

FILIA

Investigación - Arte Memoria



Ciudad y Pandemia: escrituras de la catástrofe

Amalina Bomnin

Henry Chávez

Jacqueline Gaybor

Mónica Lacarrieu

Patricio Landaeta

Luis Gabriel Mesa

Artes
EDICIONES
INVESTIGACIÓN

Revista No. 2
II semestre
Guayaquil, Ecuador
octubre 2020
ISSN: 2697-3596

REVISTA **F**.i.l.l.a

The logo features the word 'REVISTA' in a simple, grey, sans-serif font. To its right is a large, teal-colored letter 'F'. This is followed by a small teal square, a period, and the lowercase letters 'i', 'l', 'l', and 'a'. Each of these lowercase letters is rendered in a 3D, isometric style with multiple colors: 'i' is white with a yellow top and blue bottom; the first 'l' is white with a red top and blue bottom; the second 'l' is white with a yellow top and blue bottom; and 'a' is white with a red top and blue bottom. Small, semi-transparent spheres in blue and yellow are positioned above the 'i' and below the 'a'.

Artes
EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes - ILIA

Revista F-ILIA

Número 2, II semestre, octubre 2020

Rectora: María Paulina Soto Labbé

Vicerrector Académico: Alfredo Palacio Paret

ILIA Instituto
Latinoamericano
de Investigación
en Artes

Director: Pablo Cardoso

Coordinación de proyectos ILIA: Carla Salas

Editor de F-ILIA: Fernando Montenegro

Editora asociada: Andrea Alejandro Freire

Podcast: Jorge Lozano

Asistente editorial: Diana Lozano

Diseño: Andrea Oviedo

revista.filia@uartes.edu.ec

<http://bit.ly/RevistaFILIA>



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

CONSEJO ASESOR

Mónica Lacarrieu

Lucina Jiménez

Ramiro Noriega

Ricardo Toledo

Bernard Stiegler (†)

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Instituto Nacional de Bellas Artes (México)

CLACSO, GT 'Artes, educación y ciudadanía' (Ecuador)

Universidad Javeriana (Colombia)

Institut de Recherche et Innovation (Francia)

Revista F-ILIA es una revista arbitrada por pares ciegos

Se publica una edición semestral

Artes
EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana

Corrección de textos: Marelis Loreto Amoretti

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec

Índice

Prólogo 7

ARTÍCULOS

Amalina Bomnin

Diario de una pandemia, o las siniestras relaciones entre aislamiento y noción de gasto 11

Henry Chávez y Jacqueline Gaybor

COVID-19, tecnología y poder: los peligros del optimismo tecnológico y el surgimiento del omnióptico global 27

Mónica Lacarrieu

Estéticas de la pandemia: ¿es posible una reinención de lo urbano en la que la creación artística promueva nuevos derechos a la ciudad? 67

Patricio Landaeta Mardones

La ciudad o la pregunta por la megamáquina 101

Luis Gabriel Mesa Martínez

Antibolivarianismo y ecuatorianidad: dos factores determinantes en la historia de la música de Nariño 115

TEXTURAS

CIUDAD Y PANDEMIA 137

Partida

Alejandro Mosquera

Acercamiento a lo insostenible 139

Desborde
Diego Ledesma García
Ecuador amargo 149

Persistencia
Jordy de los Milagros Robles
Parentesco marica 163

CONTRAPUNTEOS

Escrituras de la catástrofe 170
María Auxiliadora Balladares 171
Jaime Núñez del Arco 174
Carlos Terán 177

ENTREVISTA

**Ciudad y Pandemia: Una mirada a Guayaquil desde los afectos
y las prácticas artísticas**
Entrevista a Ana Rosa Valdez 181

Epílogo 199

Manifiesto 201

Prólogo

Este número de F-ILIA rinde un homenaje a la ciudad de Guayaquil en el año de su bicentenario de independencia y tras los escalofriantes sucesos ocurridos en los meses de marzo y abril a causa de la pandemia COVID-19. Nuestra noción de homenaje, sin embargo, se propone subvertir radicalmente su significado actual y sobre todo sus usos políticos contemporáneos, usualmente materializados en las (auto)apologías de las clases dominantes que tan pobre desempeño cumplieron en estos tiempos de catástrofe. Nuestra subversión es también, en este sentido, una vuelta al origen del término, vale decir, el homenaje como un servicio público y lo público como un espacio fundamental para el pensamiento crítico y sensible; en nuestro criterio, es imposible saludar a Guayaquil sin antes pensarla e imaginarla desde esta perspectiva.

