



LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN LA UNIVERSIDAD DE CUENCA

Reflexiones al calor
de los procesos artísticos

Misael Moya Méndez
COORDINADOR

LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN LA UNIVERSIDAD DE CUENCA

Reflexiones al calor de los procesos artísticos

Misael Moya Méndez (coordinador)

&

Jannet Emperatriz Alvarado Delgado

Víctor Geovanny Calle Bustos

Diego Alfonso Carrasco Espinoza

Pablo David Encalada León

Manuel Giovanni Guzmán Galarza

María José Machado Gutiérrez

Ximena Janneth Moreno Ríos

Fidel Ernesto Ortiz Mosquera

Fabiola Virginia Rodas López



Este libro de la Editorial Universitaria Samuel Feijóo ha sido evaluado y aprobado para su publicación por pares académicos especializados con grados científicos de doctores, mediante un proceso de arbitraje a doble ciegos.

© Misael Moya Méndez, Jannet Emperatriz Alvarado Delgado, Víctor Geovanny Calle Bustos, Diego Alfonso Carrasco Espinoza, Pablo David Encalada León, Manuel Geovanny Guzmán Galarza, María José Machado Gutiérrez, Ximena Janneth Moreno Ríos, Fidel Ernesto Ortiz Mosquera, Fabiola Virginia Rodas López, 2026

© Sobre la presente edición: Editorial Feijóo, 2026

ISBN: 978-959-312-730-1



Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas CC BY-NC-ND

Colección: Monografías Científicas | Edición: Miriam Artiles Castro | Editorial Feijóo: Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, Carretera a Camajuani, km 5 ½, Santa Clara, Cuba, CP 54830.

Índice

INTRODUCCIÓN

- 07 La reflexión al calor de los procesos artísticos como ejercicio
semiestructurado de investigación-creación
MISAEL MOYA MÉNDEZ

REFLEXIONES

- 15 Danza, subjetividad y archivo: el tejido de memorias en la
investigación-creación, como acercamiento a la práctica coreográfica
FIDEL ERNESTO ORTIZ MOSQUERA
- 29 Investigación escénica desde la dirección teatral (cómo la teoría
aprende de la práctica)
DIEGO ALFONSO CARRASCO ESPINOZA
- 44 *Autómata* en Villa de Leyva: memoria investigativo-creativa de la
fragilidad humana ante el consumo digital en el mundo
VÍCTOR GEOVANNY CALLE BUSTOS
- 57 *La silla vacía*: cuerpo, escucha y espacio público como práctica de
investigación-creación desde la performatividad
MARÍA JOSÉ MACHADO GUTIÉRREZ
- 72 *La piel del árbol* como desplazamiento autoetnográfico y genealogía
femenina en investigación-creación
XIMENA JANNETH MORENO RÍOS
- 87 Memorias de madera: la transmutación del dolor y la estocástica
pluvial como potencia cocreadora en el arte
FABIOLA VIRGINIA RODAS LÓPEZ

- 98 La persistencia del pensamiento pictórico más allá del soporte tradicional
MANUEL GIOVANNY GUZMÁN GALARZA
- 115 *Lail ritual* para oboe: obra desde una reflexión investigativo-creativa en música
JANNET EMPERATRIZ ALVARADO DELGADO
- 127 *Aires/P*, de Juan Campoverde, desde una reflexión analítica y la tarea matemática para su interpretación musical
PABLO DAVID ENCALADA LEÓN
- 142 De los autores

INTRODUCCIÓN

La reflexión al calor de los procesos artísticos como ejercicio semiestructurado de investigación-creación

MISAEEL MOYA MÉNDEZ

En el campo amplio de las artes, la investigación-creación constituye todo un complejo metodológico en que resultan discernibles al menos tres modos de manifestación en dos ámbitos específicos: extraacadémico y académico. Este último ámbito, en particular, hace explícita la naturaleza investigativa del proceso desarrollado y la legítima.

El primero de ellos, el *modo no estructurado*, se desarrolla en el ámbito extraacadémico y se caracteriza por reflexiones abiertas, intencionadas o no, que acompañan en forma implícita a todo proceso experimental o creativo, mientras conforman un saber por acumulación de experiencias.

El segundo, el *modo semiestructurado*, se desarrolla en el ámbito académico regular, muchas veces vinculado a la rutina de las asignaturas empíricas. Se caracteriza por someter la práctica artística experimental o creativa a continuos procesos de reflexión situada y abierta; y busca descubrir intenciones, capacidades, potencial, modos de sentir, ver, expresar, producir; así como experimentar en formas no necesariamente intencionadas ni programadas.

El tercero, el *modo estructurado*, se desarrolla en el ámbito académico formal, fuertemente vinculado a trabajos de grado o titulación. Se caracteriza por definir un problema de investigación-creación y abordarlo mediante las tres fases solidarias del complejo, concernientes a la investigación *para-en-sobre* el arte; y busca integrarse a (o participar de) un diálogo, problematizar, condicionar y generar experiencias estéticas diversas, mediante experimentaciones en forma intencionada y

programada. Dentro de este modo se ha propuesto al menos una metodología (MOICAR) bajo un concepto particular:

La investigación-creación es el complejo metodológico resultante de la integración solidaria de las formas investigativas *para-en-sobre* el arte, acorde a la gestión de todo proyecto artístico dirigido a la concreción de una experiencia estética, donde obra y proceso resultan productores de conocimientos sensoriales, emocionales e intelectuales, al calor de una problematización contextualizada no resolutive desarrollada por el creador mismo con el método experimental del ensayo con variaciones. (Moya, 2026: 19).

Si bien la metodología MOICAR —como forma estructurada del ámbito académico formal— responde en todo su aparato teórico y procedimental a dicho concepto, este ha venido a establecer las generales de todo el complejo, de manera que manifestaciones de la forma semiestructurada validan sus mismos postulados.

Tal es el caso del material compilado en el presente volumen: nueve reflexiones originales sobre procesos de artes escénicas, visuales y musicales, desde ejercicios de creación y de interpretación que dan cuenta de procesos reales —sin proyectos académicos previamente formalizados—, pero en total armonía teórica y metodológica con la dinámica de la investigación-creación como tipología creativa y cognoscitiva.

Al respecto, la lectura del corpus reunido permite destacar importantes cuestiones y/o reflexiones en todo coincidentes con los presupuestos particulares de este complejo metodológico.

La primera reflexión valida la capacidad de las artes desde su más plena función cognoscitiva: “Como autora defiende el valor científico de las artes visuales: la investigación-creación como aporte epistemológico” (Machado); la segunda aclara que, sin embargo, “no todo proceso de creación es en rigor una investigación” (Carrasco), lo que no deja de enfrentar oposiciones entre quienes, distanciados del proceso intelectual cognoscitivo, pretenden hacer pasar todo producto artístico como

investigación, muchas veces sin mediar siquiera el requerido tránsito de los respectivos procesos de *visualización* (artes visuales), *sonorización/audición/auralización* (artes sonoras y musicales), *corporeización/performatización/escenificación* (danza y teatro) o *figuración/evocación* (literatura) a la obligada *enunciación* (Vélez et al., 2018).

La tercera reflexión precisa el objeto de estudio de la investigación-creación, que radica “en el proceso creativo y en la obra como resultado de dicho proceso” (Carrasco); cuya novedad en los estudios humanísticos más actuales resulta ser la alternancia dialógica de las perspectivas interna y externa, pues, como ya se ha apuntado,

Siglos antes de que los artistas concienциaran el valor de investigar su proceso creativo en tanto productor de conocimientos (lo que, en rigor, acontece por exigencia reciente de la academia), ya estos procesos eran estudiados por entes externos. Esto generalmente acontecía en circunstancias de artistas fallecidos, mediante la reunión de las evidencias procesuales de alguna de sus obras y su estudio por métodos diversos, entre ellos el del análisis genético, lo que migra de la literatura a otras prácticas artísticas [...] (Moya, 2026: 19-20)

La cuarta confirma el inicio exploratorio de la fase documental (*investigación para el arte*) de toda investigación-creación con preguntas con *qué* propiciadoras de respuestas descriptivo-informativas, algo más objetivas: “Empecé a preguntarme qué cosas se heredan además de los rasgos físicos, qué permanece, qué se transforma y qué continúa apareciendo dentro de un cuerpo aun cuando desconozcamos completamente su origen” (Moreno); junto a la inevitabilidad de la satisfacción de esta fase, de carácter muchas veces determinante sobre el desarrollo del esperado logro artístico en el ámbito de la interpretación: “Para poder practicar la obra, Quintero me solicitó una serie de condiciones para entenderla más allá de la partitura. Entonces le comenté todo el entramado histórico que rodeaba la obra, las complejas decisiones técnicas tomadas para el oboe, todo el detalle singular de los

objetos sonoros inspiradores de las sonoridades expresadas en una obra nueva; así también el pensamiento compositivo que trabajé para que se conozcan otras formas de ecuatorianidad diversa, antigua y contemporánea” (Alvarado) y “Esta experiencia me demostró como nunca antes que el proceso intelectual previo al re-creativo, tiene la función fundamental de permitir la comprensión cabal y total de una obra, como requisito para su vivencia y comunicación pública” (Encalada), desde métodos de aproximación que no excluyen, como en esta experiencia, el manejo auxiliar de las ciencias exactas.

La quinta refuerza la amplitud, diversidad y complejidad de la fase experimental (*investigación en el arte*), la más rica de todo el proceso, con asertos de afinidad y coincidencia:

- a) El desarrollo bajo el método artístico experimental del ensayo con variaciones, con giros insospechados y muy productivos: “La aparición constante de Emilia dentro de ese proceso modificó las preguntas iniciales” (Moreno); “En numerosas ocasiones la propia lógica estructural me obligó a replantear decisiones composicionales previas” (Calle); “En muchos momentos la imagen inicial desapareció por completo para dar paso a nuevas relaciones entre color, dirección y espacio” (Guzmán); “La escritura a mano alzada atravesó numerosos ensayos, puesto que trataba de encontrar una manera de inscribir la palabra sobre la superficie herida y vulnerable” (Moreno).
- b) La imposibilidad de que el proceso acontezca desvinculado de una genealogía mínima referencial: “Estas referencias me ayudaron a comprender que la obra no surgía solamente de una preocupación tecnológica, sino también de una genealogía escultórica donde la figura humana, el metal y el espacio público se encontraban para producir una reflexión en el espectador” (Calle).
- c) La dificultad que supone el cambio de perspectiva externo-interno y su toma de conciencia: “Poco a poco empecé a reconocer que durante años me había resultado más sencillo observar y registrar

experiencias ajenas que hablar desde mi propio testimonio” (Moreno).

- d) La naturaleza inquisitiva del proceso experimental, bajo interrogantes con *cómo* propiciadoras de respuestas descriptivo-imaginativas, mucho más subjetivas, con *previsualización/preaudición/pregestualización*: “¿cómo ciertas presencias continúan habitando el cuerpo incluso cuando quienes las originaron ya no están físicamente presentes?” (Moreno); “¿cómo hablar de la ausencia cuando esta no es metafórica sino estructural?, ¿cómo hablar en torno al cuerpo colectivo desde el arte sin estetizar la precariedad?, ¿cómo producir una acción que no sustituya la voz de quienes viven una problemática, sino que genere condiciones para escucharla?” (Machado).
- e) La expansocontracción fluctuante del proceso: “Algunas imágenes comenzaron desde estructuras relativamente simples y terminaron convirtiéndose en superficies densas y fragmentadas; otras, por el contrario, iniciaron con gran cantidad de información visual y poco a poco fueron simplificándose hasta encontrar una estructura más contenida” (Guzmán).
- f) La autonomía relativa del proceso: “En varios momentos sentí que la pintura avanzaba más por descubrimiento que por ejecución” (Guzmán).
- g) La presencia y función de la incertidumbre, junto a la ínfima sustentabilidad del concepto de fallo o error en estos ámbitos creativos: “En ese sentido, la incertidumbre no representa una falla dentro del proceso creativo. Por el contrario, constituye una de las condiciones más vivas y necesarias de la pintura” (Guzmán).
- h) El rol del azar, el imprevisto y la accidentalidad: “El agua lavó las tintas y disolvió selectivamente los pigmentos, generando chorreaduras paralelas perfectas y manchas horizontales azarosas” (Rodas); “Pintar implica entonces aceptar que la obra no está completamente bajo control y que parte importante de su construcción depende de saber responder a cambios inesperados”

(Guzmán); “las precipitaciones interactúan con los materiales pictóricos, convirtiendo el azar atmosférico y el deterioro natural en el motor que redibuja y regenera la imagen, fusionando ciencia, naturaleza y arte” (Rodas); “Más que construir una imagen cerrada desde el principio, la obra fue apareciendo gradualmente, a través de decisiones intuitivas, correcciones y accidentes que terminaban modificando el rumbo de la pintura” (Guzmán); “La obra, por tanto, mutó metabólicamente en el olvido, demostrando que en la investigación-creación los accidentes matéricos y el entorno físico son fuerzas activas que completan la poética del objeto artístico” (Rodas).

- i) El imprescindible control que, dentro del caos, supone un buen ejercicio investigativo: “Incluso en los momentos más intuitivos existe una organización interna de relaciones visuales que sostiene la estructura de la obra” (Guzmán).
- j) Las posibles manifestaciones de extrañamiento como transformación de la percepción: “Ver a la figura adquirir presencia física me produjo una sensación de extrañamiento” (Calle).
- k) La dialéctica entre continuidad y ruptura: “Por eso muchas veces el proceso requiere destruir parcialmente aquello que parecía resuelto para permitir que la imagen continúe evolucionando” (Guzmán).
- l) La condición del artista como primer consumidor de su propia obra junto al efecto reflexivo (vuelco) de la función transformadora o educadora del arte sobre sí mismo: “Comprendí entonces que no solo estaba transformando materia en arte, sino que estaba siendo transformado física y emocionalmente por ella” (Calle).

La sexta cuestión atañe a la fase discursiva (*investigación sobre el arte*), llena de comprensiones, aprendizajes y aportes cognoscitivos que deben verbalizarse: “La comprensión del proceso alimentó el campo de conocimiento técnico y el diálogo entre archivo y escena, entre sujeto y objeto, entre pensamiento y acción” (Ortiz); “Comprendí entonces que verbalizar no implicaba únicamente describir una experiencia: nombrar

algo modifica la forma en que existe dentro de nosotros. La escritura reorganiza relaciones y produce nuevas formas de comprensión” (Moreno); “En esa resistencia apareció otro conocimiento importante para mí, entendiendo que la ejecución de una idea anterior es en buena medida el resultado de una negociación entre proyecto, material, herramientas, clima y tiempo” (Calle).

Como se aprecia, el presente conjunto de reflexiones no puede sustraerse de los principios de una investigación-creación concienciada. Aun cuando testimonian ejercicios de libre desarrollo, que no se plantearon nunca estructurar procesos, formular objetivo, programar fases, registrar avances y/o transformaciones ni sustentar logro experimental o creativo, hallan sustento bajo un concepto general común y desde una comprensión teórica que es resultado cabal e indiscutible de la propia praxis artística.

La forma semiestructurada de la investigación-creación, desde su propia libertad procesual, tiende a una producción teórico-reflexiva muchas veces de profundas implicaciones emocionales, psicológicas y hasta biográficas del artista, y revela inesperadas concreciones de funciones artísticas comunicativas, ilustradoras, documentales, ideológicas, educadoras, hedonistas y estéticas, pero muy especialmente de funciones cognoscitivas, asociadas al descubrimiento, la comprensión y la generación de saber.

Las páginas que siguen revelan en forma individual y conjunta la complejidad intelectual inherente a los procesos artísticos, al tiempo que testimonian el compromiso investigativo de los artistas docentes de la Universidad de Cuenca (Ecuador), y el de una academia que enfrenta el juego y la fiesta de toda experimentación estética desde el humanismo sensible, el pensamiento crítico y el activismo social.

OBRAS CITADAS:

- Moya, M. (2026). *Metodología MOICAR para la investigación-creación artística (edición extendida)*. Editorial Feijóo. <https://estal.site/index.php/estal/article/view/33/35>
- Vélez, G. M., et al. (2018). Prácticas de investigación en artes: de la evaluación y la validación en el escenario universitario colombiano. En *Investigación en ciencias sociales, humanidades y artes: Debates para su valoración* (pp. 129-159). Universidad de Antioquia; Universidad de los Andes.

REFLEXIONES

Danza, subjetividad y archivo: el tejido de memorias en la investigación-creación, como acercamiento a la práctica coreográfica

FIDEL ERNESTO ORTIZ MOSQUERA

“**M**uy pronto en mi vida fue demasiado tarde”, decía Marguerite Duras en su novela *El amante*, de 1984. Cuando diez o doce años más tarde yo leía el libro, esta precisa frase (como a todos) quedó resonando en mi cabeza. No era solo por el impresionante derrumbe implícito en ella, el insoportable peso del destino, o la acérrima vocación por lo sombrío que la oración conlleva. Intuía que yacían debajo razones más secretas, más misteriosas, a las que pensé jamás tendría acceso, y que nunca descubriría la razón de esa tardanza irremediable.

Por supuesto, tampoco supe por qué otra razón repetía continuamente en mi cabeza lo que en Duras encapsulaba casi toda su impronta literaria: “muy temprano en mi vida ya era demasiado tarde”. Encontraba en el ritmo de las palabras, en su cadencia, un sino al que había que enfrentarse como creador, para transformarse en un ejecutante del destino; aunque ello significara adentrarse en la vorágine que es el acto de la creación artística.

Terminé por comprender que, en esa tempestad, en ese terreno pantanoso de la creación, emergemos para encontrarnos que son más las fortalezas que las debilidades, y reconocer lo que queda de dicha creación. Es eso, en mi experiencia, lo que hacemos los artistas cuando creamos. Nos atrevemos a mirar el naufragio. Ese naufragio del que parecería que nunca somos responsables; y entendemos que la tardanza de la que habla Duras es el tiempo justo que necesitamos para aprender a mirar; para aprender a reconocer al otro, en el naufragio del que emergemos; y para encontrar el baúl, la maleta, la caja en la que se

refugian los diversos tipos de archivos que —solo con el tiempo— nos enseñan a entender el proceso.

Por tanto, me atrevería a decir que creamos en y desde el archivo. Porque el archivo no deja de habitarnos; nosotros no dejamos la maleta o el baúl entre los restos hundidos del naufragio, sino que los traemos en las manos, en el cuerpo. O tal vez sean ellos los que nos traen, los que nos llevan en el proceso creativo. Es hermosa esa paradoja. Soy lo que fui, siendo lo que soy hoy, sin dejar de ser ayer. Las aguas de la tormenta nos siguen constituyendo: la sed y la saciedad también.

En esa paradoja de ser navegante y náufrago sobreviviente nos instalamos para la creación escénica. No podría ser de otra manera. La vida de lo escénico requiere siempre de esa carga, de esa caja llena de archivos, nuestros y de los demás. Archivos que escogimos guardar, archivos que fueron arrastrados sin querer, archivos que robamos de alguien más, que incorporamos a nuestra memoria como propios, y desde ahí los transformamos. Dentro de ese espacio que almacena todas estas experiencias, imágenes, ideas, emociones, pensamientos propios y ajenos, encontramos una probabilidad de existencia nueva, una posibilidad de reconstruir la percepción y, por consecuencia, la traducción que intentemos sobre aquello.

En el contexto de las artes escénicas, claramente, lo hacemos con el cuerpo. Desde su infinita capacidad perceptible y significativa, así como desde la razón, nos narramos. Creamos lo que es real para nosotros, con sus dudas, certezas y contradicciones. Dice David Le Breton:

Lo real no es para el individuo otra cosa que un teatro de proyección de significaciones que él no solo percibe, sino que, en primer lugar, concibe; es decir, modela en esquemas visuales, olfativos, gustativos, táctiles, auditivos. Todavía va más allá de eso, una concepción del mundo, transportada por una cultura y fragmentada en cada uno de sus miembros, no cesa de diseñar una frontera entre lo visible y lo invisible, lo olfativo y lo inodoro, lo sabroso y lo insípido, lo audible y lo inaudible, lo táctil y lo intangible. (2010: 163)

Es, a través del cuerpo, como encontramos o percibimos el tiempo, sus diversas manifestaciones mediatas e inmediatas, en nosotros, en los demás, en los objetos, en las emociones. Y el archivo, por tanto, encapsula el tiempo y —de alguna manera— lo renueva en el presente; pero siempre atravesado por la percepción del momento en el que esto sucede.

De manera cotidiana, de manera creativa, lo cierto es que con los signos del pasado nos encontramos a diario. Su contundencia, su peso o su atractivo dependerá de cuán presentes estemos en el hoy; de la disposición y habilidad con la que nos encontremos en el presente para poder leer el pasado.

En la danza, en el hecho mismo de movernos, la necesidad de leer y reinterpretar continuamente el movimiento nos obliga a estar siempre dispuestos y atentos para encontrar el desvío, la pérdida del tiempo, la caída y la pausa. La habilidad de bailar convoca al cuerpo entero: su motricidad, su memoria, su mirada, el uso de su peso, la capacidad de escuchar. Eso solo para hablar de las mínimas habilidades con las que todos contamos. Pero el bailarín también se entrena, interpreta y se expresa con su pasado auestas, ¿no hacemos eso acaso todos los humanos?

Así que bailar es bailar con todos los que hemos sido y somos, reemplazándose sucesivamente, activando las huellas y los rastros que cada archivo ha dejado sobre nosotros. Bailamos una reinterpretación del qué somos, o del qué fuimos; en cada instante del movimiento construimos una metáfora cambiante del cuerpo pasado y presente, que se desplaza por el espacio, que atraviesa —con el movimiento— el presente que lo contiene. Bailamos con la diversidad que somos. Marie Bardet lo explica mucho mejor:

En efecto, el movimiento crea y es creado en una coexistencia, un enredo, una pluralidad, una superposición de puntos de vista al mismo tiempo que de cosas vistas, de perspectivas, de momentos, de imágenes dinámicas, es decir que es, intrínsecamente,

multiplicidad, y captado a través de esta profunda conciencia sensible. (2012: 222)

En esa praxis corporal, los archivos también se organizan en ejes temáticos, tal como si consultáramos una biblioteca virtual o real. Puesto que cada obra puede alimentarse de uno o varios, en un inicio, y de miles o de uno solo, al final. Si un archivo me remitió a una historia contada por un familiar o un amigo, sobre algo que yo no viví, el devenir práctico me lleva a relacionar eso no vivido con algo que está presente en mi propia historia. Algo que puede o no estar en conexión directa con lo privado, con mi subjetividad activada; pero que, a partir de esa activación, consigue encontrar su vía para contactar con mi memoria, con mis archivos y mis vivencias.

Por ello, la creación desde el archivo es siempre —como toda práctica artística— subjetiva. No estamos aquí en búsqueda de la objetividad. Por el contrario, estamos cautivos y tenemos el compromiso de producir un sentido nuevo, renovado, sesgado, contaminado de lo que somos *en* ese archivo. Porque la percepción que tenemos del mundo no es, ni debe ser, objetiva. Nunca podríamos describir con absoluta precisión y desapego la realidad, que, por otra parte, ¿quién sabe qué es?

Lo único que podemos y debemos hacer es construir nuevos significados de aquello que nos encontramos en el camino; con toda la carnalidad y todo el apasionamiento posible. En palabras de Le Breton:

No hay un mundo que un observador indiferente, situado en un punto ideal, pueda describir con toda objetividad. Solo hay un mundo de carne y significaciones. Y no hay nada que penetre el espíritu y que no posea un anclaje físico y, por lo tanto, sensorial. (2010: 39)

Crear, como consecuencia, es apropiarse carnalmente del mundo de archivos que nos rodea, de las huellas que los demás han dejado tras su paso, de la historia y sus desigualdades, de las emociones y sus secuelas (propias y ajenas); del rastro que dejamos en los demás y que ellos han

dejado sobre nosotros. El archivo, entonces, es carne, constitutiva y constituida por el artista, latente y predominante.

En esa constitución carnal, el artista interpreta el mundo, lo termina de crear:

La carne es siempre, antes que nada, un pensamiento del mundo, una manera para el actor de situarse y actuar al interior de un entorno interior y exterior que tiene siempre más o menos sentido para él, y que autoriza, por otra parte, la comunicación con aquellos que comparte en cierto grado su concepción del mundo. (Le Breton, 2010: 40)

Al recrear el archivo, los artistas generamos uno nuevo. Muchas veces ni siquiera es esa la intención en el acto creativo. Las razones por las que creamos, en mi entendimiento, no deberían condicionar el producto, ni el proceso. Por tanto, el archivo que aparece vuelve a ser una carnalidad expresada artísticamente, que puede convertirse en una provocación creativa para el otro. Y, al hacerlo, se reinstaura el infinito de interpretaciones del mundo que hacemos los artistas.

No olvidemos que el bailar es, más que nada, un acto lúdico porque el cuerpo humano significa de maneras distintas en cada momento y en cada contexto. Su capacidad polisémica le permite estructurar de manera diversa, siempre a partir del lugar y del tiempo en el que inscribe su práctica y su devenir. Así, el conocimiento sobre él y sobre el movimiento es necesariamente permeable, transformable y capaz de construir escrituras que son leídas e interpretadas por el que observa al cuerpo que danza. Al respecto, Susan Leigh Foster ha escrito:

Un cuerpo, tanto si está sentado escribiendo, como si está de pie pensando o de paseo y hablando o corriendo y gritando a la vez, es una escritura corporal. Sus hábitos y posturas, gestos y demostraciones, toda acción de sus diversas regiones, áreas y partes, todo ello emerge de prácticas culturales, verbales o no, que construyen significado corpóreo. (2013: 8)

En mi experiencia coreográfica, esta perspectiva sobre los procesos de creación es posible por las perspectivas distintas desde las que se asumen las corporalidades y sus capacidades de escritura en la relación tiempo-espacio, que son constitutivas de la actividad dancística. Y, asimismo, por la atención que debo prestar a las traducciones provocadas por los archivos compartidos, pero subjetivados por cada intérprete, dentro del proceso de creación.

En esta relación, el cuerpo constantemente crea y destruye formas, que se recomponen al momento siguiente para volverse a configurar posteriormente; de tal manera que este se acciona “por las relaciones establecidas con el mundo, impulsándose a producir nuevas vinculaciones con la realidad y librándose de su condición pasiva, para inventar otras formas de existencia cuando resistencia y creación se encuentran dentro de este” (Macías, 2009: 106).

Todo este *ethos* creativo está afincado en el marco de la investigación-creación artística; entendida como un espacio en el que se articulan y dialogan la formación en técnicas, lenguajes y miradas artísticas y las formas procesuales subjetivas; así como una continua relación de doble vía entre el hacer y el pensar. La investigación-creación no separa estas dos acciones del artista; por el contrario, las integra en una práctica que transita entre ambas, que se imbrica continuamente en ese tránsito y que deviene una acción consciente y, eventualmente, localizada y reconocible: convertida en método, susceptible de análisis y relectura.

La investigación-creación es, entonces, parte constitutiva de la práctica artística que va construyendo definiciones en el proceso. Lo que se asume como conocimiento, como sujeto, como contexto, como técnica es factible de comprobarse o renovarse dentro de ella. El proceso y el conocimiento que son la práctica artística definen, incluso, los resultados y su vigencia en el *ethos* artístico del creador. La obra es parte de la investigación-creación, pero no es su única forma de existencia o presencia; y una pieza artística terminada y cerrada se aparta de la posibilidad de cambio y, por tanto, de expansión del conocimiento:

Una presentación será parte de una investigación cuando sea una presentación viva, es decir, cuando el sujeto (individual o colectivo) de la presentación se deje afectar por la misma y esté dispuesto a rearticular sus proposiciones en función del tiempo presente. Por el contrario, cuando la presentación se repite como un objeto cerrado (una puesta en escena o coreografía fijadas), inmune al tiempo y a la situación presente, deja de formar parte de la investigación. (Sánchez, 2012: 38)

El sujeto que investiga y crea también accede a la posibilidad de una reconstrucción de su mirada, de su identidad como creador; la praxis artística le obliga a replantearse las asunciones y los saberes dentro de la investigación-creación. No hay imparcialidad posible en la generación de estos saberes, puesto que el artista crea e investiga con su legado, con su experiencia, en su contexto; y todos ellos lo definen. La investigación-creación lo puede redefinir, le ofrece la oportunidad de repensarse como creador.

En esta práctica, el contexto define y sitúa al investigador, y su investigación está profundamente atravesada y contaminada por ese entorno y su historia —personal y social— porque, en el arte, el cuerpo sigue accionando cuando piensa y cuando escribe, pues esta escritura y este pensamiento son producto de un cuerpo que se mueve, que transita y que responde ante la creación, desde su mirada cultural. Al entender este fenómeno, el artista puede enseñar su proceso, compartirlo y comunicarlo; la figura del genio artístico no opera más porque si el creador comprende y comunica su creación, alguien más puede aprehenderla, y es eso lo que buscamos propiciar en las experiencias de investigación del Laboratorio de Danza Contemporánea de la Universidad de Cuenca (LabDanzaCue):

Es cierto que no se puede enseñar la habilidad poética. Esto no quiere decir que el arte sea un misterio. El arte no existe: existe lo artístico, lo poético (Dewey, 2008: 259). Y diferentes subjetividades se aproximan, se apropian, producen lo poético de maneras

diversas. Que no se pueda enseñar la habilidad para generar lo poético no implica que no se puedan comunicar y enseñar los procedimientos propios de la práctica artística. Pero no solo las técnicas, también los procedimientos internos, los procesos de imaginación, asociación, desarrollo o deriva. (Sánchez, 2012: 43)

Sobre el campo de la investigación-creación, ubicamos también las consideraciones de Henk Borgdorff (2006), según las cuales la práctica creativa es no solamente el centro de las operaciones, sino que resulta ser objeto, método y resultado, todos contextualizados y contenidos en tal contexto. Y, aunque Borgdorff plantea tres formas de investigación artística (*sobre / para / en* las artes), este artículo se enfoca en la última, puesto que el mismo autor la equipara con lo que estamos denominando investigación-creación.

Este *ethos* se vive también, en consecuencia, a través de un *pathos* creativo: una capacidad emotiva de relacionarse con la investigación-creación; una vez más, pensar y hacer imbricados, razón y emoción en diálogo. Por tanto, la investigación es el investigador, la creación es el creador, y viceversa.

Un archivo es un universo al que el artista accede e interviene desde su subjetividad y su territorio técnico, estético y social. Un archivo lo vivimos con nuestro *pathos* creativo y, desde él, nos reconfiguramos.

El verdadero riesgo creativo radica en la habilidad de construir un nuevo signo/archivo que contenga con justeza y precisión, en el lenguaje artístico que fuere, tanto el vestigio del archivo como el gesto renovado, con justeza y precisión para que no sea únicamente un comentario sobre la realidad, sino que exprese y comunique la mirada del creador, desde el manejo de su técnica, de su factura.

