



The logo for 'FiliA' is presented in a stylized, 3D format. The letter 'F' is a simple white outline. The 'i' is a 3D block with a yellow top and a grey side. The 'l' is a 3D block with a red left side and a grey top. The 'A' is a 3D block with a yellow front and a grey back. The 'A' also features a small white triangle inside its upper right section. Below the letters, the subtitle 'Investigación - Arte Memoria' is written in a white, sans-serif font. A small grey and yellow sphere is positioned between 'Arte' and 'Memoria'.

FiliA  
Investigación - Arte Memoria

## Lo contemporáneo del arte

Sara Baranzoni

Paolo Vignola

Nicole Masís

Rodrigo Sigal

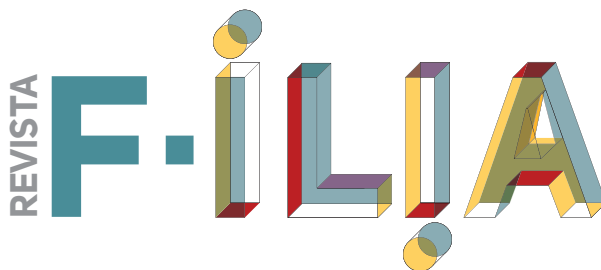
Ana Carrillo

Bradley Hilgert

Marcelino García

Revista No. 1  
Guayaquil, Ecuador  
abril - septiembre 2020  
ISSN: 2697-3596

REVISTA **F**.i**L**i**A**

The logo features the word 'REVISTA' in a simple, dark teal sans-serif font. To its right is a large, bold teal letter 'F'. This is followed by a small teal square, then the word 'iLiA' in a 3D, blocky font. The 'i' is white with a yellow and blue sphere above it. The 'L' is white with a red and blue side. The 'i' is white with a yellow and blue sphere below it. The 'A' is white with a red and blue side. The letters are arranged in a slightly staggered, dynamic manner.

**A**rtes  
EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes - ILIA

Revista F-ILIA

Número 1, abril - septiembre 2020

Rector: Ramiro Noriega Fernández

Vicerrector de Investigación y Posgrado: Raúl Vallejo Corral

Vicerrectora Académica: María Paulina Soto Labbé

**ILIA** Instituto  
Latinoamericano  
de Investigación  
en Artes

Director: Pablo Cardoso

Coordinación de proyectos ILIA: Carla Salas

Editor de F-ILIA: Fernando Montenegro

Editores asociados: Laura Nivelá y Margarethe Tirado

Podcast: Jorge Lozano y Gregorio Martínez

revista.filia@uartes.edu.ec

<http://bit.ly/RevistaFILIA>



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

CONSEJO ASESOR

Mónica Lacarrieu

Lucina Jiménez

Ramiro Noriega

Ricardo Toledo

Bernard Stiegler

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Instituto Nacional de Bellas Artes (México)

Universidad de las Artes (Ecuador)

Universidad Javeriana (Colombia)

Institut de Recherche et Innovation (Francia)

Revista F-ILIA es una revista arbitrada por pares ciegos

*Se publica una edición semestral*

**Artes**  
EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño de portada: María Mercedes Salgado

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana

Corrección de textos: Marelis Loreto Amoretti

Mz14, Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec

# Índice

Presentación 6

## ARTÍCULOS

Sara Baranzoni y Paolo Vignola  
Real Smart Cities. Elementos fundamentales  
para una crítica epistémica de la economía política algorítmica 9

Ana Carrillo y Bradley Hilgert  
Procesos invisibles, actividades esporádicas, resultados  
concretos: un corte sobre el proyecto “Abriendo la puerta” 30

Marcelino García  
Performance digital audiovisual. El lado tecnológico de la sinestesia 66

Nicole Masis  
Academizar la investigación en artes. La experiencia de *Escena*.  
Revista de las artes de la Universidad de Costa Rica 86

Rodrigo Sigal Sefchovich  
Timbre y espacio en escena 102

## TEXTURAS

Diego Benalcázar  
*Amarillo*: una experiencia sensorial 119

Laura Nivelá  
H4B174R 3N 07RAS P1ELES 121

Carolina Pepper  
El poder en mi constitución 128

Janina Suárez  
Una gentil guía para usar, compartir o coleccionar emojis,  
memes y stickers 134

## CONTRAPUNTEOS

Ybelice Briceño

**Tecnologías digitales y acción política:  
reflexiones a partir del activismo feminista en Guayaquil** 144

Yamil Edison Lambert Sarango

**La Internet: la red con vida propia, autoactivadora  
que permea cultural y políticamente a nuestros jóvenes** 154

José Miguel Cabrera Kozisek

**Micrófonos cerrados: El paro de octubre en la prensa** 158

## ENTREVISTA

Laura Nivelá

**Lo contemporáneo del arte: entrevista a Cristian Villavicencio** 164

Pablo Cardoso

**Manifiesto F-ILIA** 175

# Presentación

Hemos construido Revista F-ILIA de tal manera que resulte viable recrear la experiencia del debate público en el campo de la investigación en artes. Esto es, no solo dar cuenta de sus distintas voces, sino de los múltiples modos en que aparecen. En esta publicación creemos profundamente en el diálogo interdisciplinario, pero también entre distintos soportes y discursividades. En consecuencia, proponemos dos secciones: artículos y texturas.

La primera sección se ocupará de albergar recientes contribuciones científicas en el campo de la investigación en artes; la segunda, más ecléctica, recogerá algunas de las voces y contingencias que emergen en el campo de la producción e investigación en artes. Esta propuesta no supone una división, sino la promesa de un debate continuo que supere las certidumbres de las disciplinas, y ciertas fronteras planteadas en el campo de la investigación y de la producción de conocimiento.

El primer número de F-ILIA lidia con uno de los debates más urgentes en el campo artístico: su relación con la tecnología.

En “Artículos” encontraremos que esta discusión es a la vez amplia y rigurosa. Los artículos de Marcelino García y Rodrigo Sigal exponen las aplicaciones de las tecnologías digitales en el campo de la música y las artes escénicas respectivamente. Los trabajos de Sara Baranzoni-Paolo Vignola y Ana Carrillo-Bradley Hilgert plantean un diagnóstico sobre dos proyectos que se pueden leer en contrapunto: *Real Smart Cities* y *Abriendo la puerta*. Finalmente, Nicole Masís revisa la

trayectoria y las apuestas metodológicas de la *Revista Escena*, en un campo —el de la investigación en artes— cada vez más volcado a lo digital.

En “Texturas” se dejan leer cuatro textos críticos —o reseñas, si se prefiere— sobre acontecimientos o debates actuales o, por qué no llamarlos así, contingentes. También se podrán encontrar los resultados de un experimento inevitable: “Contrapunteos”. Se trata de una apuesta por incorporar en un mismo cuerpo textual, a la manera del cadáver exquisito que hicieran célebre los surrealistas, diversas voces sobre una pregunta crucial en nuestros tiempos, ¿cómo condicionan las tecnologías digitales nuestra percepción de los acontecimientos políticos y culturales?

Nota aparte merece una entrevista realizada al artista ecuatoriano Cristian Villavicencio que nos permite leer elípticamente este número y que, sin más, hemos titulado, “Lo contemporáneo del arte”. Esta entrevista también se puede escuchar en formato podcast disponible con el presente número de F-ILIA publicado en su página web.

No quisiera dejar pasar esta ocasión inaugural sin agradecer el trabajo del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes ILIA, especialmente el de su director Pablo Cardoso y el de su equipo de trabajo liderado por Carla Salas.

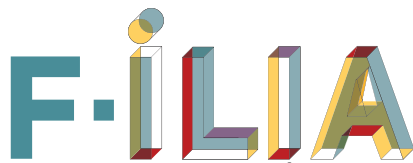
**Fernando Montenegro**  
Editor

# Artículos

**ILIA**

Instituto Latinoamericano  
de Investigación en Artes





Revista No. 1  
Guayaquil, Ecuador  
abril - septiembre 2020  
ISSN: 2697-3596

***Real Smart Cities.***  
**Elementos fundamentales**  
**para una crítica epistémica**  
**de la economía política algorítmica\***  
*Real Smart Cities. Fundamental*  
*Elements for an Epistemic Critique*  
*of the Algorithmic Political Economy*

**Sara Baranzoni\*\***  
**Paolo Vignola\*\*\***

---

\* Este ensayo se inserta en el marco del proyecto internacional Real Smart Cities, Marie Skłodowska Curie Action (MSCA), programa RISE/Horizon 2020, agreement n. 777707.

\*\* PhD en estudios teatrales y cinematográficos. Docente-investigadora en la Universidad de las Artes. Colaboradora con el IRI (Instituto de investigación e innovación) de París y la Red de Digital Studies. Cofundadora de la revista internacional de filosofía La Deleuziana. E-mail: sara.baranzoni@uartes.edu.ec

\*\*\* PhD en Filosofía. Docente-investigador en la Universidad de las Artes. Cofundador de la revista internacional de filosofía La Deleuziana. Miembro de la red latinoamericana de estudios sobre Deleuze y Guattari e integrante del proyecto Horizon2020-Marie Curie "Real Smart Cities". Autor de más de cien publicaciones. E-mail: paolo.vignola@uartes.edu.ec

## RESUMEN

El presente ensayo muestra tanto los fundamentos teóricos como las apuestas epistémicas, sociales y políticas del proyecto internacional Real Smart Cities, cuyo enfoque crítico e interdisciplinar, inspirado en los estudios digitales, tiene como base conceptual la perspectiva farmacológica y organológica del filósofo de la técnica Bernard Stiegler. Al proporcionar los conceptos fundamentales de esta perspectiva —fármakon, gramatización, exosomatización, proletarización del saber— y de la gubernamentalidad algorítmica (Berns y Rouvroy), el ensayo intenta ofrecer los elementos medulares para una crítica de la *smartness* y un replanteamiento afirmativo de la inteligencia colectiva en el contexto urbano.

**PALABRAS CLAVE:** Smart Cities, Stiegler, fármakon, proletarización, General Intellect, gubernamentalidad algorítmica.

## ABSTRACT

The present essay shows both the theoretical foundations and the epistemic, social and political stakes of the international project “Real Smart Cities”, whose critical and interdisciplinary approach, inspired by digital studies, has as conceptual basis the pharmacological and organological perspective developed by the philosopher of technique Bernard Stiegler. By providing the fundamental concepts of this perspective —pharmakon, grammatization, exosomatization, proletarianization of knowledge— and algorithmic governmentality (Berns and Rouvroy), the essay attempts to offer the core elements for a critique of smartness and an affirmative rethinking of collective intelligence in the urban context.

**KEYWORDS:** Smart Cities, Stiegler, pharmakon, proletarianization, General Intellect, algorithmic governmentality.

## 1. Introducción

Muy probablemente, a nivel mundial, la segunda década del siglo XXI será recordada también como la década *Smart*, es decir, como aquella franja histórica y cultural en que todo ámbito de la vida social está orientado hacia la maximización de la inteligencia y la eficiencia a través de la tecnología digital. Desde los smartphones hasta las Smart Cities, pasando por las Smart TV y los hogares inteligentes, parece que nuestras vidas hayan cambiado en nombre de la inteligencia artificial que cada día están siempre más a nuestro alcance. Paralelamente, nuestras existencias parecen ser mucho más *social* que antes: las redes sociales digitales no solo forman parte de la vida diaria de billones de personas, sino que respaldan porcentajes de actividad siempre más importantes tanto de las instituciones democráticas como de las estrategias del marketing. Ante estos fenómenos característicos de nuestro presente, surge una duda general que puede ser concebida como la pregunta del siglo: ¿inteligencia y socialización están simplemente fortaleciéndose y ampliándose? O, ¿no será que estén transformándose radicalmente en su significado y función?

Esta es de hecho la pregunta a la cual el proyecto internacional Real Smart Cities<sup>1</sup> intenta, i no responder, por lo menos proporcionar algunos elementos de respuesta, desarrollando e implementando un punto de vista crítico sobre las *smart cities*, o ciudades inteligentes. En este sentido, el proyecto se inserta en el marco general de los estudios digitales, desarrollando las líneas estratégicas de investi-

---

1 El proyecto *Real Smart Cities*, seleccionado por la Unión Europea dentro del marco Horizon 2020 (H2020-MSCA-RISE-2017; proposal number 777707), involucra un consorcio de institutos académicos (Universidad de las Artes del Ecuador, University of Durham, Technological University Dublin, Institut de Recherche et Innovation de París) e instituciones ciudadanas no académicas (Plaine Commune de Paris, Dublin City Council) en pos de una investigación y experimentación territorial sobre estos temas. Véase <http://realsms.eu/>.

gación del Digital Studies Network,<sup>2</sup> y definiendo la *Real Smart City* (ciudad verdaderamente inteligente) como aquella en que los ciudadanos no terminan siendo usuarios dóciles,<sup>3</sup> y por ende un conjunto de datos calculables y controlables para fines políticos, comerciales y financieros, sino sujetos activos, que pueden desarrollar formas de participación y colaboración —en la información, la política, la investigación, la concientización social— a través de los foros públicos de debate y el desarrollo de nuevas tecnologías.

## 2. Estudios digitales y organología

Cuando hablamos de Estudios Digitales, cuyo mayor representante académico es la red Digital Studies (Digital Studies Network), nos referimos al campo de investigación que intenta replantear la epistemología de todas las disciplinas ante la disrupción inducida por lo digital. En términos generales, los Estudios Digitales investigan la condición tecnológica actual con un enfoque genealógico, es decir, intentando explicar el impacto de lo digital como la última etapa de un proceso tecnológico y social que acompaña las varias mnemotécnicas que escoltan a la humanidad desde el surgimiento de la escritura. Esta se considera como una de las grandes revoluciones epistemológicas que han marcado el proceso de formación de las comunidades humanas, proceso que se implementa con el nacimiento de tecnologías cada vez más sofisticadas, desde la imprenta, la máquina a vapor, la radio, el cine, la televisión, hasta llegar a los algoritmos que hoy día se alistan para controlar nuestras vidas diariamente. Al mismo tiempo, consideran

---

2 <https://digital-studies.org/wp/en/>.

3 Entendemos la expresión “usuarios dóciles” como la actualización de los “cuerpos dóciles” concebidos por Foucault cuales resultados de la biopolítica y la anatomopolítica. Véase Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2015.

que cada transformación (o individuación) tecnológica no llega sola, sino que se asocia siempre con transformaciones de la dimensión individual de las existencias (la «individuación psíquica», en términos simondonianos) y de las agrupaciones e instituciones sociales que las rodean (la «individuación colectiva»<sup>4</sup>). En este sentido, la revolución digital debe ser considerada primariamente como una revolución epistémica, cognitiva y social de la memoria socializada, y es por esta razón que los Estudios Digitales plantean la necesidad de empezar repensando estas tres esferas en su mutua relación, para no caer víctima de fáciles simplificaciones o rígidos determinismos. Asimismo, las sintomatologías de lo real que dicho marco de estudios propone, siempre tratan de detectar los lugares donde las existencias se encuentran más envenenadas por el lado tóxico del *fármakon*, es decir de la técnica. A este propósito, es preciso destacar que, aunque promoviendo una fuerte interdisciplinaridad y un amplio espectro de investigación, los fundamentos teóricos del Digital Studies Network tienen su mínimo común denominador en la perspectiva *farmacológica* y *organológica* del filósofo francés Bernard Stiegler, cuyo planteamiento conceptual vale la pena reconstruir esquemáticamente.

Si la farmacología ya empieza a ser conocida como una perspectiva que estudia la tecnología en tanto *fármakon*, es decir, remedio y veneno siempre y al mismo tiempo,<sup>5</sup> la «organología general», que estructura todo el trabajo de Stiegler, consiste en un análisis conjunto de las funciones, las transformaciones y el destino de las tres esferas funcionales de la vida social, que atraviesan sin cesar las fronteras entre lo orgánico y lo inorgánico. En la terminología del

---

4 Sobre el concepto de individuación psíquica y colectiva, véase Simondon, Gilbert, *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2015.

5 Véase Stiegler, Bernard, *Lo que hace que la vida merezca ser vivida. De la farmacología*, Madrid, Avarigani, 2015.

filósofo francés se trata de los órganos psicofisiológicos (individuos), los órganos artificiales (dispositivos técnicos; es decir, el *fármakon*) y las organizaciones sociales (colectividad, instituciones, dimensión pública de la existencia). Estos órganos coexisten en una relación transductiva, porque la variación de un órgano involucra siempre y sistemáticamente la variación de los términos que pertenecen a los otros dos tipos de órganos.<sup>6</sup> Según esta perspectiva, que también considera al ser humano en una relación constituyente con la técnica, gracias a la exteriorización de la memoria en objetos que funcionan como soporte, la organogénesis que caracteriza la evolución de los animales se exterioriza a su vez: en este sentido, en el desarrollo humano, ya no son los órganos fisiológicos los que evolucionan, sino los tecnológicos, es decir sus órganos exteriorizados, exosomáticos. La organología describe entonces la evolución exosomática que caracteriza al ser humano, una exteriorización basada en las huellas de memoria que, una vez depositadas en soportes inorgánicos, garantizan una permanencia intergeneracional y a distancia de los contenidos.<sup>7</sup>

Desde la perspectiva organológica, pues, sin la técnica no hubiera sido posible ni la sociedad ni la transmisión de conocimientos, pero tampoco la producción de saber. Paralelamente, y pasando a nuestro caso específico, el de la ciudad, podemos afirmar que, sin una forma cualquiera de escritura como exteriorización, publicación y almacenamiento de informaciones, no podría ni siquiera existir el espacio público como lo conocemos, es decir, como forma de acceso permanente a algo: a la información, a las noticias, a lugares institucionales, a la salud, la escuela, el cuidado

---

6 Stiegler, *Lo que hace que la vida merezca ser vivida*, cap. 7.

7 Stiegler, Bernard, *La técnica y el tiempo. 1. El pecado de Epimeteo*, Hondarribia, Hiru, 2002.

social, etc.<sup>8</sup> Esto se hace evidente, como Jean-Pierre Vernant lo ha demostrado, desde la polis griega, que se instituye como espacio público precisamente por medio de símbolos que funcionan de mediadores y organizan las relaciones entre un núcleo doméstico y el otro.<sup>9</sup> Si es entonces evidente que lo político, y con ello lo público, se basan sobre el acceso a una discusión compartida, lo que a menudo se nos escapa es que, para poder garantizar dicho acceso permanente, y para lograrlo, es preciso *publicar*, es decir, producir expresiones individuales y colectivas que, para ser públicas, tienen que conformarse a algunas condiciones de publicación, y estas condiciones, según Stiegler, siempre son técnicas.<sup>10</sup> Es en este sentido que las técnicas de escritura, arquitectura, urbanismo, imprenta, etc., dieron lugar a lo que se suele llamar espacio público, en tanto resultado de procesos de publicación. Así que la ciudad, la ciudad moderna, representa la concreción reglamentada del espacio público y no se puede ni concebir sin su relación con la técnica.

Ahora bien, para entender las apuestas epistémicas de la relación entre la ciudad y la técnica, por lo menos la técnica así como podemos concebirla por medio de Stiegler, es decir, como materia inorgánica organizada<sup>11</sup> y exosomatización,<sup>12</sup> hace falta introducir

---

8 Sobre el espacio público como «espacio-tiempo diferenciado para un tipo especial de reunión humana, la urbana, en que se registra un intercambio generalizado y constante de información y se ve vertebrada por la movilidad», véase Delgado, Manuel, *El espacio público como ideología*, Madrid, Catarata, 2011, pp. 17ss.

9 Vernant, Jean-Pierre, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, (Barcelona, Ariel, 1973), pp. 196, 221ss.

10 Stiegler, *Lo que hace que la vida merezca ser vivida*.

11 Véase Stiegler, *La técnica y el tiempo. 1. El pecado de Epimeteo*.

12 Stiegler toma prestado este término del biólogo Alfred Lotka que, en 1945, mostraba cómo en la evolución de la organización del viviente, con el ser humano se ha generado una bifurcación por medio de la técnica. Esta bifurcación ha llevado al ser humano a producir órganos exosomáticos que han ido dinamizando y manteniendo abierto el sistema de la biosfera, transformándola sin cesar. Véase Lotka, Alfred, "The Law of Evolution as a Maximal Principle", *Human Biology*, vol. 17, 1945, pp. 167-194.

el concepto que marca la continuidad de las evoluciones organológicas: la gramatización, es decir, aquel proceso de discretización de los flujos cognitivos, emocionales y cinéticos que, siguiendo al filósofo francés, ha sido el vector para la transmisión del conocimiento y las identificaciones colectivas en el curso de la historia humana.<sup>13</sup> Sin embargo, el propio Stiegler señala la otra cara de este proceso, es decir, el control que el poder ejerce sobre los individuos —literalmente un *psicopoder*—, que se ha constituido por medio de la gramatización y sigue reconstituyéndose a medida de las transformaciones en las etapas de este mismo proceso.<sup>14</sup>

Hay otro aspecto relativo a la técnica, aunque ligado a la gramatización, que revela su naturaleza ambivalente, farmacológica, es decir, de remedio y veneno para la humanidad, y este aspecto tiene que ver directamente con la ciudad. Se trata de la proletarianización generalizada, que los Estudios Digitales conciben primeramente como la pérdida de saber que necesariamente implica toda relación del ser humano con la técnica. Esta pérdida de saber tiene que ser entendida como el resultado de una exteriorización y delega de nuestras facultades cognitivas al soporte técnico que se encarga de subrogarlas. Esto es cierto desde la escritura como soporte de memoria exteriorizada que termina para debilitar a la memoria humana (el *fármakon* de Platón)<sup>15</sup> hasta las apps que solucionan problemas o realizan cosas que antes hacíamos nosotros: dejando de realizarlas, empezamos a perder el saber que las conforma, el conocimiento sobre ellas —en una especie de actualización en clave digital de la dialéctica del amo y del esclavo de Hegel y luego de Marx—.

---

13 Stiegler, *Lo que hace que la vida merezca ser vivida*.

14 Stiegler, Bernard, *Prendre soin. De la jeunesse et des générations*, Paris, Galilée, 2008.

15 Véase Derrida, Jacques, *La diseminación*, Madrid, EsEstipiral, 1997; Stiegler, Bernard, "Escritura y fármakon (Entrevista con Nadia Cortés)", *Escritura e imagen*, Vol. 9, 2013, pp. 325-337.



### 3. Proletarización generalizada

Una de las tesis que respaldan el proyecto Real Smart Cities consiste en afirmar que, desde el principio de la modernidad industrial, es decir, desde final del siglo XVIII, la ciudad, aunque símbolo de la emancipación y de las concentraciones de riquezas y conocimientos, ha venido configurándose como el lugar de varios tipos de proletarización, tanto en el sentido material otorgado a esta palabra por Marx, como en términos epistémicos, es decir, como pérdida de saber y de saberes.

Si el ejemplo emblemático y metonímico de este doble proceso de proletarización —material, como pérdida de los medios de producción, y epistémica, como pérdida de saber— es el obrero, que muy a menudo sería un campesino o un artesano desterritorializado,<sup>16</sup> eso es, desplazado física y simbólicamente de su lugar de vida, tradición, prácticas y costumbres, siguiendo a Stiegler hoy día es posible generalizar este fenómeno y extenderlo a toda clase social. En este sentido, el concepto de proletarización adoptado por los Estudios Digitales se diferencia de su homónimo marxiano por dos aspectos: primero, en que el factor proletarizante es en primer lugar la técnica y no el capitalismo, quien solo sería el sistema económico político que más ha explotado esta proletarización en la historia; y segundo, porque la proletarización es un fenómeno social generalizado; es decir, que abarca a todos, tanto a los productores como a los consumidores:

La proletarización es, históricamente, la pérdida del saber del trabajador ante la máquina, que ha absorbido este saber. Hoy, la proletarización es la estandarización de los comportamien-

---

16 Es en términos de desterritorialización que Deleuze y Guattari describen el «encuentro» entre el trabajador y el capital. Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2003, pp. 400-449.

tos a través del marketing y de los servicios, y la mecanización de los espíritus mediante la exteriorización de los saberes en sistemas tales que estos “espíritus” ya no saben nada de estos aparatos de tratamiento de la información que no hacen más que configurar. Esto es precisamente lo que queda en evidencia con la matematización electrónica de la decisión financiera. Ahora bien, se trata de algo que afecta a todo el mundo: empleados, médicos, diseñadores, intelectuales, dirigentes.<sup>17</sup>

Al concebir la proletarización primeramente como pérdida de saber debido a la exteriorización de contenidos de memoria, Stiegler traza también tres vertientes de este proceso, por las cuales lo que se está perdiendo a causa de las tecnologías digitales es un conjunto de saber-vivir, saber-hacer, y saberes teóricos, es decir, no solamente los saberes útiles para la producción (saber hacer), sino también aquellos esenciales para vivir colectivamente —tanto los ancestrales como los contemporáneos—, el conocimiento científicos y los saberes críticos:

Después de su efecto destructivo en el saber hacer (*know how*), es decir en el conocimiento de cómo hacer, la proletarización comenzó a destruir el *savoir-vivre*, el conocimiento de cómo vivir en una cultura compartida, cuando el capitalismo de consumo reemplazó este conocimiento con las prescripciones de comportamiento producidas por la mercadotecnia. Desde principios del siglo XXI, es el conocimiento conceptual que se encuentra arruinado.<sup>18</sup>

---

17 Stiegler, Bernard, “Le grand désenchantement. Un entretien avec le philosophe Bernard Stiegler”, *Le Monde*, 21 février 2011.

18 Stiegler, Bernard, *The Neganthropocene*, Open Humanity Press, 2017, p. 181.

Ahora bien, si para Stiegler la organología general representa entonces el marco dentro del cual se pueden detectar estos procesos de proletarización, cabe traer a colación aquel paso de los *Grundrisse* de Marx en que se menciona el *General Intellect* como el verdadero agente de la producción industrial, porque el pensador alemán parece hablar precisamente en términos organológicos:

La naturaleza no construye máquinas, ni locomotoras, ferrocarriles, telégrafos eléctricos, etc. Son éstos, productos de la industria humana: material natural, transformado en órganos de la voluntad humana sobre la naturaleza o de su actuación en la naturaleza. Son órganos del cerebro humano creados por la mano humana; fuerza objetivada del conocimiento. El desarrollo del *capital fixe* revela hasta qué punto el conocimiento general o *social knowledge* se ha convertido en fuerza productiva inmediata, y, por lo tanto, hasta qué punto las condiciones del proceso de la vida social misma han entrado bajo los controles del *general intellect* y remodeladas conforme al mismo. Hasta qué punto las fuerzas productivas sociales son producidas no sólo en la forma del conocimiento, sino como órganos inmediatos de la práctica social, del proceso vital real.<sup>19</sup>

Si estos *social knowledge* y *General Intellect* ya desde hace más de un siglo se han vuelto la materia prima de la producción, hoy día parecen ser explotados sin cesar a todos los niveles de la vida individual y social por las redes sociales y las plataformas digitales, como bien lo muestran Jonathan Crary en su *24/7*<sup>20</sup> y Benjamin Bratton

---

19 Marx, Karl, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*, vol. 2, México, Siglo XXI, 1972, pp. 227.

20 Véase Crary, Jonathan, *24/7. Capitalismo tardío y el fin del sueño*, Barcelona,

en *The Stack*,<sup>21</sup> así como Nick Srnicek en *Platform capitalism*.<sup>22</sup> En este sentido, podemos comprender el capitalismo de las plataformas digitales como la infraestructura material contemporánea del *General Intellect*, es decir, de todo el conocimiento y la inteligencia en circulación que a la vez nutre, innova y utiliza (volviéndose su esclavo cognitivo) el capital fijo y su conjunto de máquinas, incluyendo los algoritmos. En esta explotación generalizada de los usuarios, que puede ser concebida como la nueva forma de extractivismo –el *data mining*– y de acumulación originaria, a quedar proletarizado es directamente el *General Intellect*, es decir, el desarrollo de la inteligencia colectiva y del conocimiento de una sociedad en su complejidad.

#### 4. Gubernamentalidad y ciudadanía algorítmicas

Con el desarrollo de las tecnologías digitales y la implementación de las plataformas, la ciudad se vuelve *Smart City*, es decir, ciudad inteligente, supuestamente concebida para mejorar la vida ciudadana en todos sus aspectos a través de los Big Data y de la inteligencia artificial. En su acepción general, las ciudades inteligentes se basan en el uso sistemático de las tecnologías de la información y comunicación, en brindar acceso web y digital generalizado a todos los ciudadanos, en prestación de servicios de alta calidad, en la actualización del diseño urbano y la reconversión de la producción hacia economías más sustentables. En este sentido, mediante la conectividad total de los ciudadanos y el análisis masivo de sus datos, una ciudad inteligente pretende innovar

---

Ariel, 2015.

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

22 Véase Srnicek, Nick, *Platform Capitalism*, London, Polity, 2017.

la seguridad, el emprendimiento, la participación democrática, la formación y capacitación de los ciudadanos.

Sin embargo, en línea con la tendencia tecnócrata actual de control algorítmico de la cual somos todos testigos, es fácil imaginar que el objetivo de una Smart City no sea sola y simplemente conectar a los ciudadanos y proveerles acceso a informaciones energéticas, culturales, de salud o de viabilidad, sino también y mas estratégicamente, recolectar datos para anticipar nuestras acciones, nuestros movimientos y nuestros deseos por fines comerciales, así como nuestras críticas y manifestaciones contra el *status quo*.

Ahora bien, retomando los conceptos marxianos de *General Intellect* y de *Social Knowledge*, ¿de qué inteligencia estamos hablando cuando hablamos de Smart Cities? Y, ¿de qué conocimiento social? Pero sobre todo, y aún más marxianamente, ¿en las manos de quién está dicha inteligencia? En este sentido, la tesis crítica del proyecto Real Smart Cities consiste en afirmar que la ciudad inteligente, de lugar de producción del espacio público en que consistía la dimensión urbana, se vuelve dispositivo de captura de datos y colonización a la vez de este mismo espacio y del tiempo de conciencia individual.<sup>23</sup> Al mismo tiempo, el ciudadano queda reducido a usuario de un espacio que ya no es público, sino privatizado y financiarizado. Antoinette Rouvroy y Thomas Berns, quienes acuñaron el término de «gubernamentalidad algorítmica» para describir esta nueva dimensión de la política, lo afirman nítidamente:

las operaciones de datamining [...] no generan espacio público. Al contrario, so pretexto de que “personalizarían” las

---

23 Véase Fitzpatrick, Noel y John Keller, “On the Exactitude of Big Data: la Bêtise and Artificial Intelligence”, *La Deleuziana*, vol. 7, 2018, pp. 142-155.

ofertas de información, servicios y productos, en la era de la gubernamentalidad algorítmica en verdad estamos frente a una colonización del espacio público por parte de una esfera privada hipertrofiada. Llegamos a temer que los nuevos modos de filtrar información desemboquen en formas de inmunización informática que podrían alentar una radicalización de las opiniones y una desaparición de la experiencia común.<sup>24</sup>

Según Thomas Berns y Antoinette Rouvroy, la gubernamentalidad algorítmica consiste en una nueva forma de gobernanza de los individuos y los grupos, cuyo objetivo es anticipar, modular y seleccionar las acciones y los deseos individuales y colectivos, con el objetivo de asegurar comportamientos específicos o minimizar expresiones inapropiadas en relación con las esferas del mercado, de la finanza y la política. La acción clave de los algoritmos es la perfilación sistemática de los usuarios de tecnología digital, llevada a cabo y actualizada sin cesar a la velocidad de la luz mediante la recolección, la correlación y el análisis automatizado de datos en cantidad masiva para modelizar, anticipar y orientar por adelantado los comportamientos de cada tipo de usuarios.<sup>25</sup>

El *datamining* y la elaboración algorítmica de perfiles, en su relación aparentemente no selectiva con el mundo, parecen considerar la integridad de cada ser real hasta en sus aspectos más triviales e insignificantes, poniendo a todo el mundo

---

24 Rouvroy, Antoinette y Thomas Berns, "Gubernamentalidad algorítmica y perspectivas de emancipación ¿La disparidad como condición de individuación a través de la relación?", *Adenda filosófica*, n. 1, 2016, p. 96.

25 Véase Van Otterlo, Martijn, "A Machine learning view on profiling", en Hildebrandt, Mirelle (dir.), et al., *Privacy, Due Process and the Computational Turn. Philosophers of Law Meet Philosophers of Technology*, London, Routledge, 2013.

en igualdad. [...] Ya no se trata de excluir lo que se sale del promedio, sino de evitar lo imprevisible.<sup>26</sup>

Berns y Rouvroy destacan la novedad, en términos políticos, de esta transformación radical de la estadística causada por el análisis de correlaciones de datos masivos,<sup>27</sup> novedad que puede ser concebida como la realización algorítmica del paso de la sociedades disciplinares a las sociedades de control, como Deleuze supo prever ya desde el 1990.<sup>28</sup> Además, lo que está en juego con la perfilación de los usuarios es precisamente el *social knowledge* de que hablaba Marx, así como su proletarización:

Para entender bien en qué consiste la elaboración algorítmica de perfiles, es preciso percibir la diferencia crucial que hay entre, por un lado, la información a nivel individual, que por lo general es observable o perceptible por el individuo al cual remite, y, por otro, el saber producido al nivel de la elaboración de perfiles, que por lo general no está disponible para los individuos ni es perceptible por ellos, pero que sin embargo se les aplica de manera de inferir un saber o previsiones probabilísticas en cuanto a sus preferencias, intenciones, propensiones, que de otro modo no serían manifiestas.<sup>29</sup>

---

26 Rouvroy y Berns, "Gubernamentalidad algorítmica y perspectivas de emancipación", p. 96.

27 «No podemos olvidar tampoco que lo propio de la política (sobre todo el procurar que los riesgos se mutualicen) estriba en el rechazo de actuar sobre la mera base de correlaciones. Parece importante recordar esto frente a la evolución hacia un mundo que parece que funciona cada vez más como si en sí mismo estuviera constituido por correlaciones, como si éstas fuesen lo que basta establecer para asegurar su buen funcionamiento», Rouvroy y Berns, "Gubernamentalidad algorítmica y perspectivas de emancipación", p. 96.

28 Véase Deleuze, Gilles, "Post-data sobre las sociedades de control" en ID., *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, 1999, pp. 277-282.