En la sección “Artículos” se leen los trabajos de Amalina Bomnin y Mónica Lacarrieu que, utilizando al diario personal como metodología de trabajo, han reflexionado sobre distintos aspectos propios de la experiencia guayaquileña durante la pandemia. El diario aparece como una zona de experimentación de lo artístico y como un espacio desestabilizador en el cual la noción misma de arte transita de la experiencia personal al devenir poético/político. Por otra parte, el trabajo de Patricio Landaeta reflexiona sobre las nociones contemporáneas de lo urbano, la necesidad de superar conceptos como el de ciudadanía y la adopción de lo ‘archipelógico’ como una categoría y práctica claves para pensar las ciudades del futuro. En una línea distinta de análisis, el artículo de Henry Chávez y Jaqueline Gaybor se ocupa de reflexionar sobre los usos violentos que el estado ecuatoriano ha hecho de los cuerpos a través de la tecnología digital. Nota aparte merece el trabajo de Luis Gabriel Mesa, que da cuenta de los modos en que la música regional del sur de Colombia afecta su sentido de lo nacional y lo conmina a repensar la tradición musical y los modos en que se imagina la cuestión del bo-

livarianismo en la región. Este trabajo también reflexiona sobre su potente intervención en el ILIA 2019.

Para la sección “Texturas” hemos decidido incluir una muestra breve de un proyecto editorial de F-ILIA denominado “Ciudad y pandemia” bajo la dirección y edición de Andrea Alejandro Freire, artista, ‘fanzinerx’, gestorx cultural e intelectual guayaquileñx. Allí se podrán encontrar la respuesta a una convocatoria realizada por nuestro equipo editorial para pensar e imaginar la catástrofe a partir de múltiples perspectivas y disciplinas: la fotografía, el ensayo visual, la reseña, el testimonio, etcétera. El trabajo de Andrea Alejandro ha sido sin duda radical no solo en cuanto a los contenidos allí compilados, sino en cuanto al modo en que están plegados, utilizando la gramática del fanzine como una de las formas más potentes de la circulación de creatividades en nuestra ciudad. Este proyecto editorial de inmediata publicación estará disponible en la web de F-ILIA.

En “Contrapunteos” se encontrarán los resultados del ejercicio propuesto desde nuestro primer número. En esta ocasión convocamos a la poeta y catedrática María Auxiliadora Balladares, el editor y gestor cultural Jorge Núñez del Arco y el artista visual y catedrático Carlos Terán para que, en un ejercicio de escritura performática digital, dieran cuenta de su relación con Guayaquil durante la pandemia. Por último, se podrá leer y escuchar una entrevista realizada por Andrea Alejandro Freire a la curadora y artista Ana Rosa Valdez sobre el estado de los artistas y los espacios culturales durante la profunda crisis sanitaria y social por la que atravesamos en la ciudad y el país.

Finalmente, quisiera resaltar el compromiso, profesionalismo y cariño de Carla Salas, Diana Lozano y Andrea Alejandro Freire, sin quienes habría sido imposible levantar este número de F-ILIA en estos tiempos tan adversos. Asimismo, mi gratitud al trabajo del director de ILIA, Pablo Cardoso, por continuar defendiendo la necesidad de esta publicación.

Fernando Montenegro

Editor

Artículos

ILIA

Instituto Latinoamericano
de Investigación en Artes



Revista No. 2
II semestre
Guayaquil, Ecuador
octubre 2020
ISSN: 2697-3596

Diario de una pandemia, o las siniestras relaciones entre aislamiento y noción de gasto

Amalina Bomnin

MSc. Educación Superior

Universidad de las Artes

amalina.bomnin@uartes.edu.ec

RESUMEN

La crisis mundial derivada de la irrupción del virus COVID-19, con origen en la ciudad china de Wuhan durante el 2020, resulta una cortina de humo que enmascara un conflicto de mayor profundidad. La pandemia generada por la enfermedad se manifiesta en un contexto marcado por la polarización política, la falta de sostenibilidad económica, el auge de la violencia y los procesos de zombificación ciudadana. Tales condiciones dan al traste con un cuerpo sometido al límite (confinamiento) porque usualmente ha hallado soluciones dentro de su capacidad racional y de relacionamiento social, y ahora se enfrenta a un solipsismo que lo desarma. La humanidad, durante mucho tiempo, ha insistido en derroteros que apuntan a la utilidad, por eso el interés por abordar la noción de gasto (Bataille) en este texto, y cómo se manipuló la misma en el escenario de la pandemia.