Aquí, justamente, nos tropezamos con una necesidad en el mundo de nuestra labor artística: ¿estamos para construir o para explicar?, ¿para aleccionar o para provocar?

“Una obra de arte [...] es una experiencia, no una declaración ni una respuesta a una pregunta. [...] Una obra de arte es una cosa en el mundo, no simplemente un texto o comentario sobre el mundo”, dice

acertadamente Susan Sontag (1966: 21). Y esto se entiende mejor cuando pensamos en la diferencia que hacía Sartre entre la prosa y la poesía. Él decía que la prosa opera desde el significado de las palabras y su capacidad para exponer ideas; la poesía es algo que existe en el mundo. Por tanto, toda práctica artística que únicamente existe con un fin político discursivo pierde la capacidad de existencia artística en sí misma. Se vuelve un comentario, un discurso sobre la realidad.

Esta es una afirmación que puede generar polémica. Pero para eso estamos los artistas: para provocar el pensamiento, para agitar las emociones, para sacudir un poco la cotidianidad y su peso. Y es entonces cuando nos enfrentamos al reto de ser capaces de traducir y concretar, de producir un dispositivo, una obra, una superficie de inscripción (como prefieran llamarlo) que no contenga solamente el vestigio del archivo, sino la traducción realizada como artistas. Producidas ambas cosas en un fractal lo mejor logrado posible.

Por ello, el dispositivo en las artes escénicas contemporáneas precisa ser concreto y elástico al mismo tiempo; fuerte pero poroso: listo a ser leído y traducido por el espectador, a partir de aquello que su estructura plantea. Esa estructura debe ser *tensébrica* —en el concepto arquitectónico—, compuesta de elementos estables y elementos flexibles que permitan una ductilidad en su lectura, que ofrezcan la posibilidad de la interpretación múltiple.

Esta ductilidad proviene de los elementos que atraviesan su constitución: la subjetividad del intérprete-creador y la huella del archivo interpretado; también de la verdad momentánea que se crea en la escena, en la que entramos público y artistas de manera consensuada y voluntaria.

Cuando Michel Foucault escribía: “El archivo no es [...] lo que recoge el polvo de los enunciados que han vuelto a ser inertes y permite el milagro eventual de su resurrección” (2007: 219), implicaba que toda interpretación que hagamos de un archivo va a ser sesgada y subjetiva. Ese sesgo y subjetividad del narrador, del cronista, del artista, al revivir el archivo, responden a los componentes que le resulten atractivos, a los

fragmentos de la vida que conecten con él o ella. De esta interpretación, que incluye y excluye, depende la construcción de lo que vuelva a nacer.

El universo narrativo y visual del cineasta chino Wong Kar Wai (n. 1958) es conocido por condensar, de manera única, varios tópicos que son característicos suyos: la memoria, la separación, la nostalgia y los afectos. *2046* (parte final de la trilogía compuesta por *In the mood for love* y *Days of being wild*) contiene, en una versión visualmente depurada y en una narrativa de tiempo no lineal, estos elementos de la filmografía del cineasta.

En *2046* (2004) (véase Figura 1), el tiempo se presenta como superpuesto e intercambiable, el protagonista viaja en esas dimensiones temporales, tratando de descifrar su forma de relacionarse con las personas que le importan; sin llegar a comprender cómo las pierde y entendiendo que nada puede hacer al respecto. Por ello, el tiempo se asume como un elemento central de la narrativa, más poética que cronológicamente.



FIGURA 1. *2046* (2004).
FUENTE: fotograma del film.

Tras varios años de consumir la filmografía de Wong Kar Wai, emprendí un proyecto coreográfico —también compuesto como trilogía— constituido por *Hora Nona* (2007), *Entre ellas el tiempo* (2013) y *La señorita Wang soy yo* (2014).

Esta trilogía es, entonces, un archivo del archivo que es para mí *2046*, como objeto estético y referente visual. No pude darme cuenta de esto hasta años después, cuando, al casi terminar el montaje de la tercera obra, comprendí que mi conexión tan irracional y sensible con la imaginería del cineasta correspondía a las memorias traspapeladas de mis tías, mis tíos y mis padres. Los años en los que los personajes de *2046* son jóvenes, son los mismos en los que mis familiares lo fueron.

En algunos casos, el archivo opera sobre nosotros de maneras misteriosas: el fotograma preciso que me produjo un impulso creativo no lo entendí enseguida como una alegoría de mi familia. Pero el impacto visual fue tan intenso y duradero que me llevó a producir las tres obras. Luego de tomar distancia y algo de perspectiva, y de instalarme en la mitad de la creación de la última parte de la trilogía, entendí que, inconscientemente, había retratado el imaginario que construí de las mujeres de mi familia, sus esposos y sus rutinas cotidianas; siempre salpicadas por el hastío y el cansancio.

Volver al archivo, o reencontrarlo, es un juego de la memoria que recuerda y olvida. Tanto el autor del archivo como el que lo redescubre o lo vuelve a indexar en su lista, se reúnen en la revisita al archivo; y las dos temporalidades (pasado y presente) conviven momentáneamente en un tiempo renovado. Dice Javier Agüero: “Extraña forma de memoria y de olvido. El archivo favorece que ambos se reúnan y confundan en una misma dimensión, otra vez, congénita; permitiendo que el olvido fuera consubstancial a la memoria y al revés” (2023: 159).

El archivo familiar que son estas fotografías antiguas, presumo, había funcionado como la interfaz que provocó tanta atracción por el cine de Wong Kar Wai, que lo devoré en corto tiempo, haciendo mil y un malabarismos para acceder a sus producciones anteriores y aprender de su recorrido como narrador visual.

A partir de las múltiples imágenes, atmósferas, textos y cualidades estéticas, las referencias que se hicieron sobre este archivo (2046) se evidenciaron en la construcción final de cada partitura corporal, elemento escenográfico o escena en todas mis obras coreográficas.

En el contexto de las artes, el archivo no se nos da exclusivamente como una serie organizada, sistematizada de documentos o información; por el contrario, funciona como un detonador muy poderoso de los elementos estéticos, narrativos y técnicos que pueden potenciarse y desarrollarse en un proceso de investigación-creación para la escena. Cada archivo o conjunto de archivos con el que nos encontramos se convierte, en consecuencia, en un prisma, una lente desde la que se nos permite curiosear, contemplar y reflexionar sobre la potencia *performativa* de esos archivos. Y desde la nuestra para entender cómo canalizarla.

En esta experiencia creativa, en particular, no asumimos la tarea de desempolvar un “archivo” en la acepción más común del término. No nos acercamos a la historia de un pueblo o de una cultura o de una minoría social, para tratar de evidenciar los intersticios de lo oficial. Lo que hicimos fue transformar un archivo (que ya refleja una época, una cultura, unos usos sociales de una parte de la sociedad china de los años 1960) y, desde el imaginario de Wong Kar Wai, elaborar un pequeño mundo, efímero y perecible, que contuvo las interpretaciones hechas con nuestras herramientas escénicas.

Este pequeño universo coreográfico (*Hora Nona, Entre ellas el tiempo y La señorita Wang soy yo*) (véase Figura 2) sirvió, sobre todo, para experimentar el abordaje del archivo, y las “versiones” que ofreció de 2046. Por ello, creo que el archivo no fue meramente un banco inerte desde el que obtuvimos información: operó como un cronotopo visual que permitió dialogar, probar y crear materiales y elementos para la escena.



FIGURA 2. *La señorita Wang soy yo* (2014).
FOTOGRAFÍA: Lorena Villacís.

En esa medida, este proceso se sostuvo también sobre la vitalidad, la vigencia visual y emocional que mantuvo el archivo; las acciones, los gestos, los movimientos y los textos que fueron parte de esta trilogía se manifestaron gracias a la “resurrección” de *2046*. A partir de esa relación viva, las piezas se organizaron como un dispositivo —como lo hace o lo intenta hacer toda obra escénica— que facilitó el diálogo entre los diferentes intérpretes/creadores. Esta *poiesis*, entonces, también proveyó una metodología de trabajo, una manufactura particular de lo escénico; es decir, entendimos el camino que nos condujo a la creación de la pieza. La comprensión del proceso alimentó el campo de conocimiento técnico y el diálogo entre archivo y escena, entre sujeto y objeto, entre pensamiento y acción.

El archivo, en consecuencia, no es solamente algo que existió. Su vigencia empieza justo cuando lo encuentro y empiezo a traducirlo en mi curiosidad física, mental y emocional. Como dijo Derrida: “El archivo no es una cuestión de pasado, es una cuestión de porvenir” (2014: 25). En la danza, el archivo convoca pasado, presente y acto creativo; los integra

y produce la obra artística. En su análisis posterior, este proceso nos devuelve una metodología composicional y nos devela como pensadores de la praxis y sus múltiples momentos.

OBRAS CITADAS

- Agüero, J. (2023). Jaques Derrida: Archivo y des-archivación, una intención política. *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, (51): 153-169.
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover, un encuentro entre danza y filosofía*. Cactus.
- Borgdorff, H. (2006). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista de Estudios de la Danza*, (13): 25-46; 2010; https://blog.uclm.es/archivoarte/wp-content/uploads/sites/323/2025/07/cairon-13_compressed-1.pdf
- Duras, M. (1984). *El amante* (2025 ed.). A.M. Moix, Trad. Tusquets Editores.
- Leigh Foster, Susan. (2013). *Coreografiar la historia. Lecturas sobre danza y coreografía*. Artea.
- Macías Ozorno, Zulay. (2009). *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Artezblai.
- Foucault, Michel. (2007). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.
- Le Breton, David. (2010). *Cuerpo sensible*. Metales pesados.
- Sánchez, José A. (2013) In-definiciones: el campo abierto de la investigación en artes. *Artes La revista*, 12 (19). <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/26282>
- Sontag, S. (1966). On style. *Against interpretation and other essays* (pp. 15-36). Farrar, Straus and Giroux.

Investigación escénica desde la dirección teatral (cómo la teoría aprende de la práctica)

DIEGO ALFONSO CARRASCO ESPINOZA

En toda investigación, aún en las ciencias puras, es cada vez más determinante conocer el punto de vista, la mirada desde la cual un proceso de experimentación y pesquisa se construye. El llamado “efecto del observador” derivado del *principio de incertidumbre* de Heisenberg, explica que cuando un sistema, objeto de investigación o experimento en física cuántica, es observado por alguien, ese objeto, experimento o sistema se altera por la mirada del espectador, pues medir o mensurar una partícula cuántica implica interactuar con ella, lo cual modifica su estado. Haciendo un lejano símil con la investigación en ciencias sociales, en humanidades, y más aún en arte, donde la subjetividad tiene un papel preponderante, deviene decisivo conocer cuál es el punto de vista desde el cual se está construyendo una investigación y, dentro de ella, cuáles pueden ser los límites de la objetividad, lo fáctico, dentro de un campo de por sí signado por su opuesto, con fines de validar, sustentar y solidificar una exploración. En otras palabras, no todo en la investigación en artes y en la investigación escénica puede ser anclado a lo subjetivo, como no toda la ciencia se fundamenta solo en hechos demostrables y medibles, pues también tiene niveles de subjetividad que inciden en ella.

En el caso de mi propia labor, la lógica y la posición desde la cual se estructuran las investigaciones en las cuales he trabajado y trabajo, nacen signadas por mis particularidades: soy director teatral, actor, dramaturgo, investigador escénico y docente, lo cual, por ejemplo, fue determinante en el desarrollo de mis estudios doctorales, pues una parte sustancial de la tesis fue el montaje de la obra *Memora: conferencia performática teatral* (véase Fotografía 1), creada ex profeso para esa investigación, junto a la actriz española Pilar Tordera, en torno a textos

de Federico García Lorca, en la cual se experimentaron nuevas formas de dramaturgia textual, sin narrar una fábula, de forma fragmentada y alcanzando, en la puesta en escena, momentos abiertamente performáticos, junto a reflexiones conceptuales en escena. Y, posteriormente, el trabajo incluyó también un extenso análisis de la obra, mediante el modelo de estudio propuesto y utilizado en la tesis, junto a los trabajos de arqueología de las puestas en escena de *Medea llama por cobrar* de Peko Andino y Ma. Beatriz Vergara; *La canción del sicomoro* de Contrael viento Teatro, y de *Cosas que sé de ellas con solo mirarlas* de Ernesto Ortiz, las cuales constituyeron la muestra sobre la cual se sustentó la tesis doctoral.



FOTOGRAFÍA 1. Función en El Patio de Comedias (Quito).
AUTORA: Silvia Echavarría.

Y siendo parte de estos tres mundos de la docencia, la creación y la investigación —para nada excluyentes: más bien complementarios—, construyo la exploración desde la práctica escénica en estos ámbitos, articulando todo mi proceso de conocimiento, nuevas perspectivas y material para la docencia. Investigar, como sabemos, es ir de un conocimiento previo a otro nuevo, y en investigación escénica no se investiga sobre supuestos, sobre especulaciones, sobre imaginación, sino

sobre ideas, datos, procesos previos. Y en este caso, el eje de mi labor es mi experiencia previa como director-investigador.

La dirección escénica, como la investigación escénica, son campos de trabajo extremadamente amplios; por tanto, afirmarlos como inicio de un camino de indagación sigue siendo aún vago y abarcador, al punto de volverlos inviables. Expondré un conjunto de proposiciones sobre la investigación escénica, para delimitar su objeto de estudio y su imbricación con los procesos de creación, con la práctica escénica, imposibles de evadir, y para establecer en cuáles de las posibles formas de pesquisa ubico mi devenir y mis reflexiones en torno a estos ámbitos.

La investigación en artes escénicas

Cuando se habla de la investigación escénica es fundamental comprender las especificidades sobre las cuales se sustenta, una de ellas determinante para toda labor de indagación en torno a las tablas: no es posible desarrollar un proceso de investigación, sin apelar directamente a la práctica; la investigación escénica no puede ser especulativa, metafísica o filosófica; estaría más cercana a las metodologías de la antropología —etnografía de por medio—, a las ciencias fácticas, a los procesos experimentales y de laboratorio, no a reflexiones abstractas. No se puede obviar el enorme desarrollo de los estudios escénicos (teatrales, danzarios, del *performance*) en los pasados cincuenta años, cuya característica es la ya mencionada: confrontar siempre una práctica. Entonces, los caminos de la investigación escénica, los laboratorios de creación y la experimentación han sido y son ente sustancial de la creación contemporánea, aunque no todo proceso de creación es en rigor una investigación.

Desde muy temprano en mi labor, la lógica del laboratorio fue fundamental. En una ciudad donde no había opciones de formación para creadores escénicos hasta el año 2000, creé un grupo, el Laboratorio de Teatro Antropológico (véanse Fotografías 2 y 3), el cual funcionó entre 1994 y 1999 con el doble objetivo de crear obras mediante procesos de laboratorio, como para formar actores y creadores de las tablas.



FOTOGRAFÍA 2. Mabel Petroff y Rafael Estrella en el montaje de *Yo vine para preguntar*, del Laboratorio de Teatro Antropológico. AUTOR: Medardo Idrovo.

Cuando cualquier persona ajena al mundo de las tablas indaga sobre teoría de la danza, el teatro o el *performance*, hallará una cantidad ingente de textos, cuya característica no evidente y común a la mayoría es su origen esencial: muchos de ellos son escritos por creadores escénicos. Por supuesto, existen otros tantos libros, ensayos y estudios hechos por semiólogos, estudiosos de la cultura, críticos, antropólogos, sociólogos, realizados desde sus particulares perspectivas, pero, otra vez, siempre referidos a una experiencia. Los creadores escénicos, con frecuencia, devienen teóricos o teorizan sobre su propia labor: desde Nikolái Evreinov y Konstantin Stanislavsky, diferentes en sus abordajes, pero ambos directores-actores-dramaturgos-teóricos del teatro; pasando por Rudolph von Laban, coreógrafo y bailarín, que dentro de su oficio construyó una muy particular y válida forma de asumir y codificar el movimiento en la escena; hasta las ideas de Frey Faust y Lucas Condró, o Ernesto Ortiz en nuestro ámbito, que son maestros de la danza pero a

la vez investigadores cuyos rastros he seguido en diferentes trabajos; Eugenio Barba, Jerzy Grotowsky, Miguel Rubio, Santiago García, Enrique Buenaventura, Gustavo Geirola, entre tantos otros que son claros ejemplos de directores teatrales que reflexionan, sistematizan, exponen y discuten su propia experimentación. En otras palabras, buena parte de la teoría escénica contemporánea, si de ella se puede hablar, no es sino las disquisiciones de creadores sobre su propio trabajo con grupos de bailarines, actores o *performers*.



FOTOGRAFÍA 3. El autor en un ensayo
del Laboratorio de Teatro Antropológico.
AUTOR: Medardo Idrovo.

Así, la teoría y reflexión escénicas no son privativas de directores, coreógrafos, dramaturgos o actores. Existe un amplio conjunto de investigadores, no necesariamente creadores escénicos, involucrados en la investigación escénica, nacidos de las necesidades propias de nuestras artes, como son los teatrólogos, danzólogos o estudiosos de la *performance*. Y otros provienen de la literatura, la lingüística, la semiótica o la sociología, e indagan sobre la escena y sus variantes; y aunque carecen ellos mismos de una práctica escénica, han desarrollado un extenso trabajo de reflexión sobre el campo que nos ocupa en todos sus ámbitos. Entre ellos: Jorge Dubatti, quien ha arriesgado la creación de una filosofía del teatro, habiendo expuesto conceptos tan motivadores como el de “convivio”; Julio Checa Puerta, quien con varias investigadoras e investigadores españoles y germanos ha escrito,

reflexionado e indagado sobre estudios escénicos en torno a las capacidades funcionales diferentes, presentes en grupos, creadores, metodologías de trabajo de la escena contemporánea; José Antonio Sánchez y Óscar Cornago, investigadores volcados a encontrar nuevas perspectivas para entender la práctica y la investigación escénicas, con una obra de amplia difusión en América Latina, el primero además vinculado a la docencia en diversas universidades. En definitiva, existen heterogéneas maneras y puntos de partida para acercarse a la investigación de las artes escénicas, todas con la particularidad ya anotada: sea o no un creador, se refieren a la práctica escénica y dejan poco espacio a la especulación. Incluso investigadores como Martin Esslin (quien también fue guionista y productor), recordado por acuñar el término “teatro del absurdo” en su libro homónimo de 1962, o Hans Thies-Lehmann, quien tuvo algunos proyectos escénicos, pero cuya trascendencia radica en haber identificado un conjunto de espectáculos con características reconocibles entre 1970 y 1999 en Alemania, a los que denominó “teatro posdramático”, cambiando para siempre la percepción del teatro contemporáneo; curiosamente, tanto Esslin como Thies-Lehmann alguna vez señalaron su extrañeza respecto al sentido canónico dado a sus ideas. Incluso hay filósofos (Deleuze, Echeverría o Carlos Rojas), teólogos (Klaus von Baltasar), psicoanalistas (Jacques Lacan), entre otros, que reflexionan sobre el teatro o la representación. Estos creadores y autores marcan posiciones diferentes sobre la investigación escénica. Unos —actores, coreógrafos, bailarines, dramaturgos, por ejemplo— radicando la investigación en su labor artística, convertida luego en sistematización y al fin en teoría o reflexión; otros —semiólogos, lingüistas, críticos, investigadores de la cultura y las humanidades— estudiando la práctica escénica desde sus nichos, con aportes incontrastables a la reflexión sobre los escenarios.

Entonces, teniendo este amplio espectro de referencias y referentes, me es imprescindible precisar cuál es mi posición y punto de vista como investigador y creador escénico. Habiendo bebido de manera práctica y conceptual de diversos directores teatrales y coreógrafos, siendo a la vez

un académico inquieto por los estudios de teóricos y críticos, me hallé con maneras de entender el hecho escénico desde perspectivas no necesariamente afines a mis búsquedas propias. Mi labor como investigador crece desde la visión de un director de escena latinoamericano, incursionando en los estudios teatrales. En un artículo al respecto, publicado en la revista *Papel Escena*, Jorge Dubatti señala cómo la teatrología en nuestra región tiene cuando menos tres vertientes: 1) disciplinas que realizan estudios sobre el teatro o las artes escénicas: historia, teoría, metodología, semiótica, lingüística, entre otras; 2) estudios metadisciplinarios, es decir, aquellos reflexivos sobre el arte escénico, desde el arte escénico y con referentes de las artes escénicas para sistematizar y explicar procesos; y 3) la ensayística de diferentes investigadores, incluidos los propios creadores escénicos, cavilando sobre su arte (Dubatti, 2018: 32-33). Para este autor la diversificación de los estudios teatrológicos en América Latina lleva a una conclusión, de nuevo no privativa de nuestra región, pero sí acendrada acá: “hablar de teatro latinoamericano es también, y antes que nada, hablar de teoría teatral” (: 33). Me es imposible precisar si en otros países y regiones sucede algo similar.

Siguiendo las ideas de Dubatti, nuestro derrotero investigativo se sitúa en este hacer de la teatrología latinoamericana, con disímiles niveles de desarrollo en cada país, donde un creador escénico reflexiona sobre su propia labor y la de otros creadores: hago estudios metadisciplinarios, buscando una ruta, una voz y un vía desde la dirección escénica para entender el hecho escénico, la manera como otros directores han construido sus puestas en escena y a la vez estudiar estos montajes con la profundidad necesaria. Siempre me llamó la atención ver cómo el espectador desconoce o da poco valor a las claves técnicas, estéticas, de poéticas, y a las dificultades inherentes a la creación, para espectar un espectáculo. Por supuesto, el espectador no tiene por qué hacer eso. Nos compete a los mismos artistas, a los críticos e investigadores, transparentar aquello, teniendo claro que, como creador y docente de la escena, me he servido para mis clases de distintas vertientes, necesarias

para mi trabajo, devenidas procesos de investigación sobre técnicas actorales, la representación desde la dirección escénica, el montaje, la dramaturgia (dramaturgia del actor, dramaturgia de la puesta en escena, dramaturgia textual), acudiendo a autores cuyos textos e ideas he trabajado, y también con reflexiones sobre la metodología de la investigación escénica. Así entonces, me es necesario precisar los alcances de la investigación escénica misma, como disciplina y herramienta de trabajo.

Teatro y teoría

La relación entre el teatro y la teoría presenta giros y condiciones necesarios de ser explorados. Según Melendres,

toda creación escénica es teoría, hecho que queda corroborado por el origen único de las dos palabras ‘teatro’ y ‘teoría’, derivadas del griego *teatron*: de hecho, todos los espectáculos, incluso los más convencionales y mediocres, pretenden dar un sentido al mundo y a nuestro comportamiento en él. (2010: 67)

Aunque esta afirmación del director e investigador catalán podría parecer extrema o forzada, no deja de ofrecer un punto de partida interesante, pues ambas palabras efectivamente comparten raíces etimológicas.

Las palabras *teatro* y *teoría* tienen sus orígenes en el griego antiguo, su vínculo etimológico subraya cómo la observación y la contemplación son aspectos centrales tanto en el ámbito teórico como en el teatral:

Teoría: Proviene de *theōría*, que significa “contemplación” u “observación”, y está relacionada con *theorós* que significa “espectador” u “observador”.

Teatro: Proviene de *théatron*, que significa “lugar para contemplar” o “lugar de espectáculos”, seguramente también podríamos decir que es el lugar para los espectadores, el término se deriva directamente de *theáomai*, con el sufijo *-tron*: lugar para una actividad. (Veschi, 2024)

Theōría se refería originalmente a la contemplación o a la observación con el propósito de entender aquello que se percibía. De este concepto proviene su posterior evolución hacia el sentido actual de teoría como un conjunto de conocimientos sistemáticos o explicaciones acerca de un fenómeno particular, especialmente en los campos de la ciencia y la filosofía.

El método científico, por ejemplo, comienza con la observación, un ejercicio de contemplación de un fenómeno —originalmente de la naturaleza— para intentar explicarlo. Este proceso lleva a la formulación de una hipótesis, una teoría en el sentido moderno del término. Sin embargo, el acto de observar implica la existencia de una teoría previa, pues miramos siempre desde un paradigma, un modelo o una lente, la cual configura nuestra interpretación del mundo.

En otras palabras, la observación no es neutra ni puramente objetiva; está influida por un marco conceptual para analizar lo visto y cómo lo entendemos, lo cual subraya la intrínseca relación entre teoría y mirada.

Los antiguos griegos estaban tan convencidos de esto que, de una misma raíz (*thea*, que expresa la acción de mirar o contemplar) y de su verbo correspondiente (*theáomai*), van a hacer nacer los dos conceptos, el de teatro y el de teoría. Este origen univitelino es tan fuerte, que ni el uno ni la otra, ni el teatro ni la teoría (entendida en el sentido científico) lo han podido olvidar jamás. (Melendres, 2021: 12)

Ambas palabras, por lo tanto, están vinculadas a la idea de observar o contemplar, reflejando su raíz común en el verbo *theáomai*. Visto de esta manera, podemos concluir: “el teatro es teoría en sí mismo” (Sánchez y Pérez, 2010). A su vez, toda “teoría” es también una puesta en escena, un montaje que se despliega como una representación, tal como señalan Rojas y Carrasco (2023), y, por ende, puede ser estudiada como tal, como una teatralidad. Ningún otro arte ha estado como el teatro atado a la idea de ser teoría en sí mismo. Además, el acto de “espectar” es, bajo esta

premisa, una teoría en sí misma, una forma de entender el mundo y la escena.

Por otro lado, como puede deducirse, el acto de crear un montaje escénico, el proceso de construir una “obra”,¹ es una modelación del mundo; no es solo una ficción, constituye una “teoría”. Esta idea la he evidenciado en mi labor investigativa, cuando analizo trabajos escénicos propios y ajenos mediante los modelos desarrollados en otras pesquisas, donde el teatro se revela como un acto de reflexión y conceptualización del mundo, más allá de la simple representación: la teoría es una mirada sobre el mundo para explicarlo, el teatro es observar ese mundo para representarlo.

La investigación escénica, al abordar fenómenos efímeros como el teatro, la danza o la *performance*, enfrenta enormes dificultades para definir su campo de estudio. Este desafío, reconocido por muchos investigadores-creadores, se asume como un acto único que integra tanto la teoría como la práctica. En este sentido, la investigación escénica no puede separarse de la creación misma, es un proceso continuo que dialoga y se retroalimenta entre lo conceptual y lo práctico, donde cada representación se convierte en una forma de conocimiento, y cada reflexión teórica, en una propuesta escénica.

Ninguna escuela ni centro de investigación enseñará a ser artista genial como lo fueron Tadeusz Kantor o Merce Cunningham. Sin embargo, las escuelas sí pueden enseñar metodologías de la práctica artística que van más allá del aprendizaje de las técnicas. Y la docencia de esas metodologías de la práctica artística solo puede ser fijada desde la investigación sobre los procesos de creación. (Sánchez y Pérez, 2010: 7)

En el párrafo citado se evidencian los diferentes niveles de comprensión inherentes a la labor del investigador-creador escénico, una

¹ Las comillas en la palabra se explican, pues, siguiendo a Angélica Lidel, el teatro no produce obras sino hechos, acontecimientos.

tarea más allá de la simple práctica artística para anclarse en un proceso investigativo.

La creación escénica y la investigación escapan a lo bizantino, bástenos un ejemplo: Gustavo Geirola, quien en su análisis sobre las teatralidades propone el concepto de *contra-rito*, entendido como una posibilidad teórica donde el espacio colectivo y las dinámicas corporales configuran una experiencia única de teatralidad (2018: 36), imposible de estudiar pues no hay un espectáculo construido en esa perspectiva, el *contra-rito* significa tener a los espectadores de espaldas al espacio y a los ejecutantes, observando el afuera del hecho escénico y lo sucedido en él, no en el sitio de la representación. Por tanto, el propio Geirola lo esboza pero apenas si se detiene a explicarlo. Sánchez y Pérez (2010) refuerzan esta idea: la investigación escénica constituye en sí misma una práctica única e irrepetible, equiparable a las artes escénicas mismas. Y, si cada función es un evento irrepetible, la obra en sí no puede fijarse como un objeto de estudio aislado; más bien, el foco debe centrarse en su proceso y en el resultado como consecuencia de ese proceso. Solo entonces la obra se convierte en un objeto válido para el análisis.

El objeto de estudio de la investigación escénica, por tanto, radica en el proceso creativo y en la obra como resultado de dicho proceso, siempre enmarcada en sus coordenadas escénicas y en las condiciones sociopolíticas y culturales de su entorno. Esto incluye las particularidades de las prácticas culturales, la validación por parte de instituciones y redes, y las influencias sociohistóricas que condicionan su desarrollo. Dicho análisis no es únicamente una teoría sobre el mundo ficcional de la obra, sino también sobre el contexto social en el cual se engendra y, esencialmente, sobre el teatro mismo: la escena, las teatralidades, las dramaturgias y el montaje.

Resulta indispensable delimitar el campo de estudio para asegurar un enfoque claro y coherente en el análisis. Ante la imposibilidad de abarcar todos los aspectos del proceso, es necesario identificar aquellos elementos más relevantes e interesantes para nuestra perspectiva. Así, la investigación puede centrarse en las prácticas escénicas, los métodos,

las herramientas técnicas y fórmulas utilizadas, además de en los presupuestos estéticos, conceptuales o filosóficos que subyacen en los montajes. Por ejemplo, se podría analizar la intertextualidad en las obras de Ernesto Ortiz o explorar el *ethos* barroco presente en el caso de Contraelviento Teatro, como elementos que moldean y estructuran el proceso creativo y su puesta en escena. Y, al tiempo, experimentar otras formas de dramaturgia, apelando a la confluencia de diversos textos teatrales en un solo personaje y en una sola puesta en escena, como el trabajo realizado en la obra *El último espécimen*, dirigida por mí y escrita por Isidro Luna a solicitud del director (trabajo cuyas numerosas funciones y proceso fueron estudiados en Carrasco, 2023: 117-143), con una soberbia e intrincada actuación de Francisco Aguirre Andrade (véase Fotografía 4), en la cual materializó tres personajes, incluido uno femenino por primera vez en su dilatada trayectoria.