29 Rouvroy y Berns, "Gubernamentalidad algorítmica y perspectivas de emancipación", pp. 94-95.

En términos stieglerianos, cada vez que el usuario produce y exterioriza datos —es decir, información y potencial conocimiento— dejándolos en la red, los pierde, y regala a las plataformas materia prima para la generación de conocimiento que a él siempre le quedará ajeno. Ahora bien, esta situación de proletarización de los usuarios no puede no reflejarse en las condiciones de los ciudadanos de las *Smart Cities*, ya que los sujetos serían exactamente los mismos —tratándose en ellas precisamente de un devenir-usuario de los ciudadanos—. Esta es, al menos, la tesis que los estudios digitales plantean, y por medio de la cual apuestan hacia un replanteamiento de la inteligencia y el conocimiento colectivos en las ciudades dichas “inteligentes”.

## 5. ¿Por qué real?

El adjetivo “real” de Real Smart Cities no representa un superlativo, en el sentido de apuntar hacia ciudades “inteligentísimas”, o aún más tecnológicas, sino que significa antes que nada una puesta en tela de juicio de la Smart City, de la *smartness* o de la inteligencia de estas ciudades que, como hemos esquemáticamente enseñado, reflejan más bien un empobrecimiento de la inteligencia colectiva y del conocimiento compartido: al decir “real” se está proponiendo una alternativa a las smart cities hijas de la ideología neoliberal, y esta alternativa consiste básicamente en trasladar el sentido de la inteligencia en la relación entre la innovación técnica y los ciudadanos. “Real” significa entonces que, para que se pueda hablar de ciudades inteligentes, la inteligencia debe ser desarrollada por y para los individuos y los colectivos, y no solamente para y por las máquinas con sus algoritmos. Paralelamente, el conocimiento no puede quedarse atrapado en las máquinas, sino que tiene que circular, que ser compartido, y sobre todo devuelto al usuario, en nombre



de una «economía contributiva»<sup>30</sup> del conocimiento, que sepa ir verdaderamente más allá de la dicotomía productores/consumidores. Esto porque, si por un lado es cierto que hoy en día los usuarios, que serían consumidores de contenidos, son a la vez productores de conocimiento, este mismo conocimiento se les ha sustraído inmediatamente para ser transformado a su vez en mercancía para otros sujetos, dejando a estos mismos usuarios fuera del círculo de la remuneración de la producción.

Sin embargo, los modelos actuales de Smart City, así como se evidencia en aquellos actualmente desarrollados —por ejemplo Songdo en Corea o Masdar en Abu Dhabi— no hacen más que repetir y magnificar los potenciales de la gubernamentalidad algorítmica y del correspondiente urbanismo algorítmico, mostrando al mundo lo que podría pasar en el caso en que las grandes corporaciones transnacionales privadas asumieran definitivamente el gobierno de dichas realidades.<sup>31</sup> Ante esta situación, se hace necesario pensar en otros tipos de experimentación urbana, capaces de responder a los grandes cambios tecnológicos y sociales que proceden en la contemporaneidad y que han llevado, en la época dicha del Antropoceno,<sup>32</sup> a siempre más numerosas demandas de soluciones inclusivas y sustentables. Es en este sentido que pensamos la *verdadera* ciudad inteligente como un «laboratorio para el futuro». Este laboratorio, como diría Stiegler, puede sin embargo llevarnos farmacológicamente hacia lo mejor como hacia lo peor: hacia una absolutización del urbanismo algorítmico y de la Smart City a tracción neoliberal,

---

30 Véase [https://wiki.p2pfoundation.net/Economy\\_of\\_Contribution](https://wiki.p2pfoundation.net/Economy_of_Contribution).

31 Véase “Entrevista a Saskia Sassen: Urbanismo de código abierto y smart cities”, Red Arquitectura, Universidad Jesuita de Guadaluajara, acceso el 29 de noviembre de 2019, <https://blogs.iteso.mx/arquitectura/2013/02/20entrevista-a-saskia-sassen-urbanismo-de-codigo-abierto-y-smart-cities/>.

32 Con el término Antropoceno, acuñado en el 2000 por el químico ambiental Paul Crutzen, se entiende la supuesta era geológica en que el ser humano deviene el principal factor de los cambios producidos en la biosfera.

con la consecuente ideologización de la sustentabilidad y de la producción en sentido *Green*, que de hecho se resuelve en otra ola de dependencia de los dictámenes del liberalismo y de sus tecnologías entrópicas,<sup>33</sup> o hacia una agenda más heterogénea e inclusiva, basada en el *open source*, en la creación compartida de la planificación urbana —desarrollada en relación con las exigencias y modos de vidas de las distintas “islas” sociales— y en el aprendizaje colaborativo entre las varias realidades, que de esta forma podrían aprovechar los alcances de otras ciudades de forma más efectiva.

Por lo general, desde un punto de vista organológico y como sostienen también los expertos de planificación urbana y sustentabilidad Mark Swilling y Maarten Hajer, así como cada vez que se han verificado cambios en la infraestructura urbana, esto ha coincidido con una transición económica y social, una nueva ciudad, así como una nueva economía, no pueden ser pensadas de forma disjunta, es más, sus configuraciones tienen que formarse paralelamente.<sup>34</sup> En este sentido, las experimentaciones territoriales en la zona de Plaine Commune, en París, reflejan y tratan de aterrizar en el concreto del tejido urbano esta nueva perspectiva económica basada en la contribución cognitiva, eso es, en el intercambio de conocimiento entre los ciudadanos por medio de la tecnología algorítmica y digital.<sup>35</sup>

Swilling y Hajer hablan también de un «globally networked urbanism», capaz de estimular la invención de nuevas soluciones a partir del diálogo y la confrontación con el otro. No solo, pues, orien-

---

33 Rees, William y Mathis Wackernagel, “Urban Ecological Footprints: Why Cities cannot be Sustainable and why they are a Key to Sustainability”, *Environmental Impact Assessment Review*, vol. 16, 4-6, 1996, pp. 223-248.

34 Swilling, Mark y Maarten Hajer, “The future of the City and the Next Economy”, *The Next Economy Catalogue*, Rotterdam: International Architecture Biennale Rotterdam, 2016, pp. 99-105.

35 Véase <https://recherchecontributive.org/>;  
<http://realsms.eu/work-package-3-citizen-participation-and-territorial-experimentation/>

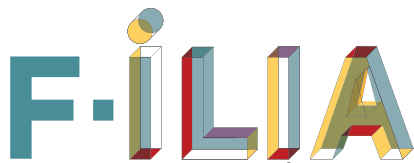
tadas a la resolución de los urgentes problemas climáticos, energéticos y de movilidad, entre otros, sino a la valorización de la “noosfera”, el conjunto de relaciones de saber y experiencia que circulan en y alrededor de la ciudad. Este sería dar un primer paso hacia una verdadera ciudad inteligente: gracias a nueva atención hacia estos saberes se podrá luchar en contra de la proletarianización generalizada, e inaugurar otras formas de cuidado organológico, en aras de la creación y desarrollo de nuevos órganos y organizaciones capaces de sustentarse y reactivarse recíprocamente.

Hoy en día, varios proyectos científicos y múltiples realidades están mirando hacia ese cambio de paradigma, basado no en la explotación del conocimiento sino en la proliferación de saberes, a su estrecha colaboración y correcta valorización, a la cual la tecnología digital, si adecuadamente repensada, podrá contribuir. Sin embargo, estamos aún lejos de abandonar la economía consumista y disipativa que nos ha llevado al Antropoceno, y del poner en práctica una verdadera “inteligencia urbana” plural y compartida. Muchos de los paradigmas recientemente propuestos, entre los cuales el de la resiliencia, es decir, de la rápida reacción a las sucesivas crisis que apuntan a reestablecer el equilibrio sin alterar la identidad originaria, no son suficientes. Es más: es precisamente esta identidad de fondo, en este caso aquella que nos enmarca en un preciso sistema económico-financiero, con su particular gestión de subjetividades, comunidades y tecnologías, que es necesario criticar y aniquilar. Solamente así la tendencia a la incorporación masificadora de todas las diferencias producidas en los varios archipiélagos metropolitanos podrá volverse en una reactivación de los más diversos saberes producidos en las historias, y en las geografías, urbanas —en particular aquellos menos inmediatamente eficientes, y por esta razón muy a menudo excluidos de las lógicas *mainstream*—, abriendo de hecho la vía a una *ciudad verdaderamente inteligente*.

## Bibliografía

- BRATTON, Benjamin. *The Stack. On Software and Sovereignty*. Minneapolis: MIT press, 2016.
- CRARY, Jonathan. *24/7. Capitalismo tardío y el fin del sueño*. Barcelona: Ariel, 2015.
- DELEUZE, Gilles. *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos, 1999.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2003.
- DELGADO, Manuel. *El espacio público como ideología*. Madrid: Catarata, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Espiral 1997.
- FITZPATRICK, Noel y John KELLER. “On the Exactitude of Big Data: la Bêtise and Artificial Intelligence”. *La Deleuziana*, n. 7, 2018, pp. 142-155.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.
- LOTKA, Alfred, “The Law of Evolution as a Maximal Principle”. *Human Biology* 17. 1945, 167–194.
- MARX, Karl. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*, vol. 2, México, Siglo XXI, 1972.
- REES, William y Mathis WACKERNAGEL, “Urban Ecological Footprints: Why Cities cannot be Sustainable and why they are a Key to Sustainability”, *Environmental Impact Assessment Review* (16, 4-6, 1996), 223-248.
- ROUVROY, Antoinette y Thomas BERNIS. “Gubernamentalidad algorítmica y perspectivas de emancipación ¿La disparidad como condición de individuación a través de la relación?”. *Adenda filosófica* 1 (2016).
- SIMONDON, Gilbert. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2015.
- SRNICEK, Nick. *Platform Capitalism*. London: Polity, 2017.

- STIEGLER, Bernard *Prendre soin. De la jeunesse et des générations*. Paris: Galilée, 2008.
- . *Lo que hace que la vida merezca ser vivida. De la farmacología*. Madrid: Avarigani, 2015.
  - . *La técnica y el tiempo. 1. El pecado de Epimeteo*. Hondarribia: Hiru, 2002.
  - . «Escritura y fármakon (Entrevista con Nadia Cortés)». *Escritura e imagen*. Vol. 9 (2013): 325-337.
  - . «Le grand désenchantement». Un entretien avec le philosophe Bernard Stiegler», *Le Monde*. 21 février 2011.
  - . *The Neganthropocene*. Open Humanity Press, 2017.
- SWILLING, Mark y Maarten HAJER, “The future of the City and the Next Economy”, *The Next Economy Catalogue*. Rotterdam: International Architecture Biennale Rotterdam, 2016. 99-105.
- VAN OTTERLO, Martijn. “A Machine learning view on profiling”, en M. Hildebrandt, K. de Vries (eds.), *Privacy, Due Process and the Computational Turn. Philosophers of Law Meet Philosophers of Technology*. London: Routledge, 2013.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel, 1973.
- “Entrevista a Saskia Sassen: Urbanismo de código abierto y smart cities”, Red Arquitectura, Universidad Jesuita de Guadalajara, acceso el 29 de noviembre de 2019, <https://blogs.iteso.mx/arquitectura/2013/02/20/entrevista-a-saskia-sassen-urbanismo-de-codigo-abierto-y-smart-cities/>



Revista No. 1  
Guayaquil, Ecuador  
abril - septiembre 2020  
ISSN: 2697-3596

# **Procesos invisibles, actividades esporádicas, resultados concretos: un corte sobre el proyecto “Abriendo la puerta”**

Invisible processes, sporadic activities, concret results: a sample of the project “Abriendo la puerta”  
(Opening Doors)

**Bradley Hilgert\***  
**Ana Carrillo\*\***

---

\* PhD en Literatura y cultura latinoamericanas. Docente-investigador de la Universidad de las Artes. Ha publicado textos académicos sobre cómo imaginar una educación superior pertinente y contrahegemónica, el pensamiento centroamericano y los estudios de memoria. Sus áreas de estudio incluyen las pedagogías críticas-populares, la praxis histórica intercultural y la filosofía, teología de la liberación y teoría decolonial. E-mail: [bradley.hilgert@uartes.edu.ec](mailto:bradley.hilgert@uartes.edu.ec)

\*\* Artista Visual. Doctora en Antropología por la Universidad Rovira i Virgili. Docente-investigador de la Universidad de las Artes y maestra en Gobierno de la Ciudad por FLACSO-Ecuador. En 2007 conformó Frente Popular Unidad Pelota Cuadrada. Sus investigaciones rondan los procesos pedagógicos y los mecanismos de resistencia que las poblaciones han ido desarrollando en la cuna de un contexto colonialista. E-mail: [ana.carrillo@uartes.edu.ec](mailto:ana.carrillo@uartes.edu.ec)

**RESUMEN**

Este artículo empuja el entendimiento del trabajo de la contrahegemonía a través de un dispositivo radial activado entre universitarios y organizaciones sociales de Guayaquil. Piensa sus funciones a partir de las relaciones que logra articular y de las palabras que se pronuncian, emiten y se escuchan. En este ejercicio, nos hemos propuesto repensar los encuentros radiales de los diversos subalternizados, y buscar un sentido a nuestra presencia en medio de la conflictiva tradición política latinoamericana.

**PALABRAS CLAVE:** Aarticulación, contrahegemonía, proyecto educomunicativo, radio.

**ABSTRACT**

This article pushes the understanding of the work of counterhegemony through a radio device activated amongst the University and social organizations in Guayaquil. We propose to consider its functions based on the relationships it manages to articulate as well as the words that are pronounced, transmitted and heard. In this exercise we have set out to rethink the radial encounters of diverse subalternized people and groups and to search for a meaning for our own presence in the midst of a conflictive political tradition in Latin America.

**KEYWORDS:** Articulation, counterhegemony, edu-communicative project, radio.

## Introducción

El proyecto *Abriendo la puerta* es la continuación de las indagaciones sobre política, educación y artes que habíamos empezado en 2016. Este proyecto comenzó con una invitación de parte de Carlos Valencia, gestor cultural y artista relacionado con los procesos culturales del *Barrio Nigeria*, tuvo continuidad como un proyecto pedagógico en vinculación con la comunidad y culminó dos años después en la propuesta de construir una intranet barrial que pudiera suplir de alguna manera la falta de espacios culturales en los barrios guayaquileños. De esta manera nos armonizábamos con lo virtual y su don de compartir contenidos con la capacidad de hacer circular y poner en valor sobre todo la cultura afroecuatoriana y los intereses de los vecinos del barrio. Tuvimos varios aciertos en el camino, pero también varios errores. Nunca logramos instalar la intranet barrial en la comunidad.

Este último proceso fracasó principalmente por dos razones: en primer lugar, la cadena tecnológica era demasiado larga y por ende de difícil acceso. Además, nos faltaba mucho para terminar de hacer las pruebas necesarias, teníamos poco tiempo y pocos recursos en términos tecnológicos. La segunda razón fue el desinterés de los vecinos, tal vez por la dificultad de armar por sí mismos los equipos. En cierto sentido, el proyecto de la intranet era una ilusión muy nuestra mientras el barrio tenía otras urgencias, y sus dirigentes, agendas disímiles con las que no podíamos conciliar. Consideramos que el fracaso de la instalación de la intranet tiene que ver con una incapacidad de articular intereses: los nuestros con los del barrio. A pesar de que la idea de la intranet fue el resultado de un trabajo de larga duración con los vecinos de Nigeria, la idea en sí no ve-



nía de ellos sino de los investigadores de la Universidad. Compartíamos todos el interés de crear un espacio para la difusión de la cultura afroguayaquileña, y de esta forma aportar desde el mundo en red con el deber etnoeducativo “casa adentro” y “casa afuera”,<sup>1</sup> pero al momento de realizar el trabajo se desarticulaban los intereses de los diferentes grupos e individuos, tanto de parte de la Universidad como de la comunidad. Estamos conscientes del papel que jugamos nosotrxs —o que no jugamos— pero también sabemos que dentro de las mismas comunidades, como es característico de barrios en situaciones parecidas de precariedad, la escasez de recursos y oportunidades impiden conformar una articulación política que nos permitía reclamar demandas colectivas, comunes.

Nosotros aprendimos varias cosas en este proceso. Una cosa importante es consensuar objetivos comunes, o encontrar alianzas en donde las colaboraciones sean dentro de las agendas de cada una de las partes. Esto nos impulsó a buscar organizaciones que tengan objetivos claros y cuyo discurso

---

1 “Casa dentro” y “casa fuera” son términos que usa el intelectual afroecuatoriano Juan García para explicar el carácter doble del trabajo etnoeducativo que él promovió para la comunidad afroecuatoriana. Estamos eternamente agradecidos a los compañeros afro que nos han acompañado en este proceso porque, de la mano de ellos y de su diálogo con Juan García, hemos aprendido muchísimo. En su texto “Etnoeducación e interculturalidad en perspectiva decolonial”, Catherine Walsh resume la forma en que García veía esta tarea: «[p]ara Juan García y muchos otros líderes comprometidos a etno o afro educar críticamente desde la comunidad, “casa adentro” no es la única estrategia etnoeducativa; la esfera de intervención e interlocución no debe o puede quedarse solo en lo propio, en lo endogámico o en el “en lugar” [...] Necesariamente tiene que transgredir e interrumpir el sistema hegemónico que ha sido la educación oficial-nacional. Esa es la propuesta de “casa afuera”» (Walsh, 2011: 98). Para más de Walsh, ver: Walsh, Catherine. “Etnoeducación e interculturalidad en perspectiva decolonial” Mayorga Balcazar, Lilia (ed.) *Desde adentro. Etnoeducación e interculturalidad en el Perú y América Latina*. Lima, Perú: Centro de Desarrollo Étnico, 2011. De Juan García, se recomienda ver: García, Juan. *Pensar sembrando/sembrar pensando con el Abuelo Zenón*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2017.

político dé cuenta de una articulación trabajada. Gracias a este aprendizaje, nos aliamos a organizaciones como la UNTHA —Unión Nacional de Trabajadoras Remuneradas del Hogar y Afines—, la fundación Cimarrón Siglo XXI, y contamos esporádicamente con la colaboración de la organización “Movimiento de Barrios en Lucha”, el Movimiento Nacional Campesino FECAOL y algunos grupos de Hip-hop como el Templo Estudios y Guerrilla Republik Ecuador. Junto con ellos, organizamos un taller de radialidad en la FECAOL con el artista y curador Faviano Kueva. Nuestro taller dio a luz más de 20 horas de programación radial. Una tecnología ya conocida como la radio, ligada además a lo popular, y la articulación con grupos organizados, nos permitió “machetear” el dial.

En sesiones esporádicas y nómadas que invadían espacios geográficos específicos, anclábamos el ejercicio radial para conversar sobre interculturalidad, poesía, arte urbano, derechos laborales, preocupaciones de los niños, homenajes a luchas sociales, segmentos de hip hop y la historia ecuatoriana narrada a través de la salsa. También pudimos ampliar nuestras experiencias sonoras al experimentar con los paisajes de la ciudad. Luego de este proceso, nos aventuramos a hacer nuestros programas y a entender de mejor manera los lenguajes cercanos a lo popular para comunicar nuestros pensamientos y usar las estéticas como mensajes políticos.

Nuestro proyecto propuso el acercamiento y la articulación de trabajos conjuntos desde varias disciplinas y saberes —entre ellos la gráfica y la comunicación popular con su carga de visualidades y sonoridades— para dedicarnos a escuchar y a hablar colectivamente de nuestras ideas y proyectos como ciudadanos, trabajadores, artistas, estudiantes, profesores. Hemos participado en mesas de trabajo sobre pedagogía y, lo más

importante, nos hemos permitido, junto con otros, la construcción de espacios que dignifiquen la vida —la nuestra, la de los cercanos y la de los desconocidos—, junto a estas organizaciones, conociendo el territorio, transformando y repensando los usos, conceptos y utilidades del arte.

La Tapiñada FM<sup>2</sup> es una radio intercomunal, fantasma y efímera, que da cuenta de eventos esporádicos y resultados concretos, pero que se basa en una relación empática, producto de un proceso invisible de colaboración y articulación que nos ha hecho pensar en categorías políticas como la dignidad, la decolonialidad, la distancia, el despojo, el trabajo contrahegemónico, la liberación y la violencia. Nuestra esperanza a largo plazo es que esta radio se convierta en un tanque de pensamiento popular que inscriba, guarde la memoria de nuestras resistencias y logre producir unas teorías y prácticas contrahegemónicas y de la liberación. Lo que queremos plantear en este breve ensayo es cómo hemos pensado este trabajo, cómo entendemos la radio y por qué apostamos utópicamente por este ejercicio articulador.

## **1.- Relatos del bloque social: la palabra y su potencial articulador**

El diálogo solamente es posible si aprendemos a escuchar, a escucharnos. Por eso es muy válido que tengamos hoy una experiencia de varios micrófonos abiertos en una convocatoria amplia de sectores diversos de esta ciudad, que

---

2 La Tapiñada FM es el nombre de nuestro ejercicio radial, un grupo de programas que se difunden de manera esporádica, pirata y articulada con diversos intereses sociales. La palabra tapiñada significa, en el lenguaje coloquial de la costa ecuatoriana, algo así como esa que está oculta o que esconde o disimula algo.

dan cuenta de los diferentes matices, de las preocupaciones que tenemos y de cómo estamos viviendo la ciudad. Quería decir que las instituciones públicas, las del Estado, todavía no han dado pie con bola en saber cómo es el tema de las políticas públicas, pero las políticas públicas también es un tema de los ciudadanos, de nosotros, y en ese sentido también creemos que tenemos nosotros que hacer las políticas. Ojalá algún día la burocracia también nos siga de cerca y entienda cómo es esta gestión, pero si no, igual tenemos que caminarla y en eso estamos.

Juan Carlos González, enero 2019, La Tapiñada FM

A través del trabajo con los barrios, con sus palabras, muchos conocimientos y saberes se van despertando. Comprendemos nuestra realidad de mejor manera e incluso nos vamos reconociendo. Suponemos que, entre ellos, podemos reconocer las partes no conocidas de nuestra historia, lo que Ranajit Guha llamaría la pequeña voz de la historia.<sup>3</sup>

En la inauguración de “Guayaquil Archipiélago”, un evento académico que se planteaba el objetivo de pensar cómo construir ciudades verdaderamente inteligentes, Ramiro Noriega, rector de nuestra universidad, y Noel Fitzpatrick, profesor en el Dublin Institute of Technology, dialogaron sobre una noción de inteligencia colectiva. Para Fitzpatrick, conceptualizar esta inteligencia es parte del gesto del proyecto Real Smart Cities. Nuestro postulado en ese encuentro era que el primer paso esencial para esa construcción es el diálogo y para eso primero tenemos que conocernos, recorrer el territorio, construir y acudir a espacios en donde nos miremos para finalmente «aprender a escuchar, a escucharnos», como dice

---

3 Ver: Guha, Ranajit. “The Small Voice of History”. *Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society*, vol. IX, (1996): 1-13.

Juan Carlos en el epígrafe de este acápite. Para Noriega, la idea de la inteligencia colectiva nos remite a las ideas de Bernard Stiegler, filósofo francés y ponente principal del congreso, quien argumenta que el desafío de nuestros tiempos es producir más conocimiento que nos permita mejorar nuestra situación actual. Nosotros argumentamos que esta inteligencia colectiva de resistencia y mejora de condiciones que han sido históricamente adversas es el tesoro de aquellos que han sido subalternizados en procesos históricos específicos. Por eso, conformar un círculo de habla y escucha, que usa la palabra y que narra la historia de organizaciones sociales en cuyos relatos se han inscrito las huellas de la historia, es una posibilidad que dinamiza tanto los procesos sanadores de la violencia capitalista como los procesos de articulación de alianzas y aprendizajes de experiencias con miras a entender un ejercicio contrahegemónico.

El proceso de la radio intercomunal nos ha dado varias pautas también sobre métodos de producir este conocimiento, sobre todo desde nuestro campo de acción, que es el arte y la cultura. Lo primero que quisiéramos señalar al respecto es la importancia de emprender una metodología que conlleva la descentralización del conocimiento y del poder. Creemos firmemente que las soluciones a nuestros problemas contemporáneos se encontrarán en el diálogo de saberes diversos, pero nuestra propia práctica desde la academia nos ha obligado a recordar que este diálogo ocurre entre desiguales, que la jerarquía de saberes sigue estructurando nuestra realidad. La experiencia al hacer proyectos con diferentes barrios y movimientos sociales confirma la respuesta negativa que Gayatri Spivak da a su propia pregunta: ¿puede hablar el subalterno?<sup>4</sup> Hemos logrado entender no solo en términos teóricos sino también

---

4 Ver: Spivak, Gayatri Chakravorty. "¿Puede hablar el subalterno?". *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 39, enero-diciembre (2003): 297-364.

de manera encarnada las razones por las cuales Spivak responde negativamente a las posibilidades del habla subalterna. Nuestra propia dificultad en registrar, percibir, escuchar y entender la voz del subalterno —o, en su defecto, nuestra tendencia a reformular, representar, contextualizar o decir las cosas de modos más explicativos, por nuestra cercanía a los espacios hegemónicos— nos lleva a ver vívidamente la paradoja en la cual se desenvuelven las palabras según su lugar de enunciación y los círculos y modos de circulación con respecto al poder.

Desde nuestra militancia en producir conocimiento que libere, nos es difícil y urgente reconocer que las estrategias de ejercer la labor educativa o la conformación de conocimiento necesitan atravesar un descentramiento. Esta intención puede ser afrontada de diferentes maneras, lo importante es moverse de donde estamos acostumbrados a enunciar e hilvanar ese poder que es el conocimiento. Algunas estrategias subalternistas que hemos encontrado es la de «inclinarnos a escuchar» la «pequeña voz de la historia» o de pensar la verdad desde el lugar de la contradicción.<sup>5</sup> Estas estrategias nos ayudan a resolver varios problemas teóricos y dan pautas para descentralizar el poder, pero también reafirman el lugar del poder, que

---

5 "Inclinarse a escuchar" es la estrategia subalternista desde América Latina que plantea Ileana Rodríguez, resumiendo las propuestas de Ranajit Guha. Ver: Rodríguez, Ileana. "Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante". Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (coords.) *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: University of San Francisco/ Miguel Ángel Porrúa, 1998: 85-119. Y: Guha, Ranajit. "The Small Voice of History". *Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society*, vol. IX, (1996): 1-13. La idea de pensar desde el lugar de la contradicción es parte de la dialéctica que desarrolla Ignacio Ellacuría y es su estrategia para desideologizar. Así se llega a un pensar desde Centroamérica que pretende mover la historia en otra dirección. De Ellacuría, se puede ver: Ellacuría, Ignacio (2005). *Escritos políticos I-III* (San Salvador: UCA Editores). Y Ellacuría, Ignacio (2007). *Filosofía de la realidad histórica* (San Salvador: UCA Editores).

es el lugar desde donde uno puede moverse para escuchar. El que habla sin ser escuchado, parece, no tiene la misma agencia. En este sentido, queríamos imaginar una estrategia simultáneamente subalternista y contrahegemónica, una que “abría la puerta” para que los saberes populares emerjan en toda su radicalidad para pensar presentes y futuros distintos. La apropiación del mito afroecuatoriano de la Tunda que hace Ibsen Hernández nos acerca a este ideal ya que la Tunda, preocupada por la ausencia del otro, se convierte en efecto-de-sujeto de ese otro ausente; su accionar es determinado por el hermano esclavizado y su objetivo último es la construcción de un proyecto de liberación colectivo en que quepan todos.<sup>6</sup>

Si conjugamos este inclinarse y el *ethos* de la Tunda en el campo educativo y artístico, es en sí un acto de descentralización que expande las geografías del saber. En una transmisión de La Tapiñada FM, Mario Rodríguez explica cómo esto ha ocurrido con su propio proceso, “La Otra Orilla”:

El propósito de La Otra Orilla era descentralizar los espacios, lo común que se viene haciendo en diferentes escenas artísticas. Yo ponía como ejemplo a los compañeros del colectivo, el ejemplo de que la gente cree que en Guayaquil los artistas solo viven en el centro. A eso me refiero, de llegar a otras latitudes, la gente pega afiches de un evento cultural en las Peñas,<sup>7</sup> en ciertos bares y ahí es como se centraliza el circuito digamos

---

6 Hernández Valencia, Ibsen. *Te daré una tunda*. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2018. La Tunda es un mito de las poblaciones del afro-pacífico ecuatoriano y colombiano. Narra la existencia de un demonio que “rapta” a los niños, o adultxs, y los pierde en la selva. Ibsen Hernández ha reinterpretado este mito como una práctica de liberación de los esclavizados.

7 Las Peñas es un barrio patrimonial de Guayaquil de un intenso uso turístico y de diversión.

de élite del arte, entonces sabemos que otras latitudes también beben del arte, las periferias, los suburbios... Durán, que es donde nació nuestro festival.

Lo que señala Rodríguez es la forma en que, al salir de los centros, al salir del circuito de élite, el arte se nutre, se amplía y se generan discursos capaces de producir transformaciones, no solo en el campo de acción sino también en las personas. Insistimos: eso pasa cuando el proceso produce un nodo articulador —el arte en esta instancia— que agrupa diferentes bloques sociales.

Nuestra propuesta no está exenta de un elemento subversivo, pues la intención es que parta de una heterogeneidad intrínseca que reproduzca al nivel micro la dimensión conflictual de la sociedad. Es decir, inscribe las múltiples dimensiones de las huellas de la violencia moderna dejada en las subjetividades y corporalidades subalternas, y con ellas los relatos de resistencia, persistencia y transformación. La hegemonía, tal como la describen Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, depende de una construcción contingente de lo social y, por ende, también necesita de un tipo de pluralidad.<sup>8</sup> La diversidad de posiciones entre sujetos es lo que hace posible lo político, lo que hace posible la hegemonía y constituye lo que Mouffe llama la dimensión antagonica. En su libro *En torno a lo político*, Mouffe toma como «blanco principal» los pensadores progresistas que «han pasado a ser los defensores de una forma consensual de democracia»;<sup>9</sup> en otras palabras, va en contra esa noción *antipolítica* que postula que a través de un ejercicio deliberativo-racional se

---

8 Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal. *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. New York: Verso, 1985.

9 Chantal Mouffe, *En torno a lo político* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007), 9.



puede llegar a un consenso que reconcilia las diferencias dentro del campo político. Al contrario, Mouffe argumenta que «la imposibilidad de erradicar la dimensión conflictual de la vida social, lejos de socavar el proyecto democrático, es la condición necesaria para comprender el desafío al cual se enfrenta la política democrática».<sup>10</sup>

Lo que critica Mouffe es esa postura que plantea la *res publica* como una esfera constituida por sujetos-ciudadanos homogéneos, gesto reflejado en los productos culturales que abonan el proyecto de construcción de la nación. Recordemos, por ejemplo, lo que señala Doris Sommer sobre lo que hacen novelas como *Cumandá*, esas novelas fundacionales de América Latina que apuestan por la posibilidad de construir una sola identidad, un estado-nación suturado a través de la superación-absorción de lo salvaje mediante la racionalidad occidental y el consenso (sin tomar en cuenta las desigualdades en términos de relaciones de poder).<sup>11</sup> Estos textos culturales aportan hacia la fundación de la nación monocultural (criolla), cuyo modelo fue desde varios lugares imperfecto e inequitativo; es, sobre todo y como lo demuestra la narrativa de las primeras décadas del siglo XXI, imposible.

El problema de la hegemonía criticada por Mouffe tiene un especial sentido en los territorios como el Ecuador. Producto del choque colonial, las poblaciones subalternizadas se han construido en un proceso de fractura, borradura y reescritura —según nos recuerdan tanto Sommer como Mbembé<sup>12</sup>— que

---

10 Mouffe, *En torno a...*, 12.

11 Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2004.

12 Mbembe, Achille (entrevistado), Olivier Mongin (entrev.), Nathalie Lempereur (entrev.), Jean-Louis Schlegel (entrev.), Anaclét Pons (trad.). "¿Qué es el pensamiento descolonial?". En *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*. N.º. 26. (2008): 50-61.

se consolidan en sus propias luchas y con sentidos que cabalgan entre ser y asumirse efectos del proceso moderno, interlocutores del ejercicio de poder y prefigurar los límites e imposibilidades del proyecto moderno. Esta paradoja está fuertemente anidada en el ejercicio político ecuatoriano; mientras las campañas políticas abogan por *un* Ecuador unido, o los discursos estatales consolidan imágenes multiculturalistas con el fin de construir un paraíso vendible para el turismo, los bordes del racismo se exasperan en la cotidianidad y estallan de las formas de las que fuimos testigos durante el paro nacional de octubre 2019, donde el discurso oficial pedía diálogo para llegar a unos acuerdos *racionales*. Las posiciones oficialistas tildaron a los movimientos sociales que reivindicaban la justicia social como «salvajes» o «violentos», palabras equivalentes a las pronunciadas por Jaime Nebot, el exalcalde de Guayaquil, cuando recomendó que los indígenas «se queden en el páramo». En resumen, recurren a un discurso homogeneizante que borra la dimensión conflictual de lo social y en que el único lugar donde cabe lo indígena es en «el páramo», es decir, en la periferia de ese imaginario social.

El imaginario de la localización geográfica de la población indígena como habitantes del páramo es la secuela de la construcción de la imagen de los indígenas construida durante el liberalismo,<sup>13</sup> en donde el Estado trabajó intensamente por establecer un discurso en el cual los indígenas ecuatorianos quedaron relegados al trabajo campesino, al arado de la tierra, y a una imagen de lo primitivo relacionado de manera natural con la ruralidad en oposición a las ciudades, a los urbanitas. Esta imagen es completada con la idea de que son pasivos, buenos e inocentes en contacto con la naturaleza. Por eso, el temor de

---

13 Prieto, Mercedes. *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial 1895-1950*. Quito: Abya-Yala, 2004.

que, salidos del campo, del páramo, se convierten en un peligro pues no saben manejarse dentro de la ciudad, pero sobre todo porque amenaza el orden establecido.

Las opiniones sobre los indígenas reproducidas en los medios clásicos de comunicación así como en algunos medios digitales refuerzan la idea de que son un peligro para «lo civilizado», representado por el Estado, sus autoridades y la clase élite.<sup>14</sup> Reproducen en la opinión pública un discurso discriminatorio que creíamos extinto: la imagen de que *civilización* sería análoga a la de *urbanización* en los relatos estatales y de los gobiernos locales, por eso lo que no está en la ciudad no es «moderno».<sup>15</sup> Señalamos estos rasgos del pasado porque, como diría Walter Benjamin, son los que configuran el presente que estamos viviendo.