PALABRAS CLAVES: animal, sociedades, cuerpo, razón ilustrada, laberinto, enfermedad.

ABSTRACT

The global crisis derived from the outbreak of the COVID-19 virus, originating in the Chinese city of Wuhan during 2020, is a smokescreen that masks a conflict of greater depth. The pandemic generated by the disease manifests itself in a context marked by political polarization, lack of economic sustainability, the rise in violence and processes of citizen zombification, conditions that ruin a body subjected to the limit (confinement) because He has usually found solutions within his rational capacity and social relationship and now he faces a solipsism that disarms him. Humanity, for a long time, has insisted on paths that point to utility, hence the interest in addressing the notion of spending (Bataille) in this text, and how it was manipulated in the scenario of the pandemic.

KEYWORDS: animal, societies, body, illustrated reason, labyrinth, disease.

A Bataille
A los olvidados

Informes, como una araña o un escupitajo

Quizás, nunca más que ahora, el concepto de deriva se convierte, al inicio del 2020, en noción de sensible vigencia. Por estos días, recluida en el hogar, y en la búsqueda de maneras diversas de mantenerme ecuánime durante la cuarentena, hallé la película sobre Kardec, y después la serie sobre Freud. En ese orden (casual o sincrónico) las descubrí y vi. No está de más mencionar que la primera, a pesar de ser una producción no pretenciosa, deja un buen sabor, y la oportuna reflexión sobre la omnipresencia científica y la marginación del costado sensible de lo humano. La segunda potencia en demasía el componente de ficción, asociándolo con marcada fruición al método hipnótico, con lo cual se adultera el inexorable legado freudiano, minimizándolo, en este caso.

La cuestión es que estamos abocados a la deriva al entrar en una modalidad de vida, trabajo, comunicación,

atención médica, y toda suerte de actividad, que no habíamos valorado como posibilidad cercana, y para la que no estamos preparados. ¿Por qué relato la casualidad o sincronía de hallar referencias en Netflix sobre obras que aluden a científicos que abordaron lo instintivo, lo salvaje, el tabú, lo inconsciente, el espíritu, refiriéndose a la importancia de estos componentes frente a una cultura obnubilada por la razón? La epidemia actual, de origen zoonótico, se origina, como su nombre lo indica, en animales, y de éstos se transmite hacia los humanos.

¿Acaso lo animal no ha estado al margen de nuestras consideraciones racionales a lo largo de más de tres siglos? ¿No fue denominado como pecaminoso o demoníaco todo lo procedente de la parte más oscura o desconocida del reino humano? ¿Acaso no hemos urdido distancias respecto a conceptos como teriantropía, licantropía, ritual, ofrenda, sacrificios? ¿Cómo se muestra la existencia social hoy día después que el mundo se ‘desencantara’? ¿El reino animal realmente forma parte de nuestra esencia, o es un ámbito al que nos acercamos en términos de utilidad? Aclaro, de paso, que tanto mi acercamiento, como el de Bataille (de quien me apropio para algunos análisis) ponen en solfa no solo el lugar de la cultura, los artistas, la filosofía y sus hacedores, la academia, la economía, y todo lo que hemos entendido como sublime, enaltecedor, e indicador de progreso. Se trata de atender, de manera urgente, a un reordenamiento mundial.

Quisiera referirme, ahora que los humanos se encuentran abrumados, sobre todo, por el destino económico de sus vidas y familias, a una idea que resulta fundamental para comprender hacia dónde debemos dirigir nuestras ocupaciones, aunque momentáneamente puedan parecernos ajenas. En este sentido, el filósofo francés plantea:

Siempre que el sentido de un debate depende del valor fundamental del término útil, es decir, cada vez que se aborda una cuestión esencial que afecta la vida de las sociedades humanas, cualesquiera que sean las personas que intervengan y las opiniones representadas, se puede afirmar que el debate necesariamente es falso y que la cuestión fundamental es soslayada.¹

La noción de gasto para Bataille está asociada a la idea de una existencia limitada por la producción, conservación y consumo como elementos inexorables que, a su vez, «genera valores improductivos, entre los cuales el más absurdo, y al mismo tiempo el que más avidez suscita, es la gloria».² Valga señalar que el legado y magnitud de la influencia batailleana en el pensamiento posestructuralista francés, a estas alturas, está solo planteada con relativa tibieza.