FOTOGRAFÍA 4. Francisco Aguirre en el personaje de Dulce María.
AUTOR: Medardo Idrovo

En el contexto de mis investigaciones sobre la práctica escénica, surge una pregunta fundamental: ¿cuál es el campo específico de mi labor? ¿Qué implicaciones tiene esta investigación dentro del panorama de las corrientes contemporáneas de investigación artística? Borgdorff plantea un marco conceptual para categorizar la investigación artística en tres formas distintas, las cuales se sintetizan a continuación:

- 1) Investigación sobre las artes: tiene como objeto de estudio las artes mismas y genera conclusiones sobre la práctica artística, como lo hacen las historias del arte, los estudios teatrales o los análisis literarios.
- 2) Investigación para las artes, caracterizada por estar al servicio de la práctica artística, proporcionando herramientas, teorías, tecnologías o enfoques aplicables a su desarrollo.
- 3) Investigación en las artes, en la cual el sujeto investigador y el objeto de estudio coinciden. (Borgdorff, 2006: 29-30)

Aunque existe otra clasificación, propuesta por Melendres, resumible del siguiente modo:

- 1) Trabajos destinados a establecer *making-off* artísticos.
- 2) Trabajos de pedagogía teatral y de la danza.
- 3) Trabajos que adaptan prácticas artísticas a campos o contextos distintos, especialmente aquellos vinculados a prácticas terapéuticas.
- 4) Trabajos enfocados en la aplicación de saberes científicos al arte.
- 5) Trabajos de sistematización de prácticas dispersas, tanto artísticas como parartísticas.
- 6) Trabajos de creación en los que esta se concibe simultáneamente como herramienta y como proceso de investigación (ejemplos notables: Grotowski, Chejov, Barba). (Melendres, 2010: 91, 92)

Ambas clasificaciones —la de Borgdorff y la de Melendres— resultan útiles y complementarias, aunque parten de perspectivas diferentes. Borgdorff es principalmente un investigador especializado en música e investigación artística, que propone un esquema más conceptual. Por su

parte, Melendres, con una trayectoria más vinculada a la práctica escénica como director e investigador, presenta una categorización más detallada y amplia. No existen contradicciones significativas entre ambas propuestas, pero la clasificación de Melendres aporta un nivel de especificidad que resulta particularmente valioso para comprender y delimitar el campo de la investigación artística. Al considerar ambas perspectivas, identificamos la existencia de investigaciones híbridas o mestizas que combinan aspectos de las distintas categorías.

En este sentido, mi trabajo de investigación muestra elementos históricos (relacionados con la investigación *sobre* las artes de Borgdorff y la sistematización de prácticas dispersas de Melendres) al tiempo que reconstruye prácticas y procesos específicos de grupos y obras estudiadas (investigación *en* las artes de Borgdorff y trabajos de creación de Melendres). Esta hibridación, lejos de ser una crítica a las propuestas de estos autores, constituye una sugerencia: la posibilidad de expandir los campos de la investigación escénica para incluir estudios que trascienden las categorías establecidas, merando diferentes niveles de investigación de los propuestos por los autores citados, lo cual podría ser un aporte de nuestro trabajo al mundo de las pesquisas escénicas.

Ahora bien, situando mis indagaciones en el ámbito de la investigación escénica, es aún necesario precisar algo más: mis esfuerzos nacen desde la experiencia personal de un director de escena contemporáneo, en Latinoamérica como contexto global, y en el teatro y la escena ecuatorianos en particular. Es decir, no pretendo abarcar todas las aristas, líneas o derivas investigativas de este tema, sino aquellas relativas a la visión de un director de teatro y un docente, en los contextos señalados, como tampoco pretendo abordar todas las discusiones en torno a la dirección escénica actual, sino las relevantes para mi labor en estas indagaciones.

Por ello, he creado tanto obras escénicas, como artículos, libros y sistematizaciones de procesos de creación propios y de otros artistas investigadores, partiendo de los fundamentos aquí expuestos: teatro y teoría son un mismo ejercicio, desde la perspectiva de un director-actor-

dramaturgo, docente e investigador, combinando formas diferentes de abordaje de la investigación escénica, específicamente la investigación en artes, las investigaciones metaartísticas, buscando reconstruir, hacer arqueología de procesos escénicos diversos. En un apretado resumen estos resultan los fundamentos de mi propio ejercicio investigativo-creativo, como las líneas sustentables de un ejercicio de investigación escénica útiles para otros colegas.

OBRAS CITADAS:

- Borgdorff, H. (2006). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista de Estudios de la Danza*, (13): 25-46; 2010; https://blog.uclm.es/archivoartea/wp-content/uploads/sites/323/2025/07/cairon-13_compressed-1.pdf
- Carrasco, D. (2023). Sistematización *El último espécimen*. En Suárez et al. (2023). *Dramaturgia de las artes escénicas. Forma y montaje dancístico y teatral* (pp. 117-143). Cuenca: UCuenca Press. <https://editorial.ucuenca.edu.ec/omp/index.php/ucp/catalog/book/90>
- Echeverría, B. (2008). El ethos barroco y los indios. *Sophia*, (2), 6-11. https://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1260220574.elethosbarrocoylosindios_0.pdf
- Fischer-Lichte, E. (2015). La teatrología como ciencia del hecho escénico. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 4-5(7-8), 8-32. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1780>
- Geirola, G. (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*. Ediciones de Gestos.
- Melendres, J. (2010). Del *making of* a la creación experimental: Algunas consideraciones sobre la investigación en artes escénicas. *Cairon. Revista de Estudios de la Danza*, (13), 87-94. <https://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/cairon-13.pdf>
- Rojas, C. & Carrasco, D. (2023). El triple modo de la representación. En Suárez et al. (2023). *Dramaturgia de las artes escénicas. Forma y montaje dancístico y teatral* (pp. 145-174). Cuenca: UCuenca Press. <https://editorial.ucuenca.edu.ec/omp/index.php/ucp/catalog/book/90>
- Sánchez Martínez, J. A., & Pérez Royo, V. (2010). La investigación en artes escénicas: Introducción. *Cairon. Revista de Estudios de la Danza*, (13), 5-14. <https://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/cairon-13.pdf>

Autómata en Villa de Leyva: memoria investigativo-creativa de la fragilidad humana ante el consumo digital en el mundo

VÍCTOR GEOVANNY CALLE BUSTOS

Escribo este testimonio siendo parte de un colectivo de profesores que ha venido compartiendo la creación artística como una forma de pensamiento situado en Los Andes. Quiero contarles la experiencia que viví cuando viajé desde Cuenca hacia Colombia para vivir una experiencia de trabajo, colaboración, observación y aprendizaje. Me llevé una obra a la que denominé *Autómata*, pero la llevé solo en papeles, para darle un cuerpo en la práctica escultórica. La obra cobró vida entrecruzando la docencia y la necesidad de pensar cómo el cuerpo sensible podía permanecer de pie en una época atravesada por la velocidad digital. A la distancia, ya de regreso, entiendo que ese viaje no fue un simple desplazamiento de un territorio a otro, sino que supuso un traslado de mi espacio cotidiano para poner mi cuerpo, mis herramientas y mis preguntas frente a otro paisaje, donde la luz y la comunidad mantienen sus particularidades, a pesar de que están en los mismos Andes, porque Los Andes son infinitos.

Cuando realicé *Autómata* comprendí que la creación de una escultura monumental excedía los límites técnicos del oficio escultórico y se convertía en un acontecimiento sensible donde participaban el cuerpo, la materia, el espacio y la memoria. La escultura fue planificada y ejecutada con 4,50 metros de altura por 1,50 metros de ancho. La desarrollé entre el 15 de enero y el 2 de febrero de 2026, gracias a la invitación realizada por la Fundación ATHOS Escuela de Artes y Oficios, en Boyacá, Colombia. Esta organización, dirigida por el artista plástico Nelson Álvarez, gestiona la creación artística de diversos autores provenientes de Asia, Europa y América Latina; todo ello gracias al mecenazgo de un

empresario con sensibilidad artística, Javier Guevara. Esta invitación representó para mí un proceso profundamente introspectivo, físico y emocional, por cuanto me dejaron completa libertad creativa. Entonces se me ocurrió poner en marcha algunas ideas que había venido reflexionando en estos últimos años. La creación nació de una necesidad de reflexionar visualmente sobre la condición humana contemporánea y sobre la manera en que la tecnología modifica nuestras formas de percepción, nuestras relaciones sociales y nuestra experiencia cotidiana del tiempo (véase Fotografía 1).



FOTOGRAFÍA 1. *Autómata*. Plazoleta del Terminal de Transporte de Villa de Leyva.
(Fotografía del propio autor.)

No quería reducir la obra a una representación literal de una figura mecánica. Mi interés más bien estaba orientado hacia la construcción de una presencia ambigua, situada entre lo orgánico y lo artificial, entre la fuerza de un cuerpo erguido y la vulnerabilidad de una sensibilidad sometida a una postura corporal que se ha vuelto muy cotidiana. El concepto de autómata apareció como si fuese una metáfora de la mecanización contemporánea. No somos máquinas, pero adoptamos unas posturas que se han tornado demasiado convencionales y similares cuando el cuerpo se ve atravesado por rutinas y exigencias productivas que implican comportamientos bastante homogéneos: todos frente a una pantalla de teléfono celular. En diálogo con esta inquietud, las reflexiones latinoamericanas sobre investigación-creación me ayudaron a reconocer que el conocimiento artístico se produce en el proceso mismo de la creación, es decir, en el modo de decidir, corregir, mirar y sentir, cuestiones que han sido reflexionadas por más de un autor (Daza, 2009; Beltrán & Villaneda, 2020).

La etapa inicial del proyecto estuvo marcada por la observación y el estudio compositivo. Antes de iniciar la construcción física de la escultura desarrollé un estudio digital escultórico enfocado en la proporción, el equilibrio y el emplazamiento espacial. La escala monumental me exigió pensar la obra como un objeto autónomo dotado de una presencia capaz de transformar perceptivamente el espacio circundante. Mi objetivo no fue la creación de una obra monumental y relevante por su tamaño, sino encontrar una proporción adecuada al entorno desde el cual pudiera proyectarse el propio espectador. Esta fue una de las primeras certezas que me dio el proceso: la escala requiere una atención visual permanente.

Cuando llegué a Boyacá comprendí que el viaje iba a formar parte de la obra. Fui desde Cuenca con una idea, unos bocetos, una memoria de taller y una expectativa; pero al llegar vi que el clima, el ritmo de trabajo, la arquitectura de Villa de Leyva y la relación con la Fundación ATHOS iban a enriquecer mi percepción. El frío de las mañanas, la altura del altiplano y la calidez de la gente, su comida (parecida a la de Cuenca),

fueron entrando silenciosamente en la escultura, pero con matices que antes no había reconocido. Si bien es cierto, *Autómata* trabajaba con la suelda, el latón y el hierro, pero también con afectos, con incertidumbres, con preguntas, y con el modo en que la gente se interesaba en la obra. A diferencia de mis creaciones anteriores, realizadas en solitario y solo expuestas una vez concluidas, el espacio creativo asignado, en este caso, estaba adecuado para que los espectadores observaran, preguntaran, socializaran, compartieran sus reflexiones, y esto enriquecía y daba vida al proceso creativo haciéndome sentir muy comprometido.

Las primeras jornadas en el taller estuvieron marcadas por una intensa relación física con la materia. Tuve que levantar estructuras, ajustar superficies, desplazar materiales y corregir proporciones desde distintos ángulos de observación. Esta experiencia escultórica me exigió una conciencia constante de la obra que fue tomando cuerpo. Comprendí entonces que no solo estaba transformando materia en arte, sino que estaba siendo transformado física y emocionalmente por ella, pues asimilaba la retroalimentación de terceros de forma permanente. La investigación-creación, en este caso, estuvo ceñida a la práctica, a aprender con las manos, con la contemplación y con el agotamiento.

La colaboración con la Fundación ATHOS fue fundamental para el desarrollo del proyecto. Más allá del apoyo institucional, encontré un espacio de diálogo con gente sensible donde esta obra pudo construirse desde una reflexión compartida acerca del arte y de su relación con la experiencia humana contemporánea. Las conversaciones alrededor de la escultura derivaban constantemente hacia temas vinculados con la fragilidad emocional, la velocidad tecnológica y la pérdida de contemplación en la vida cotidiana. Estas reflexiones se incorporaron progresivamente al lenguaje visual de la pieza.

Uno de los aspectos más complejos del proceso fue definir una estructura formal que evitara una representación futurista convencional. No quería construir una figura mecánica rígida ni una ilustración tecnológica explícita. Mi intención era producir una presencia escultórica capaz de transmitir simultáneamente fortaleza y vulnerabilidad. Por ello

trabajé sobre fragmentaciones anatómicas que partieron desde la concepción y la creación de pequeñas piezas que más tarde se irían amalgamando para dar lugar a un pie, luego a otro, más adelante a la cadera, al torso, a los brazos y, por último, a la cabeza. En algunos momentos parecía una armadura; en otros, una piel de autómata expuesta.

En ese momento también reconocí algunas referencias que no actuaban como modelos para copiar ni como comparaciones posibles con mi trabajo, sino como memorias visuales que acompañaban humildemente mi manera de pensar la forma. Henry Moore fue para mí una inspiración por la estilización del cuerpo y por la posibilidad de reducir la figura humana sin perder su potencia sensible. Me interesaba sobremanera esa capacidad de hacer que un cuerpo no necesitara ser anatómicamente literal para continuar siendo profundamente humano. También recordé el trabajo de Javier Marín, escultor mexicano, por la fuerza de sus cuerpos fragmentados y por la manera en que la figura humana podía aparecer tensionada, incompleta y, a pesar de ello, cargada de presencia. Del peruano Víctor Delfín me inspiraba especialmente su relación con el metal y el emplazamiento de obras en espacios públicos, donde la escultura estilizada dialogaba con la ciudad y con la mirada cotidiana. En esa misma línea, la obra de mi coterráneo Milton Barragán me resultaba especialmente cercana, por su trabajo con metal, chatarra y tubería, materiales que conservan una memoria industrial y popular. Desde luego, no quiero comparar *Autómata* con el nivel de esas trayectorias, pero sí quiero reconocer con honestidad las imágenes, artistas y oficios que estuvieron presentes en mi memoria cuando tomaba decisiones formales. Estas referencias me ayudaron a comprender que la obra no surgía solamente de una preocupación tecnológica, sino también de una genealogía escultórica donde la figura humana, el metal y el espacio público se encontraban para producir una reflexión en el espectador.

A medida que la obra adquiría escala real, mi percepción espacial se iba transformando. Lo que en el modelo digital parecía proporcionado, en

gran formato podía resultar excesivo o insuficiente. Cada ampliación me suponía nuevas decisiones perceptivas. Observaba constantemente la obra desde distintas distancias y alturas para comprender cómo reaccionaban los volúmenes frente a la luz natural y frente al espacio abierto. Ahí me di cuenta de que la escultura monumental no es estable, va cambiando según el desplazamiento del espectador, la atmósfera, el tiempo del día e incluso la luz nocturna. *Autómata* empezaba a existir también en las sombras que proyectaba, en las formas de ver que tenía la gente que levantaba su vista para descubrirse en un acto similar: ese de estar mirando al teléfono como si la vida misma se resumiera en él.

La materialidad desempeñó un papel decisivo dentro de la experiencia artística. En numerosas ocasiones la propia lógica estructural me obligó a replantear decisiones composicionales previas. Lejos de percibir estas dificultades como obstáculos, entendí que el material se resiste a quedar tal cual las ideas preconcebidas; su maleabilidad hace que uno tenga que improvisar creativamente. Dicho de otro modo, la materia discutía, limitaba, sugería y corregía mis planos computarizados. En esa resistencia apareció otro conocimiento importante para mí, entendiendo que la ejecución de una idea anterior es en buena medida el resultado de una negociación entre proyecto, material, herramientas, clima y tiempo.

Uno de los momentos más significativos ocurrió cuando la estructura principal comenzó a elevarse en el espacio. Ver a la figura adquirir presencia física me produjo una sensación de extrañamiento. La escala monumental hizo visibles las más pequeñas desproporciones en las que mi experiencia puso en juego soluciones creativas. La obra dejó de ser una idea proyectada para convertirse en una presencia concreta frente al paisaje boyacense. Durante el proceso experimenté períodos de agotamiento físico y emocional. Sin embargo, esos estados de cansancio también agudizaron mi percepción. Descubrí, por ejemplo, que muchas decisiones importantes surgían precisamente en los momentos de mayor vulnerabilidad, cuando el cuerpo y la mirada alcanzaban un nivel extremo de sensibilidad. Por ahí escuché que si la inspiración existiera, debería hallarle a uno trabajando; de lo contrario se perdería para

siempre. Como el tiempo era tan limitado, no advertí cuántas veces me visitó la inspiración, pero lo que sí hubo fue mucha transpiración.

La dimensión simbólica de *Autómata* comenzó a consolidarse progresivamente. La figura rígida y fragmentada evocaba sistemas de automatización, control y repetición, aunque también contenía una sensación introspectiva y melancólica. Mi interés nunca estuvo centrado en producir una crítica tecnológica literal, pues no soy un tecnófobo, sino en construir una imagen abierta, capaz de generar múltiples interpretaciones para entender que las nuevas tecnologías deben estar al servicio nuestro y no nosotros al servicio de ellas. Esta apertura resulta importante para pensar el arte público desde América Latina, donde la obra instalada en un territorio es un objeto estético, pero sobre todo es una forma de relación social. En ese sentido, las lecturas sobre arte y espacio público de Albán (2008) me permiten comprender que la presencia de una obra no se agota en su forma, sino que se activa en el encuentro con quienes la miran, la rodean o simplemente la cruzan en su trayecto cotidiano.

A nivel formal, uno de los mayores desafíos consistió en equilibrar la dimensión expresiva con las exigencias estructurales de una obra monumental. Cada elemento debía responder tanto a criterios técnicos como a necesidades perceptivas. Una modificación mínima podía alterar completamente la lectura visual de la pieza. Por ello, gran parte del proceso estuvo dedicado a observar cuidadosamente cómo interactuaban las líneas verticales, la rigidez geométrica y las superficies metálicas. El trabajo sobre las texturas también fue determinante. No deseaba una superficie completamente uniforme ni excesivamente pulida. Mi intención era conservar ciertas huellas del proceso manual para que la obra mantuviera visibles las marcas de su construcción. Estas irregularidades funcionan como búsquedas materiales del tiempo y del esfuerzo físico involucrado en la creación escultórica.

El montaje en la plazoleta del Terminal de Transporte de Villa de Leyva constituyó una etapa decisiva dentro de este acontecimiento escultórico. Hasta ese momento, la obra había permanecido vinculada al espacio del

taller de la fundación, a la relación cercana entre materia, herramientas y proceso creativo. Sin embargo, al ser trasladada al espacio público, *Autómata* comenzó a adquirir una dimensión distinta. La escultura ya no dependía únicamente de mi percepción como artista o de los estetas que me visitaron en el taller, sino que empezaba a interactuar con las miradas accidentales de quienes transitaban por el lugar (véase Fotografía 2).



FOTOGRAFÍA 2. Relación de escala entre el artista, la obra y el entorno urbano.
(Fotografía del propio autor.)

La instalación me permitió comprender que el emplazamiento es un soporte físico para la escultura, pero también una extensión conceptual de la misma. La plazoleta del terminal posee un flujo permanente de

personas, vehículos, sonidos y movimientos. Se trata de un espacio marcado por la transición y por el desplazamiento continuo de los boyacenses. En ese contexto, la presencia vertical y silenciosa de *Autómata* generaba un impacto visual. La figura monumental interrumpía momentáneamente la velocidad cotidiana del tránsito urbano y proponía un instante de contemplación dentro de un lugar asociado generalmente a la prisa. Al mirar la obra en ese lugar me acordé de que el arte público puede convertirse en un punto de referencia afectivo para la comunidad, como se ha señalado también en estudios recientes sobre consumo cultural y espacio público en Ecuador (Chuquín & Posso, 2024).

Observé con atención las primeras reacciones de las personas frente a la obra. Algunas reducían el paso para observarla con detenimiento; otras levantaban la mirada rápidamente mientras continuaban su recorrido. También existían quienes rodeaban la escultura intentando comprender sus formas fragmentadas y su apariencia mecánica. Estas interacciones me confirmaron que el espacio público transforma radicalmente la relación entre obra y espectador. No es lo mismo un contexto museístico, donde existe una predisposición hacia la contemplación estética por parte de gente interesada. El espacio urbano introduce encuentros inesperados y espontáneos de gente que posiblemente no tiene ningún interés en visitar un museo. La monumentalidad de la pieza adquirió una fuerza distinta al integrarse al paisaje arquitectónico y social de Villa de Leyva. Recuerdo con mucha satisfacción cuando un guardia de seguridad me dijo: “Mis hijos pasan solo en el celular, voy a mostrarles esta obra para que vean cómo se ven”, entre otras apreciaciones que comulgaban con las mías.

La experiencia del montaje produjo en mí una sensación ambigua de cierre y desprendimiento. Después de convivir intensamente con la obra durante dos semanas de trabajo continuo, verla instalada en el espacio público implicaba aceptar que comenzaba una nueva etapa de existencia autónoma. La escultura empezaba a construir relaciones propias con el entorno y con los espectadores. No puedo decir qué pensaba la gente que

se quedaba mirándola o aquellos que se hacían fotos o selfies. Sentí que la obra ya no era mía cuando una familia que arribó a Villa de Leyva me pidió que les hiciese una fotografía sin imaginarse que yo era el autor. El día anterior, mucha gente, movida por la prensa, pidió hacerse fotos conmigo, pero como el mundo es tan inmediato, al día siguiente la gente me tomaba por un fotógrafo. Comprendí entonces que toda obra pública está destinada a ser reinterpretada constantemente por las experiencias individuales y colectivas de quienes la observan. Algunas personas percibían fuerza estructural y resistencia; otras encontraban en la figura una sensación de aislamiento y vulnerabilidad emocional. Esta multiplicidad interpretativa reafirmó mi interés por mantener una narrativa visual abierta y desprendida. Después de todo, parafraseando a Barthes: la muerte del autor produce el nacimiento de la obra.

La presencia de *Autómata* en Villa de Leyva también me llevó a reflexionar sobre la capacidad del arte monumental para generar memoria dentro del espacio urbano. Las esculturas públicas se convierten con el tiempo en puntos de referencia simbólicos y afectivos. Ojalá que *Autómata* se aproxime a ello, pues refleja un cuerpo fragmentado, metálico, aparentemente funcional, pero detenido en una actitud introspectiva, vulnerable y reflexiva.

La relación entre la obra y las condiciones climáticas del lugar fue igualmente decisiva. Villa de Leyva tenía una atmósfera lumínica cambiante que transformaba constantemente la percepción de las superficies escultóricas. En determinados momentos del día, la luz incidía directamente sobre las estructuras metálicas y producía reflejos intensos (Fotografía 3); en otros, las sombras suavizaban los contornos y otorgaban a la figura una apariencia más introspectiva. Cuando observé esos cambios, entendí que la escultura monumental se modifica con la hora, con el clima y con el desplazamiento de quienes la miran.



FOTOGRAFÍA 3. *Autómata* durante el día, con el artista y el tránsito cotidiano de Villa de Leyva. (Fotografía del propio autor.)

La obra también transformó mi comprensión sobre el silencio dentro del espacio público. A pesar de estar emplazada en un lugar de tránsito constante, la figura parecía producir una especie de pausa perceptiva. Muchas personas permanecían unos segundos observándola en silencio antes de continuar su recorrido. Ese breve instante de detención adquiría una relevancia significativa dentro de un contexto dominado por la aceleración y el movimiento continuo. En relación con la temática de la obra, el concepto de automatización humana adquirió una dimensión evidente al situar la pieza dentro de un espacio de circulación urbana.

La experiencia de construir una obra monumental me permitió además reflexionar sobre el papel del tiempo dentro del arte contemporáneo. En una cultura dominada por la inmediatez y la producción acelerada de imágenes digitales, la escultura exige lentitud, permanencia y contemplación. Pensando en retrospectiva, considero que uno de los aspectos más valiosos del proyecto fue precisamente la posibilidad de experimentar la creación artística como una práctica integral.

En definitiva, esta experiencia también me permitió ordenar el proceso en tres niveles de aprendizaje. El primero fue técnico: comprender cómo una estructura de gran formato requiere cálculos, soportes y soluciones constructivas que no siempre son visibles para el espectador, pero que sostienen la posibilidad expresiva de la pieza. El segundo fue perceptivo: reconocer que una escultura pública cambia según la distancia, la altura de la mirada, la luz y el movimiento de quienes la rodean. El tercero fue simbólico: advertir que la figura del autómata tenía una relación con la tecnología, pero también daba forma al cansancio social, con una sensibilidad que continúa de pie aunque se encuentre fragmentada. Estos tres niveles se cruzaron durante todo el proceso y me permitieron comprender la obra como una práctica de conocimiento, tal como se discute en los estudios latinoamericanos sobre investigación-creación en arte y diseño (Silva, 2016; García, 2019).

Al mirar nuevamente las fotografías del montaje, reconozco que la imagen de la escultura junto a los vehículos, los peatones y la arquitectura colonial del terminal produjo una tensión que no había estado completamente prevista en el taller. La figura metálica, asociada a una imaginación tecnológica, se situó frente a un entorno cotidiano y patrimonial, aspectos que unen en mi imaginario a dos ciudades andinas con un pasado común, Villa de Leyva y Cuenca, ambas con problemáticas comunes que trascienden las particularidades de su gente.

La obra constituía también una memoria material del proceso vivido entre enero y febrero de 2026, una acumulación de experiencias físicas, perceptivas y emocionales que continúan resonando en mi práctica

artística. Cada vez que reviso las imágenes, recuerdo no solamente las decisiones formales, sino también la atmósfera del proceso: el sonido metálico de las herramientas, la temperatura fría del taller, el silencio de las noches de trabajo y la visión de la estructura elevándose progresivamente frente al paisaje boyacense.

Finalmente, considero que *Autómata* fue una reflexión escultórica sobre la condición humana contemporánea y sobre la necesidad de recuperar experiencias sensibles dentro de una realidad digital que difícilmente podemos ignorar. Para mí, el verdadero sentido de haber viajado hacia Colombia no estuvo únicamente en realizar una obra de gran escala, sino en comprender que la creación artística podía producir conocimiento cuando transformaba la relación entre cuerpo, territorio, materia y memoria.

OBRAS CITADAS

- Albán, A. (2008). Arte y espacio público: ¿un encuentro posible? *Calle 14 revista de Investigación en el campo del arte*, 2 (2). <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/2918>
- Beltrán, E. M. & Villaneda, A. (2020). La investigación-creación como producción de nuevo conocimiento: perspectivas, debates y definiciones. *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, (10), 247-267. <https://doi.org/10.26807/cav.vi10.339>
- Chuquín, A. P. & Posso, M. (2024). El arte público como parte del consumo cultural en la parroquia de San Antonio de Ibarra, Ecuador. *Apuntes: Revista de Estudios sobre Patrimonio Cultural*, (37). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.APU37.appc>
- Daza, S. L. (2009). Investigación-creación. Un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizontes Pedagógicos*, 11 (1). <https://horizontespedagogicos.iber.edu.co/article/view/339>
- García Ríos, A. S. (2019). Investigación-creación en tesis doctorales de artes y diseño. *Revista Kepes*, 16 (20). <https://doi.org/10.17151/kepes.2019.16.20.23>
- Silva, S. J. (2016). La investigación-creación en el contexto de la formación doctoral en diseño y creación en Colombia. *Revista de Investigación, Desarrollo e Innovación*, 7 (1). <https://doi.org/10.19053/20278306.v7.n1.2016.5601>

La silla vacía: cuerpo, escucha y espacio público como práctica de investigación-creación desde la performatividad

MARÍA JOSÉ MACHADO GUTIÉRREZ

El año 2020 marcó un factor histórico sobre la salud en el mundo, no solo para la salud física sino también para la salud mental y emocional, que llevó a varias instituciones a repensar los horizontes futuros de planificación y toma de decisiones ante el COVID-19. Es así que para 2021, cuando varios procesos de retorno se daban en los países de América, el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) llevó a cabo la Cumbre internacional virtual *Cómo sanar un mundo herido: El poder del arte como motor de transformación social en la era postpandémica*. Como parte de esta, se realizó una cocuraduría desarrollada por Manuela Reyes, curadora colombiana especializada en arte contemporáneo, mediación cultural y prácticas curatoriales latinoamericanas, y Steven Henry Madoff, curador y escritor estadounidense enfocado en arte contemporáneo, crítica, pedagogía y procesos experimentales. El proyecto curatorial *Cómo sanar un mundo herido* planteó una estructura conceptual basada en la metáfora de la herida y su proceso simbólico de sanación social. Convocaba a cinco creadores a participar de la cumbre desde el lenguaje artístico, no como ponencia, sino desde obras que pudieran ser socializadas en formatos de video —video arte, video registro, video performance, etc.— debido a su condición virtual, además de su futura exposición en el museo del BID en la ciudad de Washington, Estados Unidos.

Las fases aludían simbólicamente a procesos de diagnóstico, cuidado, transformación y reparación social posteriores al pico de la pandemia, entendiendo así la noción de herida social. Los artistas en las sesiones de trabajo y seguimiento debatían con los curadores sobre sus prácticas,

el cómo vivieron la pandemia, la vigencia y pertinencia de su labor en los tiempos actuales, posibilidades logísticas, entradas teóricas y sostenimiento, en torno a volver a producir en épocas tan complejas para el sector cultural. La meta era proponer y comprender el arte como una práctica capaz de activar sensibilidad crítica y acompañar procesos sociales de transformación más allá de la representación estética.

Los seleccionados fueron Bijari (Brasil), Lorena Wolffer (México), María José Machado (Ecuador), Christopher Cozier en colaboración con Amir Denzel Hall, Robert Young, Suelyn Choo y Luis Vásquez La Roche (Trinidad y Tobago) y Nicole L'Huillier junto a Patricia Domínguez (Chile). A cada artista le fue designada una fase para sanar una herida; me correspondió la tercera: *Cambia el vendaje para evitar viejas infecciones*.

Durante todo 2020 decidí detener mi producción artística, pues sentía que no era el momento de producir; además, cuestionaba estetizar el dolor, tenía temor de crear desde el privilegio y generar extractivismo cultural. A esas condiciones éticas, se sumaba la complejidad de haberme encontrado trabajando en espacio público antes de la pandemia, el mismo que luego se prohibió por bioseguridad. Administraba la Red de Casas Patrimoniales del Gobierno Autónomo Descentralizado de Cuenca, que llevaban acciones culturales, procesos de educación no formal y proyectos expositivos en barrios a nivel ciudad, actividades que debieron parar por su carácter presencial. Liderando proyectos para la Alcaldía de Cuenca en cultura desde 2018, el encierro me sobrellevó por las condiciones emocionales y laborales al encabezar un equipo de gestores y administrativos, así como por sentir un vacío al desatender a grupos infantiles, de adultos mayores y prosumidores culturales que eran nuestra población de usuarios, la no conectividad de internet de estos, y la poca profesionalización de los técnicos para enfrentar los cambios abruptos, las maneras de interactuar por medios digitales era un problema que se intentaba solventar en la marcha. Nos encontrábamos llenos de conflictos desde el quehacer y la política cultural pública. Para el primer cuatrimestre de 2021 retorné como docente universitaria; el reto del aula virtual fue abrumador. La política

pública educativa me encontraba con los mismos conflictos de mi anterior labor, pues podía observar el desgastante proceso de mis estudiantes puertas adentro, y las palabras de las aplicaciones de conexión colectiva como *ventana* y *sala de espera*, se materializaban en la dimensión crítica. Fue entonces que decidí aceptar la invitación de Reyes y Madoff, era el momento nuevamente de buscar la función social del arte en un proceso de creación.