---

14 Un artículo publicado en la revista *Vistazo* del 18 de octubre de 2019, y reproducido en *Ecuavisa* y *El Universal*, es una muestra del racismo campante de las propuestas liberales. Su título “Indígenas vuelven al campo tras luchar en las calles” es la repetición de un relato en donde se explayan los racismos duros y los más sutiles, exotizando su trabajo en el campo, construyendo imágenes románticas sobre su pasado y satanizando su presencia en la ciudad. El artículo nos dice básicamente que en el campo son útiles y tranquilos pero que en la ciudad se convierten en salvajes asediadores del poder central. Es decir, un problema para el orden instituido. Disponible en: <https://www.vistazo.com/seccion/pais/actualidad-nacional/indigenas-vuelven-al-campo-tras-luchar-en-las-calles>. Un caso paradigmático son las opiniones de Anderson Boscán en conversaciones con Luis Eduardo Vivanco proclamaba en emisión del 23 de noviembre del 2019: «Indio encontrado, indio preso» y aseguraba que el líder indígena Jaime Vargas «no solamente es un delincuente, es un idiota». Este medio de comunicación recibe además auspicios de algunas entidades estatales. Se puede saber más al respecto en: <https://republicadelbanano.com/2019/11/22/indio-encontrado-indio-preso-dicen-periodistas-de-la-posta/>

15 Ver: Kingman, Eduardo. “Identidad, mestizaje, hibridación, sus usos ambiguos”. *Revista Proposiciones*. No. 34. (2002): 1-8. Resulta conflictivo, por ejemplo, que el exalcalde de Guayaquil no sepa que los indígenas kichwas representan una parte importante de la población guayaquileña, la misma que históricamente se conformó por diversas migraciones, tanto de indígenas de la sierra, como de pobladores descendientes de los comuneros de las zonas costeras cuya autodeterminación como indígenas es siempre fluctuante.

La construcción monocultural del Ecuador —del pasado y del hoy— va en detrimento de la consolidación democrática de la hegemonía. Esta realidad resalta lo que afirman pensadores como Ranajit Guha y José Antonio Figueroa:<sup>16</sup> en el sur global, el modelo de gobernanza siempre ha sido uno de dominación *sin hegemonía*. A diferencia de la forma persuasiva en que se constituyó la esfera pública en la formación nacional de la Italia de Gramsci, Guha nos dice que la coerción y la violencia son los mecanismos utilizados dentro de la experiencia colonial y neocolonial. Por su parte, en el caso colombiano, Figueroa estudia cómo el campo cultural, sobre todo la novela *Cien años de Soledad* y el vallenato, participan en la reproducción de una economía moral que justifica una dominación física y que, por ende, reproduce una esfera pública que mantiene la dominación sin hegemonía.

Para nosotros, este recorrido teórico es importante por dos razones. Primero, porque sabemos que los medios de comunicación, tal vez de forma parecida a los productos culturales estudiados por Figueroa, son esenciales en sostener el discurso monocultural y la violencia simbólica ejercida sobre las poblaciones subalternas y, de esta forma, en postergar o encubrir la dimensión conflictual de la sociedad. Por otro lado, reflexionamos sobre estos hechos porque apostamos en La Tapiñada FM por una estructura que hace resistencia a esta dominación, que pone como parte esencial de su configuración la existencia heterogénea de múltiples voces de disenso que complican el trabajo de la coerción y que nos remiten de nuevo al trabajo de la (contra)hegemonía.

---

16 Guha, Ranajit. *Dominance without hegemony. History and Power in Colonial India*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. Figueroa, José Antonio. *Realismo mágico, vallenato y violencia política en la Costa Atlántica Colombiana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), 2009.

Si para Laclau y Mouffe uno de los quehaceres de la hegemonía es la construcción del sentido común, elemento que permite la consolidación de bloques históricos, en La Tapiñada FM nos aferramos a la idea de que ese sentido común es de naturaleza abierta y contingente; es decir, la idea de lo social no suturado. Es decir, rechazamos cualquier noción de que el sentido común ya está determinado y es absoluto, a partir de ahí vamos construyendo de forma colectiva, coyuntural y contingente nuestros propios sentidos comunes (siempre en plural, porque el disenso forma parte del proyecto). El objetivo es que este proceso nos permite imaginar un bloque histórico que asume plenamente su heterogeneidad y sus diálogos con el poder vigente, para desde allí desarrollar prácticas y propuestas contrahegemónicas.

De varias maneras las poblaciones etnizadas, desde su propia voz, construyen el sentido de sus alianzas y presencias innegables en el Estado moderno. Nos recuerdan tanto la violencia del proceso de constitución de la idea de lo nacional y las prácticas de sus instituciones como también las alternativas desde los pueblos y nacionalidades para reafirmarse y marcar las limitaciones que tiene la lógica de la razón occidental. En la radio, el programa *Encebollado en Balde* dedicó parte de su conversación a establecer las múltiples presencias de lo popular, lo tradicional y las culturas vivas ecuatorianas en las conformaciones culturales occidentalizadas —que son las oficialistas—, propuestas como deber ser del Estado, de los gobiernos locales y de los circuitos intelectuales. Así, Lucila Lema nos habló del arte de la oralidad y su relación conflictiva en un inicio con la literatura. El trajinar de las lenguas, en el postulado de Lucila, ha transformado esta relación mediante la apropiación de la tecnología de la escritura para reforzar

## los círculos de conservación y reaprendizaje de las herencias culturales subalternizadas:

Todos sabemos que cada pueblo, cada una de las 14 nacionalidades tiene su tradición oral, nosotros le decimos arte oral, porque viene de la palabra y de escuchar. Eso es totalmente rico, hay muchos trabajos donde se han recopilado historias de tradición oral —mitos, leyendas— y cuando uno realmente conoce esas historias se pone a pensar en que no necesitamos solo apreciar la literatura que nos han enseñado, “la tradicional”, “universal” entre comillas, sino otro tipo de arte. Sin embargo, creo que ha sido una necesidad urgente y ha sido una herramienta, un instrumento el tomar la escritura como pueblos orales, el tomar la escritura también para reivindicar, para demandar, para resistir a la pérdida de las lenguas. Si una lengua pasa al plano escrito, decimos nosotros también ya no está en peligro de olvido y todos los mitos y leyendas que nos contaron nuestros papás, nuestros abuelos, ya los podemos contar a las futuras generaciones. Esto no quiere decir que la oralidad se pierda, más bien yo pienso que hay que trabajar en los dos sentidos, porque los pueblos no notan esa ruptura o esa negociación que hay siempre entre lo oral y lo escrito sino más bien están acogiendo otros instrumentos nuevos, como la escritura, como el libro, como la computadora para trabajar en lo que es su lengua, es como una apropiación y una necesidad urgente, es reciente realmente, es reciente y me parece que el arte es un espacio muy importante donde se puede trabajar para que las lenguas sigan vivas.<sup>17</sup>

---

17 Lucila Lema, enero 2019. Lucila es poeta kichwa otavalo, comunicadora y docente universitaria.

Estas negociaciones con el Estado y/o con la escritura, con las lecturas planas de la historia, recrean también los usos de esas mismas herramientas —como el arte, la poesía— para la circulación de contenidos que atraviesan la toma de conciencia de las culturas y la lucha por su reivindicación, como diría Lucila en una parte posterior a la citada arriba:

pienso que solo el acto de escribir, o solo el acto de llamar lo que es la ternura, el amor, lo que es la naturaleza es un acto de rebeldía porque en esta época en que estamos viviendo donde [...] ya no estamos tan cercanos ni a las personas en comunicación directa, ni a la naturaleza, ni a la cuestión espiritual, es importante que a través de la poesía se diga cómo estos pueblos sienten su relación con la naturaleza, su relación con el otro, su relación... si es una mujer con la maternidad, con lo que es la madre tierra, [...] creo que mediante la poesía se pueden despertar muchas sensibilidades, y ese, creo que es el trabajo de los poetas, y dentro de esa sensibilidad no solo la sensibilidad amorosa sino la sensibilidad de ¿qué está pasando en mi pueblo?, ¿cómo estamos viviendo?, ¿qué queremos? o ¿qué nos dijeron los abuelos? Dar a conocer, eso es un motivo de la poesía para mí.

Nos llama la atención sobre cómo Lucila plantea esa idea de tomar la palabra, de tomar la escritura para ampliar la sensibilidad y fomentar el conocimiento senti-pensante —así desafiando la Razón moderna— como una estrategia que permite sumar más voces y más pueblos en la conversación. Ya no es el poder inclinándose para escuchar sino el conjunto de subalternos haciéndose escuchar, visibilizando las huellas de violencia,

haciendo que su dolor se sienta. El reto al que nos enfrentamos era el de traducir esto a la práctica radial.

Otro de los desafíos que está implícito en lo que dice Lucila es la imposibilidad de consensuar las múltiples posiciones que habrá una vez que se logre ampliar la esfera de opinión. Nos parece importante resaltar que, como el diálogo es entre varios, y también con una audiencia imaginaria, podemos y debemos sentar las posibilidades del disenso. Vale la pena detenernos sobre eso para ilustrar el punto con una anécdota de la radio. En el segundo día de transmisiones, después de un programa titulado *Las huellas del cimarrón* sobre los aportes de los afroecuatorianos en la historia nacional y el titulado *Encebollado en balde*, en que se discutían las nociones de lo popular en la exposición “Contaminados”, se desarrollaba una discusión fuera de la cabina de radio con respecto a un mural del artista quiteño Apitatán. Por un lado, Ibsen Hernández, activista de la comunidad afroecuatoriana, reclamaba que la imagen reproducía los estereotipos sobre los negros en Ecuador y que la metáfora pudo haber sido realizada sin la inclusión de los rasgos fenotípicos negros. Por otro lado, María Fernanda López, docente de la cátedra de arte urbano en la UArtes e integrante del proyecto “Abriendo las puertas”, sostuvo que 1) Apitatán utiliza una estética parecida en todas sus obras y 2) que hay un interés político detrás de los reclamos de los afros que tiene que ver con una deslegitimación del arte urbano. En su discusión, ambos lados lograron entender el punto de vista del otro sin la necesidad de cambiar su propia posición. Es decir, la radio abrió un espacio para el disenso sin la necesidad de absorber las diferentes posiciones de sujeto. En este sentido el encuentro entre diferentes, militantes de



sus propias luchas, puede ayudar a entendernos, a poner entre varios los disensos sobre la mesa y comunicar la incomodidad sentida por ciertos gestos y discursos del otro.

La discusión se volvió más compleja cuando una compañera de la Unión Nacional de Trabajadoras Remuneradas del Hogar y Afines intervino para preguntar sobre el racismo y para decir que ella sentía que no ha podido apoyar a sus compañeras negras porque le han discriminado por ser mestiza en sus reuniones. Es una discusión larga que mantienen las izquierdas y que en cierto sentido las han fragmentado. Este problema irresuelto no es el tema de este texto; sin embargo, quisiéramos resaltar la forma en que la radio sirvió como la plataforma que unió estas tres subjetividades diversas en este contexto y que permitió este (des)encuentro. Lo más interesante de esa conversación en particular es que terminó con los tres afirmando que no estaban de acuerdo con la conclusión del otro pero que les parecía importante escucharse para entendernos, para poder apoyar su lucha aún si solo es desde una empatía básica —que no es poca cosa en nuestros días, en realidad—.

En este sentido, lo que planteamos es una conformación del entendimiento del malestar para la transformación. En palabras de Mbembé:

La crítica del humanismo y del universalismo europeos no es un fin en sí misma. Se emprende con el objeto de abrir el camino para interrogarse sobre la posibilidad de una política sobre nuestro semejante. El requisito de esta política del semejante es el reconocimiento del otro y de su diferencia. Creo que esta inscripción en el futuro, en la búsqueda interminable de los nuevos horizontes

del hombre por medio del reconocimiento de los otros como fundamentalmente hombres [y mujeres].<sup>18</sup>

Para nosotros, la idea de construir una «política sobre nuestro semejante» que parta del «reconocimiento del otro y de su diferencia» está estrechamente vinculada con la noción de repensar la configuración de la esfera pública.

Estas maneras de estar presentes construyen y reconstruyen los límites del proyecto nacional estatal y también denuncian la violencia de su espíritu totalizador; resisten desde procesos sanadores que transforman la relación del hombre moderno con la naturaleza y consigo mismo, como nos relatan los taytas sionas, en un audio producido por Faviano Kueva,<sup>19</sup> emitido por la radio junto con su traducción. Anotamos aquí una parte, que nos permita pensar y sentir cómo, desde los bordes de esta modernidad deshumanizada, se rescata el espíritu de un nuevo humanismo sanador y resonante:

Frente a todas las políticas estatales y diplomáticas el pueblo Siona sigue y seguirá existiendo para siempre, milenariamente, porque somos dueños de este territorio y a pesar de todas las cosas negativas que hemos vivido seguimos resistiendo. Por eso, por eso este saludo de los taytas, de las abuelas sanadoras y sabedoras, en nombre de niños y jóvenes de la cultura Siona, porque no se pue-

---

18 Achille Mbembe (entrevistado), Olivier Mongin (entrev.), Nathalie Lempereur (entrev.), Jean-Louis Schlegel (entrev.), Anaclet Pons (trad.), "¿Qué es el pensamiento descolonial?", En *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*. N°. 26, (2008), 53. En este párrafo se refiere a la formulación propositiva del pensamiento poscolonial como una filosofía de la praxis que permita la formulación de un nuevo lenguaje humanista.

19 Disponible en: <http://fabianokueva.net/registros>

de hablar de la madre selva sin antes conocerla, sin saber cómo viven nuestros pueblos, porque nosotros tenemos la sagrada medicina del yagé, porque es aquí donde se siembra y se cría, donde tiene el poder espiritual, donde no se la compra ni reparte como cualquier bebida, como dicen los científicos: alucinógena, sino que para nosotros es nuestra vida, nuestra enseñanza, nuestro sagrado remedio, como lo llamaron nuestros mayores.

Las puertas del pueblo Siona Zio Baim no conocen las fronteras y están abiertas para compartir, para sanarse, y para sanarnos de verdad, porque desde aquí la vida resplandecerá a todas partes ejerciendo territorio, autonomía y espiritualidad.

## **2.- Las palabras de este diálogo. La radio y la esfera de opinión**

La inclusión de voces como la de los taytas sionas en La Tapiñada FM no es solo discursiva, sino transformativa. Lo que se plantea en este proceso se acerca a lo que Josefina Ludmer llama la imaginación pública, cosa que define como «un trabajo social, anónimo y colectivo de construcción de realidad. Todos somos capaces de imaginar, todos somos creadores (como en el lenguaje igualitario y creativo de Chomsky) y ningún dueño. Así especula la especulación desde América Latina»<sup>20</sup>. En *Aquí América Latina: una especulación*, Ludmer propone la literatura como el lugar apropiado para la imaginación pública, pero nos parece que la radio es una herramienta especialmente buena para esta tarea, ya que, en la configuración que hemos

---

20 Josefina Ludmer, *Aquí América Latina: una especulación*, (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011), 11.

planteado, sirve para cumplir con unos pasos necesarios: «En el lugar de lo público se borra la separación entre el imaginario individual y el social; la imaginación pública, en su movimiento, desprivatiza y cambia la experiencia privada. Lo público es lo que está afuera y adentro, como íntimo-público. En la especulación nada queda solo adentro: el secreto, la intimidad y la memoria se hacen públicas».<sup>21</sup>

En las transmisiones de la radio y en las conversaciones que ocurren fuera del aire, no solo se observa el deseo de realizar esta imaginación pública, sino la necesidad de ensayarla para llevarla a la praxis. Tomamos, por ejemplo, la forma en que la compañera Maricruz responde a la pregunta sobre el nombre de su programa, *La voz desconocida*:

*La voz desconocida* es... podemos expresar desde aquí que las mujeres hacemos muchísimos trabajos, estamos organizadas y a veces la gente no conoce, entonces desde *La voz desconocida* queremos enseñarles, decirles a las mujeres todo el trabajo que hacemos desde la Unión Nacional de Trabajadoras Remuneradas del Hogar, y queremos decir que cada uno desde su hogar hace mucho trabajo y queremos tener la oportunidad de que la sociedad nos escuche, todo lo que hacemos.<sup>22</sup>

Lo privado y lo individual (mujer, trabajo doméstico) se desplaza de su lugar para irrumpir en lo público. Maricruz, desde la acción y la palabra, está articulando el nacimiento de una nueva esfera pública en que las luchas sociales son narradas y tomadas en cuenta, una esfera pública de opinión en que la voz

---

21 Ludmer, *Aquí América...*, 11.

22 Maricruz en *La voz desconocida*, enero 2019.

popular importa. Lo que expresa la cita de Maricruz es importante en dos sentidos: por un lado, reafirma el deseo de participar de una ciudadanía plena; por otro lado, simultáneamente imagina otro tipo de ciudadanía en que las mujeres trabajadoras del hogar, «cada una desde su hogar» —es decir, desde su diferencia—, tengan «la oportunidad de que la sociedad nos escuche». Una ronda atenta de escucha nos puede sugerir que el ejercicio planteado en La Tapiñada FM es una herramienta *práctica* para imaginar una nueva esfera pública.

La voz de Maricruz y muchas otras que sueltan palabras en ejercicios como estos irrumpen el espacio sonoro y nos recuerdan que la construcción de la nueva esfera pública debe partir de la diferencia, desde las particularidades, como la apuesta del pensador antillano, Édouard Glissant, en su conceptualización del archipiélago. Esta comparación es especialmente útil cuando consideramos la configuración de Guayaquil: una serie de comunidades conformadas como a/islas. Glissant veía en la isla un potencial en cuanto articula una poética de opacidad que deviene política de relacionalidad. En este sentido, el archipiélago es otra estrategia frente a la amenaza homogeneizante de la modernidad que hemos venido describiendo, frente a una de las consecuencias más aterradoras de la colonización: «esta concepción unívoca de la Historia y, por ende, del poder impuesto por Occidente a los pueblos».<sup>23</sup> El archipiélago, como un lugar geográfico-histórico-epistemológico y como metáfora en que las diversas partes conforman un sistema sin tener que ser homogéneas, fomenta una praxis de lo Diverso, una forma de imaginar una *relación universal* sin necesitar de una *trascendencia universalista*.

---

23 Édouard Glissant, *El discurso antillano*, (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2015), 151.

Una de las prácticas que Glissant encuentra en el archipiélago es el Desvío, una que se distingue de la Negritud de Fanon y Césaire porque en vez de buscar el Retorno, asume el corte radical que constituye el ser antillano. Esa práctica del Desvío es el punto de partida para el pensamiento divergente que vemos en el proyecto de Glissant y su «poética del universo» que exige el «derecho a la opacidad, con el cual nuestro empeño en existir con reciedumbre tiene el alcance del drama planetario de la Relación: el impulso de los pueblos anulados que hoy oponen a lo universal de la transparencia, impuesto por Occidente, una multiplicidad sorda de lo Diverso».<sup>24</sup>

Uno de las organizaciones que participan en La Tapiñada FM es el “Movimiento de Barrios en Lucha”. El gesto de este movimiento forma parte de esta «poética del universo» que se aferra al «derecho de la opacidad», porque surge justamente desde lo que Glissant llama «el impulso de los pueblos anulados». Uno de sus dirigentes explica el origen de la organización:

nace con el fin de organizar desde el vientre de los barrios, de los sectores vulnerables a las masas, a los jóvenes, organizarse independientemente. Te explico, nosotros desde los barrios por medio del arte, por medio del deporte tratamos de que el barrio se unifique, y que independientemente el barrio también pueda organizarse.<sup>25</sup>

La autonomía, una posible búsqueda política, es una utopía que supera la dicotomía centro-periferia y trabaja por una nueva configuración social desde los pueblos anulados, es decir, desde los restos y bordes del proyecto modernizador y del Es-

---

24 Glissant, *El discurso antillano*, 9.

25 Espía en *la Voz desconocida*, febrero de 2019.

tado nación. En cuanto planteamos la radio como una suerte de tanque de pensamiento popular, es una plataforma privilegiada para esta re-configuración.

En gran parte, el potencial de la radio se debe a su gesto de entablar un proceso de inter-aprendizaje que nos permite entretejer un pensamiento popular emancipatorio y simultáneamente encarnar una praxis (contra)hegemónica que disloca y descentra el locus de enunciación de la modernidad, abriendo espacio para la pluralidad de posiciones de sujeto que han sido anuladas históricamente.

Pensamos la radio como un nodo articulador, una herramienta que recoge los residuos (necro-masa) de nuestra ciudad, altamente marcada por el sistema-mundo moderno/colonial, y los traduce en potencial, en vida (biomasa), para utilizar los términos de Bernard Stiegler. En este sentido, la radio —sobre todo en su dimensión nómada e itinerante— produce un tipo de localidad negantrópica<sup>26</sup> y así cumple con la responsabilidad específica que Stiegler da a la inteligencia colectiva: eso de articular la vida y la muerte como para convertir la muerte en vida. Lo que el sistema dominante define como resto o residuo es la materia prima capaz de imaginar un mundo más justo a través de un nuevo planteamiento de la esfera pública.

En un documental corto que hicimos con la Productora Urku Films sobre los primeros talleres de la radio, *Disculpa señor, ¿podemos tener una radio? Origen de La Tapiñada FM*, Faviano Kueva reflexiona sobre lo que el taller de ejercicios radiales fue. Su relato da cuenta de una práctica

---

26 Negantrópía es un mecanismo por el cual un organismo desacelera un proceso entrópico compensando sus procesos de degradación natural apoyado en otros organismos que detienen, o desaceleran el proceso de desgaste del primero.

lograda: «aprender a escuchar», desconectando el mundo del aprendizaje de la lógica de los productos que alcanza, «la pedagogía no necesariamente debe trabajar para resultados, es un proceso». En este proceso es importante considerar que «la gente haya descubierto qué les interesa decir en el micrófono, por ejemplo, eso es súper importante, porque ahí se va viendo que a unos les gusta una cosa, a otras les gusta otra cosa». Para Kueva, llegamos a este punto por dos razones: 1) la construcción de un tipo de laboratorio mas no un aula escolar y 2) «la conformación diversa» de personas y capacidades. En una de las versiones de este documental, las últimas escenas se componen de una serie de tomas de personas que hablan por turnos en el micrófono; cada locución suma a la pista sonora una capa nueva de voces hasta que al final hay una multiplicidad de registros que se escuchan simultáneamente, una sobre otra, una con otra, una para la otra. Leemos tanto las palabras de Faviano como este fragmento del documental como una ilustración nítida de la forma en que La Tapiñada FM plantea una praxis de la comunicación intercultural.

Cada voz se suma en el documental porque la radio da espacio para que esta pluralidad exista. Para la activista mexicana, Rossana Reguillo, la comunicación intercultural es la base de la construcción de una política más justa e inclusiva. Para ella, el interculturalismo es una forma de comunicación y diálogo que reconoce al otro como diferente e igual desde abajo; en ese sentido, es preciso rescatar «los espacios de encuentro y de diálogo entre diferentes, sin aludir a los síntomas y a la legibilidad de un proyecto que expulsa, excluye y amordaza a quienes no caben en la formulación de los parámetros de pertenencia, a quienes no reúnen los requisitos para ser conside-



rados ciudadanos de primera». <sup>27</sup> El concepto de interculturalismo que desarrolla Reguillo re-une la noción de justicia con lo político y nuestro argumento es que la radio es una forma de convertir eso en realidad, así trazando caminos hacia la fundación de una nueva esfera pública.

### **3.- Abrir la puerta: la enunciación y la escucha militantes**

Así es como nuestra teoría se desarrolla, mientras “desatamos el nudo” (Levinas-Morales) de las fuerzas que nos han formado, empezamos a reconocerlas como las meras raíces de nuestro radicalismo.

Ana Castillo, Norma Alarcón, Cherrie Moranga

En el año 2018, como parte de nuestro trabajo de vinculación con la sociedad, organizamos un encuentro con pensadores que habían trabajado modalidades alternativas de educación y que enfatizan la dimensión social y pública de la educación superior. Llamamos este encuentro “Pensamiento periférico, Volumen I: Ranti ranti rimanakushun (compartimos la palabra)”; sin embargo, en el primer conversatorio varios de los integrantes del encuentro nos reclamaron un error básico. Insistieron en que debemos superar la dicotomía centro-periferia porque, al referir a nuestro proyecto como pensamiento periférico, estábamos aceptando de antemano el juego de la epistemología dominante que «no da cabida a la diferencia». Lo que el centro llama periferia es, para nosotros,

---

<sup>27</sup> Rossana Reguillo, “Pensar el mundo en y desde América Latina. Desafío intercultural y políticas de representación”. En *Diálogos de la Comunicación*. Número 65, (2002): 4.

nuestro centro; esta reflexión llama a superar nuestro lugar de enunciación, robándole poder a la voz autorizada para empoderarnos como posible centro de un orden diferente. Este reclamo pertenecía principalmente a Alfredo Mires, bibliotecario rural de Cajamarca, Perú; su posición tiende un puente a la posibilidad de plantear el ejercicio de articular un pensamiento popular de manera descentrada. Tomar las periferias como (poli)centros equivale a la inversión de lo sobrante en material potencial, de lo subalterno en lugar estratégico para la práctica contrahegemónica. Lo que queremos narrar en este último acápite es cómo lo aprendido a través de estos encuentros, estos procesos y estas teorías nos ha permitido entender La Tapiñada FM como un ejercicio de convertir lo latente en lo fáctico.

Es el momento para hacer una lectura crítica de este mismo texto y de nuestro proceso para dejar planteada una pregunta que levanta este proceso: ¿por qué nos autodefinimos y definimos a nuestrxs compañerxs como subalternos? ¿Cuál es el síntoma de nuestra subalternidad? Desde estas preguntas quisiéramos disculparnos por no haber preguntado a nuestros pares en la radio si ellos se consideran subalternos, es el tema de un nuevo episodio; sin embargo, lxs sujetxs con las que trabajamos están reformulando constantemente su lugar dentro del Estado. Por ejemplo, dentro de las ciudades, dentro de las relaciones de poder, dentro del mundo del trabajo o dentro de la cultura, y emprendiendo alternativas y respuestas —a veces beligerantes— con el estado naturalizado de injusticia o falta de derechos. Entonces, nuestra posición de sujeto es —para decirlo en el lenguaje popular que aún nos cuesta— nuestra lucha, y nuestra lucha es el síntoma de que no estamos en situaciones de privilegio, de que somos subalternxs. Nuestra condición de

subalternos tiene como paisaje un estado de desigualdad frente al cual nos posicionamos en constante inconformidad latente.

Antes de proceder, tenemos que aclarar de qué estamos hablando cuando hablamos de lo latente, y comenzamos afirmando que tiene dos caras. Los procesos históricos latinoamericanos que hemos estado describiendo en este texto podrían resumirse en violencia, despojo y diferencia colonial;<sup>28</sup> y por eso su otra cara también pueden ser lucha, resistencia y resignificación. Aunque en general los estudios culturales han reconstruido la tragedia de la colonia y sus secuelas, también han trabajado sobre sus paradojas, sus incompletitudes y sus caminos de escape. Sus oposiciones, la radicalidad indomable y las negociaciones. Una de las negociaciones más duras, menos estudiadas y nombradas es el arte de la sobrevivencia en contextos adversos ocasionados por el racismo, las desigualdades económicas, la falta de oportunidades para las mujeres, el macmarihope@hismo y la violencia sexual, la poca inversión en educación o salud, la flexibilización de la jornada laboral, las concesiones mineras que arrasan con los recursos naturales y despojan de recursos vitales a seres humanxs reales, la mercantilización de la cultura, la precarización de la mano de obra, la deslegitimación de los saberes no occidentales, la intensa construcción de las subjetividades enajenadas, la violencia simbólica...<sup>29</sup>

El deseo de resistir, de re-existir y resignificar —algo que los subalternistas señalan como característico del subalterno, por su naturaleza de escapar una y mil veces de la dominancia

---

28 Este término se lo tomamos prestado a Walter Mignolo, quien lo definió como la distancia creada en términos de subordinación de un individuo privilegiado sobre otro, en donde el eje central resulta ser lo occidental en oposición a lo no occidental. Esta diferencia colonial justifica la colonización y en la contemporaneidad justifica la explotación y la precarización.

29 Sabemos que esta lista no termina ahí.

y la hegemonía— es la latencia que nos interesa materializar a través de nuestra práctica de radio. La idea para seguir este artículo es pensar que existe un bloque histórico que se articula en un diálogo tenso, antagónico y bastante productivo con la hegemonía construida desde el poder o, más exactamente, con las maneras de dominación. La otra idea es pensar que se han creado mecanismos de articulación de diversas luchas como espacios pedagógicos de resistencia y defensa de la vida.

En este sentido, la inconformidad es una latencia que se materializa en la lucha social. Los espacios de lucha se han constituido en una de las pocas salidas que tenemos como poblaciones vulneradas de expresar nuestro descontento, nuestra inconformidad y tener una voz para reclamar lo que no tenemos, lo que necesitamos y lo que es nuestro derecho, o lo que nos prometieron para ganar nuestros votos, ya que comienza ahí el pacto democrático. Los espacios de lucha son espacios de pedagogía, de aprendizaje, de defensa de la vida, y también de enseñanza a la autoridad sobre sus límites, sus retos, sus imposibilidades. La Tapiñada FM es uno de esos espacios. A luchar también se aprende y estas luchas han permitido mejorar nuestras condiciones; la condición de subalternos nos ha hecho crear inteligencias colectivas para vivir mejor, tal como se plantea al inicio de este texto. Hacemos aquí, por ejemplo, un reconocimiento a las luchas feministas, a las luchas obreras, a las luchas estudiantiles, a las luchas indígenas que nos han beneficiado a todos. Debemos hacer los reconocimientos necesarios para entender cómo esos ejercicios de resistencia y lucha sostenida han influido en las maneras en que vivimos hoy. Y también debemos considerar cómo estas diferentes voces narran la contrahistoria, la complejidad de las opresiones, las posibilidades contrahegemónicas como caminos diversos y plurales.

En este sentido, nos hemos preguntado cómo funciona el arte y la estética en esta necesidad de oposición, resistencia y transformación. En su texto sobre la estética de la liberación, Enrique Dussel aboga por una estética obediencial y afirma que «Es necesario ponerse a la escucha», ya que «obediencia tiene una etimología latina, significa oír (-audire) lo que se tiene delante (ob-): ob-audire (obedecer)». <sup>30</sup> Dussel basa su noción de la estética de la liberación en su libro *20 tesis de política*, especialmente su noción de la política de la liberación y su articulación con el concepto del poder obediencial de los zapatistas. Esto es el *potential aesthetica* de Dussel. Leamos: «La comunidad estética no es la que obedece las reglas de los genios (kantianos), sino que son los miembros de la comunidad como el sujeto de la potentia que manda (quienes obedecen ahora son los genios transformados en artistas obedienciales)». <sup>31</sup>

Recordemos que Glissant plantea la poética del universo como una forma de hacer presente esas comunidades que han sido anuladas y que describe esta poética como «una multiplicidad sorda de lo Diverso». La importancia del sentido auditivo que aparece tanto en la teoría de Dussel como la de Glissant resuena en nosotros al repensar las decisiones de usar la tecnología de la radio, una tecnología que se escucha.

En el primer taller que hicimos para crear la radio, el catalizador, Faviano Kueva, trabajó con nosotros sobre nuestra capacidad de escuchar. También los paisajes, también al amigo, también lo pequeño, también lo que abarca, también la noche, también lo que viene, también lo que va, también al otro. La radio es, entonces, una herramienta para facilitar

---

30 Enrique Dussel, "Siete hipótesis para una estética de la liberación". En *Praxis: revista de filosofía*, Número 77.1 (2018): 29.

31 Dussel, "Siete hipótesis ...", 31.

y fomentar la escucha; es una tecnología que literalmente amplifica la voz y así es una tecnología adecuada para el fin político de hacerse escuchar, compartirse, para comenzar el trabajo de re-fundar la esfera pública e incluir la pluralidad de posiciones de sujeto, la multiplicidad de voces que constituyen nuestras sociedades pluriculturales y para mantener la dimensión conflictual de estas.

En este sentido, no solo la escucha se pone en actividad significativa, también la enunciación. Y en este ejercicio de buscar las palabras que nos interesan decir, e interpretar en las experiencias particulares las palabras que escuchamos, descansa *la posibilidad de transformar de manera ‘relacional’ las subjetividades*. El trabajo de la subjetividad es un trabajo militante en pos de la claridad sobre la posición de sujeto, de la elaboración de las condiciones de vida en las que quiere vivir, de las maneras en que quiere autodeterminarse y ser tratado, de las posibilidades de articulación y del camino. Este trabajo es en contra del deseo impuesto y en favor de construir el deseo propio, autodeterminarse. La radio, pensada como plataforma de escucha y enunciación, de conformación de una esfera pública diferente, entonces contiene un potencial político, estético, ético, pedagógico... radical, que nos permite a nosotros y a los interesados ocupar el lugar del ‘genio’ que escucha y que de esta forma permite que el pueblo —*potentia*, y en toda su diversidad y diferencia— determine cómo será la radio, cómo será el arte, cómo será su propio destino.<sup>32</sup>

---

32 Sabemos que hay un contrarrelato. El del poder incapaz de transformarse e imaginarse diferente; sabemos además que hay una latencia de represión y genocidio (racismo), tal como ha estallado en estos días de revuelta latinoamericana; sin embargo, este tiempo lo queríamos usar para hablar de nosotros, de nuestra palabra compartida y del camino hablado y caminado.

\*\*\*

*Por muy lejos que te vayas  
no me dejes de escribir  
consuélame con tus letras  
y no me dejes morir*

Don Naza, por Ibsen Hernández<sup>33</sup>

\*\*\*

Queremos cerrar este texto agradeciendo a todxs lxs que nos han prestado su camino en este proceso, especialmente a Carlos Valencia y Wacho Ángulo y los vecinos del barrio Nigeria, a Lenny Quiroz, Maricruz Sánchez y las compañeras de la UNTHA juntas con los vecinos de la Cooperativa Nelson Mandela 2, a Jackson Jickson, Jimmy Simisterra, los integrantes de “la Platota Musical” y los habitantes de la Cooperativa Andrés Quiñónez, a Richard Intriago y su equipo en la FECAOL, a Faviano Kueva, a Julio Huayamave y Mariuxi Ávila, a Daniela Celeri, a la Asociación Comunitaria Hilarte, a la Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica (ALER), a la Fundación Mujer y Mujer, al Espía y Potencia, al Movimiento de Barrios en Lucha, a Gustavo Macías y Kevin Herrera de Urku Films, a Laura Nivelá, Marcelo Muñoz, Ana Espinoza, Jimmy Rodríguez y José Cianca, a Lucila Lema y Matilde Ampuero, a Fernando Freire y Mario Rodríguez, a lxs colegas de la Universidad, María José Icaza, Patricio Sánchez, Eduardo Mite, Paúl Román, Diego Benálcazar, Yamil Lambert, María Fernández López y Janina Suárez y a lxs estudiantes que han sido central en este proceso de enseñanza-aprendizaje.