El sentido de pérdida que experimentamos hoy al vernos abocados al aislamiento social, la pérdida del trabajo de forma total o parcial, la declinación de la economía, la acumulación de deudas económicas, y toda una serie de condiciones derivadas de las anteriores sería analizado por Bataille como un fenómeno al que nos enfrentamos como consecuencia de articular la vida respecto a nociones de utilidad y gasto que, efectivamente, están disociadas de lo que debería ser la comunión con nuestra esencia.

Si el minotauro era una criatura con cabeza de toro y cuerpo de humano, debemos recordar que *Acéphale*,³ grupo al

1 Georges Bataille. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008): 110.

2 Bataille. *La conjuración sagrada*, 133.

3 *Acéphale* fue un grupo surgido en el contexto de enemistad entre Bataille y Bretón, y al que pertenecieron, además del primero, Roger Caillois, Pierre Klossowski, André Masson, Jules Monnerot, Jean Rollin y Jean Wahl. Realizaban prácticas esotéricas, artísticas, y de carácter interdisciplinar, aunque fue anunciada como una propuesta de religión, sociología y filosofía, que regularmente publicaban en una revista —bajo el mismo nombre— que surge en 1936 y mantuvo cinco ediciones.

que perteneció Bataille, y que contó con la publicación de una revista bajo el mismo nombre, se identificaba con un logo de un cuerpo sin cabeza. ¿Cuerpo despojado del remanente animal o cuerpo librado de la razón ilustrada? Ambas intenciones subyacen en aquella cofradía y sus conjuraciones sagradas.

Cuerpos y panópticos

Abruman las interrogantes en las que siempre aflora el animal. ¿Qué anunciaba acaso el mito griego donde Ícaro, investido por la ‘arquitectura’ (alas de cera) de su padre Dédalo, se arriesga a volar para sortear el laberinto y la amenaza del minotauro? Ícaro, ser antropomorfo, transmutado en ser alado en su intento de vencer al poder versus el minotauro, monstruo con cabeza de toro y cuerpo de humano que reclamaba, cada luna nueva, carne humana para alimentarse, eran aquí en esa invención los significantes más recurrentes. Se me antoja que algo similar ocurre en nuestras actuales condiciones. El laberinto es una categoría de espacio que en la actualidad muta en hogar, y el minotauro es una categoría de contenido, transformado aquí en la pandemia de origen zoonótico. Analicemos las razones.

«El laberinto es un espacio delimitador entre lo visible —aparente, conocido, regularizado— y lo invisible —escondido, desconocido, sujeto a otras regulaciones—»,⁴ y nuestras coordenadas actuales funcionan de manera similar. Por un lado, tenemos el hogar que, en analogía con el mito griego, opera a medio camino entre lo visible y lo invisible. Ahora, este, en apariencia, es resguardo, salvación, sitio regularizado y, en otro sentido, refugio, aislamiento, panóptico, desarticulación del afecto. Y el significante de contenido sería la pan-

4 Yidy Páez. “El Minotauro en su Laberinto”, en *Eidos* n° 5 (Barranquilla: Universidad del Norte, 2006): 94.

demia de origen animal que, en este caso, podemos atribuirle la histeria (represión de los instintos), el bloqueo ciudadano, la zombificación y la derrota del pensamiento. Hay que hacer notar que se culpa a la pandemia como origen del drama, cuando varias hipótesis apuntan, por ejemplo, hacia las alambicadas manipulaciones de las industrias farmacéuticas en la búsqueda de réditos económicos. Falacia clínica = necesidad de cura = comercialización de la vacuna.

Volviendo a Bataille, al referirse a la categoría espacio para plantear cómo ha sido utilizada a conveniencia por la propia filosofía:

Cuestiones de conveniencia. No resultará sorprendente que tan solo el enunciado de la palabra espacio introduzca el protocolo filosófico. Los filósofos, como maestros de ceremonias del universo abstracto, han indicado de qué manera debe comportarse el espacio en toda circunstancia.⁵

Observemos algo puntual: el minotauro supuestamente aparece como la bestia monstruosa, cuando en realidad es una víctima de la ira de Pasifae y del designio divino que la hace engendrar un ser deforme. Cuando Teseo se disponía a darle muerte, el relato comenta que el héroe «cree leer en sus ojos todo el dolor de su existencia monstruosa e intuye el mensaje silencioso de la bestia, pidiéndole la liberación».⁶ El minotauro encarna el ser, el saber, el poder, los bajos instintos, la doblez política, pero igual, no es el origen del mal, sino el instrumento. Caso análogo comparte la pandemia: se demoniza al animal como el origen de la calamidad cuando es su ámbito el perjudicado. Todavía a estas alturas no podemos calibrar con precisión toda la si-

5 Bataille. *La conjuración sagrada*, 64.

6 Páez. "El Minotauro en su Laberinto", 104.

nuosidad del acontecimiento porque estas consideraciones ocurren en tiempo real. «Solo cuando las cosas ya están terminadas y cuando cae la noche, el “búho de Minerva” puede contarle a la diosa el relato de acontecimientos en suspenso y mostrarle su sentido oculto»,⁷ plantea el filósofo otorgando jerarquía al animal.