Describir este contexto resulta fundamental para situar al lector dentro de un proceso autoetnográfico que atraviesa tanto la escritura como la construcción de *La silla vacía*. Recordar el encierro producido por la pandemia de COVID-19 no constituye únicamente un ejercicio de memoria, sino una condición necesaria para comprender el origen sensible y conceptual de la obra.

Durante ese período vivía junto a una escuela cuya cotidianidad sonora formaba parte de mi vida diaria: gritos, risas, himnos, música, alarmas escolares y voces que constantemente irrumpían el espacio doméstico. Sin embargo, con el confinamiento, ese paisaje acústico desapareció en forma abrupta. Paradójicamente, fue entonces cuando tomé verdadera conciencia del valor del encuentro y de la presencia colectiva. El silencio se volvió ensordecedor. La alarma del recreo y la de la media tarde continuaban sonando automáticamente, pero ya no convocaban cuerpos. Su eco insistente recordaba diariamente el vacío de la escuela. Desde mi ventana observaba otra ventana que había quedado decorada con globos de cumpleaños suspendidos en el tiempo; poco a poco perdían volumen, color y forma. Muchas aulas permanecieron abiertas, permitiéndome ver filas de sillas vacías. Al mismo tiempo, las ventanas de la plataforma Zoom mostraban rostros presentes digitalmente, mientras mi propia casa permanecía rodeada por la ausencia física de estudiantes y docentes. Ese encuentro emocional entre pantallas llenas y espacios vacíos constituyó el inicio conceptual de *La silla vacía*. Sin embargo, no fue hasta desarrollar una investigación de otras dimensiones político-sociales, pedagógico-vinculativas y artístico-

performativas de esta posibilidad que se la elige de manera coherente y confiable (véase Cuadro 1).

CUADRO 1. Dimensiones que sustentan la elección conceptual y metodológica del título *La silla vacía*

Dimensión	Descripción conceptual	Manifestación en la obra desde la mirada autoetnográfica de la artista	Valor simbólico y semiótico reinterpretativa desde enfoque social	Proceso de investigación-creación
Dimensión autoetnográfica	El nombre surge de una experiencia cotidiana y sensible vivida por la artista durante el confinamiento por COVID-19.	Observación constante de las sillas vacías en la escuela contigua al hogar de la artista, contrastando las aulas vacías con las pantallas llenas.	La silla vacía aparece como signo de ausencia física, interrupción educativa y memoria del encierro.	Proceso autoetnográfico basado en observación cotidiana, memoria sensible y reflexión situada en diario digital.
Dimensión político-social	La noción de “silla vacía” remite al mecanismo de participación ciudadana reconocido en la política pública ecuatoriana.	La obra problematiza quiénes realmente pueden ocupar espacios de representación y participación social.	La silla se transforma en metáfora crítica de participación ausente, exclusión y silenciamiento social.	Revisión de literatura sobre participación ciudadana, democracia y políticas públicas vinculadas al concepto de silla vacía en Ecuador.
Dimensión pedagógica y vinculatoria	La obra reconoce la crisis educativa como experiencia desigual marcada por precariedad y falta de conectividad.	Estudiantes conectándose desde espacios compartidos y condiciones inadecuadas para sostener procesos educativos.	La silla vacía evidencia desigualdad estructural y cuestiona las condiciones reales de acceso a la educación.	Entrevistas, escucha activa y análisis de experiencias educativas durante la pandemia como metodología relacional.
Dimensión performativa y artística	El acto de cargar la silla desplaza el objeto desde lo funcional hacia lo simbólico y performativo.	Acción corporal de transportar la silla en espacio público como gesto de peso, memoria y resistencia.	La silla deja de ser mobiliario y se convierte en dispositivo de acción, tránsito y presencia crítica.	Investigación basada en las artes y la reflexión performativa sobre cuerpo y espacio público.

FUENTE: Elaboración propia a partir del proceso de investigación-creación de *La silla vacía* (2021) y de una revisión teórica sobre performatividad, arte contextual y vinculación social.

En la universidad había estudiantes que no contaban con acceso estable a internet, mientras otros se conectaban al mismo tiempo que sus madres, padres o hermanos, quienes también intentaban trabajar o estudiar remotamente. Las cámaras encendidas me revelaban la

intimidad de los problemas de cada hogar; en muchos casos, espacios atravesados por precariedad, ruido, interrupciones y agotamiento. Cabe aclarar que la educación pública cuenta con dimensiones socioeconómicas complejas en un gran porcentaje. Los días —para quienes teníamos el privilegio de tener un trabajo en educación— nos evidenciaron que no todas las personas habitaban las mismas condiciones para aprender. Había estudiantes sin conectividad adecuada, sin espacios de concentración, sin privacidad y, en muchos casos, sin las condiciones emocionales mínimas para sostener un proceso educativo en medio de la incertidumbre. Esa experiencia comenzó a transformar profundamente mi manera de comprender la educación, el cuidado y la presencia. Las ventanas digitales mostraban cuerpos conectados, pero también hacían visible una serie de ausencias estructurales que el sistema educativo ya arrastraba previamente y que la pandemia simplemente intensificó. Había crisis y dolor real, y debía hablarse desde el campo sensible.

Durante la pandemia empecé a cuestionarme aquello que los datos no podían decir. Sabíamos de cifras, deserción, brechas digitales, cierres escolares, pero no cómo se inscribía todo eso en los cuerpos individuales y sociales, ni qué memoria estaba dejando. Un factor decisivo para la obra surgió durante la revisión de la prensa escrita. Me impactó especialmente una entrevista a una madre en Guayaquil, quien, al ser consultada sobre las decisiones del Ministerio de Educación durante la pandemia, respondió entre dolor y rabia que no tenía ni para pagar el agua, peor para un computador (véase Figura 1).

Esa frase evidenció cómo la crisis educativa estaba atravesada también por precariedad y supervivencia cotidiana. Es así que *La silla vacía* nació en el umbral de las preguntas: ¿cómo hablar de la ausencia cuando esta no es metafórica sino estructural?, ¿cómo hablar en torno al cuerpo colectivo desde el arte sin estetizar la precariedad?, ¿cómo producir una acción que no sustituya la voz de quienes viven una problemática, sino que genere condiciones para escucharla?

'No tenemos ni para el agua, peor vamos a tener para una computadora', lamentan padres de familias en zonas vulnerables de Guayaquil

Hay hogares que solo cuentan con un celular y no de alta gama, y con cuatro o más hijos que intentarán estudiar; otros no tienen saldo, carecen de computadoras, ni siquiera tienen trabajo.

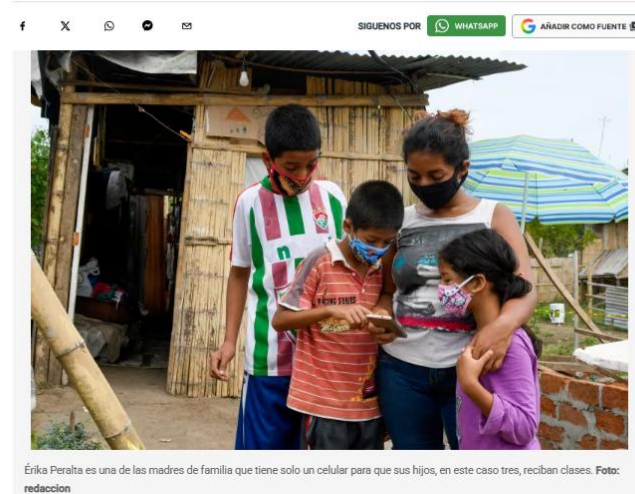


FIGURA 1. Captura de pantalla de nota de prensa. *El Universo* (2020).

<https://www.eluniverso.com/guayaquil/2020/05/31/nota/7856829/no-tenemos-ni-agua-peor-vamos-tener-computadora/>

Cabe mencionar también que durante los meses anteriores a la pandemia estuve cercana al recurso de la Silla Vacía en el GAD (Gobierno Autónomo Descentralizado) de Cuenca, mi ciudad natal. La Silla Vacía en Ecuador es un mecanismo constitucional de participación ciudadana (Art. 100 de la Constitución) que permite a representantes ciudadanos ocupar un asiento con voz y voto en las sesiones de los GAD —municipios, prefecturas, juntas parroquiales—, para debatir y decidir sobre temas de interés local. Me interesaba su potencia paradójica, pues es una herramienta pensada para garantizar la voz pública, que permanece muchas veces vacante.

Desde el carácter performativo tomé el riesgo de salir en un momento donde aún existía toque de queda, donde los protocolos eran aún ejercicios de improvisación (véase Figura 2).

Además, que fuera una silla escolar no fue un gesto ilustrativo, sino una decisión performativa: el peso simbólico era real. Mi cuerpo como performer debía asumir buscar a quienes no volvieron a la escuela, y que debían hablar sobre el contexto real, como un indicador de toma de decisiones: debían sentarse en la Silla Vacía para que los escucharan en la cumbre junto a otros expositores.

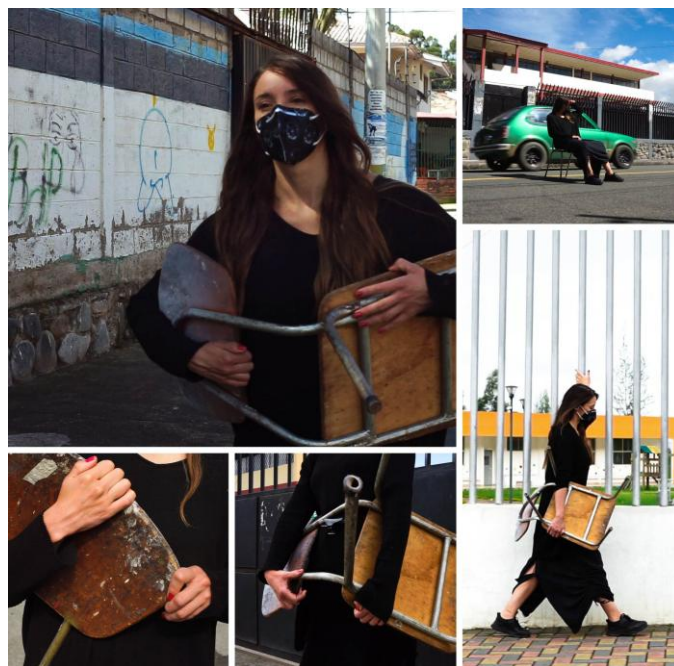


FIGURA 2. Obra *La silla vacía*. Collage de elaboración propia con imágenes de la videoacción *Camino a la sanación: La Silla Vacía (The Empty Chair)*, María José Machado (Banco Interamericano de Desarrollo, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=9ywcPETzgow>)

La etnografía, el arte contextual y el arte relacional, como teorías, posibilitaron realizar entrevistas a domicilio desde una dimensión consciente y sensible. El guion, la bitácora y el acompañamiento del cineasta santodominguense Lino Morejón en la cámara y la edición fueron un todo; eran épocas complejas para movilizarnos y encontrarnos con grupos abiertos por bioseguridad, así que fueron semanas de convivencia creativa, en cuanto a acordar horas de salida y movilización, y definir de manera clave cómo editar horas de audio.

Comprendí que debía salir de ciertas lógicas meritocráticas del arte y también de la noción institucional de la Silla Vacía entendida únicamente como mecanismo estatal o administrativo. Era necesario acercarse a las experiencias concretas de las personas y escuchar lo que realmente necesitaban decir, evitando asumir, interpretar o hablar por ellas.

Nos movilizamos por escuelas y casas urbanas hasta llegar a barrios periféricos como El Calvario. Nos abrieron las puertas de sus hogares; en patios o zonas con ventilación, fueron entrevistados docentes de escuelas, colegios y universidades, padres, madres, tíos y abuelas de familia, estudiantes de escuela y universidad (véase Figura 3). El rango de

entrevistados osciló entre los 4 a 75 años, indígenas y mestizos, con educación formal básica y cuarto nivel, con equilibrio de género.



FIGURA 3. *Collage* sobre entrevistas realizadas en el barrio periférico El Calvario de la parroquia rural de Baños. Entrevista a doña María Chimbo (abuela) y su nieto Jorge Otavalo (estudiante de escuela rural).

Muchas personas no podían ejercer participación pública por razones de bioseguridad, por precariedad económica, por desconocimiento de sus derechos o, simplemente, porque estaban concentradas en sobrevivir. Frente a ello, la obra entendió la escucha como una forma de acercamiento ético, metodológico y bioético² integrando una perspectiva transdisciplinar crítica basada en escucha, territorio y participación (véase Cuadro 2).

CUADRO 2. Dimensiones transdisciplinares presentes en *La silla vacía* desde una perspectiva crítica y social del arte

Enfoque	Principio central	Manifestación en la obra	Aporte metodológico y social
Etnografía	La investigación se basa en la aproximación directa a las experiencias y modos de vida de las personas desde observación y escucha situada	Las visitas domiciliarias y conversaciones permitieron comprender las condiciones materiales y emocionales de estudiantes y familias durante la virtualidad.	Genera conocimiento situado desde la experiencia concreta y evita interpretar la realidad desde supuestos externos.
Arte contextual	La obra se construye desde y dentro de una realidad específica, actuando en relación directa con su contexto social y territorial (Ardenne, 2002).	La acción surge de la crisis educativa durante la pandemia y se desarrolla en espacios cotidianos vinculados a escuelas, hogares y comunidades afectadas.	Entiende el arte como intervención situada y como práctica sensible vinculada a problemáticas reales.

² Según José Luis Villacañas (2022), la bioética y el arte se entrelazan como disciplinas que reflexionan sobre la vida, utilizando la sensibilidad estética para abordar dilemas éticos, la dignidad y la tecnología.

Arte relacional	La obra prioriza las relaciones humanas, la interacción y la construcción colectiva de sentido (Bourriaud, 1998).	Las entrevistas y encuentros con estudiantes, familias y docentes constituyen parte estructural de la obra y no solamente material documental.	Desplaza la autoría individual hacia procesos de escucha, diálogo y coproducción simbólica.
Investigación-creación	El conocimiento emerge desde el propio proceso artístico y no únicamente desde la teoría.	La obra produce reflexión a través del cuerpo, la acción, el video y el encuentro con otros	Legitima las artes visuales como formas de producción de conocimiento crítico y sensible.
Función social del arte	El arte opera como mediador entre experiencia individual, memoria colectiva y reflexión social.	La silla vacía se convierte en un dispositivo para hablar sobre ausencia, participación, desigualdad y cuidado.	Posibilita procesos de conciencia crítica y visibilización de problemáticas estructurales.
Perspectiva transdisciplinar	La obra articula herramientas del arte, la antropología, la pedagogía y la investigación social.	El proceso integra performance, video, entrevistas, observación y reflexión autoetnográfica.	Amplía las posibilidades metodológicas de las artes visuales contemporáneas en contextos sociales complejos.

FUENTE: Elaboración propia a partir del proceso de investigación-creación de *La silla vacía* y de la revisión teórica sobre etnografía, arte contextual (Ardenne, 2002), arte relacional (Bourriaud, 1998) e investigación-creación.

He pensado muchas veces que intervenir en el espacio público no es insertar arte en la ciudad, sino alterar, aunque sea mínimamente, sus regímenes de percepción. Por ello, opté por ejercer la performatividad de caminar en el paisaje de encierro social, abriendo diálogos comunes entre lo urbano y lo rural.

Desde la mirada del arte contextual —propuesto por Ardenne (2002) y comprendido como el trabajo de los artistas que desarrollan creaciones multiformes desde la ruptura con la tradición de la producción y de la recepción, priorizando los lugares y las técnicas de ejecución—, la obra produce una forma de vinculación porque construye conocimiento relacional. Es decir, desde esta noción de contexto se exige que el arte sea vivido y compartido, no sobre otros, sino con otros, tal como lo comenté en una entrevista realizada por el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) (véase Figura 4). Para el BID, el componente educativo en mi obra fue un cruce de intereses importante, y por ello el

conversatorio sobre la obra con el líder del departamento de investigación del banco fue un diálogo que cruzaba los intereses del banco y mi discurso artístico. Mi propuesta para la charla resultó una ruptura: sentar a una autoridad de alto rango en una de las sillas de mi instalación —era, por supuesto, proponerle una performatividad e invertir el rol del tomador de decisiones a la silla del problema básico de la obra: el estudiantado—, donde se gestaba un acto poético de hablar desde la necesidad; es decir, mirar hacia la escuela desde su noción ideológica.



FIGURA 4. Diálogo con Eric Parrado Herrera, economista jefe y gerente general del Departamento de Investigación del Banco Interamericano de Desarrollo (BID). Captura de pantalla y código QR del video *Voces en acción: ¿Cómo potenciar el arte como motor de desarrollo?*. Tomado de Banco Interamericano de Desarrollo (2022), YouTube.
(<https://www.youtube.com/watch?v=E9LfJ994Rs8>).

Retornando a la obra, durante la videoacción se observa un ejercicio sencillo y repetitivo donde hay un recorrido por los exteriores de varias instituciones educativas cerradas, mientras se escucha la sintetización de horas de entrevistas con estudiantes, familias y docentes, quienes respondieron a las mismas preguntas. Esto esclarece que los participantes no fueron material de apoyo para una obra ya concebida, sino parte de su estructura epistemológica: la obra piensa escuchando. Al inicio y al final del video se leen estadísticas como:

- En 2020 la UNESCO indica el trastorno más grave registrado en los sistemas educativos en toda la historia, con un déficit de aprendizaje de más de una generación de estudiantes.
- Casi 1 600 millones de alumnos de más de 190 países se vieron afectados por el cierre de las instituciones educativas; 24 millones

de estudiantes, desde el nivel preescolar hasta el ciclo superior, podrían no volver a la escuela.

- En el régimen Sierra-Amazonía del Ecuador, el ciclo escolar 2020-2021 tiene 40 270 alumnos menos en comparación con el ciclo lectivo 2019-2020, según el Ministerio de Educación.
- En todo el globo suman 1 370 millones los alumnos que han debido interrumpir clases, 80 % de la población estudiantil desde el nivel más básico hasta universidades, y en América Latina y el Caribe las escuelas cerraron para 156 millones de estudiantes, 95 % del alumnado.
- El impacto también es en la interrupción de la alimentación que millones de niños y adolescentes recibían en las escuelas. Para muchos era su principal fuente de nutrición y espacio seguro contra la violencia de sus hogares.

Durante las socializaciones de *La silla vacía* en la cumbre y fuera de ella existió un ánimo de nostalgia y tristeza, de vergüenza por las meritocracias. La obra fue expuesta durante un año en la galería del BID (véase Figura 5), lo que requirió otra operación creativa y una nueva fase de diseño de experiencia: traducir una acción situada a un espacio institucional sin neutralizar su fricción.

El arte instalación permitió materializar esta propuesta, evocando un aula de clase donde los espectadores ingresaban a una sala con bancas escolares, una pizarra de tiza para escribir sus reflexiones y paredes llenas de plantas en lugar de cemento. El diseño de audio tuvo audífonos, pues no debía contaminar sonoramente las otras cuatro obras.

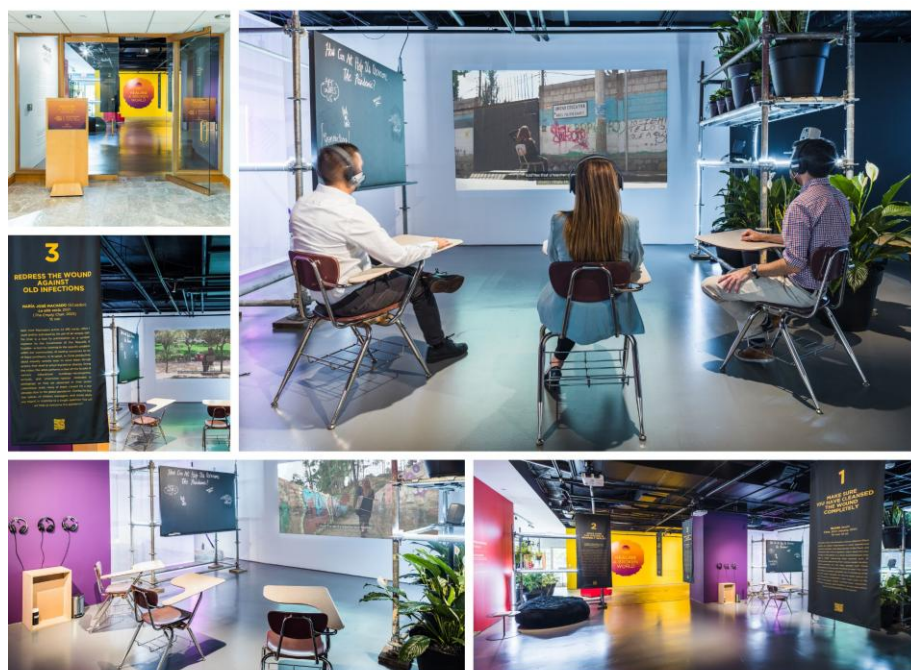


FIGURA 5. *La silla vacía* en la exposición *Camino a la Sanación*. Collage de elaboración propia, basado en imágenes cortesía del Banco Interamericano de Desarrollo, provenientes de la exposición, presentada en el marco de la cumbre *Cómo sanar un mundo herido*, Centro Cultural del BID, Washington, DC, Estados Unidos (2022).

Más adelante, en 2021, la obra fue elegida para la exhibición itinerante de videoarte *Trashumantes Ch.ACO-12* en Chile (véase Figura 6), donde lo social ganó una nueva dimensión al ser expuesta utilizando un carro pantalla en zonas donde no existe infraestructura cultural, tales como mercados y parques.

De esta manera, tal como plantea Ardenne (2002), el arte contextual desplaza al artista de ser un productor de objetos hacia convertirse en un “actor social implicado”. Esa noción permite leer la obra no solo como videoacción, sino como práctica de intervención y participación, amplificándose desde la denuncia social.

Más aún, la creación de esta obra debe entenderse como un flujo de circulación y no como un acto u objeto aislado, pues constituye, ante todo, un proceso de comunicación. Tanto en su origen como en sus distintos recorridos expositivos, la obra requiere profundizar constantemente en su intención social y discursiva, considerando tanto mi *statement* de artista como el diseño de experiencia que propuso la curaduría de Ricardo Lagos.



FIGURA 6. *La silla vacía* en la exposición itinerante de videoarte *Trashumantes Ch.ACO-12*. Collage de elaboración propia, basado en imágenes cortesía de la curaduría *Trashumantes Ch.ACO-12: exposición itinerante de videoarte*. Santiago de Chile, Chile (2021).

La silla vacía en esta fase establece una visión crítica sobre la noción de democratización del arte y su entendimiento del espacio público. Por ello, la obra modifica sus modos de recepción y participación según el contexto expositivo (véase Cuadro 3).

CUADRO 3. Transformaciones del rol del público en *La silla vacía* según sus contextos de circulación

Contexto de circulación de la obra	Video de circulación digital en la Cumbre “Cómo sanar un mundo herido”, BID, YouTube	Instalación en el Centro Cultural del BI, Washington, Estados Unidos	Exhibición en espacio público en <i>Trashumantes Ch.ACO-12</i> , Santiago de Chile, Chile
Análisis morfológico-Relación del público con la obra.	El público accede a la obra mediante plataformas digitales y lenguaje audiovisual de circulación institucional abierta.	La obra se espacializa museográficamente y el visitante comparte físicamente el espacio de la instalación.	La obra abandona el espacio museal y se inserta en parques, mercados y territorios cotidianos sin infraestructura cultural formal.
Análisis morfológico-Tipo de experiencia generada.	Experiencia contemplativa y reflexiva mediada por pantalla y por el relato audiovisual.	Experiencia inmersiva, corporal y temporal donde el recorrido activa relaciones	Experiencia espontánea, contextual y atravesada por el tránsito cotidiano de

		emocionales y perceptivas.	comunidades y transeúntes.
Análisis morfológico- Condición del sujeto frente a la obra.	Espectador contemplativo: observa, interpreta y reflexiona desde el espacio virtual.	Participante: el cuerpo del visitante atraviesa la instalación y construye experiencia desde la presencia física.	Transeúnte implicado/ ser viviente del acto: el sujeto deja de ser únicamente espectador y convive directamente con la experiencia artística en su cotidianidad.
Análisis morfológico- Reproductibilidad y experiencia.	La obra puede ser reproducida ilimitadamente en plataformas abiertas, permitiendo una circulación constante y deslocalizada de la experiencia audiovisual.	La experiencia se activa dentro de un tiempo y espacio expositivo delimitado; aunque la propuesta museográfica puede reinterpretarse en otros contextos, su activación depende de condiciones específicas de montaje y recorrido.	La experiencia puede repetirse únicamente cuando existen condiciones territoriales, sociales y comunitarias adecuadas para activar nuevamente la obra en espacio público.
Análisis ideomático- Valor conceptual y social.	El video transforma la acción performativa en archivo vivo, ampliando la circulación internacional de la obra y permitiendo una experiencia remota de memoria y reflexión social.	La obra desplaza al espectador pasivo hacia una experiencia participativa y sensible dentro del espacio institucional y curatorial.	La obra rompe las fronteras entre arte y vida diaria, activando encuentros sensibles en territorios donde el acceso al arte contemporáneo es limitado o inexistente.

FUENTE: Elaboración propia a partir del análisis morfológico e ideomático de los procesos de circulación de *La silla vacía* en contextos digitales, museográficos y de espacio público.

En conclusión, la estética de la performatividad resulta fundamental, pues permite potenciar la relación entre discurso, obra y público dentro de una experiencia más colectiva y relacional. Desde esta perspectiva, disciplinas como el performance, el arte instalación y el arte contextual adquieren un lugar central, al trabajar prioritariamente con dimensiones como cuerpo, tiempo, espacio y experiencia, entendidas no solo como componentes formales, sino como estructuras activas de producción de sentido, lo que se podría entender para algunos autores como arte cívico. Esto implica pensar cómo la museografía, el uso de materiales, las corrientes artísticas y los distintos dispositivos de exhibición pueden sostener la coherencia conceptual de la obra durante su circulación, evitando que se transforme en algo ajeno a su sentido inicial y que se vuelva pertinente en el contexto. Es diseñar una obra que logra

vincularse como coproducción sensible y mediación social. Aborda el espacio público como territorio crítico de lectura social.

Finalmente, la videoacción existe como archivo vivo que usa el arte y la pedagogía crítica para generar producción de conocimiento situado desde la performatividad del cuerpo, del peso y del tránsito. Como autora definiendo el valor científico de las artes visuales: la investigación-creación como aporte epistemológico. En este sentido, *La silla vacía* se constituye en una obra que no se sitúa frente a la realidad, sino dentro de ella, produciendo acontecimientos.

OBRAS CITADAS

- Ardenne, P. (2002). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación de intervención, de participación* (2006 ed.). CENDEAC.
- Banco Interamericano de Desarrollo. (2021, mayo 3). *Camino a la sanación: La Silla Vacía (The Empty Chair), María José Machado* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9ywcPETzgow>
- Banco Interamericano de Desarrollo. (2021). *Cómo sanar un mundo herido: El poder del arte como motor de transformación social* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9ywcPETzgow>
- Banco Interamericano de Desarrollo. (2022). *Cómo sanar un mundo herido: El poder del arte como motor de transformación social en la era pospandémica*. Recuperado de <https://publications.iadb.org/es/como-sanar-un-mundo-herido-el-poder-del-arte-como-motor-de-transformacion-social-en-la-era>
- Banco Interamericano de Desarrollo. (2022, diciembre 9). *Voces en acción: ¿Cómo potenciar el arte como motor de desarrollo?* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=E9LfJ994Rs8>
- Bourriaud, N. (1998). *Estética relacional* (2008 ed.). Adriana Hidalgo Editora.
- El Universo (2020, mayo 31). 'No tenemos ni para el agua, peor vamos a tener para una computadora', lamentan padres de familias en zonas vulnerables de Guayaquil. *El Universo*. <https://www.eluniverso.com/guayaquil/2020/05/31/nota/7856829/no-tenemos-ni-agua-peor-vamos-tener-computadora/>
- Villacañas, J. L. (2022, junio 22). *La bioética y el arte de vivir* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=j44u3tnKE3E>

La piel del árbol como desplazamiento autoetnográfico y genealogía femenina en investigación-creación

XIMENA JANNETH MORENO RÍOS

Durante varios años mi práctica artística se sostuvo sobre un gesto que con el tiempo terminó convirtiéndose en una forma de mirar el mundo: sentía, resistía y hablaba a partir del otro. La fotografía funcionó como una herramienta de aproximación a experiencias que, aunque habitaban otros cuerpos, muchas veces resonaban profundamente con la experiencia mía. Me permitió acercarme a relatos de identidad, cuerpos disidentes y procesos humanos comprendidos desde la imagen y el encuentro con quienes los habitaban. Gran parte de mi producción se desarrolló desde esa dirección de la mirada: de afuera hacia adentro. Escuchaba historias, registraba experiencias y formulaba preguntas desde territorios que no pertenecían directamente a mi biografía, aunque en ellos también buscaba silenciosamente mi propia voz. Sin embargo, existía una región que permanecía fuera del campo: mi propia historia.

Con el tiempo comenzó a instalarse una incomodidad persistente que aparecía entre proyecto y proyecto. La pregunta surgió lentamente: habiendo dedicado tantos años a mirar otros cuerpos y otras memorias, ¿qué ocurría con la mía?, ¿qué relatos permanecían habitando mi cuerpo mientras mi mirada se dirigía hacia el otro? Comprendí entonces que aquello excedía una inquietud autobiográfica y revelaba una distancia entre la artista que observaba y el cuerpo desde donde esa observación era producida.

Fue precisamente en medio de esa tensión donde comenzó a gestarse *La piel del árbol: una genealogía femenina*, un proceso de investigación-creación desarrollado desde fotografía, archivo familiar, escritura y

experimentación con soportes (véase Figura 1). La propuesta articuló imágenes de distintas generaciones de mujeres de mi familia, registros cotidianos, autorrepresentaciones y escrituras manuscritas que construyeron relaciones entre memoria, cuerpo y archivo, generando un recorrido donde distintas temporalidades coexistían.



FIGURA 1. Vista general de la exposición *La piel del árbol: una genealogía femenina*, Museo Pumapungo (Cuenca, 2025). FUENTE: Registro fotográfico de la autora.

Más que constituirse únicamente como una serie expositiva, el proyecto comenzó a funcionar como un espacio de exploración artística situado, donde la memoria, la genealogía y la experiencia personal empezaron a concebirse progresivamente a través del hacer.

