Madrid: Siglo XXI, 1984.
- Lowenfeld, Viktor, y W. Lambert Brittain. *Desarrollo de la capacidad creadora*. 5. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1980.
- Marx, Karl. *El Capital*. Madrid: Akal, 2000.
- Moreno Escárraga, Oscar. *Mi Casa Mi Cuerpo: migración forzada, memoria y creación colectiva*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano. Facultad de Artes y Diseño. Programa de Artes Plásticas, 2014.
- Moreno Escárraga, Oscar. «Mi Casa Mi Cuerpo: relato de un proceso colectivo de creación artística.» Karpa. *Journal of Theatricalities and Visual Culture* (California State University), n° 8 (2016).
- Muñoz, Sonia. *Barrio e identidad. Comunicación cotidiana entre las mujeres de un barrio popular*. México D.F.: Trillas, 1994.
- Quijano, Aníbal. «Colonialidad del poder y clasificación social.» En *El giro decolonial*, de Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, 93-126. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.
- Quiroga, Germán. *Informe de logros, bancarización de familias en acción, 2010*. Unidad estratégica para la superación de la pobreza -Acción Social, Bogotá: Presidencia de la república de Colombia, 2013.
- Zibechi, Raúl. *América Latina: Periferias urbanas, territorios en resistencia*. Bogotá, D.C.: Ediciones desde abajo, 2008.
- . *América Latina: Periferias urbanas, territorios en resistencia*. Bogotá: Ediciones desde abajo, 2008.

Biografía de los autores

Mónica Beatriz Lacarrieu (Argentina)

Mónica Beatriz Lacarrieu es investigadora argentina con un Doctorado en Filosofía y Letras, con orientación en Antropología Social, por la Universidad de Buenos Aires. En la institución, además, se ha desempeñado como Directora del Programa Antropología de la Cultura del Instituto de Ciencias Antropológicas de la UBA. Actualmente se desempeña como Vicerrectora de Investigación y Posgrado de la Universidad de las Artes.

Gustavo Buntinx (Perú)

Es historiador, curador, crítico. Egresó magna cum laude de la Universidad de Harvard (1978) y enseñó en diversos postgrados latinoamericanos. Sus libros y exposiciones suelen explorar las relaciones entre arte y violencia, arte y política, arte y religión

Paolo Vignola (Italia)

PhD en Filosofía, estudioso de filosofía contemporánea, filosofía moral y estética, después de un post-doc internacional (2010-2013) y de una primera vinculación en Yachay Tech, es actualmente investigador Prometeo en UArtes, con el proyecto: "La diferencia ecuatoriana".

Jaime del Val (España)

Es artista multidisciplinar y digital, filósofo, activista cultural, promotor del Proyecto, Foro e Instituto Metabody y de la asociación Reverso. Desde 2001 viene desarrollando una convergencia singular entre artes (danza, performance, artes visuales, música, arquitectura), y tecnologías digitales.

Javier Collado Ruano (España)

Es Profesor Titular de la Universidad Nacional de Educación (UNAE) en Ecuador. Es profesor de Educación para la Ciudadanía Global, Sustentabilidad, Filosofía de la Educación, Gran Historia y Relaciones Internacionales.

Luis Pérez (Venezuela)

Es compositor, director, musicólogo y productor musical de trayectoria internacional nacido en Barquisimeto. Sus obras han sido interpretadas por Plural Ensemble (Madrid), Jean-Marie Conqueur (Ensemble Intercontemporain), entre otros.

Leticia Robles Moreno (Perú)

Es doctora por el Departamento de Estudios de Performance en la Universidad de Nueva York con su disertación "Becoming Collective: Relational Cartographies of Creación Colectiva in Latin America". Su investigación más reciente explora las prácticas

interconectadas entre tres grupos de creación colectiva en Latinoamérica – La Candalaria, Yuyachkani y Malayerba – desde una perspectiva que combina Estudios de Performance y Estudios de Afectos

Patricia Pauta (Ecuador)

Ha realizado sus estudios de pregrado y posgrado vinculados con la educación musical, estudió su doctorado en Musicología en la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, con el interés de realizar investigaciones en la cultura y literatura andina y latinoamericana desde varias sedes internacionales.

David de los Reyes (Venezuela)

Es filósofo, investigador y profesor ejecutante de guitarra clásica nacido en Caracas. Ha grabado nueve CDs de guitarra clásica: Valses de Antonio Lauro, Venezuela en seis cuerdas, Guitarra romántica, entre otros. Cuenta con una maestría y un doctorado por la Universidad Simón Bolívar de Caracas. Es actualmente profesor de la Universidad de las Artes.