---

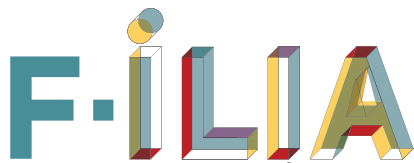
33 Ibsen, en “Tras las Huellas del Cimarrón”, enero 2019.

## Bibliografía:

- Dussel, Enrique. “Siete hipótesis para una estética de la liberación”. *Praxis: revista de filosofía*. Número 77.1 (2018): 1-37.
- Figueroa, José Antonio. *Realismo mágico, vallenato y violencia política en la Costa Atlántica Colombiana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), 2009.
- García, Juan. *Pensar sembrando/sembrar pensando con el Abuelo Zenón*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2017.
- Glissant, Édouard. *El discurso antillano*. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2015.
- Guha, Ranajit. “The Small Voice of History”. *Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society*, vol. IX, (1996): 1-13.
- Guha, Ranajit. *Dominance without hegemony. History and Power in Colonial India*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- Hernández Valencia, Ibsen. *Te daré una tunda*. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2018.
- Kingman, Eduardo. “Identidad, mestizaje, hibridación, sus usos ambiguos”. *Revista Propositiones*. No. 34. (2002): 1-8.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. New York: Verso, 1985.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011.
- Mbembe, Achille (entrevistado), Olivier Mongin (entrev.), Nathalie Lempereur (entrev.), Jean-Louis Schlegel (entrev.), Anaclet Pons (trad.). “¿Qué es el pensamiento descolonial?”. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*. N°. 26, (2008): 50-61.
- Mouffe, Chantal. *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.



- Moranga, Cherry; Castillo, Ana y Alarcón Norma. *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en Estados Unidos*. San Francisco: Ism Press, 1988.
- Prieto, Mercedes. *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial 1895-1950*. Quito: Abya-Yala, 2004
- Reguillo, Rossana. “Pensar el mundo en y desde América Latina. Desafío intercultural y políticas de representación”. *Diálogos de la Comunicación*. Número 65, (2002).
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología* Vol. 39, enero-diciembre (2003): 297-364.
- Stiegler, Bernard. “From Edouard Glissant to Achille Mbembe. Thinking the Tout-Monde and the idiom in the Anthropocene Era”. Ponencia en el congreso *Guayaquil Archipiélago: el coloquio*. Guayaquil: Universidad de las Artes, 10 de Julio 2019.
- Walsh, Catherine. “Etnoeducación e interculturalidad en perspectiva decolonial”. Mayorga Balcazar, Lilia (ed.). *Desde adentro. Etnoeducación e interculturalidad en el Perú y América Latina*. Lima, Perú: Centro de Desarrollo Étnico, 2011.



Revista No. 1  
Guayaquil, Ecuador  
abril - septiembre 2020  
ISSN: 2697-3596

# **Performance digital audiovisual. El lado tecnológico de la sinestesia**

## Digital audiovisual performance: the technological side of synestehsia

**Marcelino García\***

---

\* PhD en Historia del Arte. Profesor en la Universidad San Francisco de Quito. Sus intereses académicos van relacionados con la influencia de la tecnología en las artes y la sociedad. Desde 2012 codirige "Hausmann. Encuentro multidisciplinar de creación new media" desde el Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito. E-mail: mgarcias@usfq.edu.ec

## RESUMEN

Dentro de las recientes manifestaciones artísticas de procedencia tecnocientífica destaca la performance audiovisual digital. Por su naturaleza, esta disciplina posee unas características concretas que la definen y posicionan dentro de las más populares y espectaculares muestras artísticas de la actualidad. A partir de entenderlas y definir las, podemos llegar a comprender el funcionamiento discursivo de los también llamados directos audiovisuales y analizar su inserción dentro del ámbito artístico ecuatoriano actual. Su relación con la academia y eventos como “Hausmann, Encuentro Interdisciplinar de Creación New Media”, así como la recepción del público local y la escena creativa, pueden ser tomados como ejemplos para definir los problemas y desafíos del arte latinoamericano en relación a la utilización de las nuevas tecnologías.

**PALABRAS CLAVE:** Live Cinema, arte y tecnología, VJing, performance, Ecuador.

## ABSTRACT

Among the recent artistic manifestations of technoscientific origin, digital audiovisual performance stands out. This discipline, by its nature, has specific characteristics that define and position it within the most popular and spectacular artistic shows of today. From understanding and defining these we can come to understand the discursive functioning of the so-called audiovisual directives and analyze their insertion into the current Ecuadorian artistic field. Its relationship with the academy and events such as “Hausmann, Encuentro Interdisciplinar de Creación New Media” as well as the reception of the local public and the creative scene, can be taken as examples to define the problems and challenges of Latin American art in relation to the use of new technologies.

**KEYWORDS:** Live Cinema, art and technology, Vjing, performance, Ecuador.

## **La performance digital audiovisual. Introducción a la disciplina**

La performance audiovisual digital o, lo que es lo mismo, la sincronización en tiempo real de música e imagen, es una disciplina o formato artístico más o menos reciente que hunde sus raíces en la historia del arte y de la cultura. Dentro del ámbito contemporáneo de las artes y sobre todo en relación con las artes digitales y el mal definido conjunto de los nuevos medios, encontramos cada vez mayor presencia de este tipo de manifestaciones. Es habitual hallar, a lo largo de todo el mundo, festivales y eventos que incluyen los directos audiovisuales dentro de sus programaciones e incluso se especializan en ellos. Espectáculos complejos basados en esa sincronización en tiempo real entre estímulos visuales y auditivos, que han ido consolidando un lenguaje característico y propio, a mitad de camino entre la cultura artística y un ámbito más hedonista cercano a la música electrónica y la cultura club en su faceta más experimental. El objetivo de esta reflexión es definir y contextualizar este tipo de manifestación artística mediante ejemplos actuales, relacionarla con el ámbito local e identificar sus fortalezas y debilidades dentro del marco cultural contemporáneo ecuatoriano, espacio donde cada vez está más presente y desde donde analizamos el caso de “Hausmann, Encuentro Multidisciplinar de Creación New Media”, evento presente en la región desde 2012 y que destaca por albergar diferentes muestras de esta disciplina en todas sus ediciones.

En primera instancia, hay que definir qué se entiende por performance audiovisual. Debemos contemplar, de forma general, unas acciones performativas que reciben diferentes nombres como Live Cinema, Directo AV, performance

audiovisual, Vjing y otros, cuya nomenclatura y diferencias entre sí no están exentas de matices. Precisamente, la definición de este tipo de arte es compleja ya que no hablamos de un escenario homogéneo sino de múltiples variantes que desembocan en diversas tipologías artísticas. Queriendo simplificar y encontrar rasgos comunes, por performance digital audiovisual entendemos cualquier intento de unir música e imagen de forma sincrónica, buscando una experiencia con fines estéticos y un discurso expandido, total y basado en la búsqueda más o menos exitosa de la sinestesia mediante herramientas digitales. El concepto actual y moderno de los también llamados directos audiovisuales surge del auge de la tecnociencia y el desarrollo de tecnologías informáticas para la creatividad, así como de la importancia del movimiento cultural de la música electrónica y la escena de club.<sup>1</sup> Es en esta particularidad que la disciplina adquiere una interesante presencia ya que concilia un ámbito popular —como la subcultura de la música electrónica— con la cultura artística, presuntamente más elevada. Esta experiencia reúne y concilia al ser humano y la tecnología, donde colisionan la biología y la cibernética en una hibridación de medios sin precedentes.<sup>2</sup>

De la misma forma, estamos ante el desarrollo de una narrativa no lineal que se basa en la utilización de elementos visuales de diverso origen. Por un lado, y lo que está más presente actualmente, contenidos visuales de origen generativo que muestran la reacción a algún tipo de *input*, preferiblemente el audio que conforma la pieza musical, aunque puede ser cualquier tipo de información con mayor o menor contextualización al

---

1 Chris Salter, *Entangled: Technology and the Transformation of Performance* (Cambridge: MIT Press, 2010), 172.

2 Andrew Bucksbarg, "VJing and Live A/V Practices", *amínima22\_LiveCinema* (2003): 146.

servicio del discurso. Y por el otro, imágenes figurativas que pueden ser, en muchos casos, apropiaciones de otras fuentes en un acto de recontextualización, digno heredero de la cultura y las prácticas artísticas de la posmodernidad. La narrativa se enfatiza y desarrolla mediante la forma en la que se organiza el contenido a partir de *softwares* de edición en tiempo real que explotan las posibilidades del *clip*, del *loop* y del *sample*, términos que provienen de lo musical, en concreto de la música electrónica.<sup>3</sup> A estos aspectos se suman la improvisación y el ritmo, presentes y determinantes en muchas piezas de este estilo que subrayan que la experiencia y percepción de la obra son más importantes que la narrativa implícita.

## **Antecedentes inmediatos de los directos audiovisuales**

Los antecedentes de los actuales directos audiovisuales pueden rastrearse desde tiempos inmemoriales, ya que el deseo de visualizar el sonido ha sido una constante desde la época en la que Newton se planteaba la correspondencia entre los siete colores del arcoíris y las siete notas, las teorías sinestésicas que preocupaban a Kandinsky sobre su teoría estética o el invento de instrumentos que generaban sonido y luz como el *clavilux*, los *colour organ* y el *lumígrafo*, populares en el siglo XIX. Obras sinfónicas como *Prometeo. El poema del fuego* de Scriabin, el género de la ópera y piezas clásicas como la *Música para los reales fuegos artificiales* de Händel, así como el cine primitivo que se proyectaba en barracas de feria mientras un intérprete, generalmente al piano, ponía música a las imáge-

---

3 *Ibíd.*, 146.

nes, guardan un gran parecido con los actuales directos audiovisuales. Cualquier espectáculo de origen más o menos popular que mezcle imagen y sonido en directo puede ser considerado antecedente de la performance audiovisual digital. El cine experimental, especialmente el de vanguardia, puede ser reconocido también como un predecesor importante por la capacidad de experimentar con la imagen desde una perspectiva narrativa diferente, abstracta en ocasiones y no lineal.<sup>4</sup>

Dentro de la necesidad de acotar las influencias y la historia reciente de los directos audiovisuales, debemos resaltar la necesidad que tuvo en su momento la escena electrónica de ser animada con contenido visual. Esta necesidad surge debido a que las largas sesiones de música *house* de los ochenta —se presume que el primer VJ se vio en el mítico club Peppermint Lounge— adolecían de la espectacularidad que tenía un concierto de rock, por lo que a la solitaria y poco llamativa presencia del DJ en cabina se le sumaba la proyección de imágenes, luces y demás parafernalia visual. Recurso este parecido al que ya se había utilizado en los Light Visual Show de los años 60 aunque de forma más primitiva, con base en retroproyecciones, aceite y acetatos con dibujos. La tecnología del video y sobre todo las mesas de edición que se usaban en la realización televisiva permitían editar imágenes en tiempo real. Nace así el *videojockey* o VJ, figura que históricamente fue denostada por académicos y críticos en contraposición a otras disciplinas por pertenecer a la cultura de club y no a la del arte contemporáneo, por encargarse simplemente de sincronizar imagen y sonido, rellenar espacios vacíos en discotecas en detrimento del Live

---

4 Asli Serbest, y Mona Mahall, "Doctor illuiminatus or Ancestors of Generative Art", *amínima22\_LiveCinema*, (2003): 128.

Cinema sobre el que residía, al menos, una intencionalidad más artística según algunas posturas académicas.<sup>5</sup> Desde mi punto de vista, fue precisamente esa escena de club, junto con la modernización de las herramientas de edición en tiempo real, las que supusieron un campo de cultivo fundamental para entender las obras que actualmente pueden verse en festivales especializados en la materia como el MUTEK, LEV Festival, Resonator, etc. La escena de club permitió a muchos experimentar con las capacidades de la sinestesia ya que, la música repetitiva, casi ritual y el consumo generalizado de drogas como el éxtasis o el LSD facilitaron la presencia de un público completamente receptivo a este tipo de estímulos audiovisuales que fueron poco a poco refinándose hasta llegar a lo que son actualmente. La sincronía, entendida desde la perspectiva de Michel Chion como la tensión entre lo que se escucha y la percepción visual o lo que hay en la mente del espectador, se basa en la coincidencia esporádica y periódica entre contenido visual y sonoro.<sup>6</sup> Esto es lo más cercano al concepto de sinestesia, algo cuestionado también, ya que para algunos autores como Paul Hertz, solo algunas personas pueden ser sinestésicas, no el arte.<sup>7</sup> La búsqueda de la sinestesia, así sea como excusa, se facilitaba dentro de estos complejos rituales de la modernidad. De igual forma, el público fue habituándose a los sonidos más experimentales por lo que se puede decir que hubo un enriquecimiento cultural en este sentido sonoro-musical. Con ello están listos los dos ingredientes fundamentales, los pilares de la experimenta-

---

5 Mia Makela, "Live Cinema: language and elements", (tesis MA, Media Lab, Helsinki University of Art and Design, Helsinki, 2006).

6 Michel Chion, *La audiovisión*, (Barcelona: Editorial Paidós, 1993), 26.

7 Paul Hertz, "Synesthetic Art - An Imaginary Number?", *Leonardo* Vol 32, nº 5, (1999): 400.



ción sonora y la visual en un ambiente de libertad fuera del circuito artístico tradicional socialmente establecido.

Como sea, la jerarquización del Live Cinema con respecto al Vjing sería negar la importancia cultural de la música electrónica y la cultura de club. De hecho, son reseñables los proyectos que fungen como puentes entre la escena del arte y la de club, como es el ejemplo de *Light & Dark av set* (2011) de Oscar Mulero, reconocido Dj y productor de techno quien, con este proyecto, comienza una serie de incursiones en los directos audiovisuales que pronto abandonan los clubes para tener lugar en festivales y emplazamientos con un carácter más artístico. Esta obra, que puede ser considerada la primera de este tipo en su carrera, fue diseñada para sonar en un festival, algo bastante más cercano a la cultura de ocio, pero que en este caso presentó esta obra con fuerte cohesión conceptual trabajada a medias con FIUM, autores de los visuales que fueron mezclados en directo con la música de Oscar Mulero.<sup>8</sup> Con ellos llevaría a cabo también *BioLive* en 2013 y actualmente ha presentado *Monochrome* en diversos ámbitos como Sónar o LEV Festival. Este ejemplo corrobora una adaptación o refinamiento del discurso electrónico, si se puede denominar así, que lejos de arrojar dudas, afianza la teoría de la gran importancia de la música electrónica de club como antecedente de las actuales performances audiovisuales digitales, así como la relación no tan lejana de ambos espacios.

En el aspecto musical, recalcar que, aunque no es norma, sí hay una gran presencia de música electrónica experimental, música concreta y exploraciones basadas en su mayor parte en las posibilidades del *software* musical como creador de nuevos

---

8 "Oscar Mulero biography", Oscar Mulero [acceso el 14 de octubre de 2019]. Disponible en: <http://www.oscarmulero.com/about.html>

discursos contemporáneos. *Software* y herramientas que en muchas ocasiones son de uso libre, diseñado en comunidades y relacionados directamente con la cultura hacktivista, así como con la figura del artista autónomo que desarrolla sus propias herramientas dentro de un panorama cultural y político complejo en relación al uso y distribución de los recursos digitales.

Si bien para algunos autores la división se mantiene, hay que decir que la misma, lejos de dar información sobre la esencia de la disciplina, ayuda a diferenciar ciertos aspectos, sobre todo la concepción y la utilización del espacio. Se podría simplificar que, en el Vjing ejecutado en discotecas, naves industriales o lugares afines, el espacio no está jerarquizado ya que el público puede deambular por él de forma libre y conectar esporádicamente con los visuales, mientras en el Live Cinema se recupera el espacio tradicional del teatro o concierto, donde una audiencia dirige su vista hacia la obra, generalmente sentados a un frente donde se encuentra el *performer* y las imágenes. También el Live Cinema se concibe en casi todas las ocasiones bajo una unidad narrativa o estética, ya que no solo se cuenta una historia, sino que se desarrolla de forma unitaria como proyecto específico, teniendo además una menor duración que el VJ que puede estar toda una noche.

## **Panorama actual, algunas obras significativas**

La siguiente selección de obras responde a dos criterios fundamentales: su contemporaneidad —algo importante en una escena donde los discursos se renuevan con gran rapidez— y su originalidad, no respondiendo a los cánones más tradicionales de esta disciplina. *Synspecies Live A/V* (2019), de Elías Merino y Tadej Droljč, es un proyecto audiovisual que explora las

posibilidades de la autonomía de objetos audiovisuales que se interrelacionan entre sí adaptándose, luchando por su espacio y mutando en sincronía perfecta con la música. Una música de origen algorítmico, aspereza abstracta y una apariencia de caos organizado.<sup>9</sup> La totalidad del espectáculo coproducido con el Festival LEV<sup>10</sup> genera una especie de ecología virtual que tiene su mecánica y razón de ser en el concepto de *morphopoiesis* de Panayiotis Kokoras. Este término designa la transformación que sufre un objeto musical al ser modificado en el espacio, acción que puede aplicarse a los objetos visuales y a la interacción entre estos y los sonoros, razón de ser de la reactividad de muchos espectáculos audiovisuales de naturaleza más o menos sincrónica. Esta característica permite a los artistas total libertad a la hora de deconstruir los discursos y las narrativas más convencionales.<sup>11</sup>

Comparten, los directos audiovisuales con la música y otros géneros derivados de esta, la relación entre el *performer* y la audiencia en un mismo contexto de espacio y tiempo como ocurriría en cualquier concierto tradicional, el sustento estético de un lenguaje basado en el ritmo, el movimiento y la improvisación. Por último, comparten también una estructura argumental basada y sometida casi por completo a la banda sonora, aunque esta pueda ser de origen generativo

---

9 "About synspecies", Elias Merino [acceso el 23 septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.eliasmerino.com/synspecies-av-live.html>

10 LEV Festival, cuyas siglas significan Laboratorio de Electrónica Visual, es un festival de arte tecnológico especializado en música experimental y directos audiovisuales en marcha en la ciudad española de Gijón desde el año 2007. Actualmente tiene otra edición en Madrid y forma parte de la red ENCAC, European Network for contemporary AV Creation. Esta red engloba festivales y artistas audiovisuales de todo el mundo.

11 Panayiotis A. Kokoras, "Morphopoiesis: A general procedure for structuring form", *Electronic Musicological Review*, Volume IX, octubre 2005.

donde la parte visual y sonora se retroalimentan. Esta relación simbiótica tiene una importancia determinante a la hora de clasificar a las actuales performances audiovisuales consideradas desde dos puntos de vista: en primer lugar, las que las imágenes tienen un origen generativo; es decir, se programan y originan con base en un *input* digital que puede ser generado al leer diversas fuentes sonoras o ambientales y aquellas cuyas imágenes son reactivas y responden exclusivamente al sonido. El proyecto de Guillaume Côte y Alexis Langevin-Tétrault, *Falaises* (2017), une su trabajo compositivo sonoro a un diseño visual llevado a cabo por Dave Gagnon que combina pantallas y luces con una distribución en el escenario similar a una videoinstalación. El resultado, áspero a mitad de camino entre el ruido y la tonalidad, divaga incómodo entre la luz, la sombra y el sonido.<sup>12</sup> De nuevo, esa tendencia a estímulos sonoros que habitan y empujan las fronteras de lo musical, terrenos indefinidos y experimentales.

La dinámica de esta obra reactiva, dinámica, interactiva e interdisciplinar ha propiciado que muchos de estos ejemplos tomen la forma de instalación, aunque *Scanaudience* (2019) del dúo Schnitt, Marco Monfardini y Amelie Duchow, se sitúa entre el directo, el *site-specific* y la video performance escaneando al público, cuyo resultado se traduce en imágenes y sonido. Según la intención inicial, mediante un emulador de red neuronal y visión artificial se producen esos resultados audiovisuales sincronizados que enfrentan al espectador con su imagen distorsionada, según los autores, «una metáfora de nuestro tiempo».<sup>13</sup>

---

12 "Info Falaises", *Falaises* [acceso el 12 de octubre de 2019]. Disponible en: <https://www.falaises.net/>

13 "Scanaudience | audio/video performance", Schnitt [acceso el 5 de noviembre de

Martin Messier incorpora el cuerpo en una especie de danza performática en la que genera sonido sirviéndose de los campos electromagnéticos del entorno. En una coreografía que utiliza un movimiento basado en enchufar y desenchufar cables sobre unas placas metálicas, se generan luces y sonido que de otra forma serían inapreciables, invirtiendo la jerarquía entre música y coreografía.<sup>14</sup> El resultado limpio y espectacular no puede ser concebido sin la presencia humana sobre el escenario. Messier es un artista que, interesado por la sincronización entre sonido e imagen, construye sus propias herramientas, diseña sus propias máquinas para solventar los requerimientos técnicos y expresivos de cada proyecto.

Continuando los ejemplos que salen del ámbito tradicional del directo audiovisual como las salas de conciertos o los escenarios, debemos resaltar el trabajo reciente de Refik Anadol, *Melting Memories* (2018).<sup>15</sup> La instalación, de apariencia realmente espectacular, pretende representar el material del recuerdo, o lo que es lo mismo, visibilizar la actividad cerebral a partir de los recuerdos mediante esculturas de datos aumentados. La tecnología permite leer la actividad cerebral, pero es el arte el que permite visualizarla y estetizarla, de tal forma que pueda entenderse. Las herramientas tecnológicas fueron desarrolladas por el Neuroscape Laboratory en la Universidad de California. Para obtener la información solo hace falta un electroencefalograma que mide los cambios a nivel cerebral y esos datos generan una respuesta visual cambiante, ondulante y de una poderosa

---

2019]. Disponible en: <http://www.schnitt.it/schnitt%20works%20performance%20scan audience.htm>

14 "Field, Performance", Martín Messier [acceso el 14 de noviembre de 2019]. Disponible en: <http://www.mmessier.com/field.html>

15 "Melting Memories", Refik Anadol [acceso el 14 de noviembre de 2019]. Disponible en: <http://refikanadol.com/works/melting-memories/>

abstracción móvil que se concreta proyectándose sobre una especie de escultura ubicada en lugares específicos.

Estos son algunos de los ejemplos más significativos de la actualidad y que han sido mostrados sobre todo con el ánimo de señalar una evolución en el tipo de directo audiovisual, performance o como se pueda denominar, ya que en algunos casos el cambio ontológico ha sido significativo. De todas formas, esto no hace más que enfatizar las influencias de distintas disciplinas y el carácter transdisciplinar y de metadiseño presente en estas obras.

Con la popularización de este tipo de arte ha habido un aumento de lugares donde se exhibe de forma específica e incluso se incentiva la producción y difusión. Tenemos ejemplos a lo largo del mundo como LEV Festival en Gijón y Madrid, Resonate en Belgrado, CTM Festival en Berlín, Mutek en ciudades como Montreal, Barcelona y Ciudad de México, Mapping Festival en Génova y Elektra en Montreal, por mencionar a algunos de los más famosos a nivel internacional. Eventos que pueden reunir en una noche a más de 4000 personas en torno a los sonidos e imágenes más experimentales demuestran que se ha trabajado una sensibilidad estética que puede llegar a funcionar de forma masiva. Las hipótesis para esto son variadas, la tremenda espectacularidad de algunos proyectos, la tendencia a valorar lo sinestésico y a disfrutarlo o, por otro lado, la progresiva evolución de cierto público de la música electrónica que proviene de un ambiente de ocio donde los sonidos eran y son especialmente áridos o complejos. Creo firmemente en la importancia de este aspecto, ya que la mayor proliferación de este tipo de eventos se produce en regiones con una arraigada tradición de música electrónica. Esto no quita que en otros lugares comience a verse ya como algo habitual.

## **La situación actual de la performance audiovisual digital en Ecuador**

En el caso de Ecuador, debemos señalar la importancia de “Hausmann, Encuentro Multidisciplinar de Creación New Media”, evento que se organiza desde el año 2012 en el marco del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito. La idea fue dar visibilidad a proyectos desarrollados en espacios académicos y que facilitaban la confluencia entre arte, ciencia y tecnología, dando un pequeño lugar a artistas externos a la universidad que tuviesen ese mismo tipo de interés. Hausmann ha servido, ante todo, como un termómetro para observar la salud de la escena de arte tecnocientífica en el país, la posición de la academia ante la misma y, por supuesto, la respuesta del público.

En cuanto a la primera, sí se ha observado la consolidación de una escena que, aunque sigue siendo muy pequeña, entronca con los discursos internacionales y aporta en cierto sentido una visión local. Lo más común es que, cuando hay un artista local que destaca en este tipo de discurso, pronto desarrolla su carrera fuera, dedicándose en algunos casos a la enseñanza universitaria y manteniendo así un flujo interesante de intercambio de ideas y conocimiento.

La academia mantiene aún una postura conservadora en términos generales; es común que en la necesaria confluencia entre artistas y científicos todavía no haya demasiado entendimiento. El carácter especulativo del arte no encaja a veces con el pragmatismo de lo tecnológico, pero es precisamente en ese interés de puesta en común que surgen las cosas interesantes. En el caso concreto de Hausmann, se ha intentado crear ese espacio de confluencia con mayor o menor éxito. Los talleres

desarrollados a tal fin juntaban personas de diferentes formaciones pero intereses comunes, áreas de la universidad como el Colegio Politécnico, el Colegio de Música, personas del ámbito académico del arte, programadores y gente de la escena artística local. Todos preparando proyectos y obras para ser mostrados el día del evento, evento que en un principio era semestral y que en la actualidad es anual. A lo largo de las ediciones se han mantenido colaboraciones con la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y recientemente con la Universidad de las Artes, lo que también refuerza no solo las relaciones interacadémicas sino también la construcción de una escena local, nacional, así como el intercambio. Hoy en día, todos ven atractiva y necesaria esta confluencia de arte, ciencia y tecnología, por lo que estamos en un momento dulce que puede generar cosas muy interesantes.

Por lado del público, cada vez más numeroso e interesado, no hay mucho que decir. La novedad o las facilidades de un arte participativo que se encarga de utilizar la tecnología siempre presente en la sociedad, ayudan a tener un público variado y pendiente de este tipo de arte, donde siempre han destacado los directos audiovisuales. La presencia en cada edición puede ser utilizada para ver cómo ha evolucionado esta disciplina en el país. En primer lugar, se mostraron y se intentó dar formación sobre las herramientas necesarias para ejecutar proyectos. Se ha trabajado con VDMX, Resolume, Max Jitter y Modul 8, Processing o TouchDesigner, se han ofrecido talleres con artistas reconocidos y desarrolladores de *software* como FIUM y Markus Heckmann y artistas como Román Torre o teóricos como Alex Scholz, editor de la revista HOLO. La estrategia de invitar gente implicada en esta modalidad de arte del exterior sirve y pretende afianzar lazos de la escena local con



otros lugares donde este tipo de escena es mucho más sólida. Esto revierte la influencia sobre discursos, técnicas y también la exportación de ejemplos de la escena local.

Los proyectos han evolucionado en este tiempo desde el *foundfotage* —utilizando clips obtenidos de otras fuentes como películas y demás— a discursos generativos, actualmente basados en luz y reactividad al sonido e incluso al Live Coding. En este sentido, la evolución del discurso ha sido lógica y en consonancia con la escena internacional, aunque en ocasiones se haya tenido que recurrir a una escena reducida ya que, año tras año, se repiten los nombres de algunos artistas a pesar de la realización de convocatorias abiertas a nivel nacional e internacional para la selección de asistentes con base en su interés y afinidad con el carácter del evento.

Las obras han sido presentadas en diferentes localizaciones de Quito. En un principio, en la Universidad San Francisco de Quito; en el teatro Calderón de la Barca a partir de su tercera edición. Posteriormente tuvo lugar en el Museo de Interactividad y Ciencia, en el Centro de Arte Contemporáneo y regresó a la Universidad, en concreto al teatro William Shakespeare, donde se toma el vestíbulo con las instalaciones interactivas y el teatro con los directos audiovisuales.

A raíz de las experiencias derivadas de la realización de Hausmann, se han evidenciado ciertas problemáticas o particularidades sobre el ámbito local, así como la recepción y creación de discursos basados en las nuevas tecnologías y particularmente bajo la forma de los directos audiovisuales.

En primer lugar, debemos observar la complejidad de insertar culturalmente discursos basados en lo tecnológico en un espacio geográfico como Ecuador y además poder arrojar una observación crítica sobre ello. Si observamos todas las cuestio-

nes de poder que flotan sobre el acceso, creación y distribución de las nuevas tecnologías, se puede trazar perfectamente un mapa jerárquico sociopolítico de gran complejidad. A pesar de que en Ecuador el acceso a la tecnología no está vetado, está lejos de tener un acceso totalmente democrático y, por tanto, de tener una visión global sobre la incidencia de las tecnologías a nivel social.

Por otro lado, como algo interesante, podemos hablar de la hibridación de los discursos que resultan en la producción audiovisual local. La convivencia entre lo global y lo local no está exenta de complejidades. Muchas veces se cae en exotización de lo local, folklorización desde espacios del pensamiento que pueden ser reconocidos como privilegiados. La utilización de discursos musicales autóctonos o de estéticas basadas en algunas de las nacionalidades o culturas del Ecuador en propuestas que aspiran ser entendidas en espacios externos, pretendidamente globales, caen a veces en apropiaciones que pueden parecer forzadas. No obstante, las posibilidades son inmensas y, a pesar de esa tendencia a la exotización — peligro de la globalización de los discursos, confrontación de culturas diferentes, ancestrales la mayor parte del tiempo—, ha resultado en proyectos muy interesantes como, por ejemplo, el taller impulsado por Iván Terceros sobre autómatas celulares llamado “Laboratorio-taller de diseño de autómatas moleculares: Tejidos indígenas e interactivos con p5.js”, cuyos resultados se expusieron en la octava edición; o el proyecto de “sadoindigenismo” de Emilio Cordero; o el directo audiovisual de Manuel García con Jesús Bonilla, “Retornos”.

Otro aspecto es la dificultad para pensarlo desde la academia por la poca importancia que se le ha dado a las artes dentro de ella, en especial a las artes contemporáneas. Hay

un interés innegable, pero quizá no se sepa qué hacer con él. El aspecto positivo es que cada vez hay una mayor atracción hacia este tipo de proyectos, incluso sabiendo el poder del conocimiento que se desprende de la mezcla de ambos saberes. Si bien esto no es novedad en otros contextos geográficos, el planteamiento de ruptura de la rigidez de las disciplinas académicas tradicionales sí lo es en el país.

En cuanto a la interdisciplinariedad, el directo audiovisual concilia dos contextos tradicionalmente separados, la música y las artes visuales. Esta separación proviene de una desfasada división entre las artes y, en nuestro caso, esta confluencia es muy interesante ya que rompe esa división generando discursos llenos de posibilidades creativas donde ambas tendencias conviven sin jerarquías.

De la misma forma, y como algo extremadamente positivo, destacar que la performance audiovisual digital es una disciplina que rompe con facilidad la división entre alta y baja cultura. Basta observar como indicadores de esto los antecedentes y el origen en ámbitos no tradicionales de la exhibición artística y el público no especialista que acude y disfruta de este tipo de, podríamos decir para simplificar, espectáculos.

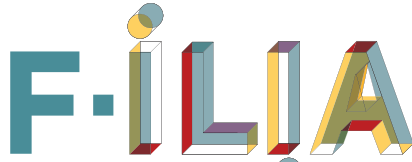
Hay que destacar la falta de espacios para producir y exhibir este tipo de arte, más allá de la utilización de los visuales para amenizar *raves*. Existen pocos lugares específicos destinados a ello; Hausmann podría ser uno de los más estables o consolidados, por la cantidad de ediciones, pero sigue siendo difícil encontrar obras y sobre todo artistas nuevos que se impliquen en la producción de proyectos concretamente audiovisuales, siendo su vinculación ocasional o en momentos puntuales de su carrera creativa. Hablar de falta de interés por parte de la escena artística local hacia esto sería demasiado,

pero hay que revisar la poca tradición de arte tecnológico en el país. El esfuerzo continuado por seguir creando escena y la importancia que desde las universidades se está dando a este tipo de obras y, sobre todo, a los campos del saber que los producen, es, sin duda, el balón de oxígeno más importante para la salud de este arte en Ecuador. Más allá del ámbito privado, ha sido en lugares como Hausmann o Interactos desde la Universidad de las Artes, donde se ha tenido la oportunidad de apreciar directos audiovisuales en muchas ocasiones y espacios por primera vez.

El tiempo dirá si continúa con buena salud la performance audiovisual digital y la escena ecuatoriana alcanza la presencia de otros países de la región como México, Argentina e incluso Colombia. Para ello es preciso crear y pensar desde el arte tecnocientífico y seguir promoviendo a través de los agentes culturales el aprendizaje sobre las metodologías creativas y, en especial, de investigación desde esta confluencia arte, ciencia y tecnología.