Aunque inicialmente este proceso parecía surgir desde una necesidad íntima y personal, con el tiempo comprendí que no se limitaba a un ejercicio autobiográfico. Mercedes Blanco, retomando a Ellis y Bochner, señala que la autoetnografía constituye una práctica donde lo personal y lo cultural comienzan a conectarse y donde las fronteras entre experiencia individual y contexto social se vuelven progresivamente borrosas (Blanco, 2012). Desde esta perspectiva, la experiencia propia deja de funcionar únicamente como relato individual para convertirse en un lugar desde donde pueden observarse estructuras culturales más amplias. Del mismo modo, Ferraroti (citado en Blanco, 2012) sostiene que

una vida individual permite leer las mediaciones sociales e históricas que atraviesan a los sujetos. En este caso, la experiencia personal comenzó a desplazar la pregunta sobre mi historia individual hacia un territorio más amplio relacionado con la memoria familiar, las genealogías femeninas, las herencias afectivas y la transmisión simbólica.

Sin embargo, a medida que el proceso avanzaba comprendí que aquello que inicialmente parecía una exploración sobre genealogía femenina estaba comenzando a desplazarse hacia otro lugar. Comenzó a aparecer una inquietud sobre las formas de permanencia: ¿cómo ciertas presencias continúan habitando el cuerpo incluso cuando quienes las originaron ya no están físicamente presentes? La genealogía empezó entonces a alejarse de una estructura ordenada para comportarse como una acumulación de capas donde distintos tiempos, cuerpos y testimonios coexistían simultáneamente.

Las fotografías familiares adquirieron una dimensión distinta dentro del proceso creativo. Dejaron de funcionar como documentos de registro y pasaron a resignificarse como presencias activas capaces de reorganizar preguntas sobre el imaginario familiar. En esta línea, Andrea Giunta señala que muchas artistas latinoamericanas desarrollaron formas distintas de representación del cuerpo femenino y construyeron “un repertorio radicalmente distinto del que primaba en la representación del cuerpo femenino” (2018: 14). Esta observación resultó cercana a la construcción de la obra, ya que *La piel del árbol* comenzó a entender el cuerpo femenino como un territorio atravesado por la memoria de la historia familiar. De igual forma, Giunta insiste en la capacidad del archivo para actualizar el pasado dentro del presente. Esta idea acompañó el desarrollo de la obra, ya que las imágenes familiares comenzaron a operar como activadores emocionales de un testimonio íntimo. La serie *Las mujeres que me habitan*, por ejemplo, materializa esta búsqueda a través de retratos de distintas generaciones del linaje materno impresos sobre vinil adhesivo transparente y montados sobre acrílico también transparente, donde la superposición de rostros y

transparencias propone una lectura sobre la coexistencia de historias que continúan habitando a las mujeres de una misma genealogía (véase Figura 2). Más que representar un árbol genealógico, la obra integra presencias donde las experiencias de madres, abuelas y antepasadas continúan desplazándose y habitando el presente; se reconocen, se hacen conscientes y encuentran nuevas formas de permanencia en quienes las reciben y las que continúan, incluyendo a mi propia hija y a las mujeres que vendrán después de ella.



FIGURA 2. *Las mujeres que me habitan* (2025). Fotografía impresa sobre vinil adhesivo transparente y soporte de acrílico transparente. FUENTE: Archivo y producción de la autora.

Durante la construcción de esta serie y en el ejercicio de observar las transparencias, las superposiciones y las relaciones visuales entre los distintos retratos, comienzan a gestarse aspectos que hasta ese momento habían permanecido fuera de mi atención. Determinadas formas de mirar, ciertos gestos, algunos silencios y modos de habitar el afecto parecían repetirse entre distintas generaciones de mujeres de mi familia. Entonces, la memoria aquí se concibe como una presencia corporal que permanece inscrita en gestos cotidianos que atraviesan sin pedir permiso distintas generaciones. Empecé a preguntarme qué cosas se heredan además de los rasgos físicos, qué permanece, qué se transforma y qué continúa apareciendo dentro de un cuerpo aun cuando desconozcamos completamente su origen.

La aparición constante de Emilia dentro de ese proceso modificó las preguntas iniciales. Si, al comienzo, la investigación parecía orientarse

hacia el pasado, lentamente comenzó a incorporar otra dirección temporal. La presencia de mi hija dentro de las imágenes, así como en la cotidianidad del proceso creativo, su compañía, sus dudas o simplemente su presencia desplazó la reflexión hacia adelante. Ya no se trataba únicamente de comprender aquello que heredé; comenzó a surgir también una pregunta distinta y profundamente inquietante: ¿qué memorias, qué gestos y qué formas de relación con el mundo serán inevitablemente heredadas por ella?

Fue ahí cuando apareció otro elemento que modificaría profundamente la estructura de la obra: la escritura.

La aparición de la escritura transformó la estructura inicial del proyecto, porque alteró una relación que durante años había mantenido con la fotografía. Hasta ese momento gran parte de mi producción encontraba en la fotografía un espacio aparentemente suficiente para formular preguntas, construir relatos y desarrollar procesos de investigación. La imagen había funcionado como una herramienta capaz de registrar experiencias mediante aproximaciones sensibles. Sin embargo, este proceso percibió algo distinto: existían determinadas experiencias que no encontraban un lugar suficiente dentro de la composición visual. Algunas preguntas permanecían suspendidas en un territorio ambiguo donde la imagen parecía rozarlas, pero no alcanzaba a contenerlas completamente. Los recuerdos familiares y los afectos necesitaban atravesar otro lenguaje para transformar su fuerza.

La escritura surgió inicialmente de manera intuitiva. De hecho, el curador no estaba de acuerdo con la idea de incluir texto dentro de la obra. No obstante, comenzó a inscribirse lentamente dentro del proceso como una necesidad que el trabajo exigía. Las primeras palabras fueron apareciendo como notas personales, fragmentos de recuerdos y pequeñas reflexiones que surgían después de revisar material de archivo familiar. Posteriormente las notas comenzaron a ocupar un lugar más importante hasta terminar convirtiéndose en una carta dirigida a Emilia. Fue entonces cuando comprendí que la palabra no estaba ingresando a la

obra para explicar las imágenes: estaba apareciendo porque ciertas experiencias familiares necesitaban ser verbalizadas.

Aquella diferenciación fue importante. Durante mucho tiempo pensé que imágenes y palabras cumplían funciones relativamente estables dentro de una exposición: la fotografía construía una experiencia visual mientras el texto acompañaba o guiaba determinados procesos de lectura. Sin embargo, *La piel del árbol* comenzó a mostrar algo distinto. Algunas memorias aparecían primero como imagen, mientras otras solo lograban emerger a través de la escritura. Comprendí entonces que verbalizar no implicaba únicamente describir una experiencia: nombrar algo modifica la forma en que existe dentro de nosotros. La escritura reorganiza relaciones y produce nuevas formas de comprensión.

En el trabajo de Sophie Calle, esta relación resulta especialmente significativa porque palabra e imagen no se subordinan entre sí. Sus proyectos convierten experiencias íntimas y archivos personales en procedimientos donde ambos lenguajes se afectan mutuamente. Esa tensión me permitió comprender algo que estaba ocurriendo dentro del proceso: la carta presente en la exposición no pretendía explicar las imágenes ni orientar su lectura, sino abrir nuevas preguntas y desplazar sus sentidos iniciales.

La serie *Mamá te ama* se posiciona precisamente desde esa necesidad de desplazar la escritura hacia otro territorio. Compuesta por cuatro lienzos de mediano formato intervenidos con yeso, la obra incorpora texturas, grietas y relieves que transformaban la superficie blanca en un territorio cercano a la piel, donde la memoria y cuerpo comenzaban a entrelazarse (véase Figura 3). La escritura a mano alzada atravesó numerosos ensayos, puesto que trataba de encontrar una manera de inscribir la palabra sobre la superficie herida y vulnerable. El yeso, al producir grumosidades e imperfecciones, interrumpía el trazo y obligaba a la escritura a relacionarse físicamente con la materia. En el último lienzo aparecía un vacío distinto: un silencio amplio, una pausa visual, seguido únicamente por una firma breve: *Con amor, mamá*. Comprendí entonces que incluso el silencio podía formar parte de la escritura y que

algunas palabras, al igual que ciertas memorias familiares, también necesitan espacios vacíos para poder ser escuchadas.

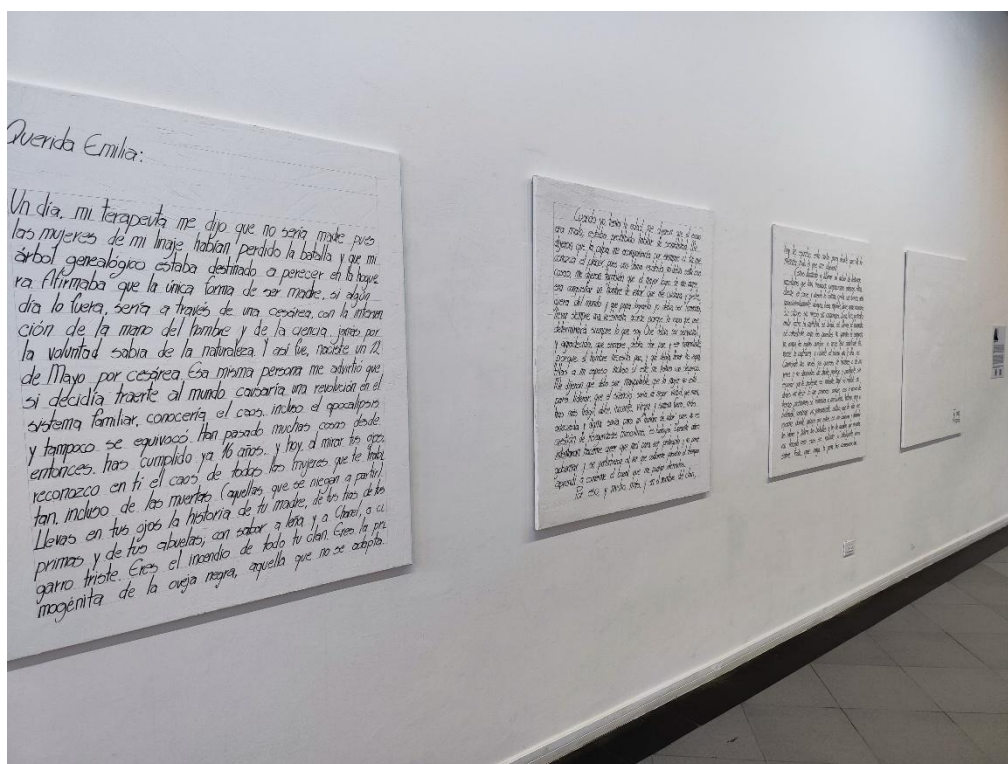


FIGURA 3. *Mamá te ama*. Carta manuscrita, yeso e intervención sobre lienzo (2025).

FUENTE: Archivo y producción de la autora.

La escritura comenzó a producir un tipo de cercanía diferente dentro de la experiencia expositiva, porque introducía una voz íntima con la cual se identificó el público femenino. Mientras la fotografía todavía podía protegerse parcialmente detrás de decisiones compositivas, encuadres, ediciones y recursos visuales, la escritura parecía exigir otra forma de exposición. La palabra obligaba a nombrar, y nombrar implicaba asumir una posición mucho más directa frente a aquello que estaba intentando comprender. Poco a poco empecé a reconocer que durante años me había resultado más sencillo observar y registrar experiencias ajenas que hablar desde mi propio testimonio.

Esa constatación produjo un desplazamiento importante dentro del proceso porque hizo visible una resistencia que hasta ese momento no había reconocido completamente. La dificultad no consistía en incorporar imágenes familiares ni en autorrepresentarme. La dificultad real

consistía en hablar desde la primera persona. Durante años mi práctica artística había encontrado en otros cuerpos una posibilidad para formular preguntas; ahora esas preguntas se dirigían hacia mí.

Con el tiempo comprendí que aquello que inicialmente parecía una variación temática era, en realidad, un desplazamiento metodológico y afectivo mucho más complejo. Trabajar desde la propia experiencia suponía entonces abandonar parcialmente la posición de observadora y aceptar otro nivel de exposición. Existía una vulnerabilidad distinta cuando la obra dejaba de construirse desde memorias ajenas y comenzaba a incorporar la biografía como territorio de investigación. Más que un cambio de temática, aquello implicaba una modificación en la posición desde donde se pensaba la producción artística: ya no se trataba únicamente de mirar, sino también de asumir las implicaciones de ser parte del territorio observado.

En este punto la experiencia personal comienza a comportarse menos como un relato íntimo y más como una forma de conocimiento situada. Para Blanco (2012), la escritura y la experiencia autobiográfica permiten comprender cómo determinadas vivencias individuales hacen visibles dimensiones culturales más amplias. La experiencia individual deja de ser únicamente una experiencia privada para comenzar a revelar formas compartidas de afecto y permanencia.

Las exploraciones de Jo Spence resultaron especialmente cercanas en este momento porque convierten la fotografía autobiográfica en una herramienta de investigación. Su trabajo desplaza el retrato tradicional y transforma la imagen en un espacio crítico donde experiencia personal y producción artística se encuentran. Aunque nuestros contextos y búsquedas son distintos, encontré una resonancia importante en esa posibilidad de entender la práctica artística como un lugar donde el cuerpo propio también puede convertirse en materia de investigación.

El díptico *La piel del árbol* surgió precisamente desde ese tránsito, incorporando el cuerpo como superficie de inscripción y archivo simbólico (véase Figura 4).



FIGURA 4. *La piel del árbol*. Fotografía digital en papel fotográfico (2025).
FUENTE: Archivo y producción de la autora.

Aquí el cuerpo comenzó a ocupar un lugar más visible dentro del proceso. Apareció el tatuaje del árbol sobre mi espalda, una imagen que inicialmente parecía funcionar como una metáfora evidente sobre genealogía y continuidad familiar. Sin embargo, a medida que avanzaba el trabajo adquirió otro sentido. Éste dejó de operar como símbolo y empezó a comportarse como una superficie de inscripción de memoria y corporalidad.

En este contexto, en la composición museográfica las imágenes no construían una secuencia cronológica ni proponían una historia lineal. La distribución operó desde superposiciones donde distintos tiempos coexistían simultáneamente. Emilia convivía visualmente con las abuelas; imágenes contemporáneas dialogaban con fotografías de archivos familiares; la carta se mezclaba con registros provenientes del pasado.

Poco a poco fui comprendiendo que aquello que estaba ocurriendo excedía la producción de una serie fotográfica. En este proceso creativo

la obra estaba funcionando como un espacio de investigación donde la fotografía dejaba de actuar únicamente como registro y comenzaba a comportarse como un dispositivo capaz de explorar nuevas preguntas.

Fue precisamente entonces, al tomar distancia del proceso, cuando comenzó a hacerse visible uno de sus hallazgos más importantes: aquello que la obra había producido ya no podía comprenderse únicamente desde los resultados visuales expuestos en sala.

Mientras la exposición ocurría, muchas decisiones parecían responder a intuiciones y necesidades afectivas o a impulsos difíciles de explicar; sin embargo, al volver sobre el proyecto y observarlo como un proceso de reflexión, surgió una pregunta fundamental: ¿qué tipo de conocimiento se había producido? La obra había generado desplazamientos, transformaciones y nuevas formas de comprensión que excedían la producción de imágenes, haciendo visible el proceso madurado, concebido como un espacio de producción de conocimiento.

De aquí que, reconocer el proceso creativo como un lugar expandido encuentra sentido dentro de lo que suele identificarse como la dimensión reflexiva de la investigación-creación. Ya se ha indicado que el arte no se limita únicamente a producir experiencias estéticas: también produce, representa y socializa conocimiento mediante formatos movilizadores del pensamiento y, particularmente, propicia formas de autoconocimiento surgidas desde procesos de introspección creativa (Moya, 2026). Esta idea resulta acertada porque comprende que el conocimiento producido desde las artes no responde necesariamente a modelos tradicionales de validación científica ni a estructuras verificables y universales. El conocimiento artístico posee características distintas: es intuitivo, experiencial, procedimental y situado.

En este sentido, mirando el proceso a la distancia, comprendí que *La piel del árbol* produjo distintas capas de conocimiento que aparecieron simultáneamente y que solo después comenzaron a hacerse visibles. Algunas surgieron desde el hacer mismo; otras aparecieron durante la reflexión posterior; y otras permanecieron en una zona mucho más compleja, vinculada con intuiciones y experiencias corporales.

El primer nivel de conocimiento adquirido corresponde al procedimental. A simple vista podría parecer que las decisiones pertenecen únicamente al ámbito operativo; sin embargo, durante el proceso creativo-experimental las decisiones tomadas en torno a la materialidad terminaron afectando el sentido conceptual de la obra. Las transparencias, por ejemplo, no fueron únicamente una decisión estética relacionada con soportes o recursos expositivos. Introdujeron una comprensión visual sobre la coexistencia de temporalidades permitiendo materializar físicamente la idea de superposición de memorias. Del mismo modo, las impresiones sobre tela modificaron la relación entre imagen y cuerpo, evidenciando una experiencia distinta de cercanía, fragilidad y presencia. Las cajas de pino funcionaron como contenedores cercanos a la lógica del archivo y a la conservación afectiva del árbol (véase Figura 5).



FIGURA 5. *El pasado no desaparece, solo se transforma*. Archivo familiar (2025).

Registro de montaje y experimentación material.

FUENTE: Archivo y producción de la autora.

Al respecto, comprendí que determinadas decisiones técnicas no resolvían únicamente cuestiones formales: producían formas de conocimiento visual y sensorial. En consonancia con Moya, quedó claro que las experiencias estéticas generaron conocimientos sensoriales vinculados con atmósferas, relaciones perceptuales y modos específicos de producir determinadas reacciones en quienes contemplaron la obra. La disposición espacial, los materiales y las escalas presentes en la

exposición comenzaron a funcionar precisamente desde esa lógica. La obra organizó relaciones perceptivas y afectivas.

A medida que avanzaba la obra, comenzó a surgir otro tipo de comprensión relacionada ya no con las formas de hacer, sino con las formas de comprender aquello que estaba ocurriendo. La dimensión reflexiva, la capacidad de saber sobre aquello que se hace y sobre aquello que posteriormente puede comprenderse respecto al proceso desarrollado.

En mi caso, esta dimensión permitió reconocer algo que inicialmente permanecía oculto: *La piel del árbol* no surgió únicamente para hablar sobre genealogía femenina, sino que hizo visible una transformación profunda dentro de mi práctica artística. Durante años trabajé el cuerpo como territorio sensible y político, explorando experiencias y memorias ajenas desde una mirada crítica sobre identidad y representación. Sin embargo, no había identificado completamente la resistencia que existía frente a la posibilidad de convertirme a mí misma en territorio de investigación.

Aquello modificó profundamente la manera en que comprendía mi práctica artística. Descubrí que dirigir la mirada hacia mí implicaba una vulnerabilidad distinta, una exposición que no aparecía cuando la cámara permanecía orientada hacia otros intereses. Durante años, incluso mientras fotografiaba experiencias ajenas y exploraba la fragmentación del cuerpo, la disolución del yo y las tensiones de su representación, persistía también una búsqueda silenciosa de mí misma; a veces de forma consciente y otras un poco más inconsciente. Sin embargo, esa intuición comenzó a cobrar sentido cuando el proceso exigió detener la mirada y aprender a reconocer las historias, memorias y presencias de otros que también me habitan. Fue precisamente la dimensión reflexiva del proceso la que hizo visible esa resistencia que, hasta entonces, había permanecido fuera de mi atención. La obra terminó revelando algo que inicialmente no formaba parte de una intención consciente: esa dificultad de hablar desde la primera persona.

Ahora bien, el tránsito hacia una dimensión autoetnográfica no consistió únicamente en incorporar imágenes familiares o autorrepresentaciones. Implicó aceptar que determinadas preguntas podían dirigirse hacia mi propia experiencia. Comprendí que algunas búsquedas artísticas no aparecen desde respuestas previas sino desde cuestionamientos que transforman la manera en que una se observa a sí misma.

Sin embargo, quizá el conocimiento más excepcional resultado del proceso creativo apareció en el nivel del *conocimiento incorporado* o experiencial (Moya, 2026: 58), un tipo de saber que no es enteramente verbalizable y que se encuentra relacionado con intuiciones, modos de sentir y experiencias corporales que acompañan la experimentación. Reconozco que una parte importante de esta investigación pertenece precisamente a esa zona.

Algunas decisiones surgieron desde lugares difíciles de explicar racionalmente. No podría justificar completamente por qué determinadas fotografías debían convivir entre sí ni por qué la carta apareció en momentos específicos del proceso. Hubo relaciones visuales, decisiones espaciales y asociaciones afectivas que surgieron antes de ser comprendidas intelectualmente.

Esto permitió concluir que la investigación artística no siempre avanza desde una formulación teórica hacia un resultado previsible. En muchas ocasiones el conocimiento aparece mientras el proceso ocurre. Al respecto, Moya indica que el conocimiento artístico puede *explorar*, *describir* y *comprender* experiencias desde formas abiertas de descubrimiento (2026: 55). Esa idea conversa con lo sucedido durante el ensayo con variaciones, como método artístico experimental, porque gran parte de las respuestas aparecieron mientras se producía la obra y no antes de comenzar.

La obra produjo además conocimiento narrativo, visual y simbólico. En este proceso la carta produjo una dimensión narrativa; las fotografías activaron relaciones visuales y la instalación articuló experiencias simbólicas vinculadas con el cuerpo, el archivo y la memoria. Ninguna de

estas dimensiones apareció separadamente. Todas coexistieron, se contaminaron y se modificaron mutuamente (véase Figura 6).



FIGURA 6. *Emilia*: fotografía sobre tela (2025).

FUENTE: Archivo y producción de la autora.

Mirando el proceso en la distancia, comprendo que el conocimiento más importante se produjo en la posibilidad de reconocer que mi propia historia puede convertirse en un territorio sensible, político y legítimo de investigación artística. Durante años intenté desplazar la corporalidad del individuo de la lógica ornamental y del consumo visual para situarlo como experiencia, acontecimiento y espacio de resistencia. *La piel del árbol: una genealogía femenina* me permitió descubrir que algunas respuestas solo aparecen cuando una dirige la mirada hacia sí misma y permanece el tiempo suficiente dentro de una pregunta. Pienso entonces en Emilia y en aquello que inevitablemente heredará. Pienso en las mujeres que estuvieron antes de mí y comprendo que la genealogía nunca fue una línea fija dirigida únicamente hacia el pasado. También es una

forma de proyección, una continuidad abierta y una pregunta que sigue desplazándose hacia adelante. Tal vez por eso esta obra nunca trató únicamente sobre memoria familiar. Tal vez su verdadera búsqueda consistía en comprender cómo determinadas historias continúan habitando nuestros cuerpos y cómo, por primera vez dentro de mi propia práctica artística, ese cuerpo se permitió hablar desde sí mismo.

OBRAS CITADAS

- Blanco, M. (2012). ¿Autobiografía o autoetnografía? *Desacatos*, (38), 169–178. Calle, S. (2007). *Prenez soin de vous*. Actes Sud.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI Editores.
- Moya, M. (2026). *Metodología MOICAR para la investigación-creación artística (edición extendida)*. Editorial Feijóo. <https://estal.site/index.php/estal/article/view/33/35>
- Spence, J. (1986). *Putting myself in the picture: A political, personal and photographic autobiography*. Camden Press.

Memorias de madera: la transmutación del dolor y la estocástica pluvial como potencia cocreadora en el arte

FABIOLA VIRGINIA RODAS LÓPEZ

El conocimiento artístico contemporáneo desafía los parámetros de la epistemología clásica, validando modos heterogéneos de producción cognitiva basados en la dimensión sensorial, experiencia corporal, afectiva y autoetnográfica, asumiendo la práctica como el eje medular de la investigación artísticamente situada. Como sostiene Belén (2019), la dimensión epistémica de las artes no se reduce a la teoría pura, sino que se activa a través de una creatividad proyectiva capaz de generar conocimiento desde la propia recepción e interacción material.

El presente escrito aborda un proceso de investigación-creación unipersonal originado en el año 2007, a raíz de una convalecencia médica y un duelo gestacional derivado de la pérdida placentaria. A través de una metodología práctica, se analiza cómo el trauma biológico deviene una matriz generadora de pensamiento visual. Se teoriza sobre tres ejes fundamentales revelados en el giro curatorial: el espacio doméstico del altillo como un archivo-subconsciente de la memoria silenciada; la acción estocástica de agentes no-humanos (el agua y el tiempo) que reconfiguraron materialmente las piezas almacenadas dotándolas de “estrías orgánicas”; y la estructura procesual ternaria que guio la transmutación formal del dibujo a la tridimensionalidad.

El conocimiento artístico no encaja en las formas tradicionales de la epistemología clásica, que históricamente ha estado ligada a nociones de verdades objetivamente verificables y consensos universales; por el contrario, la práctica artística contemporánea valida modos heterogéneos de conocer a través de una vía sensorial, emocional e intelectual, donde

la introspección creativa propicia el autoconocimiento (Borgdorff, 2006; Vasconcelos, 2013). En este horizonte, el presente artículo aborda un proceso de creación unipersonal surgido desde la angustia, la soledad y el duelo derivado de la imposibilidad de gestar. Se explora el tejido profundo de una experiencia donde el cuerpo, la psique y la materia entran en una fricción caótica, arrastrando consigo el peso del dolor latente, la incertidumbre y el lacerante sentimiento de verse el sujeto juzgado por la vulnerabilidad de su propia biología.

La investigación en las disciplinas creativas, por tanto, no se subordina a los parámetros de la lógica proposicional; se constituye como un espacio de resistencia donde el trauma no es meramente un objeto de estudio, sino la matriz misma desde la cual se configuran nuevas estructuras cognitivas y visuales (Candy, 2020). Al asumir la *Investigación-Creación* (I+C), el diario analítico y la autoetnografía visual operan como herramientas metodológicas que deconstruyen la herida corporal para transformarla en un dispositivo discursivo público, subvirtiendo el silenciamiento de las poéticas del dolor ginecológico y reproductivo (Hernández & Fendler, 2021).

El suceso germinal de este trayecto se sitúa en el año 2007, momento en que una convalecencia médica obligada —producida tras una extenuante caminata forzada, en medio de una protesta social, que desató un desprendimiento prematuro de placenta— confinó mi cuerpo al aislamiento absoluto. Enclaustrada en una habitación durante tres semanas de reposo crítico, con la incertidumbre del aborto inminente y la presión institucional de cumplir con las demandas académicas universitarias, mi entorno se redujo a la visualidad estricta de las paredes y el mobiliario doméstico.

Fue en esta condición de vulnerabilidad radical donde la pareidolia emergió como un mecanismo psicológico de supervivencia y traducción formal. Al fijar la mirada sobre las vetas naturales de la madera de la puerta de mi armario, el caos lineal comenzó a configurarse en un rostro espectral, un ser desfigurado con las manos oprimiendo sus mejillas y los ojos desviados en un grito silencioso. Este fenómeno perceptivo no fue

un mero accidente óptico, sino la proyección psíquica del trauma biológico. El ser atrapado en la madera encarnaba la desconfiguración de mi propio cuerpo, el miedo a la pérdida placentaria y la fragmentación de la identidad femenina ante el imperativo social de la fertilidad. La madera operó como un espejo orgánico que retuvo la impronta afectiva del dolor (véase Figura 1).



FIGURA 1. Pareidolia germinal: Identificación del rostro espectral en las vetas de la puerta del armario (2007).

FUENTE: Fotografía de la propia autora.

A fin de examinar la sistematicidad formal de este proceso, es menester transparentar los lenguajes plásticos aplicados, los cuales operaron a través de una rigurosa estructura ternaria basada en transmutaciones técnicas consecutivas. Este tránsito metodológico se articuló en tres estadios materiales diferenciados que guiaron el pensamiento visual desde la bidimensionalidad hacia el volumen corpóreo. El primer estadio se configuró mediante el dibujo analítico del esferográfico sobre papel: un intento primario de delimitar cartográficamente las líneas del rostro descubierto en el armario y

racionalizar el impacto del suceso mediante el rigor del contorno lineal (véase Figura 2).

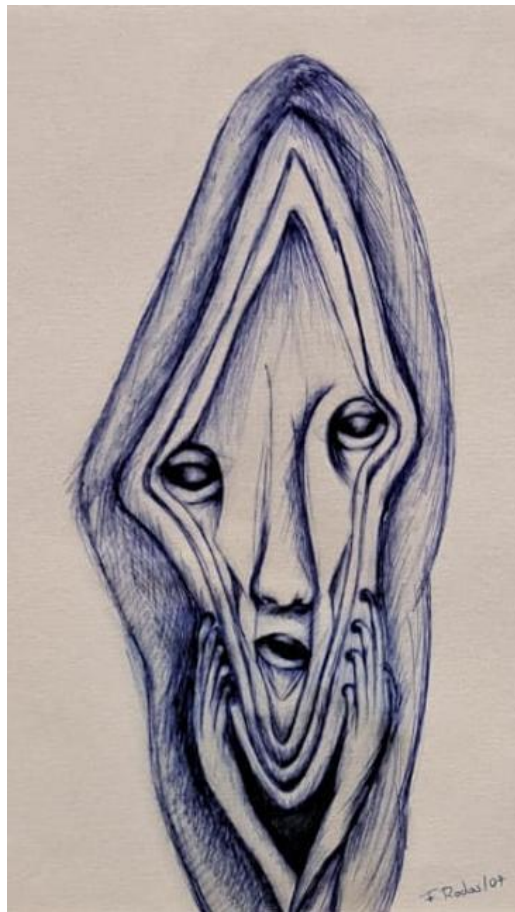


FIGURA 2. Grafía germinal: Trazado analítico a esferográfico del ser descubierto en la puerta del armario (2007).
FUENTE: Fotografía de la propia autora.

Posteriormente, la necesidad expresiva de representar la disolución del tejido orgánico y el desprendimiento biológico empujó el proceso hacia un segundo estadio pictórico, basado en el uso de tintas experimentales (especialmente tintas densas de origen ruso con subtonos verdosos), cera y cloro. Aquí, el disolvente destruye selectivamente la forma, emulando la licuefacción y el drenaje de un cuerpo que se desvanece (véase Figura 3).



FIGURA 3. Experimentación mixta con tinta densa, cera y cloro sobre cartulina (2007).

FUENTE: Fotografía de la propia autora.

Finalmente, la urgencia de otorgarle tridimensionalidad epidérmica al espectro derivó en un tercer estadio de modelado en arcilla y vaciado en yeso. Este último paso trasladó el ser bidimensional al espacio real, configurando volúmenes que simulan un rostro y pliegues que evocan tanto las vetas de la madera original como los tejidos de un útero herido (véase Figura 4).