Nicolás Barbieri (España)

Es investigador del Instituto de Gobierno y Políticas Públicas y profesor del Departamento de Ciencia Política y Derecho Público de la Universidad Autónoma de Barcelona. Su investigación se centra en el análisis del cambio de las políticas públicas, particularmente en el ámbito de las políticas sociales y culturales.

Paula Hrycyk (Argentina)

Es docente de programas de grado y posgrado de la Universidad Nacional Tres de Febrero y la Universidad de Buenos Aires, ha participado en la publicación de los siguientes libros: Arte, naturaleza e identidad, Cronologías en Wechsler, D, Estrategias de la mirada Annemarie Heinrich inédita, La expansión del capitalismo y la formación de los estados nacionales en América Latina.

Norberto Bayo (España)

Es comisario curador en artes, gestor, productor cultural y docente nacido en Huelva. Ha desarrollado proyectos de mediación cultural y educativa y capacitación de formadores en la Universidad de Cienfuegos, Cuba, Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, España, y Universidad Politécnica de Valencia, España. Actualmente es docente y Subdirector de la Escuela de Artes Sonoras de la UArtes.

Julio César Abad (España)

Es Premio Extraordinario de Doctorado en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma de Madrid, es Doctor en Filosofía (Área de Estética y Teoría de las Artes), Licenciado en Historia del Arte y Licenciado en Estudios de Asia Oriental, asimismo por la UAM. En

la actualidad, es Director del Departamento de Investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, Ecuador.

Susana Nicolalde (Ecuador)

Atriz y Directora de la Fundación Mandrágora Artes Escénicas. A lo largo de su carrera trabaja con varios colectivos teatrales de Guayaquil y Quito y participa en importantes producciones teatrales. Su formación artística desde 1982, se desarrolla sobre la base de la búsqueda constante de formas de expresión del lenguaje escénico, a través de talleres de distintas disciplinas estéticas como: Danza Contemporánea, pantomima, Teatro de Calle, dramaturgia, música, canto, teatro-danza.

Ana Carla Fonseca (Brasil)

Es consultora internacional, ponente y asesora en economía creativa, cultura, ciudades, negocios y desarrollo. Gerente Público de la Fundación Getulio Vargas; Economista; profesora y coordinadora de cursos en Brasil, Argentina y España. Dirigió proyectos de innovación para multinacionales durante 15 años, en América Latina y Europa. Creó en 2003 Garimpo de Soluções, empresa pionera en economía creativa y ciudades; Es un orador en 5 idiomas y 29 países, y un asesor de la ONU

Olga López (Colombia)

Es historiadora, maestría estética de la Universidad Nacional de Colombia y Ph.D en Estética de la Universidad Paris X, Nanterre. Docente titular del Departamento de Transversal de la universidad de las Artes. Profesora en diversas universidades del Ecuador y el extranjero (Yachay Tech, Universidad Nacional, Universidad EAFIT, Universidad de Antioquia)

Ricardo Toledo (Colombia)

Es artista plástico con énfasis en teoría, Maestro en Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y Magister en Filosofía de la Universidad Del Rosario. Investigador en los campos de la Historia y la teoría del Arte, la estética y la publicidad; con intereses en problemáticas asociadas a las relaciones entre arte y resistencia, arte y vida cotidiana, el arte como puesta en espacio del pensamiento, el arte de América Latina y la visualidad como forma de resistencia epistémica al dominio.

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador
bajo el sello editorial UArtes Ediciones, se terminó de imprimir en *El Telégrafo-E.P.*,
de Guayaquil, en octubre de 2017, se imprimieron 800 ejemplares.

Familias tipográficas: Chronical Display y Unisans

Las páginas de este libro reflejan las primeras ideas con las cuales comenzamos a pensar este Encuentro alrededor del ILIA (Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes creado en noviembre de 2016 en el marco de la Universidad de las Artes). Así, el libro retoma el espacio del Encuentro como un ámbito de problematización y perspectiva crítica desde el cual se generó un debate epistémico cultural, desestabilizando la autonomía y disciplinariedad de las artes, deconstruyendo el arte y el artista como un campo y un agente autónomo y aislado de la sociedad, así como el producto/obra artística en tanto prototipo, reflexionando sobre los procesos de producción, circulación y transformación de la cultura, debatiendo sobre metodologías y procesos creativos como ejes medulares de la construcción y confluencia de los campos artísticos. Si el Encuentro produjo espacios de debate y reflexión en torno de ejes claves como la inter/transdisciplinariedad, la investigación y las artes, la creatividad, la interculturalidad, este libro se propone como una conversación múltiple en la que prevalecen diferentes perspectivas para continuar pensando acerca de los procesos necesarios para que las artes y los artistas sean actores principales, como los científicos reconocidos, en el campo de la producción de conocimientos [...].

Mónica Lacarrieu

Artes
EDICIONES
E N S A Y O

ISBN: 978-9942-977-04-5



9 789942 977045