En tiempos de vacío político: el *dérèglement*⁸

El factor sorpresa siempre ha sido el mejor aliado en términos de estrategia militar, y tal aseveración pudiera extenderse hacia otros campos. Aunque existían advertencias anteriores en *papers*, videos, reportajes, ciertas alusiones de científicos, o figuras públicas, que ocurrieron con relativa distancia unos de otros, nadie estaba preparado para el COVID-19. Debo rectificar: las masas no estaban preparadas para esta adversidad.

Hurgando en todo lo que podría ser útil para mantenerme informada descubro que, hace apenas dos años, se publicó el libro de Laura Spinney *El jinete pálido 1918: la epidemia que cambió el mundo*, por Editorial Crítica en Barcelona. Nada más y nada menos que en el país más afectado por la pandemia, hasta el momento.

Según cuenta Spinney en su valioso aporte: «Apollinaire, el hombre que inventó el término “surrealista”,⁹ quien había sobrevivido a una herida de bala en la cabeza y una trepanación como consecuencia de alistarse para la guerra en 1914, muere de gripe española a los 38 años, en 1918».

7 Bataille. *La conjuración sagrada*, 264.

8 Los surrealistas usaban este término, que tomaron prestado de la psicología, y que significa trastorno, perturbación, desorden, para referir a las reinvenções producidas por su lenguaje en sus acercamientos insólitos de realidades muy alejadas.

9 Spinney, Laura. *El jinete pálido 1918: la epidemia que cambió el mundo* (Barcelona: Crítica, 2018): 19.

Como certeramente señala la autora, siempre referimos como hechos relevantes del siglo xx las dos guerras mundiales, el auge y declinación del comunismo, y los procesos de descolonización; sin embargo, se omite el desastre más grave del periodo: la gripe española, quien se agenció entre 50 y 100 millones de muertes en la brevedad de dos años, 1918-1920. La mayoría de las muertes se produjeron en tan solo 13 semanas.¹⁰

¿Es casual que el mayor porcentaje de muertes en esos dos años haya sido de personas jóvenes, insertos en un contexto donde muchos participaban de la guerra? Hágase notar que el nombre de la epidemia se atribuyó a España, por mantenerse informando sobre las consecuencias de la enfermedad, aunque el origen se remite a los soldados norteamericanos que luchaban en Francia. ¿Y por qué un siglo después aparece este virus mutado, con una propagación aún mayor, gracias, entre otros factores, al desarrollo de la aviación, que garantiza su expansión en momentos en que los sistemas sanitarios comportan crisis a nivel mundial, en medio de un declive económico casi común a todo el orbe, llevándose ahora, en su mayoría, a los ancianos?

Epidemiólogos, virólogos e historiadores de la medicina, cuenta Spinney, se interesaron en el tema de la gripe española en el momento de la emergencia, pero sin que a sus acercamientos se les prestara mayor atención. No es hasta los años noventa que se desempolvan las investigaciones y se vuelve sobre la epidemia. A pesar de ello, hasta 1998, la mayoría de las investigaciones se centraban en Europa y América del Norte. Generalmente, tales estudios son de dudosa legitimidad, pues ambos continentes habían registrado las tasas de mortalidad más bajas, y además, en 1918 estaban involucrados en la guerra que devastaría Europa.¹¹

10 Spinney. *El jinete pálido 1918*, 19.

11 Spinney. *El jinete pálido 1918*, 21.

Si realizamos un arqueo de cada una de las grandes epidemias que han golpeado al mundo, a través del desarrollo de la humanidad, tendríamos, más o menos, en esta secuencia descendente, los índices de gravedad: la viruela, que existe desde el surgimiento de civilizaciones como Egipto, India, y China. En 1797 se descubre su origen vacuno, y ha pervivido como la causa de muerte más drástica (se calcula que mató a 300 millones de humanos); sarampión, que nos acompaña hace más de 5000 años (se plantea que ha terminado con más de 200 millones de personas); la peste negra en plena Edad Media (perduró entre 1346 y 1353, y devastó entre el 30 % y 50 % de la población); la gripe española (eliminó entre 50 y 100 millones de personas); virus del sida o VIH (ha matado a más de 35 millones).