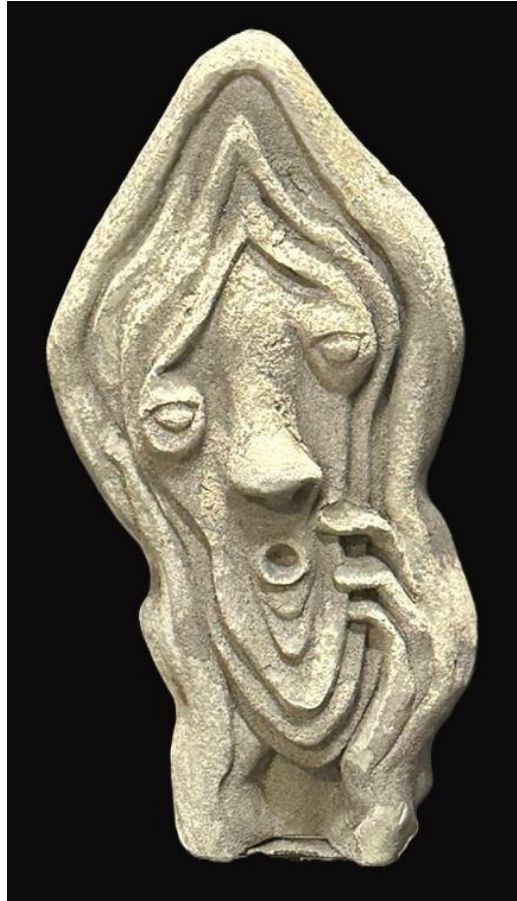


FIGURA 4. Vaciado en yeso con acabado pétreo (2007).
FUENTE: Fotografía de la propia autora.

Esta regularidad procesual demuestra que la creación artística no responde a un exabrupto irracional, sino a un método sistemático de pensamiento. En este sentido, Roncoroni (2022) destaca que la epistemología de la investigación-creación radica precisamente en comprender el proceso de taller como una experimentación reflexiva que transforma la materia en conceptos observables. De este modo, la alteración de la materia es en sí misma una forma válida de teorización visual.

Un componente crítico en la ontología de este proyecto radica en la temporalidad de las piezas y su posterior resguardo. Tras culminar la producción inicial, las obras fueron confinadas durante años en el altillo de mi vivienda, un espacio cubierto de polvo, relegado detrás de maletas y enseres domésticos obsoletos. En el marco de la I+C, el altillo no puede ser leído como un simple repositorio físico pasivo: representa la espacialización arquitectónica y material del subconsciente. Almacenar

las obras en el confinamiento de este espacio constituyó un acto de represión del trauma, un entierro deliberado del testimonio visual, un intento por sepultar la pérdida reproductiva para poder continuar con las demandas de la vida pública y laboral. Como argumenta Bachelard (1957) en su fenomenología del espacio, la casa es un diagrama de la psique donde el sótano y los altillos resguardan los sedimentos de nuestros miedos y recuerdos reprimidos; las memorias guardadas en las zonas más oscuras del habitar permanecen latentes, aguardando el instante en que la estructura sea conmovida para reaparecer ante la conciencia. En este caso, la conmoción provino de un accidente infraestructural: una filtración de agua en el techo generó una cascada que impactó directamente sobre las cartulinas almacenadas.

Lejos de destruir las obras, este suceso introdujo el factor de la *estocástica pluvial*,³ convirtiendo el agua de lluvia y el paso del tiempo en agentes coautores no-humanos que continuaron el proceso de creación en la oscuridad del archivo. El agua lavó las tintas y disolvió selectivamente los pigmentos, generando chorreaduras paralelas perfectas y manchas horizontales azarosas. Estas marcas accidentales emulaban de forma precisa las estrías corporales, cicatrices epidérmicas indisolubles ligadas a la gestación y al estiramiento del vientre materno. El agua y el tiempo inscribieron físicamente sobre el soporte el paso de los años y el desgaste del cuerpo. La obra, por tanto, mutó metabólicamente en el olvido, demostrando que en la investigación-creación los accidentes matéricos y el entorno físico son fuerzas activas que completan la poética del objeto artístico (véase Figura 5).

³ Concepto que define la integración del fenómeno meteorológico de la lluvia (entendido como un proceso de variables aleatorias) en el proceso creativo. Aplicado a la reconstrucción de esta obra, alude a cómo las precipitaciones interactúan con los materiales pictóricos, convirtiendo el azar atmosférico y el deterioro natural en el motor que redibuja y regenera la imagen, fusionando ciencia, naturaleza y arte.

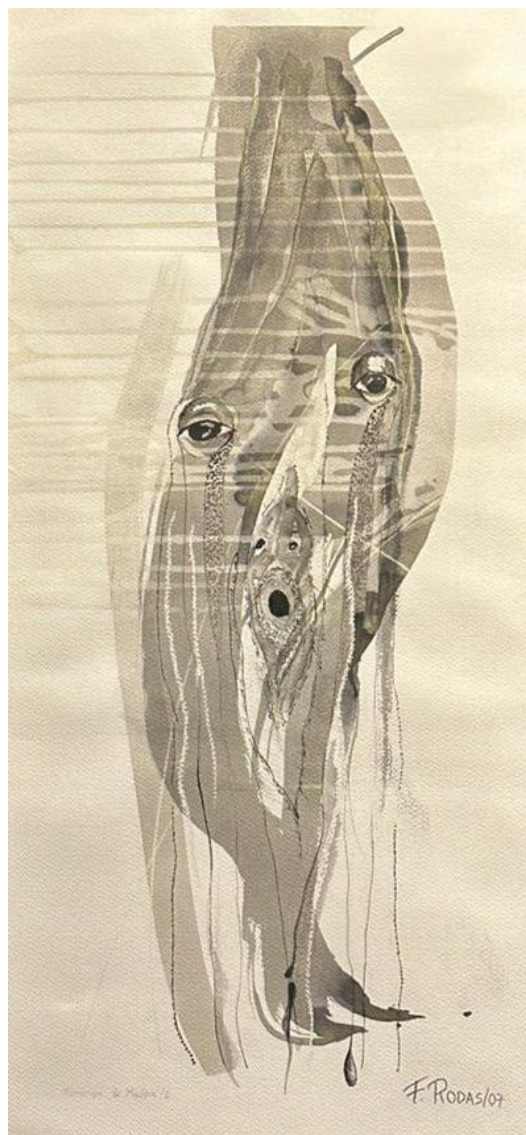


FIGURA 5. Tinta sobre cartulina, impactada aleatoriamente por el agua (2026).
FUENTE: Fotografía de la propia autora.

Este archivo latente fue recuperado del polvo del altillo gracias al giro curatorial propuesto por Silvana Amoroso para la conceptualización de una muestra denominada *Afuera, el tiempo llueve*, presentada en mayo de 2026. La curaduría se propuso abordar el acto de maternar y sus complejas, y a menudo conflictivas, combinaciones con la creación artística contemporánea. La propuesta puso en evidencia una problemática estructural largamente invisibilizada: el escaso tiempo vital del que disponemos las mujeres creadoras debido a la desigual asignación histórica de las tareas de cuidado de los hijos y del hogar. Al respecto, Griselda Pollock (1988) señala que los espacios de producción

artística y las lógicas de validación institucional han sido estructurados ignorando las realidades materiales del cuerpo femenino y los tiempos domésticos del cuidado. La domesticidad, por tanto, opera frecuentemente como un espacio de confinamiento donde la energía creativa de las mujeres es fragmentada o postergada bajo el imperativo social de la abnegación afectiva.

Esta tensión se agudizó de manera drástica en mi experiencia tras incorporarme como docente a la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, donde fui absorbida casi de inmediato por la estructura burocrática del sistema universitario, asumiendo extenuantes cargos de gestión hasta la actualidad. Esta hiperburocratización operó como un dispositivo sistemático de silenciamiento; la productividad administrativa exigida por la institución contemporánea devoró las horas de taller, forzando un hiato de varios años en los que mi producción artística quedó suspendida bajo el peso de comisiones, informes y reglamentos. El archivo permaneció cerrado en el altillo no solo por el dolor acumulado del duelo biológico, sino por la asfixia del entorno institucional y la sobrecarga de roles.

En este contexto de postergación, la alianza curatorial adquirió una dimensión de resistencia afectiva. Frente a la concepción convencional de la exposición como un evento ornamental de validación burocrática, la curaduría de la muestra *Afuera, el tiempo llueve* se planteó, en sintonía con Georges Didi-Huberman (2010), como un espacio-ensayo de conflicto y pensamiento. El proceso implicó desenterrar los objetos del altillo para incomodar las narrativas institucionales asépticas y visibilizar públicamente las fisuras de la labor docente y creativa de las mujeres.

Al confrontar la obra con las manchas del agua de lluvia, el proyecto curatorial hilvanó la pérdida del útero con el llanto del entorno exterior, convirtiendo la experiencia privada del aborto en un debate social necesario. Como explica Julia Kristeva (1980) en sus análisis sobre el dolor íntimo y la melancolía, el trauma de la pérdida corporal de un hijo requiere de una transmutación semiótica y estética para que el sujeto herido pueda reintegrarse al tejido social sin disolverse en el silencio; el

arte proporciona ese lenguaje sustituto que inscribe el dolor en la cultura, transformando el desgarrar privado en una enunciación con agencia política. De este modo, la salida de las piezas desde el confinamiento doméstico hacia la esfera pública local se teoriza como un giro curatorial repositivo. Este acto devolvió la voz al cuerpo de la mujer académica que reclama su derecho inalienable a la producción sensible en un territorio de sanación colectiva, provocación social y debate epistémico en torno a las poéticas de la pérdida (véanse Figuras 6 y 7).



FIGURA 6. Exposición *Afuera, el tiempo llueve* (2026).
(Afiche publicitario.)

La investigación-creación desarrollada en *Memorias de madera* demuestra que la práctica artística posee una autonomía cognitiva capaz de generar conceptos teóricos desde la fricción misma con la materia y la vivencia corporal. La pareidolia germinal, la estructura ternaria del proceso, la intervención estocástica del agua en el archivo del altillo y el posterior cuestionamiento a la burocracia universitaria no son anécdotas aisladas, sino componentes de un sistema de pensamiento integrado.

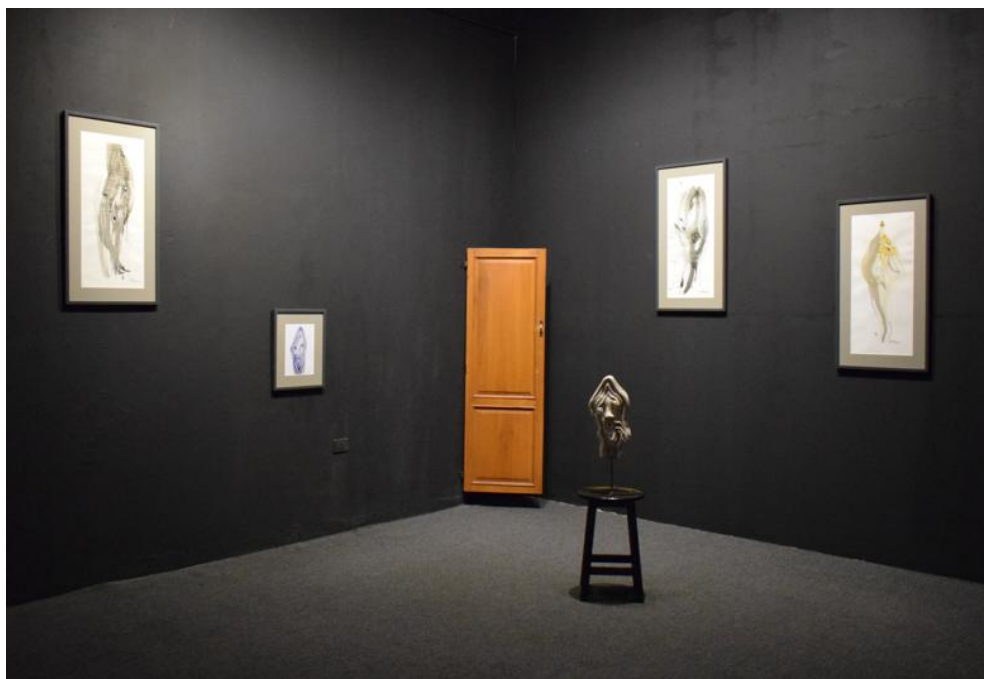


FIGURA 7. Emplazamiento de la obra *Memorias de madera* en la Exposición *Afuera, el tiempo llueve* (Sala Proceso, 2026).
FUENTE: Fotografía de Ana Cabrera.

El trauma, cuando es procesado a través de la investigación basada en las artes, abandona la esfera del secreto patológico para convertirse en un dispositivo de resistencia cultural, donde la curaduría crítica actúa como el catalizador final que rescata el cuerpo silenciado y los objetos transmutados para demostrar que el arte no solo registra el dolor, sino que posee la potencia de reconfigurar las estructuras sensibles e institucionales que nos atraviesan.

OBRAS CITADAS

- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France.
- Belén, P. S. (coord.) (2019). *Epistemología de las artes: La dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP).
- Borgdorff, H. (2006). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista de Estudios de la Danza*, (13): 25-46; 2010; https://blog.uclm.es/archivoartea/wp-content/uploads/sites/323/2025/07/cairon-13_compressed-1.pdf
- Candy, L. (2020). *The Creative Reflective Practitioner: Research Through Making and Reflection*. Routledge.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.
- Hernández-Hernández, F., & Fendler, R. (2021). La investigación con base artística y la autoetnografía: Caminos cruzados en la investigación social y educativa. *Revista Estética y Pensamiento*, 11(2), 45-63.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Éditions du Seuil.
- Pollock, G. (1988). *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. Routledge.
- Roncoroni, U. (2022). Notas acerca de la estética y la epistemología de la investigación-creación. *Artnodes. Revista de Artes, Ciencia y Tecnología*, (30), 1-9. DOI: <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i30.401928>
- Vasconcelos, J. (2013). Cap. II. Conocimiento sensorial, Cap. III. Conocimiento intelectual, Cap. IV. Conocimiento emocional. En *Estética*. Editorial Trillas.

La persistencia del pensamiento pictórico más allá del soporte tradicional

MANUEL GIOVANNY GUZMÁN GALARZA

La serie de obras que dio origen a esta reflexión fue realizada para una exposición colectiva organizada por la Carrera de Artes Visuales de la Universidad de Cuenca, en la que participamos docentes, egresados y graduados. Para esa muestra desarrollé tres pinturas abstractas digitales impresas posteriormente sobre lienzo y montadas sobre bastidor. Aunque las obras fueron producidas mediante software digital, desde el inicio mi intención no fue generar imágenes con apariencia tecnológica ni superficies excesivamente limpias, sino trasladar al entorno digital la misma tensión gestual y matérico-pictórica presente en mi trabajo realizado con medios tradicionales.

Desde hace varios años, gran parte de mi práctica docente ha estado relacionada con el dibujo, la figuración, el análisis estructural y procesos vinculados a la representación visual. Sin embargo, paralelamente he mantenido una búsqueda personal dentro de la abstracción pictórica, especialmente interesada en la relación entre gesto, estructura, tensión espacial y construcción cromática. En esta serie en particular me interesaba trabajar una pintura que conservara huellas visibles de velocidad, superposición, interrupción y conflicto visual, evitando que el entorno digital eliminara la sensación de riesgo o espontaneidad propia del acto de pintar.

Las obras fueron desarrolladas utilizando herramientas digitales que emulan el comportamiento de pinceles, texturas y materiales tradicionales. Durante el proceso trabajé de manera muy similar a como lo haría sobre un lienzo físico: superponiendo capas, eliminando zonas,

reorganizando pesos visuales y modificando constantemente la estructura de la composición. En muchos momentos la imagen inicial desapareció por completo para dar paso a nuevas relaciones entre color, dirección y espacio. Más que construir una imagen cerrada desde el principio, la obra fue apareciendo gradualmente, a través de decisiones intuitivas, correcciones y accidentes que terminaban modificando el rumbo de la pintura.

Uno de los aspectos que más llamó mi atención ocurrió durante la exposición. Varias personas, incluidos algunos estudiantes, se acercaban a las obras intentando comprobar si realmente existía textura física sobre la superficie. Las imágenes parecían contener acumulación de materia, barridos densos de pigmento y relieves similares a los de una pintura tradicional. Sin embargo, toda esa sensación matérico-gestual era únicamente óptica. La superficie impresa permanecía plana, aunque visualmente sugería profundidad, espesor y huella táctil.

Esa reacción del espectador fue el punto de partida para muchas de las preguntas que comenzaron a acompañar este proceso: ¿Hasta qué punto la experiencia pictórica depende realmente de la presencia física del pigmento? ¿Puede una obra digital conservar pensamiento pictórico, aun cuando desaparece parcialmente la materia tradicional? ¿Qué ocurre con el gesto, la tensión compositiva y la construcción espacial cuando el soporte cambia, pero las operaciones perceptivas y sensibles del acto de pintar continúan presentes?

Estas preguntas no surgieron desde una intención de defender la producción digital frente a la pintura tradicional, sino desde la necesidad de comprender cómo ciertos procesos esenciales de la práctica pictórica continúan existiendo más allá de las herramientas utilizadas. Mientras desarrollaba la serie, comprendí que el soporte modificaba las condiciones materiales de la obra, pero no necesariamente la manera de pensarla visualmente. Seguían presentes las mismas dudas, los mismos desequilibrios, las mismas decisiones difíciles y la misma incertidumbre que aparecen frente a cualquier pintura en construcción.

La pintura como pensamiento visual

Mientras desarrollaba esta serie de pinturas, comencé a pensar con mayor claridad que este arte no puede entenderse únicamente como una acumulación de materia sobre una superficie. Antes de convertirse en objeto físico, la pintura es también una forma de pensamiento visual. Cada línea, tensión, dirección, peso cromático o interrupción dentro de la composición responde a decisiones perceptivas que se construyen progresivamente durante el proceso. Incluso en los momentos más intuitivos existe una organización interna de relaciones visuales que sostiene la estructura de la obra.

En este sentido, las ideas de Rudolf Arnheim (1954 y 1969) sobre percepción y pensamiento visual resultan especialmente cercanas a mi experiencia de trabajo. Arnheim entendía la percepción no como un acto pasivo de recepción de imágenes, sino como una forma activa de pensamiento. Ver implica comparar, organizar, equilibrar, relacionar tensiones y construir sentido a partir de estructuras visuales. Muchas veces, mientras una pintura se encuentra en proceso, las decisiones no aparecen como razonamientos verbales claramente definidos, sino como respuestas perceptivas frente a desequilibrios, vacíos, excesos o tensiones internas que la propia obra comienza a manifestar.

Eso ocurre constantemente en la pintura abstracta (véase Figura 1). Una línea puede modificar el peso completo de la composición; una mancha oscura puede bloquear el espacio; un color demasiado dominante puede destruir la respiración visual de toda la superficie. Pintar implica entonces observar continuamente cómo cada elemento altera las relaciones internas de la imagen. En muchos casos, el proceso consiste menos en agregar información que en reorganizar fuerzas visuales hasta encontrar un equilibrio capaz de sostener la obra.

Durante el desarrollo de esta serie trabajé precisamente desde esa lógica perceptiva. Aunque el soporte era digital, las decisiones seguían dependiendo de relaciones espaciales, tensiones cromáticas y estructuras visuales similares a las que aparecen frente a un lienzo tradicional. Muchas veces una zona debía desaparecer por completo

porque interrumpía el recorrido visual de la composición o producía un peso excesivo dentro del plano. Otras veces, pequeñas líneas o desplazamientos mínimos transformaban totalmente la energía de la obra.



FIGURA 1. Sin título.
AUTOR: Manuel Guzmán (2025).

En algunos momentos resultaba inevitable pensar en ciertas reflexiones de Kandinsky sobre las tensiones internas de la pintura. En *Punto y línea sobre el plano* (1926) el pintor, teórico y docente analiza cómo las direcciones, diagonales, ritmos y fuerzas visuales producen resonancias perceptivas dentro del espacio pictórico. Más allá de la representación de objetos, la pintura comienza a organizarse como una estructura dinámica de relaciones sensibles. Esa idea aparece constantemente en mi proceso de trabajo, especialmente cuando la imagen deja de depender de referencias figurativas y comienza a sostenerse únicamente a través de tensiones espaciales y relaciones cromáticas.

La abstracción obliga a observar de otra manera. Cuando desaparece la representación reconocible, el equilibrio de la obra depende completamente de cómo interactúan las formas, las direcciones y los pesos visuales dentro del espacio. El gesto deja entonces de ser solamente una huella expresiva y pasa a convertirse también en un elemento estructural. Una línea rápida puede abrir profundidad; una interrupción brusca puede generar tensión; una acumulación de capas puede densificar el espacio o detener el movimiento de la mirada.

Algo similar ocurre con el color. En estas obras el color no aparece únicamente como recurso decorativo, sino como fuerza organizadora del espacio. Determinados contrastes permiten expandir visualmente ciertas zonas, mientras otros comprimen la composición o generan puntos de tensión. Muchas veces el proceso consistía en observar cómo pequeños cambios cromáticos modificaban completamente la estabilidad de la imagen.

Por eso, al pensar en la persistencia del pensamiento pictórico más allá del soporte tradicional, me interesa comprender que lo esencial de la pintura no depende exclusivamente de la presencia física del pigmento. La materia sigue siendo importante, pero la experiencia pictórica también se construye a partir de relaciones perceptivas y estructuras visuales que continúan operando incluso cuando el soporte cambia.

Aunque la superficie digital elimine parte de la materialidad tangible de la pintura tradicional, las operaciones fundamentales del acto pictórico permanecen activas: observar tensiones, reorganizar espacios, construir equilibrio, destruir excesos y responder a las transformaciones de la imagen mientras esta se desarrolla. En ese sentido, la pintura sigue siendo, ante todo, una forma de pensamiento visual.

Gesto, abstracción y persistencia pictórica

Uno de los aspectos que más me interesaba explorar en esta serie era la posibilidad de conservar la energía gestual de la pintura tradicional dentro de un entorno digital. Durante mucho tiempo, gran parte de la producción digital estuvo asociada a superficies excesivamente limpias, composiciones calculadas o imágenes donde el gesto parecía desaparecer detrás de la precisión técnica del software. Sin embargo, mi interés no estaba en producir imágenes perfectas ni en ocultar el proceso de construcción de la obra. Por el contrario, buscaba mantener visibles las tensiones, interrupciones y huellas propias del acto de pintar.

Aunque el soporte digital modifica profundamente la relación física con la obra, muchos procesos esenciales continúan siendo similares a los que ocurren frente a un lienzo tradicional. La composición sigue construyéndose mediante decisiones sucesivas, correcciones, superposiciones y desplazamientos internos de la imagen. La diferencia principal no radica tanto en el pensamiento pictórico, sino en las condiciones materiales desde las cuales ese pensamiento se manifiesta.

Mientras trabajaba en estas pinturas, utilizaba herramientas digitales capaces de emular pinceles, arrastres de pigmento, transparencias, manchas y acumulaciones matéricas. Sin embargo, más allá de la herramienta específica, lo verdaderamente importante seguía siendo la relación con la imagen. El software podía ofrecer una simulación del comportamiento material, pero no resolvía las decisiones compositivas ni las tensiones estructurales de la obra. Cada gesto seguía dependiendo de elecciones sensibles relacionadas con equilibrio, ritmo, peso visual y dirección espacial.

En muchos momentos, el proceso se parecía más a una negociación constante con la pintura que a una ejecución técnica controlada. Algunas zonas debían desaparecer completamente porque interrumpían la respiración visual de la composición; otras aparecían de manera inesperada a partir de accidentes o superposiciones que inicialmente no estaban previstas. La imagen cambiaba continuamente mientras era construida. A veces bastaba desplazar una línea o modificar un contraste cromático para alterar toda la tensión interna de la obra.

Esa experiencia me hizo pensar nuevamente en ciertas reflexiones de Kandinsky sobre las fuerzas invisibles que organizan el espacio pictórico, sobre todo en aquellas con las que describe cómo una línea no constituye únicamente un elemento gráfico, sino una dirección activa capaz de generar tensión, movimiento y resonancia perceptiva dentro de la composición. Las diagonales, por ejemplo, poseen una energía distinta a las líneas horizontales o verticales; producen inestabilidad, desplazamiento y dinamismo visual.

Mientras trabajaba sobre estas pinturas, esas relaciones aparecían constantemente. Algunas líneas diagonales atravesaban el espacio como fuerzas de expansión o ruptura, mientras determinadas masas oscuras actuaban como zonas de contención y peso visual. En muchos casos, la obra terminaba organizándose menos a partir de formas reconocibles que desde relaciones de tensión entre direcciones, densidades y ritmos internos.

La abstracción permitía precisamente trabajar desde esa lógica. Al desaparecer la necesidad de representar objetos concretos, la pintura comienza a sostenerse únicamente a través de relaciones sensibles y estructurales. En ese punto resulta inevitable pensar también en ciertas ideas de Kazimir Malevich (1927) sobre la autonomía de la pintura abstracta. Cuando Malevich habla del “mundo no objetivo”, propone liberar la pintura de la dependencia de la representación externa para permitir que la forma, el color y la sensibilidad construyan su propia realidad visual.

Esa idea continúa siendo profundamente contemporánea. En mi experiencia, la abstracción no significa ausencia de estructura ni libertad absoluta. Por el contrario, exige una atención todavía mayor a las relaciones internas de la obra. Cada gesto modifica el equilibrio completo de la composición. Cada capa transforma la profundidad espacial. Cada interrupción altera el recorrido visual de la mirada.

En este sentido, el gesto deja de ser únicamente una manifestación emocional espontánea y pasa a convertirse también en una operación estructural. Una línea agresiva puede abrir espacio; una superposición puede densificar la superficie; un barrido puede acelerar visualmente la composición o fragmentar su estabilidad. El gesto no actúa separado de la estructura: ambos se construyen simultáneamente durante el proceso pictórico.

Algo similar ocurre con los accidentes y correcciones. Muchas veces ciertas zonas de la obra aparecieron precisamente a partir de percances, interrupciones o transformaciones inesperadas. Algunas capas terminaban ocultando por completo elementos anteriores, mientras otras dejaban rastros parciales visibles debajo de la superficie final. Incluso dentro del entorno digital, la pintura seguía funcionando como un territorio de incertidumbre.

Eso me permitió comprender que el soporte, aunque modifica las condiciones materiales de la obra, no elimina las operaciones fundamentales del pensamiento pictórico. Continúan presentes la duda, la tensión compositiva, el equilibrio inestable, la necesidad de reorganizar constantemente la imagen y la búsqueda de una estructura visual capaz de sostenerse por sí misma.

Por esa razón, al hablar de persistencia pictórica más allá del soporte tradicional, no me interesa únicamente señalar que hoy existen nuevas herramientas tecnológicas para producir imágenes. Lo verdaderamente importante es comprender que ciertos procesos esenciales de la pintura como el gesto, la percepción espacial, la tensión visual, la construcción de ritmo y la transformación continua de la imagen siguen existiendo

incluso cuando la materia física comienza a desplazarse hacia formas de presencia más ópticas que táctiles.

Materialidad háptica y materialidad óptica

Uno de los aspectos más interesantes que aparecieron durante esta experiencia fue la relación entre lo visual y la sensación táctil que provocaban las obras. Aunque las pinturas habían sido realizadas completamente en entorno digital, muchas personas reaccionaban frente a ellas como si estuvieran observando superficies cargadas de materia física real. Durante la exposición, resultó frecuente que los espectadores intentaran descubrir si existían relieves, acumulaciones de pigmento o huellas visibles del pincel sobre el lienzo. Algunos incluso extendían la mano con la intención casi automática de tocar la superficie.

Esa reacción me hizo pensar que la pintura no actúa únicamente desde la materia física, sino también desde la memoria sensible que el espectador activa frente a determinadas imágenes. El ojo reconoce señales visuales asociadas históricamente a la experiencia pictórica: barridos, espesores, capas superpuestas, zonas erosionadas, transparencias o interrupciones gestuales. Aunque en estas obras la textura no existía físicamente, la imagen seguía sugiriendo presencia material.

La diferencia entre materialidad háptica y materialidad óptica comenzó entonces a ocupar un lugar central dentro de mi reflexión. La materialidad háptica corresponde a aquello que puede tocarse realmente: el relieve físico del pigmento, la rugosidad de la superficie, el espesor de la pintura acumulada sobre el lienzo. La materialidad óptica, en cambio, opera desde la imagen misma. La superficie permanece físicamente plana, pero la obra produce sensación de profundidad, densidad y textura.

En estas pinturas digitales, gran parte de la experiencia visual dependía precisamente de esa tensión. La obra parecía poseer cuerpo matérico, aunque su presencia física fuera mínima en comparación con una pintura tradicional (véase Figura 2). El espectador veía materia

donde realmente existía solo una simulación visual de comportamiento matérico. Sin embargo, esa ilusión no anulaba la experiencia pictórica; al contrario, la activaba desde otro lugar.



FIGURA 2. Sin título.
AUTOR: Manuel Guzmán (2025).

Esto me llevó a pensar que muchas veces la relación entre pintura y materialidad no depende exclusivamente del objeto físico, sino también de cómo la mirada reconoce ciertas experiencias acumuladas a lo largo del tiempo. La mirada guarda memoria táctil. Cuando observamos

determinadas huellas, manchas o tensiones de superficie, el cuerpo recuerda sensaciones asociadas al contacto con la materia. Incluso sin tocar la obra, podemos imaginar peso, rugosidad, desgaste o densidad.

En cierta forma, la pintura siempre ha trabajado parcialmente desde esa ilusión visual. Incluso en la tradición pictórica clásica (fisioplástica), gran parte de la experiencia consistía en construir profundidad, atmósfera o volumen sobre una superficie plana. Lo que cambia en este caso es que la propia materialidad comienza también a desplazarse hacia una condición más visual que física.

Durante el proceso de trabajo, esto generaba una situación extraña e interesante. Mientras pintaba digitalmente, muchas veces la imagen comenzaba a producir sensaciones matéricas muy cercanas a las de una superficie tradicional. Determinadas superposiciones parecían acumular espesor; ciertos barridos simulaban fricción o desgaste; algunas transparencias producían la sensación de capas húmedas o de pigmentos parcialmente cubiertos. Aunque sabía que todo ocurría dentro de un entorno digital, la experiencia visual seguía activando referencias físicas asociadas históricamente a la pintura.

El barniz aplicado posteriormente sobre las impresiones intensificó todavía más esa ambigüedad. Una vez montadas sobre bastidor y barnizadas, las obras recuperaban parcialmente cierta presencia objetual propia de la pintura tradicional. La luz comenzaba a desplazarse sobre la superficie, generando reflejos y pequeñas variaciones que modificaban la sensación de profundidad y textura.

Ese momento me resultó especialmente significativo porque parecía producirse una especie de retorno parcial del objeto pictórico. Aunque el origen de la imagen continuaba siendo digital, el montaje físico devolvía a la obra cierta condición material relacionada con la presencia del cuadro dentro del espacio expositivo. La pintura volvía a existir no solamente como archivo digital o impresión técnica, sino como objeto sensible enfrentado directamente a la mirada del espectador.