## Bibliografía

- Anadol, Refik. “Melting Memories” [acceso el 14 de noviembre de 2019]. Disponible en: <http://refikanadol.com/works/melting-memories/>
- Bucksbarg, Andrew. “VJing and Live A/V Practices”. En *amínima22\_LiveCinema*, 2003: 146.
- Chion, Michael. *La audiovisión*, Barcelona: Editorial Paidós, 1993.
- Hertz, Paul. “Synesthetic Art - An Imaginary Number?”. En *Leonardo* Vol. 32, nº 5, (1999): 400.
- Falaises. “Info Falaises” [acceso el 12 de octubre de 2019]. Disponible en: <https://www.falaises.net/>
- Kokoras, Panayiotis A. “Morphopoiesis: A general procedure for structuring form”. En *Electronic Musicological Review*, Volume IX, 2005.
- Makela, Mia. “Live Cinema: language and elements”. Tesis MA. Media Lab, Helsinki University of Art and Design, Helsinki, 2006.
- Merino, Elías. “About synspecies” [acceso el 23 septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.eliasmerino.com/synspecies-av-live.html>
- Messier, Martín. “Field, Performance” [acceso el 14 de noviembre de 2019]. Disponible en: <http://www.mmessier.com/field.html>
- Mulero, Oscar. “Oscar Mulero biography” [acceso el 14 de octubre de 2019]. Disponible en: <http://www.oscarmulero.com/about.html>
- Salter, Chris. *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge: MIT Press, 2010.
- Schnitt. “Scanaudience | audio / video performance” [acceso el 5 de noviembre de 2019]. Disponible en: <http://www.schnitt.it/schnitt%20works%20performance%20scanaudience.htm>
- Serbest, Asli y Mahall, Mona. “Doctor illuminatus or Ancestors of Generative Art”. En *amínima22\_LiveCinema*, (2003): 128.



Revista No. 1  
Guayaquil, Ecuador  
abril - septiembre 2020  
ISSN: 2697-3596

**Academizar la investigación  
en artes. La experiencia de *Escena*  
Revista de las artes  
de la Universidad de Costa Rica  
Translating Arts Research  
into Academics. The experience  
of *Escena* a Journal on Arts  
from University of Costa Rica.**

**Nicole Masís Chacón\***

---

\* Graduada en la carrera de Filología, lingüística y literatura en la Universidad de Costa Rica, en donde, estudia la maestría en Literatura latinoamericana. Es asistente editorial de la revista *Escena*. Revista de las artes de la Universidad de Costa Rica. Además, es correctora y editora, y fue colaboradora en el Instituto de Investigación en Arte de la Universidad de Costa Rica. E-mail: nicolemasis@gmail.com

**RESUMEN**

La producción crítica y de corte académico en las artes no es nueva. Sin embargo, en muchas ocasiones las publicaciones relacionadas con las artes están vinculadas a la divulgación y no a la academia. Actualmente, existe un esfuerzo desde varias instituciones latinoamericanas por promover una visión académica de las artes abierta y transdisciplinaria en la que podamos promover el arte como saber y productor de conocimiento. Un ejemplo de ello es Escena. Revistas de las artes de la Universidad de Costa Rica, cuya tradición de cuarenta años inició con un objetivo de divulgación y actualmente es una revista académica dedicada a las artes. El proceso para lograr este salto es un esfuerzo conjunto por adecuar las metodologías de la investigación científica y académica a la investigación en artes.

**PALABRAS CLAVE:** investigación, artes, publicación periódica, edición.

**ABSTRACT**

Critical and academic-cut production in the arts is not new. However, on many occasions arts-related publications are linked to outreach and not to academia. Currently, there is an effort from several Latin American institutions to promote an open, transdisciplinary academic vision of the arts in which we can promote art as knowledge and producer of knowledge. An example is Escena. Revista de las artes by University of Costa Rica, whose tradition of forty years began with an outreach objective and is currently an academic journal dedicated to the arts. The process for achieving this leap is a joint effort to adapt the methodologies of scientific and academic research to research in the arts.

**KEYWORDS:** research, arts, edition, periodicals.

## **De la Escena al papel: el nacimiento de una revista de divulgación<sup>1</sup>**

El 1 de julio de 1979 sale a la luz la revista *Escena*, con la intención de registrar una Escena teatral llena de vida. Así relata María Lourdes Cortés<sup>2</sup> la intención de Gastón Gainza, Víctor Valembois y Juan Kateves, quienes llegaron desde Chile, exiliados por el golpe militar, a Costa Rica y encontraron un nicho artístico lleno de vida y experimentación. Esta publicación se logró gracias al trabajo conjunto de las principales entidades relacionadas con el teatro en el país: la Compañía Nacional de Teatro (CNT), el Teatro Universitario (TU), la Universidad de Costa Rica (UCR) y el Teatro Nacional (TN), en el marco del final la denominada «época de oro» del teatro costarricense. Este medio tuvo gran difusión y era buscado por el público después de cada función teatral. En estos boletines se informaba sobre las fechas de estreno de las próximas puestas, se publicaron textos inéditos y se reflexionó sobre el desarrollo teatral y su función social en el marco de la revolución sandinista,<sup>3</sup> siempre desde un interés divulgativo, alejado de los registros dirigidos a un público especializado de las publicaciones académicas de la Universidad de Costa Rica.

En la década de 1980 *Escena* abre sus páginas a otras disciplinas escénicas como la danza, el cine y la música latinoamericana. Pero, los cambios continuarían, para el año 1989, diez años después de su primera publicación, la

---

1 Quisiera agradecer a la doctora Patricia Fumero Vargas, directora de *Escena. Revista de las artes*, por su apoyo en este proceso de aprendizaje y acción editorial. Asimismo, por su impulso e interés por la divulgación científica.

2 Cortés, María Lourdes, "Treinta años de Escena". *La Nación*, 7 de junio de 2009, acceso 10 de octubre de 2019, <http://www.nacion.com/ancora/2009/junio/07/ancora1987227.html>

3 Cortés, "Treinta años de Escena".



Compañía Nacional de Teatro y el Teatro Nacional de Costa Rica se distanciaron del proceso de edición. Así, *Escena* se convirtió en una revista de divulgación de la Universidad de Costa Rica, bajo el amparo de la Vicerrectoría de Acción Social y el Teatro Universitario. Hacia el final del siglo XIX, con veinte años de trayectoria, la revista de divulgación se declara como un espacio abierto a las expresiones culturales en general.<sup>4</sup>

## **Cómo academizar una revista de una trayectoria de dos décadas de divulgación**

En el año 2014, el recién fundado Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) acoge a *Escena. Revista de las artes* como parte de sus proyectos de investigación. De esta forma, a partir del primer número del volumen 74 de la publicación, *Escena* pasa de ser una revista de divulgación a una publicación periódica de corte académico vinculada exclusivamente a las artes. Así, poco a poco, y con el esfuerzo conjunto de un equipo editorial que se ha esforzado por academizar el estudio de las artes, la publicación académica cuenta con cinco años de edición continua, en los cuales se han publicado, al 2019, once números dedicados al estudio del arte. Desde el primer número académico hasta hoy, la revista se ordena bajo ejes temáticos relacionados con las diversas artes en las que se abordan en cada artículo; se mantuvo el espacio de Reflexiones en torno al arte, sus formas de enseñanza y sus dinámicas de acción; se propuso una sección de Reseñas, para libros vinculados a los estudios artísticos y se potencializó la sección de Obra artística, la cual, en su faceta anterior había recibido dramaturgias inéditas y,

---

4 Cortés, "Treinta años de Escena".

para el 2020, se publicará, por primera vez, una selección de fotografías. Además, se cuenta con una sección de Aportes especiales, en la que se incluyen trabajos cuya profundidad de análisis no se puede comprimir en un artículo académico, por lo que resultan publicaciones más extensas, con formato de libro electrónico que, por el momento, abordan temas variados como la filatelia, el modelaje en vivo, las relaciones entre el arte y la filosofía, entre otros.

¿Cómo se ha logrado academizar una revista de divulgación artística? No ha sido un proceso fácil, se requiere persistencia, conocimiento del ámbito académico para combatir la uniformidad en todas las dimensiones que sostienen la labor artística. Además, este proceso ha sido sostenido por las políticas de acceso abierto, cuya definición explícita: «La literatura de acceso abierto es digital, en línea, gratuita y gratuita de la mayoría de las restricciones de derechos de autor y licencias».<sup>5</sup> Este nuevo marco para las publicaciones de corte científico y académico ofrece un espacio en el que la producción de conocimiento amplía las posibilidades de difusión, tal como lo amplia la Declaración de Budapest: «Una antigua tradición y una nueva tecnología para hacer posible un bien público sin precedentes. La antigua tradición es la voluntad de científicos y académicos de publicar los frutos de sus investigaciones en revistas científicas sin remuneración, únicamente por el bien de la investigación y la difusión del conocimiento. La nueva tecnología es internet».<sup>6</sup> Por eso nuestro proceso de academizar el

---

5 Suber (2006), citado por Abadal, Ernest, *Acceso abierto a la ciencia* (2012). [Original: *Open-access literature is digital, online, free of charge, and free of most copyright and licensing restrictions*].

6 Declaración de Budapest (2002) [acceso el 12 de octubre de 2019]. Disponible en: <https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read> [Original: "An old tradition and a new technology have converged to make possible an unprecedented public

estudio y la investigación en arte es imposible sin políticas que impulsen el bien común del conocimiento, más allá de particulares intereses económicos. De esta forma, *Escena* se introdujo en la dinámica de la divulgación académica.

Así, en primer lugar, el esfuerzo por la rigurosidad ha sido el cimiento de la labor de academización. Todas las secciones mencionadas que conforman la revista cuentan con un proceso de evaluación por pares ciegos, como se supone debe realizarse en cualquier publicación que se considere académica. Sin embargo, aquí encontramos el primer reto: en la región centroamericana, si bien existe una tradición artística importante, esta cuenta con un círculo académico algo reducido en relación con el flujo de artículos que recibe la revista. Es por esto que resulta fundamental para una revista académica de artes crear lazos y vínculos con artistas e investigadores claves, con quienes podamos establecer conexiones más amplias a nivel latinoamericano. Esto, además de que generará un proceso de revisión más minucioso, colocará los artículos, indiscutiblemente, dentro de la discusión actual de lo que produce la región. De forma simultánea, la misma red de colaboración con los intelectuales nos abre las puertas a un escenario de discusión académica internacional, lo cual satisface el objetivo de la divulgación académica de acceso abierto: difundir el conocimiento que se está generando, en este caso, en, desde y para las artes.

En segundo lugar, la labor de academización se ha concentrado en la acción, promoción e incentivo de metodologías en la investigación en artes. Por esta razón, una de las preguntas que consideramos, constantemente, como cuerpo editorial es

---

good. The old tradition is the willingness of scientists and scholars to publish the fruits of their research in scholarly journals without payment, for the sake of inquiry and knowledge. The new technology is the internet”].

¿cómo investigamos en arte, con qué métodos? De esta manera, hemos apostado por evidenciar las metodologías, no desde una perspectiva positivista, sino desde nuestra área y desde nuestra experiencia con el arte. Es decir, hemos incentivado a nuestros intelectuales, artistas y académicos a plasmar nuestros procesos y no solo los ‘productos’ artísticos finales. Esto, sin duda, nos conduce a una apuesta por la inter y transdisciplinariedad. Por ejemplo, las metodologías de investigación-creación pueden ser no solo teorizadas, sino que podrían ser compartidas por medio de minutas y procesos, como divulgación del método bajo un formato académico. La discusión sobre la transdisciplinariedad es una constante en nuestro ámbito, por lo que deberíamos motivar la divulgación de las nuevas metodologías y los procesos como formas de conocimiento.

El tercer pilar que ha sostenido la academización de *Escena. Revista de las artes* ha sido el proceso de indexación. Este ha sido un esfuerzo por organizar y promover la escritura académica en las artes. Actualmente, la revista se encuentra en nueve índices académicos,<sup>7</sup> lo que, sin duda, dinamiza nuestros contenidos y los coloca en importantes buscadores para que puedan ser consultados. Justamente, la importancia de la indexación radica en la visibilización de contenidos que ofrecen estas plataformas. Además, estos índices brindan un estándar de calidad, el cual genera confianza en nuestro público meta. La experiencia de *Escena. Revista de las artes* ha sido el resultado de un proceso escalonado y la unificación de esfuerzos conjuntos. UCRÍndex, dependencia de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica, facilitó una «Clasificación de índices según su rigurosidad», la cual toma como características para su ordenamiento: «la espe-

---

7 Pueden visualizar los índices en el siguiente enlace: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/Escena/announcement>

cificación de sus criterios de selección, la existencia de un comité científico y los servicios que el índice ofrece». <sup>8</sup> Esta lista <sup>9</sup> nos permitió realizar un proceso escalonado en función de los criterios que necesitan de un proceso de avance para poder ser cumplidos. De esta forma, comprendimos que debemos pasar por un proceso de adecuación a las solicitudes de los índices, los cuales deben ser valorados en función de los criterios y de nuestras posibilidades como revistas en arte. Esta lista, por ejemplo, nos pone en perspectiva índices que solicitan estar inscritos en, al menos, dos de los que denominamos «poco rigurosos» para entrar en uno medianamente riguroso.

Sin embargo, como mencionábamos antes, el objetivo de indexarse supone un beneficio para la revista y no debería convertirse en un proceso homogeneizador de nuestros procesos artísticos y nuestros contenidos. Es por esto que los procesos de indexación para nuestra revista nos han planteado retos y nos ha sembrado algunas inquietudes. Una de ellas es la necesidad de métodos de evaluación diferenciados por áreas. Por ejemplo, en nuestro caso, ¿cómo medir la calidad, la rigurosidad y el contenido de una publicación en artes? Esta medición no debería tener parámetros comparados con los de otros campos de estudios como las ciencias de la salud o las ingenierías. Incluso, en muchas ocasiones, los parámetros para las artes se acercan o se empatan a las humanidades, pero con un acercamiento desde las ciencias sociales, lo que podría resultar inconveniente para las artes, ya que nuestra naturaleza y producción de conocimiento se da en otras líneas; lo cual no implica que no pueda academizarse. Así,

---

8 UCRÍndex, *Clasificación de índices según rigurosidad: versión 2.0* [acceso el 20 de octubre de 2019]. Disponible en: [https://ucrindex.ucr.ac.cr/?page\\_id=992](https://ucrindex.ucr.ac.cr/?page_id=992)

9 La lista puede consultarse en el siguiente enlace: [https://ucrindex.ucr.ac.cr/?page\\_id=992](https://ucrindex.ucr.ac.cr/?page_id=992)

asuntos de medición de factores de impacto, que comparan las revistas para valorar su importancia según la cantidad de citas y menciones de sus artículos podrían generar mejores resultados para la disciplina si se comparan con otras publicaciones en artes. Por supuesto, para ello se necesita que más revistas de artes participen de estos procesos, para lograr conformar una comunidad académica. Por esta razón, insistimos en la necesidad de medir la calidad y rigurosidad de nuestras publicaciones desde un diálogo con quienes están produciendo esta investigación. Es decir, emparearse de métodos, propuestas y discusiones actuales en las diversas manifestaciones artísticas, con nuestros autores, editores de revistas académicas, profesores y artistas.

## **Relación editor-artista y editor-público**

Gracias a las inquietudes y retos de nuestro proceso de academización, nos hemos percatado que no se puede construir conocimiento sin una relación entre editores, artistas, artistas académicos y público. No podemos olvidar que una gran parte de nuestros criterios expertos, nuestros autores y nuestros evaluadores, en muchas ocasiones son también artistas. Por ello resulta fundamental localizar personas con especialización y afinidad a las artes y a los procesos de creación como parte de los cuerpos editoriales. Los editores y los equipos editoriales debemos tener la convicción y disposición de leer y actualizar nuestro repertorio de conocimiento, de saber qué está ocurriendo con la investigación, sus tendencias en este momento, sin dejar de lado la comprensión de la tradición y la memoria que puedan tener las diversas prácticas artísticas en sus investigaciones.

Además, resulta fundamental apostar por ampliar la gama de lo ‘publicable’. Es importante motivar la escritura y publica-

ción de procesos, montajes, así como promover la discusión y academización. Al mismo tiempo, es posible incentivar la creación y registro del archivo en artes, con lo que se podría documentar y publicar procesos que resulten valiosos para la crítica, la interpretación, la generación de nuevo conocimiento y, sobre todo, para la puesta en diálogo de nuevas formas de creación. En *Escena* nos dirigimos a ampliar la gama de lo que publicamos incentivando espacios en los que se puedan publicar reflexiones sobre pedagogías, procesos de creación, reseñas de muestras, películas, al lado de los artículos académicos. Actualmente, como se mencionó antes, contamos con diversas secciones como reflexiones y reseñas. También se publican dramaturgias y colecciones de fotografía, por ejemplo, con la intención de rescatar esta tradición de divulgación que tuvo *Escena* en los primeros años de publicación.

Por otro lado, la actualización de temas, metodologías y producción local e internacional es fundamental para la relación editor-artista/académico. Es necesario realizar un proceso de mapeo para lograr una actualización constante tanto en contenidos y metodologías, como en tendencias y evaluadores. ¿Cómo realizamos esta labor? A través de redes, de contactos, de relaciones y nuestra capacidad de divulgación e internacionalización. En el Cuadro 1 se muestra un ejemplo de uno de los acercamientos que hemos realizado por medio de la Red Latinoamericana de Investigación en Artes (Red LIA). Por el momento, tomamos en cuenta aspectos como el vínculo de acceso, año de publicación, cantidad de número publicados, periodicidad, índices en los que se encuentra y las temáticas que aborda. Esto pretende tener un escenario de las publicaciones académicas en el marco de la red. Actualmente, contamos con ocho revistas mapeadas de México, Colombia, Ecuador, Argentina y Costa Rica.

**CUADRO 1. MAPEO DE REVISTAS PERTENECIENTES A LA RED LIA**

<b>Revista</b>	<b>Vínculo</b>	<b>Año de inicio</b>	<b>Cantidad de números o visitas a la página</b>	<b>Periodicidad</b>	<b>Índices</b>	<b>Temáticas y objetivos</b>
Fuera de Campo. Revista de Cine. Universidad de las Artes, Ecuador	<a href="http://www.uartes.edu.ec/">http://www.uartes.edu.ec/</a>	Publicada desde mayo de 2016	8 números publicados, en línea	Publicación cuatrimestral (febrero-mayo) junio-setiembre) octubre-enero)	Latindex ffl Hispanic American Periodicals Index (HAPI)	Revista especializada en cine
Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Universidad Pontificia Javeriana, Colombia	<a href="http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma">http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma</a>	Publicada desde el 2004	26 números en línea. Estadísticas en la página web ofrecidas por Scopus	Publicación semestral	Scopus ffl Emerging Sources Citation Index ffl Redalyc ffl EBSCO ffl ProQuest ffl Publindex ffl CIRC or ESCI ffl Dialnet ffl Fuente académica	Artes escénicas, artes visuales, y música
Artifugio. Facultad de Artes de la Universidad de Córdoba, Argentina.	<a href="https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART">https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART</a>	Publicada desde el 2014	5 publicaciones en línea.	Publicación anual. (No aparece explícito en la página)	No hay información	Artes en general
Toma Uno. Universidad de Córdoba	<a href="https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1">https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1</a>	Publicada desde el 2012	7 publicaciones en línea.	Publicación anual.	No hay información	Cine, televisión y audiovisuales
H Art. Revista de Historia, teoría y crítica de arte	<a href="https://revistas.uniandes.edu.co/loi/hart">https://revistas.uniandes.edu.co/loi/hart</a>	Publicada desde el 2017	5 publicaciones en línea.	Publicación semestral. (enero-junio) (julio-diciembre)	No hay información	Investigación, los análisis y opiniones sobre la historia, la teoría y la crítica de arte
Revista Académica ESTESIS. Instituto Débora Arango, Colombia	<a href="http://deboraarango.edu.co/revista/">http://deboraarango.edu.co/revista/</a>	Publicada desde noviembre del 2017	6 publicaciones en línea. Con un promedio de visitas totales de 1349 visitas para el 2019	Publicación semestral	En trámite: Open Journal System ffl Dialnet	Reflexiones en torno a la ejecución, creación, producción y gestión de los procesos artísticos. Se incluyen producciones relacionadas con el campo de la pedagogía de las artes

Fuente: Elaboración propia para RED LIA



De esta forma, logramos ubicar las revistas especializadas en alguna disciplina artística particular y las revistas dedicadas a las artes en general. Además, esto nos permite estar al tanto del desarrollo de las investigaciones en relación con los avances teóricos y metodológicos. Al mismo tiempo, logramos acceder a una base de eventuales revisores internacionales que se encuentran tanto en los consejos editoriales como en los propios autores de las revistas.

Por otro lado, se encuentra la importante relación entre los cuerpos editoriales y el público meta. Sabemos de entrada que las publicaciones de corte científico-académico están dirigidas a un público especializado. Sin embargo, las publicaciones vinculadas al arte pueden tener como público meta a artistas no académicos. Por tanto, es importante, en primer lugar, definir adecuadamente nuestro público meta para poder establecer una relación en la que tengamos lectores y, eventualmente, posibles colaboradores que sostengan la dinámica de producción y divulgación del conocimiento. Si bien nuestro primer público meta serán las personas con intereses académicos, podríamos ampliar hacia un público meta más amplio por medio de la publicación de contenidos que complementen los artículos académicos. Para *Escena* esto resulta fundamental para mantener un espacio dedicado a la trayectoria como revista de divulgación. Es por esto que nos interesa ampliar, poco a poco, el espectro de los contenidos publicables, para que en ellos se contemplen producciones artísticas y de otra naturaleza. Además, podemos pensar en el equipo editorial como una suerte de curador; es decir, ¿qué y cómo filtramos estos contenidos que no son precisamente académicos, pero que complementan la producción de conocimiento en arte? Es importante, en primera instancia, mantener la visualización y el mapeo que mencionamos anteriormente. En segunda instancia,

recurrir a las evaluaciones por pares para estos contenidos, con la salvedad de que los criterios no pueden ser los mismos con los que evaluamos artículos académicos. Incluso, podemos acudir a criterios expertos (artistas especializados, investigadores, críticos) para que nos ofrezcan las pautas a seguir sobre lo que deberíamos contemplar al enviar estos contenidos de corte más artístico a un arbitraje por pares. Para *Escena* es importante mantener una intención divulgativa que mantenga el norte de la publicación académica y del acceso abierto, ya que estos no conforman opuestos, sino complementos. Así, proponemos un proceso editorial para todos los contenidos, que no pierda ni la calidad, ni su cualidad particular, ni los procesos de evaluación que tanto enriquecen los contenidos por medio de la retroalimentación.

Por otra parte, para tener una conexión real con nuestro público meta, con intereses académicos y más allá de ellos, es fundamental contar con etiquetas claras por temáticas. Es decir, no solo basta con crear secciones que complementen la publicación de artículos académicos en nuestros números, es necesaria también la utilización de recursos propios de la publicación académica, como las palabras claves —ofrecidas por tesauros especializados— los títulos claros, los resúmenes, entre otros elementos que le indiquen al lector a qué se enfrenta.

## **Una proyección a futuro**

*Escena. Revista de las artes* ha trazado su trayectoria de divulgación académica desde una perspectiva siempre abierta a los cambios y nuevos retos. Obviar la tradición divulgativa de la revista sería coartar uno de los grandes intereses de una gran parte de las producciones artísticas. Por otro lado, resulta oportuno integrar desde y para la academia esfuerzos concretos

para los estudios y la investigación crítica en las artes. Sin duda, actualmente, el objetivo principal de *Escena* es el de la divulgación de carácter académico. Por ello, hemos realizado un esfuerzo por seguir la huella del gran cambio hacia la era digital de las publicaciones. En el caso particular de la Universidad de Costa Rica, se promueve una directriz institucional sobre la digitalización con el fin de reducir el impacto ambiental. Esto nos condujo a dejar de publicar nuestra revista en soporte físico, lo cual implicó una digitalización total de los contenidos en el año 2016 y al mismo tiempo nos llevó a actualizar nuestro ISSN de publicación física a publicación digital. Con la actualización del ISSN comenzamos un proceso hacia la digitalización total, cuyos beneficios han sido en todo sentido favorables. En primer lugar, el alcance hacia público y autores internacionales ha aumentado desde que hemos concentrado nuestros esfuerzos en el mantenimiento de los contenidos en la página web. Por otro lado, la misma plataforma, —en nuestro caso OJS3, gestionada por UCRÍndex— nos ofrece un gran campo de acción en el que podemos incursionar con contenidos interactivos como audios, videos, entre otros.

Desde nuestra experiencia, la publicación y divulgación académica digital debe ser una herramienta para optimizar nuestros procesos en lugar de complejizarlos. Resulta importante destacar que las posibilidades que ofrecen las políticas de acceso abierto para la divulgación científica y académica resultan fundamentales para ampliar la producción y la publicación de las artes como un saber. Las plataformas de indexación, de publicación y los diversos formatos que hoy día tenemos al alcance de nuestras manos, más que una barrera que limite nuestras posibilidades de divulgación, debemos transformarlos en sitios de optimización para la divulgación del conocimiento en y por

las artes. Las herramientas digitales son un gran abanico para potencializar nuestras publicaciones y productos artísticos.

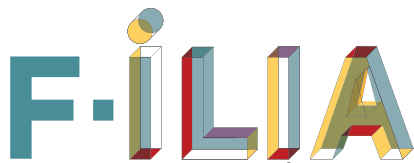
Finalmente, creemos importante avanzar hacia una apertura de las artes hacia la divulgación académica como pilar para fortalecer nuestras carreras, nuestras investigaciones, nuestros productos artísticos, así como profundizar en la importancia del arte como saber. Los beneficios tecnológicos no resultan tan nuevos en ciertos ámbitos, como la investigación científica y académica. Podemos dirigir nuestra mirada, por ejemplo, a los esfuerzos ya avanzados desde las humanidades digitales, las cuales han pregonado esta relación en términos colaborativos y transdisciplinarios. Este campo puede denominarse, según Isabel Galina Russel, como «un término que engloba este nuevo campo interdisciplinario que busca entender el impacto y la relación de las tecnologías de cómputo en el quehacer de los investigadores en las Humanidades».<sup>10</sup> Este marco es acción también sostenida por los principios del acceso abierto a la ciencia y busca un trabajo integral en el que las tecnologías acompañen a las humanidades y a las artes, y viceversa. Incluso, desde esta perspectiva es mucho más fácil visualizar una estrecha relación entre la edición digital, las artes y las artes digitales. Actualmente, existen muchos esfuerzos y caminos que es posible emprender para una mejor y más sólida difusión del conocimiento artístico. Pero, es importante rescatar que son posibilidades que debemos llevar a cabo en conjunto, en comunidad académica y artística, desde perspectivas críticas pero abiertas, transdisciplinarias y colaborativas.

---

10 Isabel Galina Russell, "¿Qué son las Humanidades Digitales?". En *Revista Digital Universitaria*, 12 (2011), 7 [acceso el 29 de noviembre de 2019]. Disponible en: [http://www.ru.tic.unam.mx/bitstream/handle/123456789/1904/art68\\_2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://www.ru.tic.unam.mx/bitstream/handle/123456789/1904/art68_2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

## Referencias

- Abadal, Ernest. 2012. *Acceso abierto a la ciencia*. Barcelona: Editorial UOC (Colección El profesional de la información) [acceso 10 de octubre de 2019]. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/11889005.pdf>
- Cortés, María Lourdes. 2009. “Treinta años de Escena”. *La Nación*, 7 de junio [acceso 10 de octubre de 2019]. Disponible en: <http://www.nacion.com/ancora/2009/junio/07/ancora1987227.html>
- Declaración de Budapest. 2002 [acceso el 12 de octubre de 2019]. Disponible en: <https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read>
- Galina Russell, Isabel. 2011. “¿Qué son las Humanidades Digitales?”. *Revista Digital Universitaria*, 12, 7:1-9 [acceso el 29 de noviembre de 2019]. Disponible en: [http://www.ru.tic.unam.mx/bitstream/handle/123456789/1904/art68\\_2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://www.ru.tic.unam.mx/bitstream/handle/123456789/1904/art68_2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- UCRÍndex. 2019. “Clasificación de Índices según su rigurosidad: versión 2.0” [acceso 20 de octubre de 2019]. Disponible en: [https://ucrindex.ucr.ac.cr/?page\\_id=992](https://ucrindex.ucr.ac.cr/?page_id=992)



Revista No. 1  
Guayaquil, Ecuador  
abril - septiembre 2020  
ISSN: 2697-3596

# **Timbre y espacio en escena\***

## **Time and space on stage\***

**Dr. Rodrigo Sigal Sefchovich\*\***

---

\* Este ensayo se inserta en el marco del proyecto internacional Real Smart Cities, Marie Skłodowska Curie Action (MSCA), programa RISE/Horizon 2020, agreement n. 777707.

\*\* Compositor y gestor cultural. Doctor en Composición musical con medios electroacústicos. Profesor en la Universidad Nacional Autónoma de México. Director del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras. Sus líneas de investigación están enfocadas a las nuevas tecnologías, especialmente en la música electroacústica. También, es director del festival Visiones Sonoras y editor de la revista Ideas Sónicas. E-mail: rodrigo@cmmas.org

**RESUMEN**

Este texto explora el problema de la interpretación musical con nuevas tecnologías como un proceso creativo de las artes escénicas en el que la decodificación y comunicación entre los participantes pretende reinterpretar, reorganizar o transformar instrucciones predeterminadas. A través del caso de estudio del proyecto “Lumínico”, se discute la influencia y potencial que la tecnología digital aporta al proceso performático y se propone la idea de una ‘postproducción de la interpretación’ como una de las posibles perspectivas de solución a los procesos de interpretación colaborativa y creativa.

**PALABRAS CLAVE:** música interactiva, nuevas tecnologías, electroacústica, interpretación musical.

**ABSTRACT**

This text explores the problem of musical performance with new technologies as a creative process of the performing arts in which the decoding and communication between the participants aims to reinterpret, reorganize or transform predetermined instructions. Through the case study of the “Lumínico” project, the influence and potential that digital technology contributes to the performance process is discussed, and the idea of a ‘post-production of interpretation’ is proposed as one of the possible perspectives for the solution to processes collaborative and creative interpretation.

**KEYWORDS:** interactive music, new technologies, electroacoustic, musical performance.

## Crear en el escenario

Una interpretación en vivo tiene innumerables aristas que pueden ser examinadas para comprender la complejidad del proceso de realización en escena de un evento musical. Desde hace tiempo la investigación sobre las prácticas interpretativas en música se ha diversificado y podríamos entenderla como el estudio de los procesos de reflexión y consolidación de una práctica artística que es sin duda creativa. En la época de la red y las tecnologías digitales de sonido, la reflexión acerca del uso de la computadora como instrumento musical requiere de una perspectiva múltiple que combine no solamente los procesos creativos individuales, únicos del creador que ponen en marcha las obras desde una etapa conceptual hasta su realización e implementación en vivo, sino también la influencia de las herramientas y la importancia de comprender el uso imaginativo de las mismas para la creación y para su realización en el escenario.

Las decisiones sobre cómo realizar en escena una pieza musical son, en sí mismas, un proceso de elección que pretende generar homogeneidad y lógica en la propuesta sonora. Esta búsqueda de coherencia se hace más patente en los casos de interpretación en donde participan en escena varios instrumentistas, o en el caso de la música electroacústica o mixta, en donde participan también aquellos que controlan el audio o video en tiempo real.<sup>1</sup> Considero entonces que las prácticas interpretativas en escena pretenden diseñar una normalidad que integre al mismo tiempo las acciones físicas de instrumen-

---

1 Música mixta se refiere a obras en las cuales se incluyen instrumentos acústicos además de sonido digital. Obras en tiempo real son aquellas que utilizan el procesamiento computacional de datos para transformaciones del sonido en el momento mismo de la interpretación.



tistas, los gestos sonoros logrados por los dispositivos digitales y, adicionalmente, las decisiones estéticas para la escena que integren luces, video y cualquier otro medio que contenga el conjunto de la obra en vivo.

Como he considerado en textos recientes,<sup>2</sup> la interpretación hoy se podría entender como una acción en la cual los participantes decodifican de manera creativa y colaborativa una serie de instrucciones predeterminadas. Es entonces que la interpretación musical es claramente un proceso complejo que puede ser abordado desde diferentes perspectivas. La interpretación musical exige una comunicación interhemisférica más hábil que la improvisación o que otras acciones musicales. Los procesos mentales requeridos para la compleja labor de la interpretación musical son muchos y profundamente interrelacionados fisiológicamente.<sup>3</sup>

Por años la concepción de la música occidental ha considerado al compositor como elemento central del proceso creativo. Teóricos como Schenker consideraban la interpretación mecánica de una obra de arte como superflua e inútil.<sup>4</sup> En el marco de esta idea, la propuesta defiende entonces que la obra musical no requiere de una interpretación para existir. Por años en Occidente hemos entendido la evolución de la composición musical como una serie de piezas escritas y como un contexto de reglas predefinidas y códigos a interpretar. Adicionalmente, al explorar los procesos involucrados en interpretar

---

2 Este texto parte del artículo "Creación e interpretación", en el cual se exploran problemas específicos del proceso creativo en escena. Música, transversalidad / Organizadores: Felipe Amorim, José Antônio Baêta Zille. – Belo Horizonte, MG: EdUEMG, 2017. 196 p.: il. – (Série Diálogos com o Som. Ensaios; v.4) ISBN 978-85-5478-001-2.

3 Despina, J. P. (1994). *La música y el cerebro* (Barcelona, España: Gedisa).

4 Schenker, H. (2000) *The Art of Performance* (Oxford University Press).

las obras del repertorio de nuestros días que incluyen tecnologías de vanguardia mezcladas con instrumentos orquestales acústicos, podemos encontrar entonces una oportunidad para comprender la influencia directa de las decisiones escénicas y multimediales en el evento musical en vivo.

Hoy, lo original reside en la capacidad de reinterpretar, reorganizar o transformar de manera única las reglas, materiales, estructuras de lenguaje o cualquier otro ámbito disponible para el creador. Es por ello que el problema de la interpretación como acto creativo es, al menos en el ámbito de la música contemporánea de nuestros días, una especie de clímax conceptual sobre la contradicción existente entre seguir instrucciones musicales dictadas por una obra escrita y realizarlas de manera innovadora y única en el escenario. La interpretación se encuentra enmarcada entonces entre dos mundos que le exigen, por un lado, lealtad a las instrucciones y propuestas del compositor y, al mismo tiempo por el otro, esperan originalidad en la interpretación de las mismas. La realización escénica de una obra musical contemporánea espera que el intérprete muestre no solo virtuosismo en el instrumento, sino capacidad de reinterpretación personal en un entorno de reglas e instrucciones.