Asimismo, estos virus han mutado de manera natural y, en ocasiones, los han transformado en laboratorios científicos, para luego aparecer con múltiples variaciones. Existe también la gripe porcina, conocida a través de las tipologías A(H1N1) y A(H3N2) (la mortalidad se encuentra entre un 1 y 4 %); y, por último, la gripe aviar de los subtipos A(H5N1), A(H7N9) y A(H9N2) que, en sus inicios, reportaba solo esporádicos casos de contagio humano, ha experimentado un ascenso gradual durante los últimos años. Estas enfermedades de origen aviar se reportan como de 'linaje asiático'. La primera ha causado enfermedades en otros mamíferos, como gatos domésticos. En el caso de la segunda, «durante la primera oleada, el sacrificio de aves vivas en mercados mayoristas y la clausura de mercados con limpieza y desinfección se asociaron a reducciones en el número de casos humanos».¹² Reportes del mes de octubre de 2014 incluyen informes de tasas de letalidad de aproximadamente 36 a 48 % en pacientes hospitalizados.

¹² *Influenza Aviar. Peste aviar, gripe aviar.* The Center for food Security & Public Health (2015): 17. Disponible en: http://www.cfsph.iastate.edu/Factsheets/es/avian_influenza-es.pdf

Por último, el COVID-19, virus que hasta el momento se presume haya sido propagado a través de murciélagos, pero que probablemente tenga a pangolines y serpientes como portadores intermediarios, hasta el día de hoy ha cobrado más de 63 000 vidas humanas. El mismo, con origen en la ciudad china de Wuhan, se ha extendido a casi todos los países, y hasta el 3 de abril, tan solo 19 naciones (la mayoría islas) aún no habían reportado contagios. ¿Podrá ser casual que la mayoría de estas epidemias y pandemias mencionadas sean de ‘linaje asiático’? ¿Qué correspondencia solapada albergan sus expansiones con los réditos económicos de los laboratorios y farmacéuticas a nivel mundial?

La propagación de estas enfermedades ha estado asociada a diversos factores: el daño a los ecosistemas provoca deterioro de la biodiversidad, se pierden especies intermedias vegetales y animales que actúan como ‘barreras’ de contención dentro de las cadenas alimenticias, además de ser factores bióticos que contribuyen a mantener en equilibrio los suelos; estos últimos pierden fertilidad como consecuencia del monocultivo intensivo, la contaminación del agua con desechos de petróleo o minerales, y asimismo de la atmósfera, al destruirse los bosques por la explotación maderera. De manera general, «al desaparecer ciertas especies las sobrevivientes buscan refugio en zonas más cercanas al ser humano, que interactúa con el animal a través de comercio de especies, o directamente se lo come, y termina contagiándose».¹³

Junto a este escenario, la competitividad en la industria farmacéutica que muestra sus sinuosas intenciones frente a la ausencia de una cura de padecimientos como el cáncer o el VIH en la población mundial, provoca constantes y temera-

13 Alejandro Tena. “Coronavirus: La destrucción de los ecosistemas, el primer paso hacia las pandemias” en *Público* (2020). Disponible en: <https://www.publico.es/sociedad/coronavirus-destruccion-ecosistemas-primer-paso-pandemia.html>

rias experimentaciones de laboratorio que tienen como colofón nuevas mutaciones víricas. Las poco visibilizadas nefastas consecuencias de las vacunas a nivel mundial (autismo, trastornos del aprendizaje, epilepsia, entre otras), y las obsesas intenciones de monopolizar y oligopolizar cualquier rubro económico, favorecen la propagación de las epidemias.