Sin embargo, me interesa aclarar que esta reflexión no intenta afirmar que la materialidad física haya dejado de ser importante dentro de la

pintura. La experiencia táctil del pigmento, la resistencia del soporte y la presencia concreta de la materia siguen siendo dimensiones fundamentales de la práctica pictórica tradicional. Lo que me interesa pensar es la posibilidad de que ciertas experiencias asociadas históricamente a la pintura puedan persistir incluso cuando la materia cambia de condición.

En este sentido, la obra digital no reemplaza la experiencia matérico-tradicional, pero sí abre nuevas preguntas sobre cómo nos relacionamos actualmente con la pintura: ¿Hasta qué punto seguimos asociando la autenticidad pictórica exclusivamente a la presencia física del pigmento? ¿Puede una superficie digital activar sensaciones similares a las que históricamente producía la materia tangible? ¿Dónde termina realmente la textura: en la superficie física o en la experiencia visual de quien observa?

Quizá una de las cuestiones más interesantes de esta experiencia sea precisamente esa zona intermedia donde la mirada ya no distingue completamente entre materia real y sugerencia de materia. Allí la pintura comienza a existir no solamente como objeto físico, sino también como memoria táctil, construcción visual y experiencia sensible compartida entre la obra y quien la observa.

Incertidumbre y transformación del proceso creativo

Una de las ideas que más se fue afirmando durante el desarrollo de esta serie es que la pintura abstracta rara vez nace completamente resuelta desde el inicio. Aunque puedan existir ciertas intuiciones previas, referencias visuales o direcciones generales, la obra termina construyéndose a partir de transformaciones continuas que modifican constantemente la imagen original. Muchas veces, aquello que parecía funcionar en un primer momento deja de tener sentido algunas horas después, obligando a reorganizar completamente la estructura de la composición.

En mi experiencia, pintar siempre ha implicado convivir con cierto nivel de incertidumbre. Incluso cuando existe claridad técnica o dominio

de herramientas, llega un momento en que la obra comienza a desplazarse hacia lugares que no pueden controlarse totalmente desde el principio. La pintura empieza entonces a exigir nuevas decisiones, nuevos equilibrios y nuevas tensiones que aparecen únicamente durante el proceso.

Eso ocurrió constantemente en esta serie. Algunas imágenes comenzaron desde estructuras relativamente simples y terminaron convirtiéndose en superficies densas y fragmentadas; otras, por el contrario, iniciaron con gran cantidad de información visual y poco a poco fueron simplificándose hasta encontrar una estructura más contenida. Muchas zonas desaparecieron completamente bajo nuevas capas. Algunas líneas que inicialmente parecían importantes terminaron siendo eliminadas porque interrumpían el ritmo general de la obra. Otras aparecieron casi accidentalmente y terminaron organizando todo el espacio pictórico.

En varios momentos sentí que la pintura avanzaba más por descubrimiento que por ejecución. La imagen no estaba completamente definida antes de comenzar; iba apareciendo lentamente mientras trabajaba sobre ella. Cada modificación alteraba el comportamiento del resto de la composición. Un cambio cromático podía modificar la profundidad espacial; una zona demasiado densa podía bloquear el movimiento interno de la obra; una interrupción mínima podía abrir nuevamente la respiración de la superficie.

Esa experiencia me hizo pensar en ciertas ideas de Paul Klee sobre la construcción dinámica de la forma. Klee (1961) entendía el proceso creativo no como reproducción de una imagen fija, sino como un organismo en transformación continua. La obra no aparece de una sola vez; se desarrolla gradualmente a través de relaciones internas que van cambiando mientras la pintura se construye. En cierto sentido, la imagen tiene su propio tiempo de aparición.

Esa idea resulta especialmente cercana a mi manera de trabajar. Muchas veces el proceso consiste precisamente en observar cuándo una estructura comienza a perder fuerza o cuándo una zona necesita

desaparecer para permitir que aparezca otra relación visual más sólida. Pintar implica entonces aceptar que la obra no está completamente bajo control y que parte importante de su construcción depende de saber responder a cambios inesperados.

Dentro de la pintura abstracta esto se vuelve todavía más evidente. Al no existir una referencia figurativa estable que determine la composición, el equilibrio depende completamente de las relaciones internas entre color, dirección, ritmo y densidad. Cada gesto puede reorganizar el comportamiento total de la obra. Por eso muchas veces el proceso requiere destruir parcialmente aquello que parecía resuelto para permitir que la imagen continúe evolucionando.

Lejos de debilitar la obra, esa incertidumbre termina convirtiéndose en una parte esencial del proceso creativo. En muchos casos, las zonas más interesantes de la pintura aparecieron precisamente a partir de correcciones, accidentes o transformaciones inesperadas. Algunas superposiciones generaron tensiones que no habían sido previstas inicialmente; ciertos errores terminaron abriendo soluciones visuales más complejas que las decisiones demasiado controladas.

Incluso dentro del entorno digital, donde aparentemente todo podría corregirse de manera inmediata, la incertidumbre seguía presente. Aunque el software permite eliminar, modificar o rehacer elementos con relativa facilidad, las decisiones estructurales continúan siendo profundamente complejas. La herramienta no resuelve el problema de la pintura. Sigue siendo necesario observar cuándo una composición se desequilibra, cuándo una imagen pierde intensidad o cuándo una acumulación excesiva comienza a destruir el espacio visual.

Con el tiempo comprendí que parte importante de la pintura consiste precisamente en aprender a convivir con esa inestabilidad. La obra no surge únicamente desde el control racional, sino también desde la capacidad de aceptar transformaciones, desplazamientos y momentos de duda que aparecen durante el proceso.

Quizá por eso muchas veces siento que la pintura no se ejecuta completamente desde una idea previa, sino que se descubre mientras se

realiza. Cada capa, cada interrupción y cada reorganización modifican la dirección inicial de la obra. Pintar implica avanzar sin conocer del todo el resultado final, permitiendo que la imagen encuentre lentamente su propia estructura interna.

En ese sentido, la incertidumbre no representa una falla dentro del proceso creativo. Por el contrario, constituye una de las condiciones más vivas y necesarias de la pintura. Allí aparece la posibilidad de transformación, riesgo y descubrimiento que mantiene activa la obra mientras todavía está en construcción.

Reflexión final

A lo largo de este proceso comprendí que una de las preguntas más importantes no es si la pintura digital puede reemplazar a la pintura tradicional, sino qué aspectos esenciales del acto de pintar continúan existiendo cuando el soporte cambia. Más allá de las herramientas utilizadas, seguían apareciendo las mismas tensiones, dudas y decisiones que acompañan cualquier proceso pictórico: equilibrar la composición, reorganizar el espacio, controlar excesos, destruir zonas innecesarias y construir relaciones visuales capaces de sostener la obra.

En ese sentido, el desarrollo de esta serie me permitió pensar la pintura no únicamente como materia física acumulada sobre una superficie, sino también como una forma de pensamiento visual que continúa operando incluso cuando las condiciones materiales se transforman. El gesto, la tensión espacial, el ritmo, la estructura y la organización interna de la imagen no desaparecen con el entorno digital. Cambia el soporte, cambian ciertas condiciones táctiles y cambia la relación física con la herramienta, pero muchas operaciones fundamentales del acto de pintar permanecen activas.

Al mismo tiempo, esta experiencia también me permitió reflexionar sobre cómo la pintura contemporánea atraviesa actualmente un momento de expansión de soportes y lenguajes. La imagen digital ya no ocupa únicamente un lugar técnico o funcional; en muchos casos comienza también a convertirse en espacio de exploración sensible y

construcción pictórica. Sin embargo, esto no significa que toda producción digital posea automáticamente profundidad artística ni que la tecnología sustituya por sí sola la experiencia de pintar. La herramienta puede facilitar procesos, pero no reemplaza la sensibilidad, la capacidad de observación ni las decisiones estructurales que sostienen una obra.

Quizá por eso me interesa insistir en la idea de “persistencia del pensamiento pictórico”. Lo verdaderamente importante no es solo el medio utilizado, sino la continuidad de ciertas formas de construir la imagen: la relación entre gesto y estructura, la tensión entre equilibrio y ruptura, la transformación constante de la composición y la capacidad de la obra para reorganizarse mientras se desarrolla.

Durante este proceso también comprendí que la materialidad de la pintura no desaparece completamente en el entorno digital; más bien cambia de condición. Parte de esa experiencia comienza a desplazarse hacia lo visual, hacia la memoria táctil y hacia la capacidad de la imagen para sugerir densidad, profundidad o presencia física, aun cuando la superficie permanece plana. La obra deja entonces de depender exclusivamente del espesor real del pigmento para comenzar a construir nuevas formas de experiencia sensible.

No se trata de afirmar que la pintura tradicional ha perdido vigencia ni de proponer una sustitución entre medios. La experiencia física del pigmento, la resistencia del soporte y la presencia concreta de la materia continúan siendo dimensiones fundamentales de la práctica pictórica. Lo que me interesa pensar es otra posibilidad: cómo ciertos principios esenciales del acto de pintar continúan existiendo más allá de la materia física tradicional.

Quizá allí reside una de las transformaciones más interesantes de la pintura contemporánea. La obra puede cambiar de soporte, desplazarse hacia nuevas herramientas y modificar sus condiciones materiales sin perder necesariamente profundidad gestual, estructural y sensible. Mientras continúe existiendo tensión visual, búsqueda, incertidumbre y

construcción interna de la imagen, el pensamiento pictórico seguirá encontrando formas de persistir más allá del soporte tradicional.

OBRAS CITADAS

- Arnheim, R. (1954). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. University of California Press.
- Arnheim, R. (1969). *Visual thinking*. University of California Press.
- Kandinsky, W. (1926). *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. Albert Langen.
- Klee, P. (1961). *The thinking eye: The notebooks of Paul Klee* (J. Spiller, Ed.; R. Manheim, Trans.). Lund Humphries.
- Malevich, K. (1927). *Die gegenstandslose Welt*. Albert Langen.

Lail ritual para oboe: obra desde una reflexión investigativo-creativa en música

JANNET EMPERATRIZ ALVARADO DELGADO

A raíz de la investigación etnográfica, musical e histórica que sostuvo la escritura del libro *Música tradicional ecuatoriana. Permanencia y transformación*, de quien suscribe (2024), salieron varias posibilidades de creación sonora y multidisciplinaria. Ahora bien, ¿cómo surgen estas ideas creativas? Pues justamente a partir del análisis de las muchas formas de pensar el sonido, su organización, prácticas musicales y sonoras; funciones sociales, rituales, ideológicas y de poder, sujetas a su transmisión, además de tener en cuenta la variedad de interpretaciones acústicas y electrónicas estudiadas, que ejercen efectos emocionales y subjetivos surgidos de su usanza.

Uno de los temas tratados en el libro, con escasa investigación formal en el país, es el tratado en el capítulo VI: “Capishca, chaspishca, chashpishca y ritmo cañari-chicoteada”. Estos términos tan extraños para el entendimiento en lengua castellana, se relacionan con el quichua y el cañari y denotan géneros musicales mestizos como el capishca, músicas indígenas como el chaspishca y chashpishca, o estructuras rítmicas y melódicas de influencia milenarias como la chicoteada cañari, entre otras. Menos aún existen estudios etnoarqueomusicológicos que develen o den señales mayores del uso, maneras de sonar y funciones de los objetos sonoros arqueológicos prehispánicos ecuatorianos encontrados en investigaciones y excavaciones.

Así que me incliné por seguir las huellas de la investigación del capítulo VI y también de mi artículo “Tres objetos arqueológicos ecuatorianos, simbologías y tránsitos territoriales” (2025); de esta

manera, tomé elementos acústicos, antropológicos y étnicos para construir estructuras formales, tímbricas, interválicas y efectos multifónicos como base para componer la obra *Lail ritual* para oboe, que sacaría a la luz nuevas formas o técnicas de componer música contemporánea, otros conocimientos para interpretar y entender el mundo antiguo milenario ecuatoriano presente en el actual, así como otras formas no habituales, no tonales ni diatónicas de pensar la música en nuestro medio compositivo.

Para iniciar la tarea compositiva, fue fundamental repasar, por un lado, la historia milenaria del territorio que hoy conforma el Ecuador, y, por otro, recordar la explotación y abusos a los que estaban expuestos algunos grupos humanos como los cañaris en épocas de la Conquista y la Colonia, no solo por parte del dominio hispano, sino también inca. Con este antecedente se pueden contextualizar organizaciones y paisajes sonoros que rodeaban dichas experiencias sociales. En el caso de los cañaris, luego de ser relativamente conquistados por los incas, fusionaron prácticas sonoras, pero también mantuvieron muchos rasgos milenarios, como los utilizados para propiciar la siembra, la cosecha y otros trabajos y rituales. Así, por ejemplo, la quipa o concha *strombus*, transitada desde la costa ecuatoriana hacia la sierra hace miles de años junto con la concha *spóndylus*, eran esenciales: la primera por ser utilizada como objeto sonoro, interpretado para congregarse al trabajo colectivo, entre otros propósitos; la segunda por ser empleada como objeto de intercambio económico y de manufacturación de estatuillas rituales y cotidianas.

Según testimonios comentados por pobladores del Cañar como José María Guamán (Alvarado, 2024a: 109), algunas músicas oriundas del sector se han mantenido a pesar de la agresión física y el atropello al pensamiento indígena sufrido (*codigofagia*, diría Echeverría, 1998: 51-52), no solo en tiempos de la Conquista y Colonia, sino también en épocas de las grandes haciendas del sector, conservadas hasta entrado el siglo XX por parte de terratenientes y mayordomos dentro del sistema de huasipungos, en los que los indígenas tenían pequeños pedazos de tierra

para cultivar a cambio de su trabajo irrestricto en bien de la hacienda y de sus dueños. Ritmos como la chicoteada o ritmo cañari, interpretado para acompañar circunstancias de enamoramiento, pastoreo, matrimonio y más actividades con su propio texto en quichua, o como el *lalai*, canto propio del pawcar raymi y el carnaval (este desarrollado como praxis sincrética religiosa), siguen vigentes. Los ritmos, melodías y armonías de estas piezas incitaron mi atención para suscitar elementos motivantes para construir eventos sonoros en mi trabajo compositivo personal, sin imitar (en palabras de Agawu, 2012), los diseños originales, sino realizando otras temáticas sonoras con algún rasgo de lo ancestral. Es importante tener presente que, ningún ritmo ni melodía de algunas etnomúsicas se puede plasmar en partitura occidental, puesto que en muchos casos los intervalos no son diatónicos, sino que tienen su propia disposición de frecuencias interválicas; y cosa parecida ocurre con el ritmo, desde los acentos y duraciones de tiempos, que no necesariamente se pueden registrar en compases convencionales, porque estos son demasiado periódicos en comparación con el ritmo orgánico de las expresiones sonoras nativas. De ahí que los ejemplos que ofrezco a continuación solo son referenciales y variantes de los ritmos investigados, presenciados y aprendidos. Véanse variantes del ritmo de chicoteada y del *lalai* (Figuras 1 y 2):



FIGURA 1. Variante del ritmo de chicoteada. FUENTE: Transcripción de la autora.



FIGURA 2. Variante del ritmo del *lalai*. FUENTE: Transcripción de la autora.

Entonces, el objetivo no fue reproducir fragmentos musicales escuchados en las investigaciones etnomusicológicas con otras armonías, instrumentación o ritmo, sino más bien encontrar una técnica compositiva propia que en algún momento recuerde ciertas sonoridades del pasado en el presente; pues músicas parecidas o producidas bajo el mismo estilo como variaciones de la cadena de tradición ya están elaboradas, utilizando características territoriales, identitarias y también características de influencias exógenas y de las industrias musicales que dominan con tendencias homogenizadoras todos los repertorios, como lo hace, por ejemplo, la tecnochicha, estilo en el que se conjugan el ritmo de cumbia o de paseíto con los ritmos nativos, junto con la utilización de recursos y efectos electrónicos globalizados. Por lo tanto, el afán fue crear lo otro: ritmos, melodías y armonías que permitan percibir un mundo personal diverso, un pensamiento creativo genuino.

No se pretendió una relación con nacionalismos, ni con propuestas ya realizadas desde el consumismo que identifican como música nacional todo lo relacionado con géneros mestizos popularizados desde comienzos del siglo xx. El trabajo resultante debía ser poiético a partir de la investigación detallada de elementos microformales, de técnicas extendidas que puedan enlazarse con sonósferas pasadas, heredadas por las actuales generaciones y personalmente experimentadas *in situ*.

Para entrar en tan singular tarea escogí un instrumento privilegiado de la música occidental desde hace algunos siglos, con amplia historia en su desarrollo acústico y tímbrico, el oboe, cuyos orígenes, como instrumento de lengüeta doble de insuflación de aire, están en Mesopotamia. Coincidentemente, me hizo recordar, por su antigüedad, instrumentos de gran riqueza sonora de las culturas milenarias prehispánicas ecuatorianas como la Chorrera, Jama Coaque y Bahía, entre otras, en las que germinaron objetos cerámicos como estatuillas sonoras femeninas y botellas silbato, de sonidos multifónicos ambos (Alvarado, 2025), que se produjeron inicialmente en lo que hoy es la costa ecuatoriana, llegando luego al resto de América por el Pacífico. Estos objetos gozan de una gran factura y calidad en su construcción plástica

y sonora, han trascendido el tiempo y han sido descubiertos a mediados del siglo XX, llegando intactos hasta nuestros días con la misma calidad de construcción. También me llamó la atención la chirimía, instrumento de doble lengüeta como el oboe, que llegó de Europa y es usada todavía (aunque cada vez menos) en muchas ceremonias indígenas de la sierra ecuatoriana. De esta manera, fui dirigiéndome hacia el oboe como instrumento solista de mi obra.

Asimismo, hice consideraciones sobre la posición vertical de ejecución del oboe, la que se acerca a la forma de interpretación de las antiquísimas flautas verticales también milenarias del Ecuador, de piedra, hueso y luego de cerámica y caña, como la variedad de pingullos con diferentes cantidades de agujeros de digitación. Entonces las comparaciones se multiplicaron aún más. El oboe actual se ha vuelto muy versátil para interpretar muchos estilos de música, además de ser conocido universalmente y exigir una práctica constante para dominar sus complicadas técnicas interpretativas. Su timbre me pareció que se ajustaba a mi búsqueda de varios colores estilísticos acompañados de fortaleza y delicadeza a la vez.

Una vez escogido el instrumento, el siguiente paso fue decidir el título de la obra. Parodiando los fonemas del término *lalai* salió un neologismo que me sonó perfectamente, *Lail ritual* para oboe. De ninguna manera es un *lalai*, ni quería serlo. Es mi música ritual auténtica (véase Figura 3).

Performance Score
Approx. duration: 5' 15"

Lail Ritual

Jannet Alvarado Delgado



FIGURA 3. Fragmento inicial de la obra. Octavas, *glissando* y ritmo inicial.
FUENTE: Producción autoral.

Comencé la escritura de la obra gestando su propio ritmo, antecedido de octavas y un *glissando*, poco común de conseguir en un oboe por su dificultad. El intérprete debe desarrollar la técnica suficiente para obtener dicho resultado, que en los artefactos sonoros arqueológicos ecuatorianos es connaural.

Seguidamente ingresa una escalada en arpeggio que anuncia el tema principal, con un contraste melódico en *re* bemol que le otorga una sonoridad inesperada (véase Figura 4).

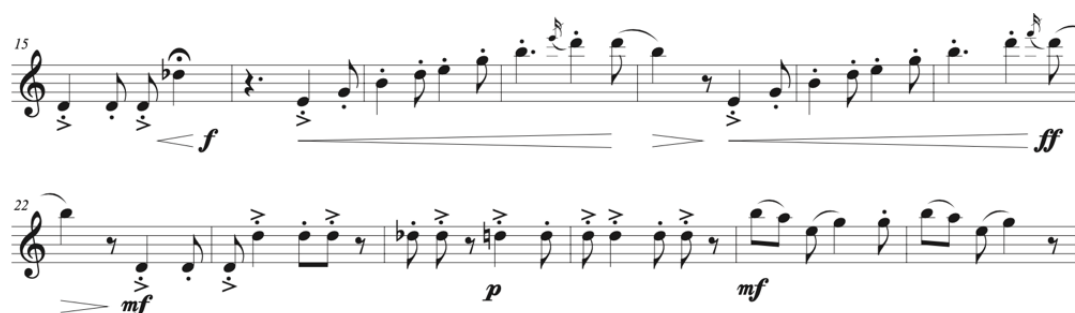


FIGURA 4. Desarrollo rítmico-melódico de arpeggio con contraste en *re* bemol.
FUENTE: Producción autoral.

Continúan ornamentos y acentos propios de la obra recreados luego en octavas, para terminar la frase con otro *glissando*. El efecto que proporcionan los acentos rompe con cualquier efecto periódico de la composición tradicional, provocando la necesidad de continuar escuchando para descubrir cómo concluye el tejido rítmico.



©2024 Cayambis Music Press
All Rights Reserved

CMP 1002

FIGURA 5. Desarrollo del plano rítmico y melódico, cierre con *glissando*.
FUENTE: Producción autoral.

Se desarrollan los motivos rítmicos y melódicos de forma propia en un *accelerando* para conformar una segunda parte, hasta llegar al clímax de la obra, que se presenta con la ejecución de multifónicos con mucha energía. Esta técnica es de difícil consecución para el oboe; a tal propósito, ofrezco la posición exacta de las llaves del oboe que debe realizar el intérprete para conseguir ese efecto, siendo esta una técnica extendida que requiere la obra (véase Figura 6).

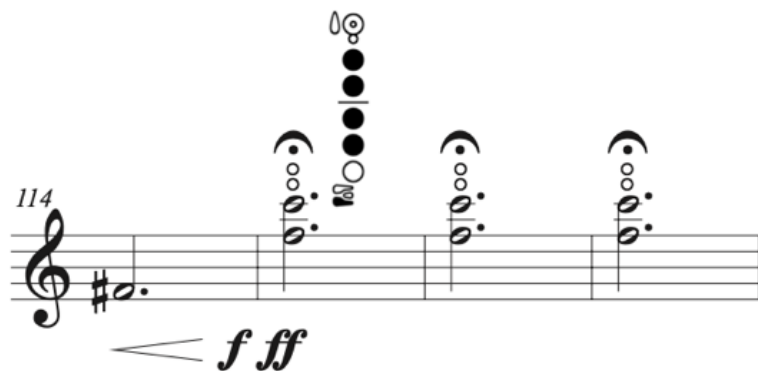


FIGURA 6. Multifónicos con técnica extendida, corresponde al clímax de la obra.
FUENTE: Producción autoral.

Una nueva idea melódica y rítmica inicia hasta llegar a una textura polifónica en la que la voz del bajo edifica una línea más lenta reconocible por los acentos y notas más largas (véase Figura 7).



FIGURA 7. Nueva idea melódica y polifonía con sonidos acentuados.
FUENTE: Producción autoral.

Vuelve la obra al tema principal que se lo encuentra después de la introducción. La coda se presenta con una alternancia entre sonidos largos y rápidos con una medida metronómica de negra con punto igual a 100 y 60 (véase Figura 8).



FIGURA 8. Intercambio de tempo.
FUENTE: Producción autoral.

La obra finaliza con multifónicos: un acorde para oboe absolutamente inesperado, pues siempre se le utiliza como un instrumento de sonidos sucesivos y no de sonidos superpuestos. Nuevamente la memoria de lo ancestral aparece para cerrar la creación en *fortissimo* (Véase Figura 9).



FIGURA 9. Final con multifónicos.
FUENTE: Producción autoral.

Los multifónicos utilizados constituyen un encuentro con las sonoridades milenarias de las figurillas de cerámica Jama Coaque y de otras culturas, así como con las botellas silbato que ejercen varios sonidos de manera simultánea a través de sus silbatos y del agua que se

mueve internamente. Arpeggios, ornamentos, cambios de tempo, propuestas temáticas y demás argumentos texturales son exclusivos de la composición.

Pero no terminó ahí la experiencia de *Lail ritual* para oboe. Cayambis Music Press, exigente empresa de Virginia (Estados Unidos), bajo estricto criterio académico y creativo de calidad compositiva, se interesó en publicarla, y así fue. Conocieron la obra y la publicaron (Alvarado, 2024b). Este hecho fue de suma importancia para mí como compositora académica, como ecuatoriana y como docente investigadora de la Universidad de Cuenca, pues pocas oportunidades existen en el mundo para que se publiquen obras formales de Ecuador y, por qué no afirmarlo, de una mujer compositora, debido a toda la organización heteronormativa de la sociedad, incluida la compositiva.

En nuestro medio, nadie habla del oficio de una compositora y pocas veces de sus trabajos desde una posición crítica, estética y técnica, para ser interpretados como parte fundamental de la cultura de un país o simplemente para conocerlos, para saber que existen. La edición musical bajo la revisión de curadores no encuentra en los sistemas de educación superior el debido reconocimiento académico, como sí poseen los artículos de revistas indexadas.

Cuando se termina de componer una obra acústica, cuya compositora, en este caso, sabe cómo tiene que sonar, el siguiente paso debería ser el que se estrene, se toque y se difunda por parte de un músico con la capacidad necesaria en un concierto o presentación. La obra requiere ser escuchada, analizada y puesta a consideración de un amplio y diverso grupo de públicos. Resultó que la obra, al ser conocida por la gran oboísta Indira Quintero, intérprete y docente de la Universidad de Costa Rica, resultó estrenada en un concierto para oboe en la propia universidad. Este acontecimiento me impresionó hondamente, por la elevada calidad interpretativa que posee Quintero.⁴

⁴ El concierto está al acceso público en Youtube. *Lail ritual* aparece en el minuto 54:03. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=-in0gQ7ZsYQ&t=3563s>

Para poder practicar la obra, Quintero me solicitó una serie de condiciones para entenderla más allá de la partitura. Entonces le comenté todo el entramado histórico que rodeaba la obra, las complejas decisiones técnicas tomadas para el oboe, todo el detalle singular de los objetos sonoros inspiradores de las sonoridades expresadas en una obra nueva; así también el pensamiento compositivo que trabajé para que se conozcan otras formas de ecuatorianidad diversa, antigua y contemporánea. La intérprete no pudo haber hecho mejor su performance. En el video del concierto en vivo, a la par de la interpretación que hiciera, la oboísta, impresionada por todos los contextos de la obra que interpretó, solicitó que proyectaran algunas imágenes que yo le había compartido de objetos sonoros arqueológicos y de algunas escenas de la cultura cañari.

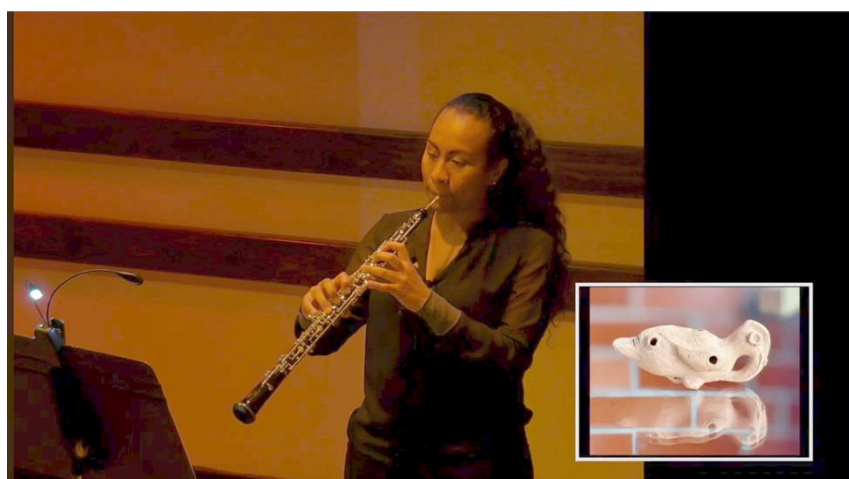


FIGURA 10. La oboísta Indira Quintero, interpretando la obra *Lail ritual* para oboe, en San José de Costa Rica el 11 de julio de 2024. Foto tomado del video del concierto, al acceso público: <https://www.youtube.com/watch?v=-in0gQ7ZsYQ&t=3563s>

En la certificación extendida por la maestra oboísta, en torno a la presentación de la obra, expresa:

Lail ritual fue seleccionada por su exploración de acentos rítmicos, tímbricos y melódicos inspirados en culturas milenarias ecuatorianas, así como por su enfoque innovador en la escritura para oboe. La pieza se aleja de las grandes frases líricas tradicionales del instrumento, priorizando motivos polifónicos autónomos que evocan un universo abstracto.

La recepción del público fue muy positiva, y *Lail ritual* enriqueció la propuesta del recital al conjugar tres elementos fundamentales: la obra de una compositora latinoamericana, un enfoque estilístico innovador para el oboe y la representación de expresiones musicales de culturas ancestrales ecuatorianas. (Comunicación personal, 2024, véase Figura 11.)

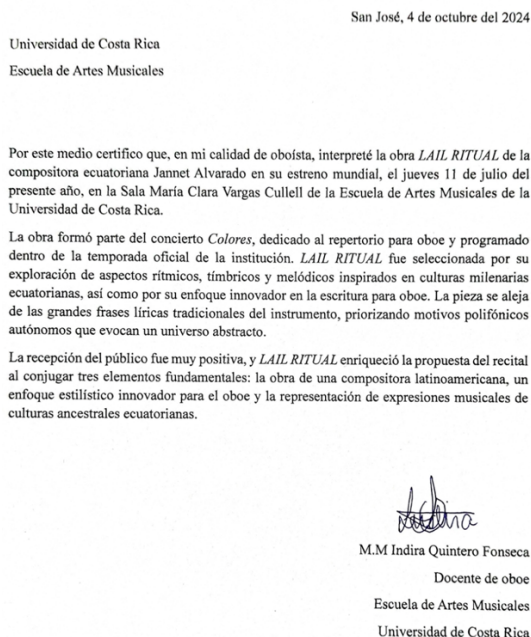


FIGURA 11. Certificación de la oboísta Indira Quintero.
FUENTE: Archivos de la autora.

Al leer esta comunicación, entré en la certeza de que la construcción de *Lail ritual* fue el producto de una compleja investigación de etnoarqueomusicología y etnomusicología ecuatoriana, sobre las cuales no hay muchos aportes en el país, por lo que sin duda esta obra entra en la categoría de investigación-creación sustentada en todo un trabajo metodológico del cual se fueron extrayendo elementos compositivos que sirvieron de anzuelo para explorar un mundo de sonidos, organizaciones, desarrollos y propuestas de otro pensamiento, hasta crear un arte sonoro más que musical, que entregara otra forma legítima de ver, sentir, atestiguar y pensar el mundo a través de sonidos y sonósferas inspiradas en la desconocida riqueza acústica y musical ecuatoriana matricial. Entrar en esta actividad ha sido, por un lado, un ejercicio para tener

consciencia del arte musical que se difunde por el mundo colonizando, siempre sin mayores posiciones críticas, y, por otro lado, un activismo decolonizante, que no destruye o anula la música aportada desde la epistemología occidental, sino que coloca al mismo nivel aquella con otra cosmovisión, cosmoaudición, otro paisaje sonoro y otras técnicas compositivas formales, que han exigido estudio, investigación y un trabajo creativo que ha trascendido fronteras.