Gracias a que las tecnologías digitales se han vuelto más accesibles en los años recientes y a las opciones ofrecidas por la red, el compositor —que además interpreta en vivo sus obras— ofrece una oportunidad atractiva para explorar la práctica interpretativa con tecnología. Variables fundamentales del sonido y la música, como lo son el timbre y el espacio, sin olvidar el ritmo, armonía y dinámica, se pueden alterar y controlar de manera independiente gracias a la tecnología. En virtud de la idea de Vaggione sobre el hecho de que la nota musical dejó de ser el elemento mínimo de construcción de

un discurso musical,<sup>5</sup> es indispensable entender que hoy las computadoras permiten realizar decisiones de interpretación en tiempo real en variables específicas del sonido y, al mismo tiempo, ofrecen una alternativa confiable para interactuar con instrumentos acústicos. Bourriaud discute el concepto de originalidad cuando propone que, en nuestros días, en un entorno altamente teologizado y en el mundo de la red,<sup>6</sup> es sumamente interesante comprender cómo, en gran medida, las propuestas artísticas innovadoras utilizan las herramientas más actuales para reinterpretar y entender de nuevas maneras las formas, modelos, estructuras y conceptos preexistentes. De alguna manera, las herramientas ofrecen solamente posibilidades para reentender y ‘postproducir’ de manera innovadora. Me parece entonces que la interpretación con tecnología no es diferente y, por lo tanto, la realización escénica de proyectos multi y transdisciplinarios se convierte en una selección creativa del intérprete del método, herramientas y perspectivas para comprender las instrucciones predeterminadas por el compositor de la obra.

Sin embargo, el trabajo de interpretación y creación musical con nuevas tecnologías no puede tampoco reducirse únicamente a descripciones técnicas. No podemos entender la música digital de nuestros días, así como vertientes relacionadas como la música visual o los espectáculos en vivo con proyección, iluminación, audio multicanal o procesamientos visuales y sonoros en tiempo real, como comandos o códigos solamente. El aspecto técnico es una perspectiva en la que la posibilidad para la comprensión de ciertos procesos y estra-

---

5 Vaggione, H. (2001). "Some Ontological Remarks about Music Composition Processes". *Computer Music Journal*, 25(1): 54-61.

6 Baurriaud, N. (2009). *Postproduction* (Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo).

teguas se incrementa en virtud de la sistematización y oportunidad para la comparación de dichos procesos.

La incorporación de la computadora generó una nueva manera de pensar la composición y la interpretación. Este cambio implica entender de una manera diferente la relación entre intérprete y compositor y la idea de colaboración.<sup>7</sup> En Occidente, a partir del siglo XIX, el fortalecimiento de la partitura como prueba tangible de las ideas musicales afectó el desarrollo del intérprete como colaborador creativo y de la improvisación como proceso teóricamente sólido.<sup>8</sup> Sin embargo, desde hace prácticamente un siglo, la revisión de los roles y relaciones de los actores artísticos se ha repensado y expandido de manera tal que, con la llegada de la tecnología digital, es posible entender la consolidación de la obra musical en su interpretación escénica y confirmar que la transmisión de ideas musicales opera en múltiples niveles. Al compositor que trabaja con sonido, el desarrollo formal de las ideas le servirá como generador de un discurso exitoso. La organización y coordinación del material musical surgirá de la ‘conversación’ interna entre los principios ordenadores del compositor y la información musical que resulte revelada a través de la funcionalidad concreta del material. Como afirma Vaggione, «la constructibilidad puede surgir de una pluralidad de factores en interacción»<sup>9</sup> y esto puede suceder tanto en el proceso de composición como de interpretación.

Me interesa presentar la idea de la interpretación musical con nuevas tecnologías como una propuesta en la que el valor

---

7 Dannenberg, R. B. (2005). "Interactive Visual Music: a personal perspective". *Computer Music Journal*, 29(4): 25-35.

8 Canham, N., y Charles, C. L. (2014). "An Evolving Collaboration: Performer and Composer Approaches to Creating Visual Music". *Ideas sónicas*, 9 (17): 19-28.

9 Vaggione. "Some Ontological Remarks about Music Composition Processes".

de la originalidad puede trasladarse, a diferencia de las tendencias especialmente de la segunda mitad del siglo pasado en la música contemporánea, a la capacidad de integrar diversos materiales, ideas, influencias y estrategias como método creativo. El concepto de una postproducción de la interpretación que, de alguna manera, podría entender lo inclusivo y la diversidad de influencias como una postura estética específica en el proceso de interpretación en escena. Es de vital importancia entender que la interpretación en vivo de obras que conjuntan medios digitales con instrumentos acústicos generan diálogo con el público, estableciendo una dinámica de comunicación que depende en gran medida de la información visual. Cuando las tecnologías digitales interfieren y el público escucha eventos sonoros que no necesariamente puede ligar a acciones físicas que confirma visualmente, así como cuando observa acciones que no necesariamente coinciden con sus expectativas auditivas, se establece una comunicación compleja. Como compositor, trabajo desde hace más de quince años en proyectos que pretenden explorar este ámbito, y a partir de 2006 “Lumínico”<sup>10</sup> se ha consolidado como el proyecto multidisciplinario principal para la exploración de estas preocupaciones.

La investigación y experimentación con procesos y herramientas tecnológicas diversas ha encontrado en el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras<sup>11</sup> (CMMAS) un espacio institucional ideal. Evidentemente, la infraestructura tecnológica y respaldo técnico del Centro ha sido fundamental; más aún, el impacto de las redes de artistas que han transitado por el CMMAS han sido influencia central en la

---

10 [www.luminico.org](http://www.luminico.org)

11 [www.cmmas.org](http://www.cmmas.org)

concepción sobre el problema de la creación e interpretación. Es imposible identificar las influencias específicas de manera clara, pero la experiencia ofrecida por los artistas a nivel teórico y práctico durante más de diez años se han ido infiltrando de manera clara en la forma de comprender el proceso existente desde la conceptualización de una pieza y el camino hasta su interpretación en escena. Me refiero a esto como prueba tangible personal de la idea de postproducción como un proceso que encuentra respaldo a través de la integración de técnicas, tecnología e ideas de diversa procedencia y válida en su inclusión y reorganización su valor de originalidad.

Es así como, en el marco del CMMAS, el proyecto “Lumínico” ha podido madurar como un entorno de trabajo dinámico y en constante redefinición. Su aspecto compositivo tiene como objetivo, desde sus inicios, la interpretación colectiva en escena que integre instrumentos acústicos, procesamiento de sonido en tiempo real, difusión en el espacio a través de un sistema multicanal, proyección de video y un sistema de circuito cerrado con procesamiento de la señal de video en tiempo real. Esta realidad requiere de un replanteamiento de los roles de los participantes y sus funciones en el ámbito colectivo del ensamble, con el objetivo de encontrar en la tecnología un soporte para explorar y explotar las posibilidades creativas en el acto interpretativo. La premisa y preocupación central es, entonces, cómo entender la tecnología actual disponible para comprender la posibilidad de crear un discurso musical en escena que integre colaborativamente las acciones de varios creadores en vivo a través de diferentes medios.

El discurso musical puede entenderse como la manera en la que fluyen y funcionan los elementos internos en el ámbito de sus relaciones y roles dentro de la red particular de reglas

o jerarquía de una pieza. Es el modo en el cual la sustancia de las ideas adquiere funcionalidad. Sin embargo, no es posible alcanzar la funcionalidad dentro de las ideas musicales sin residuos reconocibles de su esencia como elementos del discurso. La efectividad de un discurso verbal se basa no solo en una acertada elección de palabras, sino que también depende de la estratificación de sentidos en el tiempo y de la estrategia elegida para crear vínculos entre las ideas. Así, en la música, la capacidad de creación de un discurso elaborado para transmitir una idea requiere de la capacidad de controlar eventos musicales estratificados con sentidos determinados.

Un sonido carece de sentido musical hasta que una relación se hace presente, y adquiere sentido como un elemento del discurso gracias a la presencia de otros elementos con los que puede compararse. En consecuencia, el sentido surge de la combinación de elementos con los que un evento o sonido puede relacionarse y compararse para ser identificado como diferente. El sentido de un elemento musical cambia continuamente y no es discreto. Las características internas del material son constantemente enfatizadas, reducidas, prolongadas, acortadas, y mezcladas con otras. Es, entonces, labor de la interpretación establecer los procesos para que las características internas de los materiales sonoros sean provistas de sentido para establecer un discurso escénico atractivo y controlado.

A diferencia de la estratificación de palabras en un texto como base para el discurso escrito, la ubicación de ideas y eventos en el discurso musical y en la etapa de la interpretación involucra unidades complejas que no están limitadas a una representación unidimensional. Sus límites no son nunca definitivos, y son redefinidos permanentemente e influenciados

por la tecnología. Es por eso que, aunque pudiera haber una intención preconcebida de diseñar una relación particular o de enfatizar vínculos entre elementos, el proceso de interacción en escena es el que consolida el sentido y función musical.

En este sentido, Slater propone un concepto relevante cuando considera que, a pesar de las nociones tecnocientíficas en la interpretación, hay un hilo conductor que conecta el proceso de trabajo que se ha dado entre colectivos o ensambles en el ámbito performático. Esta conexión reside en el hecho de que los procesos de relación entre las personas y las obras no son fijos sino en proceso de cambio permanente. Esto en contraste con sistemas estables que permiten la medición de variables. Es decir, cuando exploramos el proceso de realización escénica de una obra multimedia, y en este caso de las acciones en escena de “Lumínico”, entendemos que es en sí misma una etapa dinámica y creativa que requiere de elementos estructurales identificables, pero, al mismo tiempo, busca su originalidad en la transformación de los mismos y en su definición como materiales del discurso sonoro. Los elementos en este caso son las relaciones entre los actores que participan de la realización de la obra. Las relaciones se convierten en las piezas centrales del discurso que se reacomodan, no solo desde la perspectiva composicional tradicional de la música contemporánea, sino desde una posición colaborativa de intervención de los materiales colectivamente para organizarlos y establecer estrategias de comunicación con el público.

“Lumínico” explora entonces estas ideas con la premisa de que ciertas variables sonoras pueden ser compartidas o reinterpretadas entre medios en tiempo real, por ejemplo, en el territorio del video o viceversa. Las técnicas utilizadas



desde la perspectiva tecnológica son de alguna manera facilitadores para implementar una idea escénica. Entender que las transformaciones tímbricas pueden tener una analogía de transformación visual equivalente —por ejemplo, desde una aproximación literal, en el cambio de colores— es un proceso que las nuevas herramientas y procesadores computacionales permiten realizar en tiempo real de manera estable y veloz, que claramente se comunica al público como relacionado cuando sucede de forma controlada y enfatizada escénicamente. Como esta estrategia, hay otras posibilidades diversas de reinterpretación de acciones en el material sonoro o el video, las cuales el flautista puede usar como elemento de guía o inspiración para una improvisación, generando a su vez los sonidos que, a través del procesamiento en tiempo real, se transforman y difunden en el sistema multicanal.

De esta forma, se establecen circuitos de transferencia de información en los eventos sonoros entre los medios. Material sonoro, visual o incluso elementos de interpretación circulan entre los intérpretes de manera fluida y constante. Esto no es único ni particular de un entorno tecnológico, pero en el caso específico del proyecto “Lumínico” se trabaja para establecer el orden de las ideas en escena tomando en cuenta esta circulación de información. El objetivo es explorar una posible sistematización de materiales a partir de las funciones de los intérpretes y una jerarquización de elementos decidida por los intereses de exploración tecnológica en cada momento del espectáculo.

De manera más concreta y en el marco del caso de estudio de “Lumínico” se puede ejemplificar cómo el audio que se genera por la flauta es capturado por una de las computadoras a través de la microfonía. Esta señal de audio se envía de

manera directa a un procesador de efectos y a la amplificación de la sala como se haría en un concierto normal; sin embargo, la señal se divide y alimenta directamente una plataforma de procesamiento en tiempo real basada en Max/MSP que la utiliza para dos funciones primordiales: transformar la señal de audio en tiempo real que a su vez regresa al sonido de sala junto con la flauta y, por ende, establece una relación más cercana a la música electroacústica mixta en donde transformaciones de flauta y la flauta original interactúan en un sistema de difusión multicanal que también está manejado desde la plataforma de Max/MSP. Sin embargo, la información de audio es enviada al mismo tiempo a la computadora encargada del procesamiento de imagen, en donde se realiza un análisis en tiempo real de la señal de la flauta y se procesa la imagen de un sistema de circuito cerrado de video a través de una plataforma basada en Processing, que permite que el video de lo que sucede con el flautista en vivo sea intervenido a través de datos del audio que el mismo flautista ha generado.

En estos entornos de colaboración en escena de “Lumínico” es posible definir que el proceso de exploración se desenvuelve en el marco de la improvisación, pero acotando procesos creativos con el uso de las tecnologías. Esta improvisación dirigida se podría pensar como una especie de Sistema de Recuperación de Información Musical (RIM o Music Information Retrieval, MIR por sus siglas en inglés) en tiempo real. La analogía podría parecer forzada; sin embargo, una de las características centrales de los sistemas de recuperación de información musical es el hecho de que no solamente consideran el análisis del audio e información obtenidos de las partituras, sino que, con el propósito de vincular la música con elementos adicionales, han desarrollado estrategias basadas en metadatos

que permiten entender el modo en el cual el consumidor escucha o percibe la música.<sup>12</sup> Así mismo, en el trabajo con tecnologías de audio y video como las descritas anteriormente, la improvisación podría ser un proceso de RIM en el cual se pretende definir estructura musical, interacción entre medios audiovisuales e interpretación de los instrumentos acústicos en tiempo real, en gran medida a partir de la manera en la que la audiencia experimenta el evento. Se establece, entonces, una relación flexible entre los miembros del ensamble que está en buena medida determinada por las posibilidades tecnológicas disponibles, pero en función de lo que el público verá y escuchará. Es así como en “Lumínico” sucede un proceso sobre el cual Zanardo y Brianza reflexionan al considerar que el hecho de que el desarrollo tecnológico alcanzado en cada época es determinante en la aproximación de los intérpretes, en el ámbito de la tecnología de nuestros días las herramientas electrónico-digitales impactan en el ámbito sonoro y, por ende, los instrumentistas deben adaptarse a nuevas estrategias de colaboración escénica,<sup>13</sup> colaboración fundamentalmente ligada a ideas predeterminadas de la experiencia que el ensamble pretende generar en la audiencia y, en segundo plano, a las tecnologías disponibles. Así, el concepto de la constructibilidad que emerge de una pluralidad de factores en interacción de Vaggione se cumple a cabalidad en el trabajo de “Lumínico”. Es entonces cuando, en un entorno performático de transferencia de información y materiales en tiempo real gracias a la integración de la computadora como instrumento,

---

12 Klein, V. (2013). “The listening machine”. En Carlyle, A., y Lane, C. (eds.). *On listening* (Devon, UK: Uniformbooks): 133-139.

13 Zanardo M., Brianza A. (2014) “Música mixta: problemáticas presentes en el proceso compositivo e interpretativo de Estudio para flauta dulce y electroacústica”, *Ideas sónicas*, 9 (17): 29-35.

las ideas surgen de las acciones individuales y a partir de la relación entre los elementos musicales y el comportamiento de la parte visual o sonora. La búsqueda se concentra, entonces, en un proceso de transformación controlado de los elementos que generará una evolución del material musical hacia un determinado objetivo con la experiencia del escucha como uno de los elementos principales para la determinación de la estructura del discurso musical y visual. La estructura general del espectáculo esta predeterminada en “Lumínico”, pero las transiciones entre momentos específicos y entre obras tienen diversos niveles de indeterminación y flexibilidad. Esta aproximación permite establecer una interacción en escena más cercana a la música de cámara de concierto tradicional y aun así ofrecer resultados que puedan sorprender e idealmente conmover al público.

## Referencias

- Baurriaud, N. (2009). *Postproduction*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Canham, N., y Charles, C. L. (2014). “An Evolving Collaboration: Performer and Composer Approaches to Creating Visual Music”. *Ideas sónicas*, 9 (17), 19-28.
- Dannenberg, R. B. (2005). “Interactive Visual Music: a personal perspective”. *Computer Music Journal*, 29(4), 25-35.
- Despins, J. P. (1994). *La música y el cerebro*. Barcelona, España: Gedisa.
- Klein, V. (2013). “The listening machine”. En Carlyle, A., & Lane, C. (ed.). *On listening*. (pp.133-139). Devon, UK: Uniformbooks.

- Lawson, C., & Stowell, R. (eds.). (2012). *The Cambridge history of musical performance*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Salter, C. (2010). *Entangled: technology and the transformation of performance*. Boston, USA. MIT Press.
- Sigal, R. (2014). *Estrategias compositivas en la música electroacústica*. Quilmes, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Schenker, H. (2000) *The Art of Performance* (ed. H. Esser, trans. I.S. Scott), Oxford University Press.
- Vaggione, H. (2001). “Some Ontological Remarks about Music Composition Processes”, *Computer Music Journal*, 25(1), 54-61.
- Zanardo M., Brianza A. (2014) “Música mixta: problemáticas presentes en el proceso compositivo e interpretativo de Estudio para flauta dulce y electroacústica”, *Ideas sónicas*, 9 (17), 29-35.

## Recursos en línea

- Duarte, Ronald. “El acto creativo”. En *Tiempos modernos* [acceso 20 de abril, 2017, 15:19 h]. Disponible en: <http://tiemposmodernos.weebly.com/patadas-de-ahorcado/el-acto-creativo>
- Cascone, K. “Grain, Sequence, System: Three Levels of Reception in the Performance of Laptop Music [acceso 10 agosto, 2017, 20 h]. Disponible en: <http://www.fylkingen.se/hz/n4/cascone.html>
- [www.luminico.org](http://www.luminico.org)
- [www.cmmás.org](http://www.cmmás.org)
- <https://cycling74.com>
- <https://processing.org>

F·ÍLIA

Revista No. 1  
Guayaquil, Ecuador  
abril - septiembre 2020  
ISSN: 2697-3596

# Texturas

**ILIA**  
Instituto Latinoamericano  
de Investigación en Artes

# *Amarillo.*

## Una experiencia sensorial

**Diego Benalcázar Vega**

**A** *marillo*, obra de teatro sensorial dirigida por Juan José Ripalda y Rocío Maruri. Versión breve

*Amarillo* se montó en el Microteatro de La Bota (Malecón del Salado) durante el mes de julio de 2019. Esta fue la segunda puesta en escena de la obra; la primera tuvo lugar unos meses antes durante su estancia en Sinestesia, en formato teatro/instalación.

La obra dura alrededor de 15 minutos. Inicia en un cuarto oscuro en el que varios bombillos suspendidos del cielo lo iluminan con una luz tenue. Los asistentes son ubicados en un lugar específico de la habitación. Comienza con una obra sonora sincronizada a un juego de luces proveniente de las diferentes bombillas. La composición se basa en síntesis y modificación sonora de muestras de grabaciones y archivos posiblemente del compositor. La música y las luces bailan en sincronía mientras diferentes texturas sonoras, sombras y reflejos nos envuelven.

De repente, al son de un pasillo, una mujer entra al cuarto; lentamente se mueve alrededor de las bombillas y el tiempo se acelera mientras cada bombilla se apodera de un sonido diferente: se escucha ahora material más orgánico, crudo y a su vez procesado. De repente llega la calma, ella se sienta a escribir en una hoja en blanco. La oscuridad no permite ver lo que escribe, pero es fácil imaginarlo gracias a sus gestos faciales. Las luces

palpitan, como si la sala respirara. La música y la intermitencia de las luces se vuelven intensas, nos dejan con largos vacíos de luz en los que la actriz crea un tipo de llamado y respuesta entre su cuerpo, las luces y la oscuridad, aprovechando la oscuridad para hacernos sentir que se teletransporta de un lugar a otro de la sala. Los sonidos se intensifican, nos suben y llevan hasta el borde; sin embargo, antes de caer resuelven y nos dejan respirar. Aún abrumados, pero con luz, vemos a la actriz desvaneciéndose en negro. Con un solo bombillo y luz tenue, ella nos lleva al final de la obra.

Sin duda, esta pieza nos lleva por un viaje sensorial desde lo predictivo a lo estocástico, pasando por pequeñas lagunas de calma hasta llevarnos al borde, ese sentimiento de llegar a la cúspide de algún lugar, del que solo puedes caer. Miedo, tensión, y luego, reposo. Los directores hicieron un trabajo excepcional; el nivel técnico y artístico es muy bueno. El sistema de luces, la composición y la actuación es para quedar boquiabiertos.

Al terminar la obra el escenario se transforma en una instalación donde el público puede dar vueltas y disfrutar de este espacio visualmente atractivo. Es el mejor momento para tomarse una que otra foto, un buen *selfie*. Sin duda, una puesta en escena instagrameable. #instaworthy.

*Amarillo* es único porque muta; ya ha tenido varias versiones y vienen otras más, como en versión instalación montada en las bóvedas del MZ14 para el mMat de la Escuela de Artes Sonoras en agosto del 2019. Su estado mutante permite a los creadores adaptarla a nuevos lugares y públicos, o produciendo nuevas experiencias para los que ya la han visto.

Sin duda es para volverla a ver en su próxima reinvencción.



# H4B174R 3N 07RAS P1ELES

## La producción poética de Kelter Ax como una anidación del lenguaje

Laura Nivelá

**S**u sombra como un mapa, obra reunida de Kelter Ax, es un poemario que dialoga con el lenguaje de programación, las nuevas jergas provenientes de los años 2000 cuando las redes sociales comenzaban un gran auge tecnológico a nuestro alrededor y en la poesía guayaquileña.

Kelter Ax<sup>1</sup> escribía desde la noción de la infancia perdida con varias imágenes recurrentes en su trabajo, tales como: el hijo que acepta su muerte y siente su cuerpo en constante putrefacción. Podría decir que la producción poética de Ax explora las posibilidades del cuerpo para la *anidación* de otros sistemas en él, de la misma manera su forma de escribir.

Concibo ese tipo de cultivos poéticos como virus multiplicándose en la piel, la cual también está en un proceso *post mortem*. Burroughs,

---

1 Fue el seudónimo de Kleber Ajila Vacancela, un artista visual y poeta que nació en 1985 en la parroquia de Zaruma de la provincia del Oro y se suicidó a principios del 2016. Su nombre ha retumbado en mi cabeza desde aquel año, yo entraba a la universidad y un poeta acababa de morir.

en su libro *La revolución electrónica*, explica el lenguaje como un virus que comenzó aniquilando a ciertos primates:

Una de las razones por las que los simios no pueden hablar es simplemente porque la estructura interna de sus gargantas no está diseñada para formular palabras. Él sostiene que la alteración de la estructura interna de la garganta fue ocasionada por una enfermedad viral [...] Y no ocasionalmente [...] Esta enfermedad puede haber tenido perfectamente una alta tasa de mortalidad pero algunos simios hembras deben haber sobrevivido para dar a luz a los niños prodigio. La enfermedad tal vez asumió una forma más maligna en el macho por su estructura muscular más desarrollada y más rígida y causó la muerte por estrangulación y fractura vertebral.<sup>2</sup>

Aquella *anidación en sí* o virus en expansión es evidente desde los primeros poemarios de Ax. En uno de ellos titulado "La novia grogui" escribe:

(...) Nuestro cuerpo es una boca  
Y ella:  
El edén del verbo  
El verso es la tribu de letras  
el verso nace de 1 moretón  
el verso es 1 moretón<sup>3</sup>

Más adelante, casi a la mitad de su carrera como poeta porque también era artista visual —de lo cual hablaremos casi al final de esta reseña—, entabló la acción de proliferación como un habitar: «Sentir, llorar, H4B174R 3N 07ROS CU3RP05 tanto tiempo como nuestra demencia ns lo permita (...)».<sup>4</sup> Cuando

---

2 William Burroughs, *La revolución electrónica* (1970), 16.

3 Kelter Ax, *Su sombra como un mapa*, ed. Lucía Moscoso (Quito: Editorial Mecánica giratoria, 2019), 63.

4 Ax, *Su sombra...*, 94.

me refiero, en un principio, a que Ax utiliza un lenguaje de programación (o una aproximación) es por este tipo de escritura que acabo de citar. A veces pareciera que la escritura clásica no le alcanzaba, entonces creaba una nueva a partir de su propio cuerpo. Un lenguaje capaz de abarcar el internet completo, que es el mundo, aunque él ya no esté.

En este caso, la tecnología que abarca Kelter Ax es su propia escritura como material fibroso, influenciado por sus propias experiencias con las nuevas realidades virtuales. El lenguaje es un proceso doloroso que circula por el cuerpo como una bacteria y evoluciona desde los entes vivos o en los cadáveres bajo el sol. Como lo conocemos en el día a día y el internet son uno solo, no le prestan atención al estado del cuerpo. Lo que importa es si el huésped es capaz de alimentar el virus con su propia carne o, mejor dicho, información.

Infartos contagiados X **bluetooth**  
**You/tube** 1 cementerio de fosas nasales.  
 El día en ke los gases estornudaron  
 la gente corría en cardúmenes  
 x entre arrecifes  
 de vidrio y semen/to<sup>5</sup>

Ax mixtura la cotidianidad de la realidad con las redes sociales. Sus poemas están en una constante resignificación del cuerpo y sus respectivas acciones. Paul B. Preciado, en su libro *El manifiesto contrasexual*, plantea el cuerpo como un campo de entendimiento, discusión y revolución: «(...) los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres, sino como cuerpos parlantes, y reconocen a los otros como cuerpos parlantes».<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Ax, *Su sombra...*, 62.

<sup>6</sup> Paul B. Preciado, *El manifiesto contrasexual* (Madrid: Editorial Opera Prima, 2002), 18.

Los cuerpos parlantes son una construcción de personajes en el poema "Campamento en las nubes". Los que se convierten en entidades tales como montañas, luna o sol:

(...) Lenguas estivales con dosis antimicrobianas para el lenguaje

## Lado 2.

Las ventanas M4R1P0545 nocturnas pegadas 3N L45 P4R3D35,  
esperando ke menstrúe el día, y el sol como óvulo caiga x la vagina  
DeL HORIZON73: la noche<sup>7</sup>

En este poema se evidencia la transformación de los cuerpos, de manera que se mixturan las bocas y sus lenguas, por lo que no se puede diferenciar un cuerpo del otro, lo que implica un articular otro de la construcción del cuerpo.

Para ir cerrando esta reseña, quisiera traer a colación la postal que se entrega con el libro. Postal que en su momento fue una obra de acrílico sobre papel del 2015, titulada *Reloj de pared*. Kever fue un destacado artista visual que asistió a varias bienales dentro y fuera del país.



7 Ax, *Su sombra...*, 92.

Recuerdo haber conversado sobre su obra y escuchar a varias personas decir que lo preferían como artista visual. Considero a Kelder Ax y a otros poetas como Dina Bellram, que murieron desde el 2000 hasta ahora, como una gran pérdida para la poesía y los ámbitos artísticos en sus diferentes devenires y plataformas.

En el comienzo citábamos a Burroughs porque nos permitía entender al lenguaje como un virus, ahora lo vamos a retomar para concluir con una de las obras más recordadas de Kelder.

En el principio era la palabra y la palabra era Dios y la palabra era carne... Carne humana... En el principio de la escritura. Los animales hablan y transmiten información. Pero no escriben. No pueden hacer que la información esté disponible para las generaciones futuras o para los animales que están fuera del alcance de su sistema comunicativo. Ésta es la diferencia fundamental entre los hombres y otros animales. La escritura. Korzybski, que desarrolló el concepto de Semántica General, el significado del significado, ha señalado esta distinción humana y ha descrito al hombre como «el animal que articula el tiempo». Puede hacer que la información esté disponible para otros hombres a través del tiempo gracias a la escritura.<sup>8</sup>

Según Burroughs, lo que nos diferencia de los animales es nuestro manejo y construcción del tiempo. Como podemos ver en la imagen anterior, hay varias ranas de diferentes especies unidas por un centro, como si todas fueran una sola. Cada cabeza apunta a una dirección diferente pero una cruz se interpone en el camino. Son el propio génesis del hombre, pero también son el grito de lo *cyborg* que se encuentra siempre en las fronteras entre lo humano y la máquina.

---

8 Burroughs, *La revolución electrónica* (1970), 15.

Las ranas van muriendo y mutan en sus propios cuerpos muertos. Los parásitos y bacterias las habitan y transforman. El tiempo es irrelevante cuando el sujeto fallece y no puede hablar ni sentir. Cuando revive, de nuevo se encuentra atrapado en él y su propio cuerpo tiene la silueta del tiempo. Su propio cuerpo como un moretón, un lenguaje y un mapa.

Ax y Marosa Di Giorgio, poetas que me parecen muy diferentes, pero a la vez muy parecidos por la manera en que envuelven mundos y lenguajes de una manera mítica. Donde cada espacio —los cuales podrían ser bosques, Facebook o el infierno— son lugares que exploran sus propias reglas. Los dos poetas me parecen próximos a lo *cyborg* porque son ilegítimos a sus progenitores y no esperan el Edén. Ellos lo crean en sus trabajos poéticos.

Para concluir, al principio de este escrito dialogamos sobre el lenguaje como un virus que anida y se reproduce sin control en el cuerpo. No solamente de los vivos sino de los muertos. En su obra, Ax es siempre el espectador de su sepelio y de su cadáver bajo el sol: «y dejar secar el cadáver de tu hijo / a la intemperie / para que los nuevos amaneceres pasen sobre él / como si los viese todavía».<sup>9</sup>

El lenguaje de Ax a veces parecía mutar y convertirse en extensión, por eso revisamos los poemas que contenían números en vez de letras y las abreviaciones que se utilizan hasta la actualidad para tener conversaciones en redes sociales. Cosa que es una especie de acoplamiento de las nuevas tecnologías en nuestra manera de pensar, por lo tanto, de escribir.

Quisiera terminar este escrito con un poema que considero adherible a todo lo anterior, porque de alguna manera mi texto

---

9 Ax, *Su sombra...*, 180.

también es una colección de sapos o de imágenes que se desprenden de mí.

Comprendo q me han crucificado  
 en las paredes del veneno,  
 no hay principio,  
 y el final es tan corto, cuando se trata  
 de empezar.  
 Todo tenemos 1 tiempo, y no siempre  
 Ese tiempo nos tiene,  
 Andamos en nuestro propio eje  
 Y morimos al caminar (...)<sup>10</sup>

## Bibliografía

- Ax, Kelder. *Su sombra como un mapa*. Edición: Lucía Moscoso. Quito: Editorial Mecánica giratoria, 2019.
- Burroughs, William. *La revolución electrónica*. Ubuclassics, 2005. PDF
- Carr, Nicholas. *¿Qué le está haciendo Internet a nuestros cerebros?* PDF
- Cavallo, Guglielmo; Chartier, Roger. *Historia de la lectura occidental*. PDF
- McLuhan, Marshall. "La galaxia Gutenberg". PDF

---

<sup>10</sup> Ax, *Su sombra...*, 82.

***El poder en mi constitución***  
**Proceso de construcción**  
**de la deriva escénica**  
**del proyecto**  
**de investigación en artes**  
**sobre la representación**  
**del poder a través**  
**de imágenes seleccionadas**  
**del archivo El Telégrafo**

**Carolina Pepper**

**Características y contexto**

**E***l poder en mi constitución* es un título que parafrasea la leyenda de la banda presidencial que se otorga a los mandatarios en nuestro país y en el que se reemplaza, para decirlo de manera formal, el pronombre posesivo ‘mi’ de la frase original *Mi poder en la Constitución*, por el artículo determinado ‘el’ para referirse al poder. Por el contrario, en el caso del sustantivo ‘constitución’, se reemplaza el artículo determinado por un pronombre posesivo. Es decir, se produce un juego de intercambios en el que el objeto —cuya principal característica es que se posee o



crea poseer— pasa a ser un objeto definido principalmente como único; y viceversa. Así, la distancia de connotaciones entre una y otra frase crece abismalmente y se produce un primer guiño, un primer escape, una fuga. Se baja además la mayúscula para que hablemos de la constitución como la naturaleza *constituyente* de algo y no como el consabido y codificado texto que representa al poder jurídico-político del país.

Esta deriva escénica del proyecto es un ala que, a la vez que integra el proyecto macro *La representación del poder, derivas teóricas, visuales y escénicas a partir de fotografías del Archivo El Telégrafo*, mantiene también sus particularidades distintivas. Inicia el mes de noviembre de 2019 con un laboratorio de seis integrantes, apuntando al montaje de una danza/performance, e integrando un proyecto que busca indagar la forma en que la prensa representó al poder político del país en diferentes momentos, a partir de la publicación —o no— de las imágenes de algunos personajes del poder dictatorial y el poder defenestrado en la primera etapa de la investigación, y de los protagonistas del poder mediático en una segunda parte.

La ficha del proyecto<sup>1</sup> apunta que «A partir de la creación de una base de datos con información textual y gráfica recolectada en el archivo El Telégrafo —que operará como un imaginario común— la investigación se trasladará al campo artístico». Se decide tra-

---

1 Se puede consultar en <http://www.uartes.edu.ec/investigacion/index.php/pagina-ejemplo-2/proyectos/representacion-memoria-patrimonio/la-representacion-del-poder-derivadas-teoricas-visuales-y-escenicas-a-partir-de-fotografias-del-archivo-el-telegrafo-vip-2019-004/>

bajar acogiendo herramientas del performance (uso del espacio real en tiempo real, acuñar el imprevisto, el azar, el ‘error’, el espacio no convencional o no convencionalmente), de la danza (danza de calle, elementos fugaces de hip hop, drill, king-tut, danza contemporánea, la improvisación como técnica generadora de movimiento), y elementos de lo cotidiano (gestualidad, la rítmica fuerte de baile popular moderno salsa choke, movilización por acciones, caminatas, espacio público cotidiano), elementos que no quedan explicitados —acaso para un ojo experto—, pero que se convierten en una mixtura de fácil empatía con un espectador de calle cuyo tiempo de atención es mínimo. Nuestro tiempo real es el de la fugaz atención de un transeúnte de la plaza; en ese sentido, pensamos en un símil con la popularizada definición del cartel como ‘un grito en la pared’, es decir, una «danza de guerrilla» que se juega en la calle. Hablar del poder y no llevar la muestra al espacio público habría resultado una contradicción en sí misma para el proyecto.

De entre todos estos elementos en juego, el énfasis lo lleva la danza contemporánea dada su apertura al intercambio y el abanico de recursos de variada índole que se permite acoger. A riesgo de caer en una romantización histórica de esta danza, me atrevo a afirmar que mantiene su característica mirada alerta y cuestionadora ante los paradigmas que regían y rigen nuestros cuerpos y sus roles en la vida social, política, y, por ende, artística también. Como dice aquella frase acuñada hace tanto tiempo que hemos perdido la pista del crédito original: qué es el arte sino una forma de hacer política.