¿Por qué el *dérèglement*? Este es un término que tomo prestado de los surrealistas que, a su vez, lo tomaron de la psicología, y significa trastorno, perturbación, desarreglo. El germen del desastre tiene larga data. Se remonta al momento en que nos libramos de todo lo que nos acercaba al animal —desde la ciencia—, dígase psicología, sociología, antropología y disciplinas afines, pues su complicidad implicaba el supuesto deslizamiento a un escalón más bajo en la escala evolutiva. Solo nos interesaría lo animal en tanto producto, objeto de estudio, instancia de experimentación, un elemento más dentro de los ánimos taxonómicos y de jerarquización del mundo. La modernidad traía aparejada la colocación de punto y aparte respecto a lo que recordara las pulsiones del cuerpo. Dígase más, después que tiene lugar la gripe española (1918–1920), los artistas de los movimientos modernos comienzan a tener un sentido más comprometido respecto al cuerpo. Tal episodio marcó un antes y un después, al menos en el campo artístico. No tengo mucha seguridad respecto a su repercusión en otros órdenes. En algún momento Bataille, unos años después, apunta respecto a las limitantes en la relación hombre–conocimiento en este periodo:

El hecho mismo de asumir el conocimiento como una función arroja al filósofo dentro del mundo de la inconsistencia mezquina y de la disección de los órganos abandonados por la vida. Alejado tanto de la acción como del sueño que refleja la acción y la hace resonar en las extrañas profundidades de las vidas en

movimiento, ha perdido el mismo “ser” que eligió como el objeto de su inquieta comprensión. El “ser” crece en la agitación tumultuosa de una vida que no conoce límites: se debilita, se oculta si aquel que es al mismo tiempo “ser” y conocimiento se mutila reduciéndose al conocimiento.¹⁴

La solución de futuros problemas en torno a las pandemias entraña una compleja realidad: el reordenamiento de las estructuras económicas y sociales. De ahí derivarán los reacomodos en la educación que, más allá de las éticas animalista, ambientalista, ecofeminista, deberá fomentar y promover el buen vivir de las interespecies. ¿Será esto posible desde los actuales modelos educativos y pedagógicos con tendencia a elegir a los mejores de acuerdo a competencias y récords académicos cuantitativos? Si en algún momento adquiere sentido el término impacto (tan archivalizado por la ciencia) es en la urgencia de accionar frente a una rémora epistemológica olvidadiza de que, en la base de la vida humana, existe un ‘principio de insuficiencia’.¹⁵

Puerto y enfermedad

En 1842 la fiebre amarilla causó en Guayaquil 2454 muertos. Según un reportaje del principal periódico ecuatoriano *El Universo*, «el Hospital de la Caridad estaba atiborrado de pacientes y colapsó, incluso, muchos de los médicos que atendían a los enfermos también murieron por el contagio». Aludir a un hecho semejante 178 años después, en medio de una crisis sanitaria que se ha manifestado en su peor rostro —hospitales, morgues y cementerios colapsados, personas muertas en calles y casas que tardan días en ser recogidas por

14 Bataille. *La conjuración sagrada*, 216.

15 Bataille. *La conjuración sagrada*, 217.

Medicina Legal—, podría sonar a manipulación mediática; un modo aparentemente inocuo de paliar tanta incertidumbre y desazón.

Un número considerable de personas aún no alcanza a encontrar a sus familiares fallecidos; en unos casos porque ha existido un desborde de las capacidades hospitalarias ante el número de fallecidos y, en otras, porque se torna problemática la recogida de los cuerpos ante el riesgo de contagio. Otro reportaje del día 31 de marzo, del mismo titular, comenta sobre 450 cuerpos que no han sido retirados, sobre todo, de hogares de familia.

Hay un término que se me ocurre cercano a esta situación de cariz medieval, y fue manejado por Durkheim. Se trata de anomia o anomía social, y también entraña *dérèglement*. Este fenómeno es de naturaleza social y psicológica. No se trata de la ausencia de regulación o falta de normas legales, sino de un estado de perturbación colectiva que resulta de la ausencia o insuficiencia de marcos de orientación. ¿Acaso con los precedentes de China, España, Italia, Estados Unidos, países que en pocas semanas habían alcanzado cifras que rebasaban lo acostumbrado, tras otras epidemias, no pudo trazarse un plan de contingencia local para alojar a los fallecidos? ¿Por qué Guayaquil no pudo disponer —como lo hizo Quito— de un recinto para albergar a personas sin hogar que recibieran las atenciones indispensables para no contagiarse? ¿Por qué quedaron varadas durante varios días 35 240 mascarillas, en la aduana, sin distribuirse expeditamente a las farmacias o centros de atención médica? Múltiples son las interrogantes y, probablemente, obtendremos más temprano que tarde, muchas justificaciones, pero con poco fundamento.