OBRAS CITADAS

- Agawu, K. (2012). *La música como discurso*. Eterna Cadencia.
- Alvarado, J. (2024a). *Música tradicional ecuatoriana. Permanencia y Transformación*. Universidad de Cuenca. <https://editorial.ucuenca.edu.ec/omp/index.php/ucp/catalog/book/133>
- Alvarado, J. (2024b) *Lail ritual*. Cayambis Music Press. <https://www.cayambismusicpress.com/alvarado-lail-ritual-p/cmp-1002.htm>
- Alvarado, J. (2025). Tres objetos sonoros arqueológicos ecuatorianos. Simbologías y tránsitos territoriales. *Islas*, (67). <https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1577>
- Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. Ediciones Era.

Aires/P, de Juan Campoverde, desde una reflexión analítica y la tarea matemática para su interpretación musical

PABLO DAVID ENCALADA LEÓN

El proceso re-creativo del ciclo *Aires*, para piano, del compositor ecuatoriano Juan Campoverde, fue especialmente inquietante y enriquecedor. El hecho de que un compositor se encuentre al alcance directo para debatir sobre sus intenciones, conceptos y estrategias, es sin duda una experiencia que todo intérprete debería buscar.

Al mismo tiempo, y de forma inesperada, esta experiencia me enseñó que a pesar de tener esta fuente privilegiada a disposición, los procesos re-creativos van mucho más allá de entender referencialmente las intenciones originales del compositor. Este entendimiento es valioso y aclaratorio; sin embargo, una interpretación cabal requiere y exige sobre todo la apropiación misma de la obra, desde la emocionalidad, intelecto e imaginario artístico propios del intérprete re-creador.

Como usualmente se presupone, el primer paso para alcanzar este dominio sobre la obra inicia con la comprensión absoluta del fenómeno estructural, textural, armónico/melódico, fraseológico, entre otros; es decir, inicia con el aspecto técnico compositivo en su conjunto. Si bien este proceso en sí mismo demanda ingentes capacidades de abstracción y formación musical previa, la música contemporánea y sus técnicas vanguardistas —que con frecuencia buscan el rompimiento con la tradición y lo preexistente— elevan este cometido a niveles especialmente complejos y demandantes.

Este es el caso de *Aires*, un ciclo de cinco movimientos independientes (A, P, S, C, W), cuyo orden de ejecución depende enteramente de la

elección del intérprete. Se han referido a la obra como “una encarnación moderna de la suite de variaciones para teclado solo de la época barroca temprana” (Adler, 2014), concepción relacionada con la estructura general del ciclo, más que con una técnica compositiva. Los movimientos comparten algunos aspectos comunes entre sí, tales como: 1) las “realizaciones musicales del decaimiento natural del sonido del piano” (Ídem); 2) la resonancia de los armónicos mediante vibración simpática; y 3) el desarrollo y la evolución constantes del material melódico y de los gestos.

El ciclo evoca la infancia del compositor, su identidad multicultural y su tierra natal. Su lenguaje compositivo presenta procedimientos técnicos modernos, al mismo tiempo que su estilo responde a la esencia ecléctica del posmodernismo. *Aires/P* en específico presenta el uso de diversas técnicas y enfoques centrados en la complejidad, la polifonía y la polirritmia (Ídem).

Como se mencionó antes, el diálogo directo con el compositor fue ciertamente informativo y orientador; sin embargo, el primer contacto al piano con la partitura fue, por decir poco, traumático y desesperanzador. El diagrama textural, la intrincada polirritmia y la ausencia de materiales comunes unificadores, hacían su lectura a primera vista prácticamente imposible: era un acercamiento a ciegas y a tientas. Me sentí como descifrando un mapa sin saber qué buscaba ni cómo lograrlo, a pesar de haber tenido ciertas referencias estéticas y conceptuales del propio compositor.

Resulta curioso pensar que aunque un músico reconozca e identifique todos los signos contenidos en una partitura y los pueda plasmar en su instrumento, si no comprende realmente el significado y razón de sus entramados e interrelaciones, no podrá en ningún caso desarrollar un concepto de la obra ni otorgarle un sentido o expresión: no se puede comunicar algo que no se comprende, ¿o sí?

El primer paso que tomé para empezar a resolver este mapa (partitura), fue buscar una lógica a su estructura y materiales (análisis). Posteriormente abordé la intrincada polirritmia de la composición,

usando un procedimiento matemático poco frecuente en el ámbito interpretativo.

Estructura y materiales de *Aires/P*: la base analítica

Aires/P presenta una textura de tres voces totalmente independientes dentro de una métrica compleja y con cambios constantes de compás (Figuras 1 y 2).

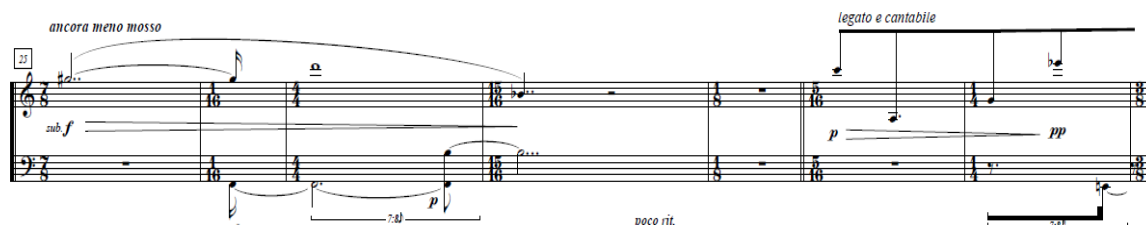


FIGURA 1. Compases 25 al 31 de *Aires/P*.
FUENTE: Campoverde (2010).



FIGURA 2. Compases de la primera sección de *Aires/P*.
FUENTE: Campoverde (2010).

La predominancia horizontal de las voces se ejemplifica en la escasa simultaneidad de los sonidos, siendo la polirritmia entre las voces un procedimiento ideal para evitar la correspondencia vertical. Dentro de este marco polifónico, los cuatro acordes encontrados en los compases 18, 33, 37 y 42 deben concebirse únicamente como una condensación de líneas en una mera coincidencia circunstancial y temporal.

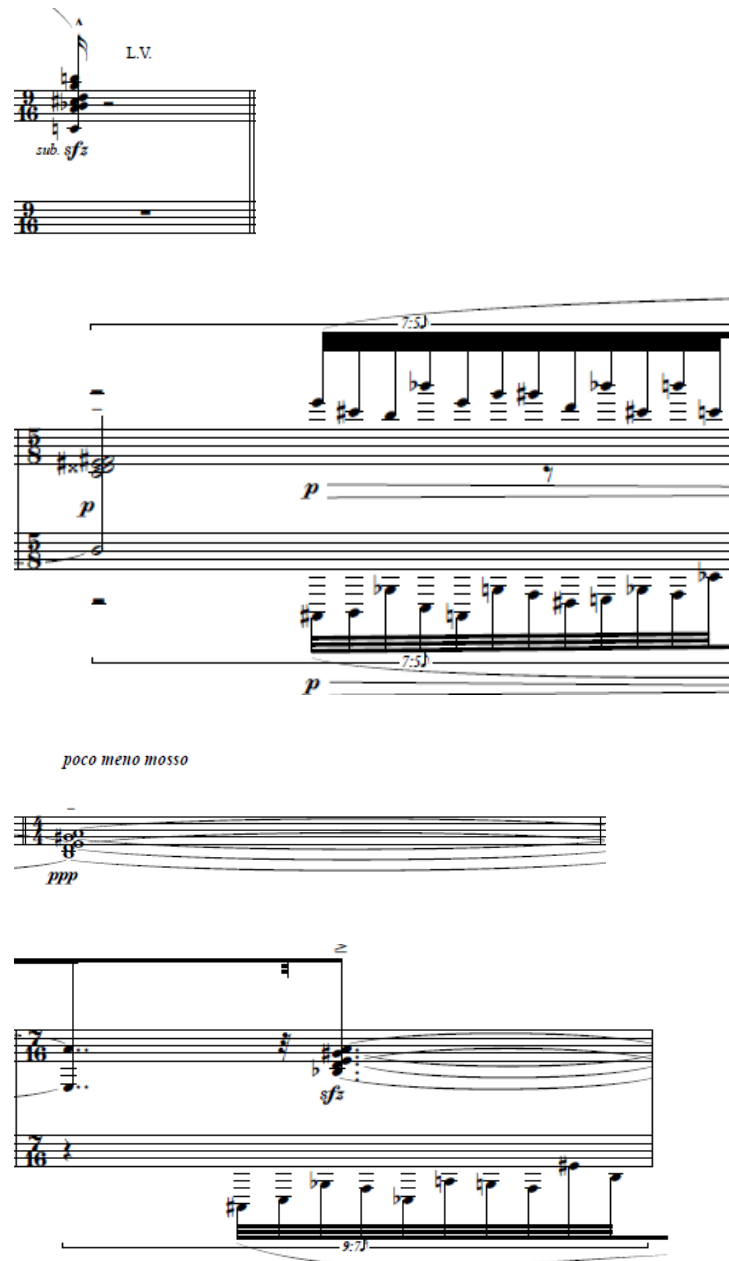


FIGURA 3. Compases 18, 33, 37 y 42, *Aires/P.*
FUENTE: Campoverde (2010).

La estructura fraseológica de la obra presenta nueve períodos claramente separados, de longitud y proporción irregulares, divididos en segmentos de antecedente y consecuente; la mayoría de ellos incluyendo extensiones (Figura 3). Las separaciones entre los períodos también sirven como división de seis secciones principales, que cumplen una función formal de *introducción* (A y B), *desarrollo* (C, D y E) y *conclusión* (F) (Cuadro 1). Dado que el presente análisis adopta un enfoque interpretativo y no generativo (Roig, 2008), no consideraré las dobles

barras de compás de los compases 9, 11, 18, 24, 29, 36 y 48 como divisiones seccionales, ya que no siempre coinciden con la estructura fraseológica aquí propuesta, ni con el discurso musical efectivo desde la perspectiva del intérprete y del oyente.

CUADRO 1. Estructura fraseológica de *Aires/P.*

Sección	Segmento		Compás (comienzo)
A	PERIODO 1	ANTECEDENTE	1
		CONSECUENTE	3
		EXTENSIÓN	4
	PERIODO 2	ANTECEDENTE	6
		CONSECUENTE	6
	PERIODO 3	ANTECEDENTE	8
		CONSECUENTE	10
B	PERIODO 4	ANTECEDENTE	12
		CONSECUENTE	17
C	PERIODO 5	ANTECEDENTE	19
		CONSECUENTE	19
	PERIODO 6	ANTECEDENTE	22
		CONSECUENTE	22
		EXTENSIÓN	26
D	PERIODO 7	ANTECEDENTE	30
		CONSECUENTE	33
		EXTENSIÓN	36
E	PERIODO 8	ANTECEDENTE	39
		CONSECUENTE	42
		EXTENSIÓN	45
F	PERIODO 9	ANTECEDENTE	49
		CONSECUENTE	50
		EXTENSIÓN	51

FUENTE: Elaboración propia (2026).

La obra contiene cinco materiales distintivos (Cuadro 2), que serán identificados como:

- 1) melodía;
- 2) adorno descendente;
- 3) gesto ascendente;
- 4) notas pedal;
- 5) acorde de condensación.

CUADRO 2. Estructura general y diseño del material de Aires/P.

SECCIÓN	A					B		C					D					E					F								
COMPÁS	1			11	12		18	19		22	24	26		29	30		33		38	39		48	49	51							
FUNCIÓN FORMAL	PRESENTACIÓN DE MATERIALES 1					PRESENTACIÓN DE MATERIALES 2					DESARROLLO 1					DESARROLLO 2					DESARROLLO 3					CONCLUSIÓN UNIFICACIÓN					
						A										A					A										
SOPRANO	MELODÍA	→GESTO					MOTIVO C	MELODÍA GESTOS → MELODÍA					MELODÍA C GESTO → C					MELODY A GESTO → MELODÍA					MOTIVO G								
						↘					↘					LARGO →					C ↘										
											O					O					O										
TENOR	GESTO →	GESTO					GESTO →	MELODÍA PEDAL										→GESTO R					MELODÍA N								
						EMBRIONARIANO ↘					R					D					R ↗										
																R					R					E					
BAJO	PEDAL					GESTO →	MELODÍA PEDAL					D	PEDAL MELODÍA PEDAL					MELODÍA D GESTO D					PEDAL GESTURE →					GESTO O			
	Eb					C					Bb					F					Bb					COMO N					
											E										E					E					ADORNO O
VOCES EXTRAS	GESTO										CONTRALTO (MELODÍA)																				
	↘										TENOR 2 (MELODÍA)																				
	INTERPOLACIÓN DE MOTIVO/ADORNO					↘																									
	GESTO FLORIDO ↗																														
	CONDENSACIÓN DE VOCES/ACORDE																														

FUENTE: Elaboración propia (2026).

El material 1 (melodía) presenta fragmentos de notas largas en lugar de una o varias melodías definidas (Figura 4), y sus diversas apariciones carecen de cualquier relación de alturas o intervalos, lo que le confiere una naturaleza puramente textural.



FIGURA 4. Material 1 (melodia), presentado en cuatro capas diferentes, compás 19.

FUENTE: Campoverde (2010).

El material 4 aparece solamente una vez a lo largo de la obra y de manera muy dispersa. Las seis notas que lo conforman aparecen en los compases 6, 14, 19, 22, 26 y 40, dentro de un registro comprendido entre

Sib0 y Fa2, creando una melodía con reminiscencias de un lenguaje tonal (Figura 5).



FIGURA 5. Material 4 (notas pedal).
FUENTE: Campoverde (2010).

Por otra parte, los materiales 2 y 3 constituyen la base para una elaboración y transformación constantes como principal recurso compositivo, y aparecen indistintamente en las tres voces (Cuadro 2). El material 2 (adorno descendente) comienza siempre en Sib, está escrito con cabezas de nota de menor tamaño, pertenece exclusivamente a la voz de soprano y funciona como *Anfang* o como interpolación del material de melodía, interactuando y coexistiendo con él (Figura 6). Sigue una clara raíz motívica de tres alturas (Sib, Sol y Si natural, presentes en el compás 1), la cual se expande de una manera única después de cada una de sus apariciones.



Este gesto está constituido por grupos de fusas que siguen un diseño contorneado y direccional, más que un diseño de alturas o intervalos específicos. Esto implica que la actividad melódica termina en una nota más aguda que el punto inicial del gesto, mientras que la dirección interválica interna es completamente libre e improvisatoria.

Cada presentación de este material se caracteriza por una configuración y una extensión diferentes, siendo las apariciones de las secciones D y E las más elaboradas y extensas. Cuando el gesto aparece en las voces de tenor y bajo, posee un punto de partida común para cada sección:

- La en la sección A;
- Do# en las secciones D y E;
- Mib en la sección F.

Asimismo, cuando aparece en la línea de soprano, siempre se presenta en dirección inversa (descendente; véase Figura 7.3).

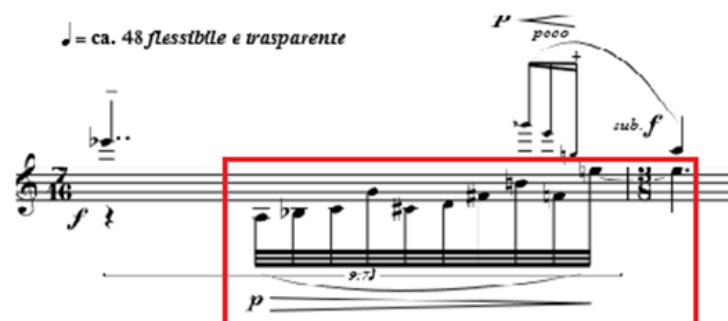


FIGURA 7.1. Material 3 (gesto ascendente), con nota larga al final, compás 1.
FUENTE: Campoverde (2010).

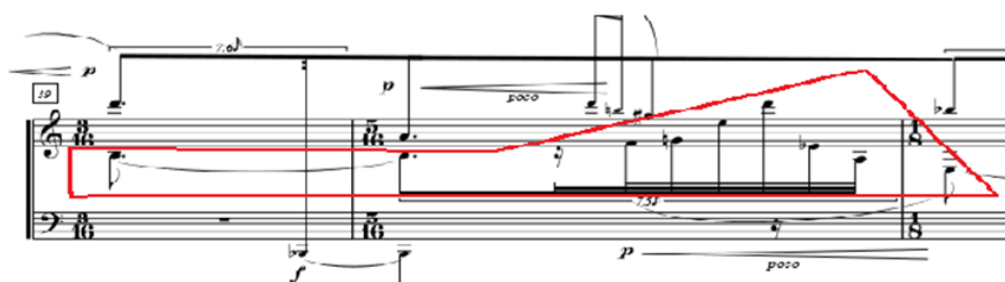


FIGURA 7.2. Material 3 (gesto ascendente), con nota larga al comienzo, compases 39 y 40.
FUENTE: Campoverde (2010).



FIGURA 7.3. Material 3 (gesto ascendente), en dirección inversa (descendente), compás 44.

FUENTE: Campoverde (2010).

Otro aspecto importante de la obra es la existencia de una melodía principal (*tune*) que se desarrolla a lo largo de toda la pieza. De manera similar a los materiales 1 y 2, esta melodía nunca se presenta exactamente de la misma forma y, al igual que en el material 5, las alturas que la conforman son generalmente no consecutivas. Sus notas se sitúan en diversos registros, son compartidas por distintas voces, no coinciden con la estructura fraseológica de la obra y, en algunas ocasiones, forman simultáneamente parte de materiales de gesto, motivo, melodía o acorde. La Figura 8 muestra la melodía original y sus diversas transformaciones reorganizadas dentro del ámbito de una sola octava, con especificaciones del compás y de la voz exactos en los que aparecen las alturas.

La variación constante de la melodía y de los materiales 2 y 3 podría asimilarse a una versión contemporánea de la técnica conocida desde el siglo XIX como transformación temática. Este procedimiento, especialmente asociado al lenguaje compositivo de Liszt, fue descrito por Czerny como la modificación del metro y el ritmo de cada tema, transformando cada motivo en todos los estilos (Trippett, 2008). La versión de Campoverde de esta técnica está centrada en la altura de los sonidos más que en el estilo, y podría asociarse también con la técnica conocida como *Phantasieren*, que según Trippet (2008) implica la modificación de material melódico desde una inventiva en forma de fantasía libre.

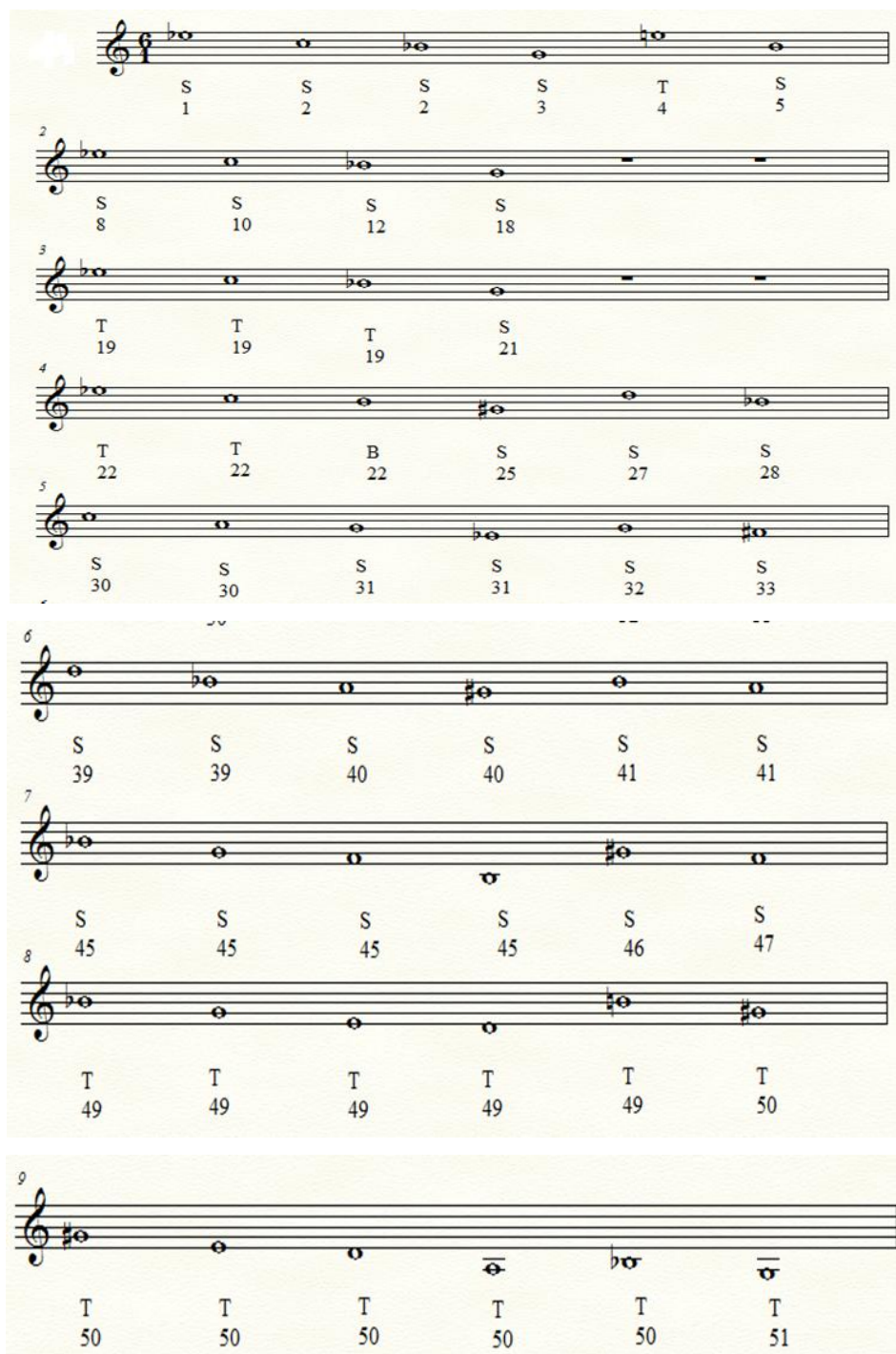


FIGURA 8. Melodía y su transformación. La letra situada debajo de cada altura corresponde a la voz en la que aparece la nota (S = soprano, T = tenor y B = bajo). El número situado debajo de cada letra corresponde al compás en el que aparece la altura.

FUENTE: Elaboración propia (2026).

Complejidad polirrítmica: la tarea matemática

Aires/P se caracteriza por una alta complejidad rítmica que produce con frecuencia desplazamientos temporales y espaciales entre sus voces. El compás 6, por ejemplo, tiene una indicación de compás de 7/8, la cual

en confrontar las siete corcheas esperadas, con las nueve corcheas presentadas en la voz de tenor. Para esto se dibujan 63 líneas (el mínimo común múltiplo entre 7 y 9), que sirven como base para encontrar la correspondencia espacial exacta entre ambas series (Figura 10.1).



FIGURA 10.1. Gráfico de cálculo mediante el mínimo común múltiplo para la voz de tenor, compás 6.
FUENTE: Elaboración propia (2026).

En una segunda etapa, las siete semicorcheas solicitadas para la voz de alto deben confrontarse con las seis semicorcheas finales esperadas, colocando ambas series sobre 42 líneas (el mínimo común múltiplo entre 6 y 7) (Figura 10.2).

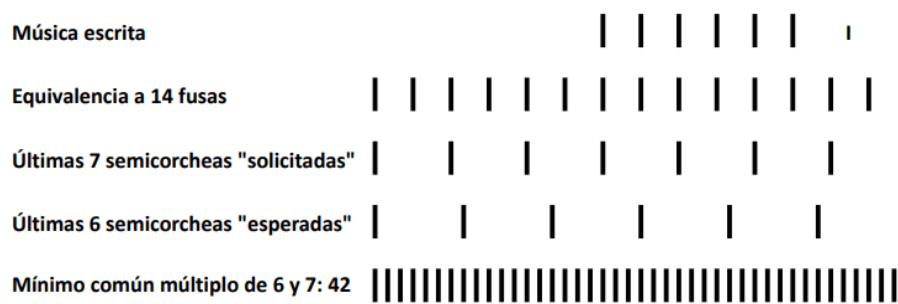


FIGURA 10.2. Gráfico de cálculo mediante el mínimo común múltiplo para la voz de alto, compás 6.
FUENTE: Elaboración propia (2026).

Finalmente, ambos gráficos resultantes deben superponerse (el alto sobre el tenor) para visualizar su correlación exacta (Figura 10.3).

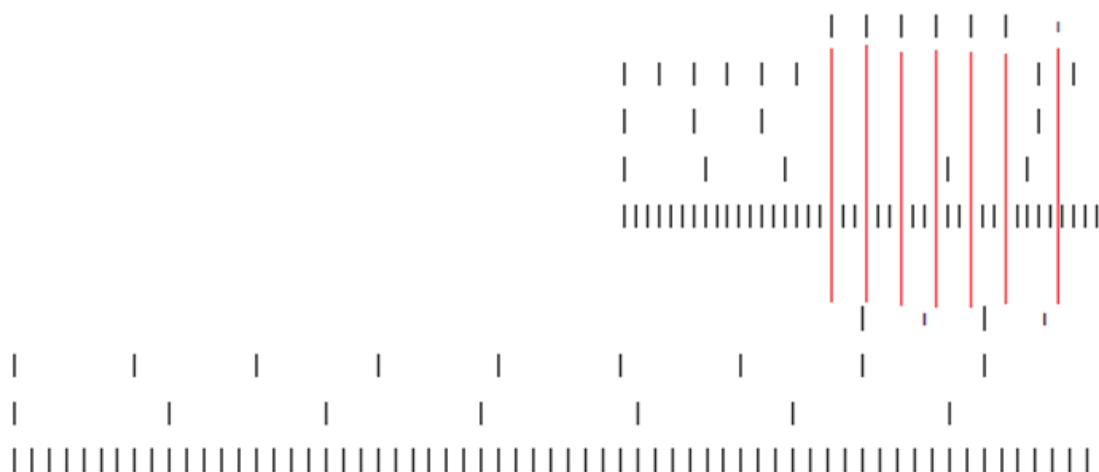


FIGURA 10.3. Superposición de los gráficos de cálculo mediante el mínimo común múltiplo para las voces de tenor y alto, compás 6. Las líneas rojas muestran la ubicación temporal y espacial exacta de los sonidos de ambas voces.

FUENTE: Elaboración propia (2026).

Consideraciones finales

Este proceso reflexivo, analítico y matemático, más que una tarea fría, rutinaria o protocolaria, tuvo su origen en una necesidad genuina de encontrar una metodología práctica y efectiva que me permitiera llegar a descifrar la complejidad del lenguaje musical de la obra. Sin dicho proceso, su aprendizaje y ejecución hubiera resultado inexacto, desinformado o, probablemente, imposible.

Esta experiencia me demostró como nunca antes que el proceso intelectual previo al re-creativo, tiene la función fundamental de permitir la comprensión cabal y total de una obra, como requisito para su vivencia y comunicación pública.

Es menester destacar que la complejidad de las técnicas compositivas de Campoverde exigen indefectiblemente un proceso analítico detallado y riguroso que, como ha sido demostrado, trasciende en sí mismo la disciplina musical pura. De igual forma, el grado de detalle e inventiva del compositor a nivel de gestos, motivos y texturas, elevan la dificultad conceptual al ámbito de coordinación psicomotriz durante la re-creación de la obra, en especial en los pasajes más elaborados de polirritmia y polifonía simultáneas. Es ciertamente un claro ejemplo del estrecho vínculo entre la Nueva Complejidad contemporánea y el abordaje

científico académico que se requiere para su comprensión e interpretación.

OBRAS CITADAS

- Adler, C. (2014). *Aires by Juan Campoverde*. Bandcamp. <https://christopheradler.bandcamp.com/album/juan-campoverde-q-aires>
- Campoverde, J. (2010). *Aires* [Partitura para piano]. Periferia Publishing.
- Roig, M. (2008). *Understanding post-tonal music*. McGraw-Hill.
- Trippett, D. (2008). Virtuosity and Werktreue in the “Dante” Sonata. *19th-Century Music*, 32 (1), 52–93. https://online.ucpress.edu/ncm/article-abstract/32/1/52/69547/Apres-une-Lecture-de-Liszt-Virtuosity-and?redirectedFrom=fulltext&utm_source=researchgate.net&utm_medium=article

DE LOS AUTORES

De los autores
(*en orden alfabético*)

Jannet Emperatriz **Alvarado** Delgado
jannet.alvarado@ucuenca.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0002-0705-0153>

Victor Geovanny **Calle** Bustos
geovanny.calle77@ucuenca.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0002-5816-6746>

Diego Alfonso **Carrasco** Espinoza
diego.carrasco@ucuenca.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0002-1168-2428>

Pablo David **Encalada** León
david.encalada@ucuenca.edu.ec
<https://orcid.org/0009-0002-0235-4569>

Manuel Giovanni **Guzmán** Galarza
manuel.guzman@ucuenca.edu.ec
<https://orcid.org/0009-0006-5559-4522>

María José **Machado** Gutiérrez
maria.machado@ucuenca.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0001-8777-142X>

Ximena Janneth **Moreno** Ríos
ximena.moreno@ucuenca.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0001-6039-6826>

Misael **Moya** Méndez
misael.moya@ucuenca.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0001-9019-5144>

Fidel Ernesto **Ortiz** Mosquera
ernesto.ortiz@ucuenca.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0002-9178-8774>

Fabiola Virginia **Rodas** López
fabiola.rodas@ucuenca.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0003-3107-358X>

Este libro terminó de editarse
el 16 de octubre de 2026.

La investigación-creación artística se desarrolla en tres formas principales: la forma no estructurada (ámbito extraacadémico), la forma semiestructurada (ámbito académico regular) y la forma estructurada (ámbito académico formal).

El presente volumen compila textos correspondientes a la forma semiestructurada, que reflexiona sobre el proceso y su resultado, cuestiona motivos, propósitos, intenciones; descubre capacidades, gustos y potencial, y experimenta en formas no necesariamente programadas, con una producción teórica que acompaña y complementa diversidad de procesos experimentales y creativos, vinculados a la praxis artística individual o a las necesidades de asignaturas de los currículos de formación de artistas.

Desde estos contextos nacen las presentes reflexiones, ricas en lo teórico y lo documental, testimonios del compromiso investigativo de los artistas docentes de la Universidad de Cuenca (Ecuador), y de una academia que enfrenta el juego y la fiesta de toda experimentación estética, desde el humanismo sensible, el pensamiento crítico y el activismo social.