Una de las primeras pautas del laboratorio tuvo como objeto iniciar la conexión de los imaginarios —y no solo los cuerpos— de los bailarines ejecutantes, con lo cual se pidió contribuir con insumos para la elaboración de un campo semiótico para las palabras ‘danza’ y ‘poder’. La cotidianidad de estos términos provocó respuestas precipitadas del inconsciente creativo, designando generalidades como orgánico, sinergia, herramienta, ritualidad o agresividad, para ‘danza’; así como uniforme, dinero, corona, o monumento, para ‘poder’. Sin embargo, ante la construcción de la frase a completar «un (...) tiene poder» o en sus variantes «una/la (...) tiene un/el/su poder», aparecieron términos que en otros ámbitos requerirían explicaciones anexas, términos como: tiempo, sexo, biblia, mirada, madre, un cristo (así, sustantivado), tolete, marca, *influencer*, pluma, chofer, oro, indígena, micrófono, naturaleza, periódico, calle, apellido, médico, arte, o titular. A estas prácticas se sumaron la observación analítica de las fotografías seleccionadas, visualización grupal de videos referenciales, observaciones derivadas de autores que han desentrañado el poder (Foucault, Spinoza), ensayos en parques, juegos de improvisación en movimiento, aprovechamiento e inclusión de las propuestas de los integrantes, enmarcadas en sus posibilidades físicas distintivas, no impuestas, y finalmente una metodología en proceso de *traducción intersemiótica*.

El grupo interdisciplinar de docentes que llevamos adelante el proyecto macro sobre “La representación del poder” se planteó en un inicio una suerte de orden en el que se elaboraría una selección de fotografías, de la que se pasaría en segunda instancia al texto

y de este a lo escénico. Sin embargo, ya en la práctica se aterrizó la situación en una suerte de insumos que se nutren mutuamente en un vaivén transtemporal. La traducción intersemiótica tendría lugar en el pasaje de un componente a otro, es decir, entre el material-imagen que va a la idea-escena, pero también de una idea-escena al material-texto (el material de registro producido en el laboratorio físico, su bitácora y conclusiones), y de aquí nuevamente al material-imagen, constatando que la reciprocidad entre estos sistemas multiestructurados —dígase la fotografía de prensa, la danza performance o la literatura académica— hacen parte de las relaciones involucradas en esta traducción.

Según Queiroz y Aguiar,<sup>2</sup> «A pesar de su importancia teórica, y a pesar de la frecuencia con que se practica, el fenómeno de la traducción intersemiótica (TI) se mantiene prácticamente no explorado en términos de modelización conceptual. La principal dificultad metodológica parece estar relacionada con la comparación entre sistemas semióticos radicalmente diferentes». He aquí uno de los retos e interrogantes en los que aún estamos trabajando, tanto para modelar como para difundir de manera clara, no unas estadísticas sobre un número de publicaciones a tal o cual personaje/representante del poder ejecutivo, ni medir la periodicidad de las mismas, sino las conclusiones que se produzcan, de modo que estas nos permitan una reescritura de la mirada histórica sobre un pasado que nos afecta, compone o vertebra, y permitirnos

---

2 Aguiar y Queiroz, *Charles S. Peirce, semiosis y traducción intersemiótica* (IV Jornadas "Peirce en Argentina", 2010).

luego compartir esa mirada a partir de, al menos, tres lenguajes distintos.

Por lo pronto, dentro de esta microsociedad catalizamos nuestros referentes, nuestras relaciones con los otros y otras, exponemos nuestros supuestos personales en función de generar una brevísima historia en común y de elaborar para esta muestra un propio lenguaje de cuerpos en movimiento.

Los integrantes a la fecha son: Efrén Roque, Darla Alarcón, Ronal Medina, Jennifer Ascencio, y Milena Álava (estudiantes de distintos niveles de la carrera de danza), Javier León (instructor Danza de calle), Liberti Nuques (registro audiovisual y fotográfico), y Carolina Pepper en la dirección coreográfica y del laboratorio. El proyecto macro está dirigido por Agustín Garcells y Natalia Tamayo.

# Una gentil guía para usar, compartir o coleccionar emojis, memes y stickers

Janina Suárez Pinzón

**M**iss, me dejó en visto es un libro colectivo que recopila emojis, memes, *stickers* inéditos para reflexionar sobre formas contemporáneas de comunicación y su uso en las redes sociales, sin fines enciclopedísticos.

La propuesta editorial fue ideada en la cátedra Proyecto integrador de saberes, coordinada por los docentes Janina Suárez Pinzón y Jorge Tigreiro, con la ayuda del estudiante de Creación teatral, William García, durante el proceso de Nivelación de 2019, en la Universidad de las Artes.

Para facilitar el trabajo, se determinaron secciones que estarían a cargo de cada uno de los grupos de estudiantes; de esta forma, sus cocreadores diseñaron el contenido gráfico para ofrecer una selección original que ejemplificaría temas de su interés repartidos en memes, profecías, *fake news*, columnas de opinión, *stickers*, emojis y lo inclasificable. Es importante destacar que lo inclasificable es el lado *creepy* del internet, donde se acopian imágenes extrañas y desubicadas, de libre interpretación, se basa en el *shitposting* que pueden ser memes, videos o imágenes peculiares; así como en los *dank memes*, imágenes sumamente graciosas que han sido comprimidas y

descomprimidas muchas veces porque las personas las editan infinitamente. Sobre la conceptualización del libro, García lo explica de la siguiente manera:

El libro explora el humor negro, el sarcasmo, el desenfado, las ilusiones y el desgano de una generación que vive y se expresa sobre el internet a diario. Todo para descubrir qué causa en ellos/as eso que ven, ríen, bromean o chatean todo el día, y cómo su mensaje puede llamar la atención de una sociedad complaciente que conforma Guayaquil.

El libro no necesita traducirse ni agregar pie de páginas pues su decodificación es fácil; creemos que se comparten los mismos marcos interpretativos, por lo que fluirá un intercambio sin inconvenientes. En cada sección es evidente como los/as jóvenes se (re)apropiaron de expresiones del inglés que surgen en series o películas, o de la jerga e ideología de la cultura popular (ecuatoriana) que palpan en sus recorridos cotidianos, así como de anécdotas en el hogar y en su vida *online*.

Al respecto, Héctor Bujanda, coordinador de la maestría en Periodismo digital de la Universidad Casa Grande, señala que, partiendo de la premisa de que hay una generación que vive volcada a internet, usuarios/as que día a día exponen sus prácticas estéticas en las grandes plataformas de comunicación e interacción digital, el volumen busca modelar una propuesta que parte de la lógica en la que se juega lo simbólico hoy en la red: el apropiacionismo.

El apropiacionismo, continúa Bujanda, es esa capacidad cultural que ha crecido con la nueva dinámica tecnológica en la que los usuarios, en calidad de *prosumidores*, se hacen una marca, construyen presencia y visibilidad a partir de estrategias de contenido que se conciben citando sin citar, adoptando, como propio, referentes otros, clonando, subvirtiendo, ironizando y descontextualizando significan-

tes o iconos, de acuerdo a un contexto de enunciación. Su principal efecto pertenece al registro del humor.

Los emojis, *stickers* y memes tienen el papel de detonantes creativos, son las herramientas fundamentales para que cocreadores se inspiren y capten nuevos abordajes sobre experiencias propias, tal vez enojos o hasta recuerdos reprimidos. Una vez convertido en información, todo esto se hará viral, sus receptores tendrán que imaginar qué quiere decir cada imagen y escrito, no solo lo que está explícito y literal sino para contextualizar la crítica.

Lo que clasificamos como *Fake News* o noticias falsas tiene la intención de desinformar con una evidente carencia de sentido y buscando un sesgo satírico. Su propagación es rápida, diariamente circulan variedad de notas aparentemente inofensivas entre usuarios/as de internet. Agrega Bujanda:

Explorar el lenguaje que presupone la verdad y la manera como se sostiene está en los contextos significantes, así como el mecanismo mediante el cual se construye la mentira, produciendo un umbral indiscernible entre ambas que casi siempre desemboca en el humor (aunque con irregulares resultados y eficacia).

La manipulación de hechos y de imágenes verídicas, a nivel global, pueden llegar a manos de personas incautas que lo asumen como una verdad y lo (re)comparten para advertir a sus amistades o familiares, lo cual aumenta la percepción de alarma. «Al final del día, cualquiera puede ser un periodista de calidad al momento de redactar una noticia falsa. Hasta las páginas de confesiones en Instagram que la gente utiliza para exponer a sus ex también corresponden al término *fake news*», aseguran los/as cocreadores Cristina Avellán, Gillian Barzola, Kevin Chalén, Amanda de la Rosa y María José Saéñz.



Existen dos tipos de internautas: las que se quejan o se ofenden, y las que disfrutan y ríen. En nuestro libro, sus coautores tomaron «hechos que caen en lo ridículo, profecías que suenan tan absurdas como lo sonaba la presidencia de Donald Trump hasta hace 20 años», indicaron los/as cocreadores Eder Plúas, Cristopher Palma, David León, Josselyn Potes y Pedro Williams.

La sección Profecías es el reflejo de lo banal que lleva a cuestionarnos cómo el mundo en el que vivimos ha terminado así. Sin darnos cuenta, podríamos estar presenciando algo predestinado, algo que tenemos la convicción que sucederá a nuestro alrededor. Según aseguran Pedro Guevara, Melanie Rojas, Manuel Cornejo y Miyensen Burgos,

Es una de las partes más lógicas de todo el libro. Eso es gracias a que, a pesar del humor con el que están tratados los temas, somos conscientes de lo serio que pueden llegar a ser en la sociedad, y queremos como columnistas que el mensaje sea crudo, sincero y sin pelos en la lengua y que perdure.

Con el pasar de los años, el lenguaje que aprendimos muta debido a varios factores como el lugar donde vivimos o estudiamos, la forma en la que nos comunicamos o la red social que preferimos usar. No es lo mismo usar un meme en Facebook que usarlo en Twitter, tampoco tiene el mismo efecto enviar un «Te quiero» a secas que agregando al mensaje «Te quiero :’3». Cada red determina su idioma entre una comunidad.

Lo viral del meme se apoya en las diferentes aplicaciones móviles que facilitan su creación, seleccionando una imagen y colocándole un texto antes de diseminarlo. A veces parecería que la persona vive en expectativa del *boom* generado en la red por hechos noticiosos o dramas políticos para catapultar su ingenio con ironía, a veces cayendo en la burla, lo ofensivo e irrespetuoso.

Los discursos contruidos alrededor del meme son transgresores por su crítica voraz, reflejan cómo habla una sociedad, discute y bromea en determinado contexto social, de allí que se dé un proceso identitario con grupos específicos de personas.

En el libro *The Selfish Gene*, escrito por Richard Dawkins en 1976, se usa el término meme en el contexto de los genes para referirse a la unidad de transmisión cultural o unidad de imitación. Para nuestras circunstancias, el autor denominaría meme a un «secuestro de la idea original».

En los memes existen otras especies, los *momos* (una imagen sobre un fondo blanco con un texto en la parte superior y otro en la parte inferior) y *momazos* que destacan por su carga de humor. En todo caso, en un principio se trataba de ilustraciones mal hechas, en blanco y negro, que mostraban sensaciones y por eso funcionaban en su difusión en los foros. Luego se dejó lo convencional y las vivencias cotidianas para darle otras características, memes con gamas de colores brillantes, de mala calidad y con efectos visuales exagerados hechos a propósito.

Por otro lado, los *stickers* son imágenes con o sin palabras, blancas o transparentes, que se usan principalmente en mensajes de texto para complementar o reemplazar un contenido gracioso o hasta romántico entre amistades, familiares, colegas de trabajo o personas de confianza.

Al tener una interacción fluida, los *stickers* influyen en lo que se quiere expresar. Se dan casos en los que las intenciones son hirientes; a veces se abusa de este formato y llegan a ser abrumadores para quien los recibe. En la internet se ofrecen diversos *stickers* de personajes, equipos, bandas, películas, lo inimaginable para que cualquier usuario sorprenda en sus comentarios de Facebook, Messenger, o

cualquier otra red social. De acuerdo a los/as cocreadores Stiv Berro-  
nes, Angélica Yagual, Nadia Mora y Daniel Morales:

En WhatsApp, al momento de crear tu propia pegatina, puedes mos-  
trar cómo eres hacia la otra persona, mediante mensaje no verbal, o  
en acompañamiento a tu mensaje principal, incluso puedes crearlo  
a partir de una foto de tu galería, ya sea un meme, una imagen, una  
ilustración, o una captura; puedes coleccionarlos para esa aplica-  
ción, para lograr pasar un buen rato en tu círculo social.

Convengamos que WhatsApp es una aplicación popular de mensajería  
instantánea para *smartphones* que busca el contacto entre personas  
cercanas como amigos, familia o compañeros, es decir usuarios/as  
que suelen conocerse físicamente. Facilita la producción y difusión de  
materiales como fotos personales o sociales, audios, e incluso emojis,  
con lo cual se da una reutilización y recontextualización de materiales  
predeterminados.

Agnese Sampietro (2016), en su tesis doctoral sobre emoticonos y  
emojis, revela que la cercanía otorga un peso diferente a las cues-  
tiones de identidad en entornos multitudinarios como chats, foros o  
cualquier forma pública de participación en las redes sociales. El he-  
cho de que los usuarios se conozcan en persona, además, provoca  
una mezcla entre contactos personales e interacciones digitales que  
puede plasmar los contactos diarios e influir en el discurso.<sup>1</sup>

En el proceso creativo del libro nos encontramos con una escritora  
colombiana llamada Carolina Sanín, quien nos permitió incluir un  
ensayo suyo en nuestra edición. El texto se denominó "Gestos co-  
leccionables: los 'stickers' de WhatsApp", fue publicado en *Revista*

---

1 Agnese Sampietro. Emoticonos y emojis: Análisis de su historia, difusión y uso  
en la comunicación digital actual (Programa de doctorado en Lenguas y literaturas.  
Universidad de Valencia, 2016): 266.

*Arcadia* el 15 de abril de 2019. Ella habla de los emojis y *stickers* y el lenguaje no verbal en WhatsApp, de cómo estos son un suplemento a la comunicación para enfatizar o apuntalar lo que decimos, olvidando la separación entre formalidad e informalidad; suelen servir incluso para terminar la conversación cual punto final.

El emoji tiene color y forma. Es una pequeña joya. Un juguete. O un talismán. O un fetiche. O un memento. Enviar el dibujo de la flor o la estrella es desearle algo al otro afirmativamente; desearle una flor, una estrella. Un emoticón es una dádiva, mientras que una palabra quizás no llegue a ser siquiera la palabra dada; nada que yo pueda darte ni recordarte ni prometerte.<sup>2</sup>

En el WhatsApp queda sintetizado y organizado el universo de cuánto queremos decirnos por medio de emoticones: cosas humanas, cosas de la naturaleza, comida, actividades, viajes, señas universales y Estados nación. Es como si en el teclado se lo presenta como una alternativa al texto escrito. De allí que Sanín vea a los emojis y los *stickers* como sellos (del latín *sigillum*, que quiere decir pequeña marca o signo) que resumen un contenido o una actitud, huellas que rubrican e identifican un intercambio, y cierres que concluyen y clausuran.

Lo que diferenciaría al *sticker* del emoji es su carácter coleccionable. Mientras que todos tenemos los mismos emojis, tenemos *stickers* distintos porque se los obtiene al hacerlos uno mismo o porque alguien te los envía. Sanín propone preguntarnos para qué sirven, ¿para convertirnos en los *stickers* de nuestras propias fotos, en actrices y actores que un día interpretaron un gesto? ¿Para revitalizar la máscara en ese nuevo escenario teatral que es la pantalla del celular?

---

2 Carolina Sanín. "Gestos coleccionables: los 'stickers' de WhatsApp". En *Revista Arcadia* (Edición 162. 15 de abril de 2019).

En todo caso, retomando la tesis doctoral de Agnese Sampietro, los actuales emojis fueron diseñados a finales de los años 90 en Japón, posteriormente se los integró en otras marcas de teléfonos móviles hasta finalmente estandarizarlos a nivel internacional por el consorcio Unicode.

Entre las conclusiones de Sampietro se habla que las/os usuarias/os no son plenamente conscientes de por qué utilizan los emoticonos. Se detecta que se los usa para indicar ironía, reforzar la cortesía positiva, atenuación, gestionar la interacción, confirmar que se ha captado el tono jocoso y desenfadado del intercambio, entre otros aspectos, pero no necesariamente se usa para sustituir el lenguaje no verbal.

Algunos emoticonos son utilizados de forma más icónica o metafórica para expandir el contenido del texto y que la transposición de significados al modo visual es casi siempre metonímica. La preferencia por los emojis es su toque de color, como si se pudiera transmitir un mensaje más cálido. De allí que Sampietro alerta que la popularización de los emojis pudiera llevar a que se conviertan en imágenes convencionales y fácilmente reconocibles, al igual que ciertas convenciones del cómic o las señales de tráfico.

En la cultura digital actual el uso de imágenes, figuras, textos, objetos y otros recursos prediseñados es una muestra de creatividad al dar cabida a la capacidad de atribuir significados siempre nuevos a emojis, memes, *stickers*, indistinto de la edad o las diferencias demográficas y socioeconómicas. Sin embargo, la mirada debe estar sobre la incidencia y repercusión social en la escritura por causa de la interacción tecnológica; a más de una persona le causa sorpresa las competencias lingüísticas de cualquier internauta. Esteban Vásquez-Cano, Santiago Mengual-Andrés y Rosabel Roig-Vila manifies-

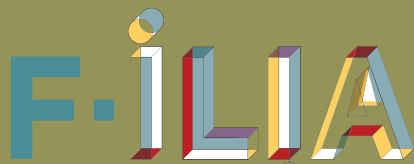
tan que cuando se chatea o mensajea se intenta que la escritura sea lo más parecida a una conversación oral, llevando a que los códigos empleados sean abreviaturas o contracciones, errores ortográficos, signos matemáticos con valor fonológico, duplicación de letras, omisión de tildes, reducción de palabras a una sola letra, a menudo, sin ninguna vocal, o escribiendo onomatopeyas, sin aspiraciones estéticas durante el relato.

## Referencias

Agnese Sampietro (2016) *Emoticonos y emojis: Análisis de su historia, difusión y uso en la comunicación digital actual*. Programa de doctorado en Lenguas y literaturas. Universidad de Valencia.

Carolina Sanín (2019). "Gestos coleccionables: los 'stickers' de WhatsApp". En *Revista Arcadia*. Edición 162. 15 de abril de 2019.

Esteban Vásquez-Cano, Santiago Mengual-Andrés, Rosabel Roig-Vila (2015). "Análisis lexicométrico de la especificidad de la escritura digital del adolescente en WhatsApp". RLA. *Revista de la lingüística teórica y aplicada*, 53(1), 83-105.



Revista No. 1  
Guayaquil, Ecuador  
abril - septiembre 2020  
ISSN: 2697-3596

# Contrapunteos

Fue el antropólogo y musicólogo cubano Fernando Ortiz quien descubrió la potencialidad teórica del término contrapunto: de allí el título de su célebre *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*.

Haciendo uso de ese concepto, esta sección admite voces múltiples, voces que se escuchan al mismo tiempo. El propósito: observar desde ángulos diversos una problemática contemporánea.

En este número nos ha interesado convocar a tres miembros de nuestra comunidad universitaria para reflexionar sobre los modos en que los ecuatorianos reaccionaron frente a los acontecimientos de octubre de 2020 en una era de comunicación e información digital.

# Tecnologías digitales y acción política: reflexiones a partir del activismo feminista en Guayaquil

Ybelice Briceño Linares

Hace cincuenta años Umberto Eco publicó su célebre libro titulado *Apocalípticos e integrados* (1968). En él analizaba los mitos y relatos difundidos por los medios de comunicación masiva y su papel en la naciente sociedad de consumo.

En su agudo enunciado, el autor capturaba lo que había sido el tono de la discusión sobre los avances comunicacionales desde la invención de la radio hasta la llegada de la televisión. Clasificaba las posturas de lxs investigadorxs entre aquellxs que auguraban la democratización de la cultura —lxs integrados— y aquellxs que, por otro lado, cuestionaban la degradación que generaba el surgimiento de la *industria cultural* (Adorno y Horkheimer).

Medio siglo después, con el desarrollo de las nuevas tecnologías de comunicación e información (NTIC) en el contexto de la *sociedad red* (Castells, 1998), algo de ese riesgoso optimismo tecnológico —y, en menor medida, de ese enfoque apocalíptico— sigue latente e incluso renovado. En los debates actuales sobre



las potencialidades y límites NTIC se sigue respirando bastante de esa atmósfera polarizada y simplificadora. Una atmósfera en la que hay poco lugar para los grises, para las ambivalencias y para la complejidad teórico-analítica que estos procesos parecen demandar.

En el campo específico que nos interesa, la relación entre tecnologías de comunicación y acción política, es necesario avanzar hacia abordajes capaces de comprender la heterogeneidad de las transformaciones a las que estamos asistiendo, así como sus consecuencias ambivalentes e incluso contrapuestas sobre la movilización, el ejercicio de la ciudadanía y las posibilidades de cambio social.

Es preciso no perder de vista que nos enfrentamos hoy a nuevas formas de control y vigilancia, a la utilización comercial y política de los datos, a la gobernanza algorítmica, a la captura de plataformas y redes digitales por parte de las corporaciones, al *marketing* electoral y a las *fake news*. Pero también, asistimos a la emergencia de múltiples espacios de información que retan a los monopolios mediáticos, a las prácticas de *hackactivismo*, a la defensa de la cultura libre y el trabajo colaborativo por el código abierto, al llamado «activismo de datos» y al uso de las redes sociales para la comunicación, la movilización y la protesta.

\* \* \*

Ya en la década de los 90 podemos encontrar experiencias de uso de las tecnologías de comunicación para la contrainformación y la creación de redes de solidaridad transnacionales, como en el caso del levantamiento zapatista, en México (1994). El movimiento altermundista también hizo un uso intenso de la red y

de los espacios críticos de comunicación (como los *Indymedia*), como parte importante en su accionar político y su estrategia de movilización (por ejemplo en Seattle, Praga y Génova).

En la segunda década del XXI, con el surgimiento de la web 2.0, y el desarrollo de la tecnología móvil, la tecnopolítica adquirió un nuevo impulso a través del uso intensivo de las redes y plataformas digitales para la movilización social. Los casos más destacados de esta potente utilización fueron la *Primavera Árabe* en 2011 (que se expandió desde Egipto a otros países de la región), el movimiento del 15M y los indignados en España y las jornadas de protesta *Occupy Wall Street* (en Estados Unidos).

En América Latina destacan las acciones y movilizaciones en México en torno a las etiquetas *#YoSoy132* (2012), en contra de la corrupción, y *#Ayotzinapa* (en 2014) por la desaparición de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Guerrero.

En el ámbito específico del movimiento feminista, ha sido emblemática la expansión transnacional de la denuncia contra las violencias machistas usando etiquetas como *#PrimeiroAssedio* (Brasil, 2015), *#MiPrimerAcoso* (México, 2016), *#MeToo* (Estados Unidos, 2017), *#ViajoSola* (México, 2016), *#SiMeMatan* (Paraguay y México, 2017). Según Guiomar Rovira, estas prácticas han permitido la confluencia de sujetas diversas a través del testimonio en torno a una vivencia personal que se politiza.<sup>1</sup>

La realización de manifestaciones con el lema de *#NiUnaMenos*, primero en Argentina (2015) y luego mundialmente, la

---

1 Se han convertido en «catarsis colectiva y espacio virtual de encuentro, hoguera donde arrojar dolores y rastrear en nombre propio la experiencia de ‘dar cuenta’ (de contar como número y de contar de relato) para transformar el silencio del victimismo en todo lo contrario: denuncia, potencia agregativa, narración en singular, ejemplo multiplicado de un agravio intolerable» (Rovira, 2018: 231).

primavera violeta en México (2016), la Huelga Internacional de Mujeres del 8M —cuya capacidad de convocatoria fue inmensa en el 2017 y 2018— son ejemplos importantes del uso de redes digitales para la organización, la articulación y la movilización social. Estas acciones políticas han conjugado el posicionamiento, la denuncia y convocatoria en la red con movilizaciones de calle y tomas del espacio público.

Para algunxs investigadorxs las redes y plataformas digitales no son solo una simple herramienta usada instrumentalmente por los actores sociales. Estamos frente a una transformación de manera sustantiva de la acción social, en la medida en que cambian la constitución misma y las formas de articulación de los movimientos, las maneras de comunicar y de construir el discurso político, los sujetos a los que se interpela, las formas de accionar y los repertorios de la protesta.

Autorxs como Rovira (2018, 2019) y Toret (2015) hablan de una nueva manera de hacer política que transforma los antiguos modos de organización, pues supone la acción de «multitudes conectadas», es decir, subjetividades que actúan autónomamente, articuladas en forma reticular, sin liderazgos ni mediaciones.<sup>2</sup>

Para Rovira se trata de una práctica que potencia la agencia, la autodeterminación y lo autogestivo, a través de una ética hacker, del *Do It Yourself* (hazlo tú mismo). Y también de una

---

2 Estxs autorxs postulan el concepto de *multitud conectada*, que es heredero de la tradición teórica *operaista* italiana. Recordemos que la noción de *multitud* de Virno (2003) y Hard y Negri (2002) hace alusión a una subjetividad política no homogénea, sin liderazgos, descentrada, que no se articula en torno a una unidad o identidad. En esa medida se opone al concepto de *pueblo*, que ha guiado la práctica política de la izquierda tradicionalmente.

política que se opone a la lógica organizativa y programática de la modernidad, para centrarse en el presente. Es decir, una «política de prefiguración, que es más evanescente y limitada en el tiempo [y que] pone en escena la sociedad a la que se aspira en el aquí y el ahora».<sup>3</sup>

## Los feminismos en Guayaquil: prácticas y repertorios

El campo del movimiento de mujeres y los feminismos en Guayaquil se ha visto renovado y fortalecido en los últimos años. A partir de la emergencia de nuevas colectivas y de la articulación de distintas organizaciones se ha generado en la ciudad un clima de creciente politización en torno a agendas feministas.<sup>4</sup>

Desde el año 2017 se han creado espacios de coordinación para la realización de acciones conjuntas y manifestaciones de calle, como los plantones y marchas por el Día de la Mujer Trabajadora (el 8M) y el Día de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer (25N), o acciones como las Vigilias por las Niñas #*InfanciaSinAbuso* (en 2018 y 2019).<sup>5</sup> En estos han confluído organizaciones con orientaciones muy distintas, algunas con una agenda explícitamente feminista, otras vincu-

---

3 Guiomar Rovira Sancho. "El devenir feminista de la acción colectiva: las redes digitales y la política de prefiguración de las multitudes conectadas", en *Teknokultura* (15(2), 2018): 225.

4 Este movimiento, a pesar de no ser cuantitativamente impactante, es significativo a la luz del *ethos* fuertemente conservador y patriarcal de esta ciudad, que, recordemos, ha sido durante décadas un enclave político de la derecha (Partido Social Cristiano), el poder económico y la iglesia.

5 Un análisis más detallado sobre el proceso de organización del 8M y de los procesos de subjetivación política que ha conllevado, puede verse en Briceño, Ybelice (2019). Disponible en: [https://www.academia.edu/41736783/Pedagog%C3%ADas\\_pol%C3%ADticas\\_y\\_procesos\\_de\\_subjetivaci%C3%B3n\\_feminista\\_a\\_prop%C3%B3sito\\_del\\_8M\\_en\\_Guayaquil](https://www.academia.edu/41736783/Pedagog%C3%ADas_pol%C3%ADticas_y_procesos_de_subjetivaci%C3%B3n_feminista_a_prop%C3%B3sito_del_8M_en_Guayaquil)

ladas a derechos sociales de las mujeres o dirigidas a luchas sociales más amplias.<sup>6</sup>

También han surgido nuevas colectivas, algunas de perfil claramente político (como *Aborto Libre Guayaquil*), otras más lúdicas (como *La Cubeta Batucada Feminista*), o de un perfil más artístico-creativo (como *La Gallina Malcriada* o *Desviadas Colectiva*), que se suman a organizaciones de larga trayectoria, como el grupo de lesbianas feministas *Mujer y Mujer* y a espacios más institucionalizados, como *Centro Ecuatoriano para la Promoción y Acción de la Mujer* (CEPAM).<sup>7</sup>

Asimismo, se han realizado protestas y acciones de calle autoconvocadas o espontáneas, bien sea a partir de acontecimientos puntuales como sucesos de violencia machistas de gran impacto,<sup>8</sup> ante decisiones de instancias del Estado,<sup>9</sup> o en respuesta a convocatorias transnacionales, como la protesta de las jóvenes chilenas, a través del performance *El violador eres tú* (2019). En estas movilizaciones el uso de redes sociales ha sido central y ha permitido la circulación inmediata de la información y una afluencia muy significativa.

Estamos ante una pléyade de colectivas sumamente heterogénea. Por un lado, en cuanto a su discurso, nivel de organización,

---

6 Como la *Unión Nacional de Trabajo Remunerado y Afines* (UNTRA), el *Centro de Promoción Rural* o la *Coordinadora de Organizaciones Sociales del Guayas*.

7 También se han creado espacios expositivos que articulan la política y la creación artística, como: las jornadas *Activando: arte, pensamiento y otras acciones para politizar la violencia de género*, el encuentro *Arte, Mujeres y Espacio Público* (2016 al 2019), la exposición *Cuerpxs en Resistencia* (2019), la muestra de arte feminista *Resistencia* (2020), o la exposición colectiva *Transversal: camino al 8M* (2020).

8 Como el caso de violación colectiva de Martha (en Quito, 2019) y el feminicidio de Diana (en Ibarra, 2019).

9 Como la decisión de la Asamblea Nacional de no incorporar la violación como causal para un aborto no punible y la negativa del presidente de la República a vetar dicha decisión (2019).

acciones y demandas. Y por otro, en cuanto a su composición interna, es decir, en cuanto al perfil de sus integrantes (edad, clase social, identidad sexo genérica, experiencia política, nivel de formación). En esa medida, también es heterogéneo el uso que estas hacen de las plataformas y redes digitales.

Pero más allá de estas diferencias, podemos afirmar que las redes han pasado a ser centrales para la organización interna, la articulación del trabajo, las convocatorias y la visibilización de las acciones de la gran mayoría de estas colectivas y espacios.

Como balance general, podemos decir que a partir de su utilización el movimiento feminista y de mujeres de Guayaquil ha logrado, entre otras cosas: efectivizar convocatorias instantáneas; difundir sus acciones autónomamente y en tiempo real, expandir el discurso feminista a públicos no habituales; propiciar la participación de personas sin militancia previa o que no pertenecen a ninguna organización (pero que se sienten interpeladas desde lo vivencial).

Las colectivas feministas han podido insertarse en acciones de alcance transnacional y realizar acciones colaborativas y replicables (como citado performance *Un violador en tu camino*, realizado en el Malecón 2000 y en la Plaza San Francisco), estableciendo una conexión entre global y lo local.

También se ha logrado ampliar el repertorio de la protesta, generar mensajes que conjugan la imagen, el sonido, el texto y los elementos gráficos. Además, se han realizado y difundido acciones fugaces, provocadoras (como el plantón de mujeres mostrando los senos en la Plaza de la Merced<sup>10</sup>), o visualmente

---

10 En septiembre del 2019, a propósito de la decisión de la Asamblea Nacional en contra de la despenalización del aborto por violación.

impactantes (como el performance de Aborto Libre, usando el atuendo de las ‘criadas’<sup>11</sup>) que han producido efecto inmediato en la opinión pública.

Sin embargo, estas nuevas formas de hacer política también conllevan riesgos. En mi opinión, el uso de los espacios virtuales como lugares de encuentro propicia, con frecuencia, un declive de lo presencial como estrategia política. Esto acarrea un cierto descuido del trabajo cara a cara, cuya potencia en términos de *afecto* (como capacidad de afectar y ser afectada), de construcción de vínculo y de generación de procesos colectivos, considero, es irremplazable.

Por otro lado, no siempre las acciones espontáneas o autoconvocadas logran canalizar eficazmente las demandas colectivas, pues estas a veces son coaptadas por actores políticos (como instituciones o partidos) que las capitalizan en función de sus propios intereses.<sup>12</sup>

Por último, existe otro peligro que salta a la vista si consideramos el perfil de las activistas que hacen uso más intensivo de las redes:<sup>13</sup> la tendencia a interactuar y relacionarse principalmente con quienes les son afines (en cuanto a conectividad, acceso a internet y uso de las redes). Este riesgo no es poca cosa si analizamos, por ejemplo, que las mujeres que más padecen ciertos tipos de violencia suelen ser mujeres mayores de clases populares, o que quienes son más

---

11 En alusión a la novela *El cuento de la criada*, de Margaret Atwood.

12 Esto fue lo que sucedió con la protesta espontánea del 21/01/2019 (a partir de los casos de Martha y Diana), que fue redirigida por la candidata a alcaldesa Cynthia Viteri, que oportunamente se apareció e instrumentalizó la acción para su campaña política.

13 Sobre todo activistas jóvenes, de clase media, urbanas y con cierto nivel de instrucción formal.

afectadas por realizarse abortos clandestinos son mujeres del ámbito rural.

Estas realidades obligan a desplegar estrategias de comunicación variables y contextuales, incorporando diversos lenguajes y prácticas, no centrados solo en las redes y plataformas digitales. Y obligan a trascender esa suerte de «endogamia», propia del feminismo liberal, blanco y de clase media, que ya ha sido fuertemente cuestionada en su momento por los feminismos negros norteamericanos.<sup>14</sup>

Para sortear estos riesgos es necesario activar la imaginación política, sin perder nunca de vista la pregunta de *a quién le hablamos*. Es preciso salir de nuestra zona de confort y conocer las condiciones de vida diversas de las mujeres diversas a las que queremos interpelar. Pero, sobre todo, es importante comprender que no existen fórmulas mágicas para la transformación social. Ni siquiera si son de última tecnología.

## Referencias

- Crenshaw, Kimberle. “Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias y violencia contra las mujeres de color”. En: Platero, Raquel. *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Bellaterra, 2012
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1968.
- Castells, Manuel. *La era de la información. Tomos I, II y III*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

---

14 Para profundizar en este debate, se puede ver: Crenshaw, Kimberle (2012).



- Hardt, Michel y Negri, Antonio. *Imperio*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Rovira Sancho, Guiomar. *Activismo en red y multitudes conectadas*. Icaria editorial, Barcelona, 2017.
- . El devenir feminista de la acción colectiva: las redes digitales y la política de prefiguración de las multitudes conectadas, en *Teknokultura* 15(2), 2018. [pp. 223-240].
  - . Tecnopolítica para la emancipación y para la guerra: acción colectiva y contrainsurgencia, en *IC – Revista Científica de Información y Comunicación* 16, 2019. [pp. 39-83].
- Toret, J. *Tecnopolítica. La potencia de las multitudes conectadas*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2015.
- Virno, Paolo. *Gramática de la multitud*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

# La Internet: la red con vida propia, autoactivadora que permea cultural y políticamente a nuestros jóvenes

Yamil Edinson Lambert Sarango

Los jóvenes ecuatorianos son los que, a través de una pantalla de celular, pueden traer el desarrollo, la innovación y nuevos paradigmas culturales. Podríamos decir que el futuro del Ecuador está en las manos de gente menor de 39 años porque representan el 54 % de los votos. Pero, ¿es ese poder real? Son la generación Y o también llamados milenial los nacidos entre 1980 y el año 2000, como lo establecen demógrafos e investigadores, quienes tienen ese poder en la actualidad a través de los nuevos medios digitales.

Es una realidad que el internet ha acaparado el acceso a la información. Las redes sociales, si bien son un medio de acceso a la información de manera instantánea, también propagan las llamadas *fake news* así como una retórica hostil, por lo que es complejo determinar si estos espacios fortalecen de manera consistente la democracia.

Las *fake news* o noticias falsas tienen como objetivo la desinformación, se exponen con la intención de engañar, manipular decisiones, inducir

al error, desprestigiar o enaltecer a una institución, entidad o persona u obtener ganancias económicas o beneficio político; la relación entre redes sociales y políticas es cada vez más notoria. Analicemos algunas cifras y su impacto en el Ecuador y así como su estrecha relación con la política, para poner en contexto algunas realidades.

Según el estudio “Cultura política de la democracia en Ecuador y en las Américas” del observatorio de opinión pública LAPOP 2019, quienes más usan las redes sociales son jóvenes con un promedio de edad de 31 años, ubicados en zonas urbanas, con mayores niveles de educación e ingresos medios.

La plataforma Facebook es la más usada. El 66,9 % de la población en edad de votar esta en esta red y 6 de cada 10 usuarios recurren a ella para ver información política todos los días o algunas veces por semana.

Twitter es la red social política por excelencia, de allí su perfil hostil y de confrontación. Esta es una plataforma con gran relevancia en el mundo, pero en Ecuador apenas agrupa el 11,2 % de usuarios en edad de votar, 5 de cada 10 tuiteros la usan para temas de política.

WhatsApp es una de las redes sociales más populares en el Ecuador con el 64,4 % de usuarios. Uno de cada tres ecuatorianos que la usan difunden contenidos políticos; la diferencia es que WhatsApp está más encriptada y su información no es pública.

Es importante resaltar que hay un 30 % de ecuatorianos que no están en redes sociales. En su mayoría se trata de personas adultas y sobre todo de las zonas rurales.

Según el barómetro de LAPOP, pese al uso de redes sociales, las personas aún tienen cierta confianza en los medios de comunicación. La desconfianza en las instituciones del Estado es de un 58 %, en la

Asamblea Nacional apenas confía el 31,8 %, en la Corte de Justicia el 30,5 % y en el presidente de la República el 27,3 %, por lo que cabe preguntarse si la política ecuatoriana necesariamente se zanjará en las redes sociales.

Casos como las manifestaciones de octubre de 2019 en Ecuador son evidencias palpables del uso de las redes sociales como medios de comunicación, información y llamados de concentración de militancias entre los jóvenes, recurso que los quiteños usaron para informar de la situación en la capital ecuatoriana sobre el toque de queda en el área metropolitana y las restricciones de movilidad en la mayor parte del territorio ecuatoriano; otros expresan sus temores a través de las redes sociales mientras permanecen en sus casas como testigos de los actos que se escenifican en las calles.

Las protestas son en contra de la eliminación del subsidio a la gasolina y del diésel y el anuncio de un paquete de reformas económicas y laborales, pero en ambos bandos las *fake news* de Facebook, WhatsApp, Twitter o YouTube se ven no solo como plataformas de entretenimiento, distracción o información, también pueden utilizarse como herramientas cargadas de odio y mentiras destinadas a influir sobre un bando que no distingue entre la realidad y las fantasías nocivas.

Están los jóvenes preparados para distinguir esas realidades pues los medios de comunicación tradicionales como televisión, radio y prensa también son cuestionados por partidistas y por pertenecer a bandos opositores.

La comunicación ha cambiado. Antes la cultura operaba de otra forma: todo lo que leíamos, veíamos o escuchábamos eran controlados por los grandes periódicos y redes de televisión, los dueños de las

películas y de la música, los poderosos decidían qué información debíamos tener, además de cuándo, dónde y cuánto teníamos que pagar por ella.

Las redes sociales han convertido internet en un medio democrático, participativo y bidireccional que nadie controla y que es conformado por todos; en otras palabras, nuestro medio de comunicación es el poder popular, expresado en la red, de conectar a la gente de forma individual o de conectar a los individuos a la información.

La consigan de los jóvenes está basada en un cuestionamiento muy simple: en quién se confía más, en un ejecutivo que está en un cuarto lleno de humo o en tus iguales, en la gente conectada contigo. Si parece una expresión agresiva es porque lo es. Hoy la industria de la televisión ha tenido que abrirse y hacerse accesible a todos debido a YouTube, en una transformación resumida en un eslogan de tres palabras «Difúndelo tú mismo».

Nos han dado el poder que antes estaba en las manos de los amos de los grandes medios, nos han dado a cada uno de nosotros nuestra propia torre de difusión desde donde podemos transmitir lo que queramos, desde lo más brillante a lo más banal, a una potencial audiencia de millones.

¿Y qué hay del futuro?, ¿hacia dónde se dirige la red? Si pudiéramos contestar esas preguntas seríamos multimillonarios; lo que sí es cierto es la dirección de los cambios generales que tendrá la red, más grande, más rápida, más social y dominante, más devoradora, más envolvente. Nos guste o no, la red ya tiene vida propia, es autoactivadora, para bien o para mal permea cultural y políticamente a nuestros jóvenes.

# Micrófonos cerrados: El paro de octubre en la prensa

**José Miguel Cabrera Kozisek**

Un diálogo televisado a nivel nacional es una forma atípica de solucionar un conflicto, pero fue así como se tuvo que hacer el 13 de octubre de 2019 en Ecuador. Que esa negociación fuera transmitida en señal abierta tiene una explicación: el movimiento indígena no confiaba en la comunicación oficial ni en la prensa, que durante los diez días que duró el paro, se dedicaron a deslegitimar su protesta.

Cuando Lenín Moreno, presidente de Ecuador, anunció el 1 de octubre que eliminaría el subsidio de los combustibles, el gremio de los transportistas convocó a un paro nacional que luego sería sostenido por la Confederación de Nacionalidades Indígenas (Conaie). Y la prensa hizo sentir de qué lado estaba.

Los medios de comunicación tradicionales en Ecuador ‘cumplían’ con informar. Pero informar no siempre es decir la verdad. El periodista y lingüista español Álex Grijelmo tiene un libro dedicado a esto, *La información del silencio: Cómo mentir diciendo la verdad*. Ahí, el creador de la Fundación del Español Urgente (Fundéu) sostiene que «no es lo mismo silenciar algo que nuestro interlocutor desconoce, que omitir algo para que el receptor de nuestro mensaje lo infiera».

Las movilizaciones ocurrían porque el incremento del precio del combustible pone en riesgo la producción agrícola, para la que se requiere el uso de maquinarias, y el decreto presidencial 883 que eliminaba el subsidio no proponía una alternativa. Pero los medios se esforzaron por mostrar la protesta como un obstáculo para el trabajo, como generadora de violencia, y advertían de los destrozos en bienes patrimoniales. La policía exageraba el uso de la fuerza, pero estos hechos eran difundidos en su mayoría a través de videos de redes sociales que mostraban cómo lanzaban gas pimienta a personas que grababan, cómo golpeaban gente que ya no se podía levantar y cómo lanzaban bombas lacrimógenas en las universidades Católica y Politécnica Salesiana, que funcionaban como centros de acopio humanitario, y donde miembros del movimiento indígena descansaban y recibían atención médica.

El 4 de octubre, la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) ya advertía en un [tuit](#) su preocupación «por el uso excesivo de la fuerza por la policía en #Ecuador, como evidencian imágenes de represión a las protestas sociales». Sin embargo, estos hechos que inundaban las redes sociales solo fueron abordados por los medios después de que la ministra del Interior, María Paula Romo, hiciera referencia y pidiera disculpas públicas en una rueda de prensa.

Mientras ocurrían las manifestaciones, la web de Teleamazonas destacaba que una estación de bicicletas era víctima del vandalismo. Por su parte, el medio público El Telégrafo buscaba conexiones entre miembros de la Conaie y el Consejo Nacional Electoral (CNE), en medio de una pugna entre partidos políticos por la permanencia de su presidenta, Diana Atamaint.

De hecho, revisando el día a día en las noticias de *El Telégrafo*, los titulares —que llegaban a afirmar que el toque de queda se había desarrollado— estaban siempre planteados desde el punto de vista del presidente, de los ministros, del exalcalde de Guayaquil, Jaime Nebot, e incluso de un comité cívico autoconvocado. Pero no había ningún intento de entender las cosas desde el lugar del movimiento indígena.

Un personaje como Pablo Arosemena, presidente de la Cámara de Industrias de Guayaquil, era consultado por varios canales. En TC Televisión, Arosemena advertía que «los comerciantes estamos tomando nota de qué tipo de colectivos están incitando a este tipo de actos vandálicos», y advertía que iniciarían demandas por «afectaciones a la propiedad privada». Otro día era invitado al programa Veraz, de Carlos Vera en Canal Uno, donde decía que «hay que volver a trabajar y dejar de paralizar. Es violencia económica andar bloqueando la actividad productiva». Arosemena, que también estuvo invitado a un programa de entrevistas en Ecuavisa, era un personaje indirecto de esta situación con mucho más espacio que los miembros del movimiento indígena o cualquiera que se opusiera a las medidas.

Obviar la voz de los manifestantes impide una comunicación plural. Y esto es un problema, no solo porque no es justo, sino porque al renunciar al contraste de posiciones, se renuncia también a crear un relato cercano a la realidad. De hecho, oponerse a las medidas o criticar al gobierno o a cualquiera que lo apoyara era material impublicable. En Gamavisión, una periodista le retiró el micrófono a una persona que empezaba a decir que «Nebot es mentiroso»; en RTS ocurrió lo mismo cuando otro hombre usó también la palabra ‘mentiroso’, pero esta vez refiriéndose al gobierno. Y una reportera de



Ecuador TV terminó por cortar la entrevista luego de intentar convencer sin éxito a un señor de que la militarización de las calles era por su seguridad.

Sin embargo, sí había micrófonos para quienes opinaban que los indígenas eran vagos que no dejaban trabajar, una visión que, más allá de alinearse con una sola postura de la historia, alimentaba también la representación racista del indio incivilizado. En la señal de Ecuavisa, una señora que asistía a una ‘marcha contra la marcha’ calificaba a los manifestantes de malandros, indios y maleducados, como reseña Inna Afinogonova, de Actualidad RT, versión en español de Russia Today.

A los medios de comunicación masivos de Ecuador es fácil ponerlos en evidencia. Y eso no es bueno, ni siquiera para quienes mantienen una postura crítica hacia ellos, porque los medios tienen una función esencial: permitir a su audiencia tomar mejores decisiones. Y cuando escogen una postura a la cual adherirse, no solo privan a su audiencia de la información necesaria para tomar mejores decisiones, sino que destruyen su propio negocio: la credibilidad.

En esa especie de consenso tácito, los medios publicaban notas en las que Moreno hablaba de diálogos en marcha que ya estaban «[dando frutos](#)», pero Quito seguía paralizada, al punto de que fue necesario trasladar la capital a Guayaquil por una semana.

Durante todo ese tiempo se alimentaba el racismo en la población ecuatoriana occidentalizada. Los periódicos resaltaron que apenas el 7 % de la población ecuatoriana se identifica como indígena, y con esa base se empezó a cuestionar que ese pequeño porcentaje de la población se creyera con derecho a

hacer exigencias macropolíticas. Se hizo popular la frase: «A mí no me representan». Amparado en esa cifra, Martín Pallares, de *4 Pelagatos*, dijo que los indígenas «se atribuyen un poder de representación que no tienen» en [una entrevista](#) que le hicieron en un medio español.

El país llevaba ocho días en paro cuando el diario *Expreso* puso este titular en su [portada](#): «El país camina a la calma, los indígenas a la violencia». Tal como ocurre con los movimientos feministas, se les cuestiona más las formas que las demandas. Pero, además, es una manera —por decir lo menos— nada elegante de abordar las cosas.

La nota de *Expreso* destacaba que «al menos el 70 % del territorio nacional vuelve a la normalidad», en función de la cantidad de provincias sin movilizaciones ni control policial. Pero eso no significaba nada, pues la situación política seguía igual: Quito estaba tomada y Guayaquil, capital temporal, mantenía cerradas sus rutas de acceso.

Un día antes, ocho policías y decenas de periodistas habían sido retenidos por la Conaie y obligados a transmitir en sus dispositivos una serie de discursos de los líderes indígenas. Aunque hubo reporteros que dijeron haber estado ahí por voluntad propia, hubo otros que no. Uno de esos fue Freddy Paredes, de Teleamazonas, quien recibió un pedrazo en la cabeza al salir, y cuya historia recibió mucha más cobertura que las once muertes de manifestantes indígenas ocurridas durante las movilizaciones.

¿Qué ocurrió, por ejemplo, cuando la policía apresó al escultor guayaquileño Tony Balseca? El artista había salido a marchar con un cartel que mostraba a un guerrero huanca-

vilca sosteniendo en sus manos la cabeza de Lenín Moreno. Un video, que no se encuentra en la web de ningún medio de comunicación masivo, muestra cómo un grupo de policías lo levantan y se lo llevan a la cárcel, acusado de incitar al odio. Por marchar con un cartel. Si la misma acción hubiera ocurrido en el gobierno de Rafael Correa, esta nota hubiese tenido muchísimo seguimiento como un ejemplo de la ausencia de la libertad de expresión.

Un conjunto de hechos verdaderos puede formar falsedades si se silencian los otros hechos. Y esto supone un problema profundo que no es solo ético, sino también empresarial. Porque el negocio de los medios de comunicación se basa en qué tan confiables son. Y la confiabilidad, dice Adelino Cattani, «es algo más que evitar una mentira».

# Lo contemporáneo del arte. Entrevista a Cristian Villavicencio\*

por Laura Nivelá

Cristian Villavicencio\*\* es artista e investigador de la Universidad de las Artes. Actualmente está llevando a cabo su proyecto de tesis doctoral titulada “La imagen en movimiento” en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), con el apoyo de una beca predoctoral del Departamento de Educación Política Lingüística y Cultura del Gobierno Vasco.

Su obra gira en torno a nuevas vías de percepción y puesta en escena de la imagen en movimiento y su relación con el espectador, especialmente con conceptos de visión y cuerpo. Su trabajo ha sido expuesto en varias galerías y festivales del mundo que incluye, entre muchos otros, el Centro Cultural Montehermoso Kulturenea (2013), el Museo Guggenheim Bilbao (2013), el Festival

---

\* Esta entrevista ha sido abreviada, adaptada y editada para su mejor lectura. Se puede escuchar la entrevista original en formato Podcast aquí: <http://ilia.uartes.edu.ec/ilia/publicaciones/f-ilia-2/podcasts/>

\*\* Se puede revisar el trabajo de Cristian Villavicencio en el siguiente link: <http://www.uartes.edu.ec/cristian-villavicencio-presenta-la-muestra-dimensiones-parallelas.php>

Ars Electrónica y 10 years Interface Cultures exhibition en Linz, Austria (2014) y la Bienal de la Imagen en Movimiento (BIM).

### **¿Cuál es tu definición de tecnología?**

Yo creo que tal vez, más que hablar de una definición de tecnología —que es un campo súper amplio y que es una palabra que conlleva muchísimas capas de sentido—, podríamos acercarnos a esta región a partir de diferentes discusiones, no solamente desde la práctica artística, sino desde el trabajo que hago en clase aquí, en mi pedagogía que tiene que ver con arte y nuevas tecnologías y con la práctica artística y las nuevas tecnologías.

Si partimos del pensamiento de Heidegger en relación a lo tecnológico y con la raíz de la palabra techné, se puede advertir una raíz compartida entre el arte como una producción manufactura y la técnica. En la antigua Grecia había una comunión entre estos dos territorios y pienso que existe una disociación artificial, que se ha dado posteriormente en la historia de la humanidad, entre el arte como un campo de lo sensible y lo tecnológico como un campo de lo científico, donde lo técnico ya no tiene cabida. Ahora volvemos a un momento en el que estos dos componentes se unen, si bien el arte tiene la opción de poner un acento crítico, un acento reflexivo-crítico, y proponer nuevos usos o ampliar la definición de lo tecnológico. Creo que, en esa discusión, dentro de mi práctica artística, se puede definir si tiene un sentido o tiene un ancla metodológica de práctica importante.

Otra cosa que quería apuntar en relación a esto es que en algunos espacios formativos que he tenido —me refiero a un programa de maestría y doctorado que se llamaba Interface cultures en Linz— había una versión muy clara del papel del artista en relación con la tecnología y es que el artista tiene que estar empoderado en

relación a esto. No podemos relegar el diseño y uso de los dispositivos con los que nos manejamos en la actualidad, a lo que llamamos tecnología o, digámoslo de una manera más coloquial, a la industria. El artista debe participar dentro de estas discusiones y proponer nuevos usos o proponer diferentes combinatorias, remixes o sistemas que estén cercanos a nuestras prácticas, ¿no? Porque eso finalmente amplía este campo, primero de definición, pero además pone en jaque una visión como más utilitarista o funcional.

**¿Cuál es el enfoque que le das a este problema desde tu trabajo artístico, como por ejemplo en “Dimensiones paralelas”?**

El proyecto “Dimensiones paralelas” intenta o busca revisar, primero la noción de archivo, a partir de un trabajo con el Archivo de Indias en Sevilla, que contiene muchísimos de los documentos que se generaron en la época colonial en España y Latinoamérica. Me interesaba acercarme mucho a este espacio. Y, por otro lado, al archivo de ciencias naturales de la Escuela Politécnica Nacional, que es un archivo más, digamos, como una biblioteca de nuestra biología ecuatoriana. En relación con esta cuestión de lo tecnológico, “Dimensiones paralelas” se concretó como una práctica artística que se dedica a pensar las herramientas de visión. Para poner un ejemplo más concreto sobre las herramientas que usa la ciencia en su experimentación, partía de que la ciencia tiene muchísimos dispositivos de visión como el microscopio y sistemas de medición de todo tipo, de color, de escala, de volumen en el espacio que finalmente genera una narrativa de lo que es el mundo. A partir de estas herramientas llega un momento en el que la mera observación humana no es suficiente para entender lo que llamamos lo ‘real’ o la ‘realidad’. Mi proyecto intenta indagar en otras versiones de la historia, o a partir de la ciencia, cómo lo subjetivo puede estar también conectado a lo científico y cómo la

discusión de ciencia y tecnología también está como muy marcada en esta línea de arte y tecnología, biología. A partir del cruce de estos campos me pregunto cómo entendemos estas categorías y cómo el arte finalmente tiene la opción de traspasarlas. Es uno de los valores autónomos de la práctica artística: la capacidad de indagar en esto y finalmente generar una especie de nuevo signo. O de nuevo símbolo.

**En tu trabajo observo una fuerte relación entre el arte, la biología y la robótica, o más bien la informática. Quisiera que nos expliques un poco sobre esta relación en que el arte es lo que permite un traspasar.**

Partiendo un poco de la estrategia de tener consciencia de estos dispositivos de medición —dispositivos que nos ayudan a expandir nuestra manera de acercarnos al mundo—, veo una conexión muy importante con lo que llamamos nuevas tecnologías. Una de las primeras preguntas es: ¿por qué indagar en las nuevas tecnologías en relación a la práctica artística? Y una posible respuesta es porque expande nuestros sentidos. O sea, finalmente esta cuestión de lo microscópico es fundamental, porque expande la posibilidad del ser humano de indagar en un mundo que a ojo desnudo no es posible, pero que a través de esta herramienta lo podemos hacer. Las nuevas tecnologías en relación a la práctica artística nos plantean cómo podemos transitar, por ejemplo, del sonido a la luz, a la vibración, al tacto o mezclar diferentes opciones para despertar nuestra relación de acercamiento fenomenológica al mundo y que tiene que ver con estas herramientas.

Mucho de lo que desarrollé en esta exposición tiene que ver con eso y mucho de lo que intento plantear para los futuros proyectos tiene que ver con seguir trabajando el desarrollo de dispositivos que

permitan diferentes lecturas del mundo, lecturas expandidas. Por poner un ejemplo, durante un par de meses tuve la suerte de participar en una residencia en el Parque Nacional Yasuní que se llamó “Voces del bosque”, con un equipo de artistas y biólogos muy interesantes, donde hacíamos este trabajo compartido de acercarnos a este espacio simbólico que para nosotros es fundamental, y está como muy conectado a pensar que el Ecuador es uno de los países más megadiversos del mundo. Hicimos este acercamiento con especial énfasis en el sonido. En este espacio me di cuenta de que esta idea de tecnología aplicaba también a diferentes comprensiones de lo sonoro. Dentro de la interacción que tuvimos nos alojamos en una comunidad que tiene un proyecto ecológico de albergue. No sé muy bien cómo definirlo, pero la persona que dirigía este espacio pertenece a esa comunidad, y es alguien que ha pasado toda su vida en la Amazonía. Nos explicaba cómo entendía el sonido de una manera totalmente distinta a cómo lo entendemos en la ciudad. Yo pensaba que aquí (en la Amazonía) el sonido es como un tipo de tecnología que sirve topográficamente, para mapear tu posición en relación a dónde estas. Es decir, la idea de dirección o de orientación en la selva es completamente diferente a lo que nosotros experimentamos en la ciudad. Sirve de alerta, sirve como sistema de comunicación basado en el río, basado en las vibraciones, basado en la conectividad con los animales que te rodean, en cómo convertir tu voz en una especie de sistema simbiótico con lo que está alrededor. También pensaba que, claro, aquí podemos pensar en otras formas de lo tecnológico en relación a cómo nos acercamos al mundo y cómo desde el trabajo que yo intento hacer es posible llevar esa misma lógica a los dispositivos y a la práctica artística. Entonces, la gran pregunta que ahora me mantiene despierto es: ¿cómo estos acercamientos a otras concepciones de cómo entender la técnica son un disparador muy importante que conecta directamente con



la expansión de los sentidos? Esto es algo que ya desde los años setenta marcaba las nuevas tecnologías.

**¿Cómo consideras que las nuevas tecnologías en el arte están creando mixturas, en este caso expansiones, entre lo sensible y los afectos? Pienso en la cuestión del sonido y los afectos —los afectos del cuerpo—, es decir, ¿cómo se mueven estas dos cosas con las nuevas tecnologías en el arte contemporáneo?**

Para entrar a esa discusión voy a hablar de un proyecto concreto que desarrollo junto a la investigadora polaca Agata Merger. Le llamamos Haptic visual identities y fundamentalmente se trata de un dispositivo de visión que está basado en una computadora de código abierto, una Raspberry Pi —una microcomputadora que utiliza código libre Linux— y un sistema de cuatro cámaras, con las que tenemos unas situaciones performáticas compartidas. Básicamente lo que hacemos es utilizar este dispositivo que tiene un sistema programado aleatorio de grabación, y dejar de ver la pantalla para filmar sino acercarnos con las manos, una cuestión más sensorial desde el tacto. Por eso les llamamos cámaras hápticas. Digamos que parte de esta idea de expansión o mixtura es cuestionar un poco.

Muchos de los dispositivos que usamos cotidianamente, como el celular, son un acercamiento individual. Cuando pensamos en plataformas como Netflix, notamos que hemos dejado de ir al cine a practicar una comunión social para verlas individualmente en nuestras casas. Hay, en consecuencia, una tendencia a estos sistemas más individualizados en relación con la imagen y de eso se pueden poner varios ejemplos. Usando tecnologías similares, sin embargo, o tecnologías que partan con esos desarrollos, nos preguntamos ¿cómo hacer unos gestos performáticos

compartidos en relación a la visión y a lo fílmico? Esa pregunta nos movía mucho, porque si bien muchos dispositivos de consumo que utilizamos ahora tienen esta relación individual con nosotros, hay otras maneras de entender esta conectividad en relación con los afectos. Nosotros tenemos este sistema con el que corporalmente estamos interconectados; o sea, tenemos una especie de cable como de dos metros que nos permite alejarnos, pero también tenemos autonomía para fijarnos en diferentes objetos individualmente.

A partir de este trabajo, que llamamos lenguaje corporal fílmico, generamos otras narrativas que tienen que ver con este acercamiento micro muy sensual a la imagen. En nuestra página web, que se puede visitar, hay varios ejemplos de las imágenes que se salen, pero para nosotros es como un proyecto que conlleva varias fases: la formación del dispositivo, el performar con este dispositivo, el hablar en contextos más académicos, y finalmente proyectar las películas que salen de ahí. Pensamos mucho en la idea de lo aleatorio que está presente en la informática como uno de sus valores definidos, además, por lo algorítmico. Resulta bien interesante que un artista se acerque a estas herramientas pensando en la pregunta de lo pedagógico, porque el arte o la historia —bueno, aquí voy a hablar de las artes visuales— ha estado muy conectado a la idea del azar. En la modernidad se ve muy claramente desde el Dadá, que hay cierto énfasis en las posibilidades creativas de lo azaroso y cómo esto finalmente tiene una categoría dentro de lo algorítmico, que finalmente está definido. No voy a decir que es exactamente lo mismo, pero sí nos da la posibilidad de tener signos compartidos entre la historia del arte, la idea del azar y de lo random. Finalmente, pensar unos randoms más complejos, más complicados a partir de la práctica artística.

## **He visto en tu obra un minucioso trabajo con microorganismos. ¿Por qué tu interés en trabajar con este material?**

Sí, voy a partir de un tema, digamos que está siendo muy investigado en las discusiones, sobre los nuevos medios. Tiene que ver con la relación entre la biología y los medios. Un ejemplo de eso es el libro *Insect Media*, de Jussi Parikka, un investigador que, partiendo de la arqueología de medio, se ha fijado también en la idea del virus informático. Ese libro nos hace darnos cuenta que hay una historia compartida entre los insectos y esta categoría del mundo natural y los media: los nuevos medios. Hay varios momentos en la historia donde los unos hemos visto a los otros y este es un tema que está en el campo muy de la actualidad. Ya concretamente en mi práctica artística, pienso en varias líneas por las que me hace sentido ese trabajo.

Creo que en el contexto en que vivimos en Ecuador es especialmente interesante hacer una reflexión muy fuerte sobre lo biológico. En esta megadiversidad hay una relación con el paisaje en la historia del arte visual en Ecuador. Incluiría nombres como Humboldt, las investigaciones de la Condamine... Finalmente nos llamamos Ecuador, lo cual es bien interesante. Todo eso está dentro de nuestro imaginario de construcción social. Ese contexto funciona como disparador específico de la práctica artística, pero son regiones en las que uno empieza a reflexionar intuitivamente, a trabajar.

La relación con estos microorganismos tenía que ver con la posibilidad de interferir en la imagen o generar una sustancia viva alrededor del archivo. A partir de allí hice algunas aproximaciones compartidas con una doctora de microbiología, Mónica Garcés, una colega que sigue desarrollando su proyecto en Bélgica. A partir de estas discusiones —desde su visión en la ciencia y

desde mi visión en la práctica artística— parecía muy pertinente pensar cómo estos organismos generaban una obra viva en completa modificación. También tenía que ver con esto de la visión microscópica y cómo acercarnos a un plano cero contra el objeto. Conversamos esta idea de cuál es el camino que uno elige cuando quiere estudiar algo. Uno de los caminos es separarse del objeto de estudio pensando un poco en la objetividad y buscando esa distancia entre el investigador y lo estudiado. Otra posibilidad sería acercarse al punto cero, a ese objeto de estudio donde tal vez no puedes entender al objeto en su totalidad, pero sí puedes fijarte en fisuras o huellas microscópicas que se quedan en la historia. Para mí esa es otra posibilidad de contar las cosas. Si hay una historia desde lo objetivo, ¿por qué no puede haber una historia desde este grado cero de acercamiento?

### **¿Es capaz el mundo vegetal y microbacteriano de crear sus propias tecnologías?**

Es una pregunta que se me hace complicada de responder, supongo que tendría que ver desde dónde pensamos las tecnologías. O sea, cómo acotamos este término. Volvería al tema de la simbiosis y de la expansión, digamos, nuestra expansión de la visualidad y los sentidos, que finalmente es una expansión de nuestra comprensión en relación con el mundo y para mí, en ese sentido, es complicado hablar del campo autónomo del mundo de las plantas ¿no? Tal vez no tengo las herramientas definitorias para eso, pero sí puedo decir que, dentro de la práctica artística evidentemente, esta relación ha cambiado y creo que ese cambio también responde a las posibilidades que tenemos en relación a estos sistemas.

No sé. Pienso, por ejemplo, en cómo pensar la interconectividad en diferentes sistemas, en cómo consumimos contenido o cómo

se distribuye la información. Todo esto está basado en sistemas de insectos, ¿no? Por ejemplo, la misma idea de la red, la de la compartición, están basados en sistemas descentralizados, en sistemas de colmenas. Para mí, debemos seguir investigando estas relaciones. Nuestra posición en el mundo es crítica por un lado y también nos cuestiona a nosotros mismos en relación a nuestra historia, en cuestión a nuestros consumos y nuestras prácticas.

Hay entradas desde Deleuze en relación a esta discusión y yo creo que esos debates son relevantes en cuanto a la práctica artística. Es más, en los proyectos a los que me refería (“Haptic Visual Identities”) pensamos en estas cuestiones, en la idea de micropolítica, y más que dar una respuesta a esa pregunta es dejarlo como una inquietud que activa la práctica artística. Esa inquietud sí está en lo que intento investigar, pero evidentemente sigue siendo una pregunta abierta que en el sentido metodológico del para qué hacemos, es súper importante, porque sí creo que en el camino de reflexionar-haciendo aparecen diferentes respuestas.

**¿Cómo piensas el estado del debate sobre la relación entre arte y tecnología? ¿Estamos sosteniendo este debate, no solamente en la universidad sino en otros escenarios?**

Yo creo que en el contexto de la Universidad de las Artes es un tema que nos está rondando la cabeza y que estamos abordando de una manera frontal. Hay varios ejemplos que nos obligan a pensar que esto es muy importante, desde la dependencia tecnológica, un término que está siempre sumido en la cotidianidad porque muchas regiones del mundo no hemos llegado al momento privilegiado de lo tecnológico. Finalmente dependemos de la alta tecnología, de otras industrias, de otros países, de otros desarrollos y nosotros solo pareciera que lo estamos consumiendo. Esto tiene que ver con cómo entendemos lo

tecnológico, ¿qué es para nosotros eso tecnológico? En ese sentido, yo creería que es una discusión fundamental en nuestro contexto social que no da en todos los espacios. Es más, la dificultad a veces de abrir campos de trabajo interdisciplinario, transdisciplinario con las ciencias, con las ciencias exactas, digamos, con las humanidades, hace parte de esa imposibilidad de tener un lenguaje común entre nuestros saberes con la práctica artística. Creo que eso es parte de la responsabilidad de abordar ese gran tema que es el arte y la tecnología.

Las preguntas pertinentes, en ese sentido, serían ¿cómo encontrar estos espacios, estos lenguajes en común en relación a grupos de investigación que tienen otros sistemas, otras metodologías de acercamiento al objeto de estudio, otras estructuras históricas de pensamiento?, y ¿cómo podemos proporcionar herramientas metodológicas desde la práctica artística para ver estas cuestiones desde otros puntos de vista que incluyen la filosofía, la estética, la práctica artística y la flexibilidad para buscar otras soluciones y salir un poco de esta definición a la que hemos llegado tarde? Hemos llegado tarde a la modernidad y de alguna manera parece que estamos confinados. No creo, sin embargo, que es la única vía para pensarlo. ¿Cuáles son esas otras vías? Esa sería la pregunta que queda abierta.

# MANIFIESTO

F-ILIA nace de una apuesta fundamental para nuestro tiempo: la investigación en artes. Aquí buscamos exponer el rol central de la práctica artística como productora de saberes y posible respuesta a los grandes debates del mundo que se avecina. Parece evidente que, en este momento del siglo XXI, es imposible pensar el mundo contemporáneo sin las prácticas artísticas, que en nuestro sentido es la forma más radical de la investigación.

La era nos exige otros modos de pensar el arte y la producción de conocimientos. El mundo que se viene será el resultado de la profunda inequidad social en la época del capitalismo cognitivo y de un (¿inminente?) apocalipsis ecológico. ¿Cómo responder ante eso? La investigación en artes nos ofrece respuestas que complejizan las nociones de cultura, política, tecnología y naturaleza, a partir del diálogo crítico con la(s) memoria(s), los afectos, la creatividad.

Investigación en, para y desde las artes: objetos y métodos que se trasponen, que se confunden y que se funden. Y que a la vez son los principales pilares en los que se asienta este proyecto editorial del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes, que se estructura en diferentes formatos bajo los cuales se comunica la investigación en artes: intentando superar la rigidez del modelo academicista sostenido en la dictadura del artículo académico.

Nuestro proyecto se asienta también en la necesaria transdisciplinaria de la investigación en artes, buscamos derrocar las barreras disciplinares y proponer aportes a la generación de un diálogo plural de disciplinas y saberes.

F-ILIA nace como un asidero al nuevo pensamiento latinoamericanista y global desde, por y en las Artes: ¡larga vida a F-ILIA!

**Pablo Cardoso**  
Director del ILIA



Una publicación de la Universidad de las Artes del  
Ecuador, bajo el sello editorial UArtes Ediciones

Familias tipográficas: Georgia, Uni Sans, Conduit



**A**Artes  
EDICIONES

**ILIA** Instituto  
Latinoamericano  
de Investigación  
en Artes