Según Durkheim, una de las situaciones observables dentro de las sociedades inmersas en la anomia es la siguiente:

La competencia entre marcos de regulación, muchas veces contradictorios entre sí, producto de la existencia de múltiples sistemas normativos (tanto formales como informales, legales e ilegales).¹⁶

Este es uno de los síntomas de la siniestra relación entre aislamiento y noción de gasto. Los propios ciudadanos, con sus recursos, deben procurar un entierro digno para sus familiares. Bajo este pretexto probablemente se encarezca cualquier servicio relativo a la sepultura y tratamiento de los cadáveres. Asimismo, en la medida que hemos debido permanecer encerrados en nuestros hogares se incrementan las tarifas de servicios básicos, las cadenas de comida rápida tienen una alta demanda, así como aquellas empresas que hacen entregas a domicilio de cualquier tipo de alimentos o productos, ni qué decir del ‘mercado negro’, que aprovecha la coyuntura para vender *kits* de prevención por valores altos, teniendo en cuenta que el salario promedio de un ecuatoriano no alcanza los 500 dólares americanos.

Suplicio chino o pandemia invisible

Anoche, mientras conversaba con un amigo sobre la situación, recordaba aquellas fotografías sobre el suplicio chino que inspiraran tanto a Cortázar (*Rayuela*), como a Bataille (*Las lágrimas de Eros*). Al momento, apareció la conexión de una manera brusca: la pandemia como suplicio chino (ya a estas alturas el calificativo podría resultar racista, aunque no sea esa su intención).

El suplicio chino, o muerte por mil cortes (*Ling Chi o Leng T'ché*), era una práctica que consistía en descuartizar al reo,

¹⁶ Carlos Parales Quenza. *Psicología social. Un acercamiento histórico al estudio de las relaciones sociales* (Barcelona: Gedisa, Biblioteca Iberoamericana de Pensamiento, 2020): 41.

previamente drogado con opio y atado a un poste. Los fragmentos de su cuerpo eran depositados ante sus ojos, y se le mantenía con vida hasta terminar con una decapitación o la extracción de algún órgano vital. La misma se aplicaba a siervos que ajusticiaban con la muerte a sus amos, o en otros delitos hacia sus familias, congéneres, figuras de autoridad o el emperador.

La necesidad imperiosa de cubrirnos ojos, nariz, boca, manos, y además mantener la indumentaria y zapatos con que nos desplazamos públicamente desinfectadas, y lejos de nosotros en el hogar, el cuidar que cada objeto, producto o alimento con que interactuamos esté debidamente esterilizado, se me antoja similar al suplicio chino. Si a esto sumamos la lejanía respecto a los afectos, redes de solidaridad (solo posibles a través del uso de internet), posibilidad de reunión y acción, ralentización de casi todos los procesos que impliquen el uso de los espacios públicos y, sin embargo, visualización por redes, televisión y prensa de los cuerpos en la calle, o en lugares contiguos a las casas, en estado de descomposición, volvemos a la idea batailleana en *Las lágrimas de Eros*, al tomar como punto de partida la práctica mencionada, para «desorbitar al ojo».

Para el francés, generar ese estado en el lector/espectador buscaba producir un giro respecto al ocularcentrismo imperante en la cultura occidental. «Esos agujeros son ojos que en su dolor caníbal devoran los engolosinados ojos de quien, hasta hace un instante, fue un lector/espectador, dejándolo trastornado, sujetado a esa mirada».¹⁷ La pregunta de orden sería: ¿logrará despertarnos la pandemia?

Escribía Cortázar en su novela que, al menos en su capítulo 14, pareciera cualquiera de nuestras vidas en estas circunstancias:

¹⁷ José Assandri. *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina caníbal* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2013): 126.

Un grotesco collage que había que ajustar con vodka y categorías kantianas, esos tranquilizantes contra cualquier coagulación demasiado brusca de la realidad. O, como casi siempre, cerrar los ojos y volverse atrás, al mundo algodónoso de cualquier otra noche escogida atentamente de entre la baraja abierta. *See, see, rider*, cantaba Big Bill, otro muerto, *see what you have done*.¹⁸

Bibliografía:

- Assandri, José. *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina caníbal*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2013.
- Bataille, Georges. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Alfaguara, 2019.
- Influenza Aviar. Peste aviar, gripe aviar*. The Center for food Security & Public Health, 2015. Disponible en: http://www.cfsph.iastate.edu/Factsheets/es/avian_influenza-es.pdf
- Páez, Yidy. “El Minotauro en su Laberinto”, en *Eidos* n° 5. Barranquilla: Universidad del Norte, 2006.
- Parales Quenza, Carlos. *Psicología social. Un acercamiento histórico al estudio de las relaciones sociales*. Barcelona: Gedisa, Biblioteca Iberoamericana de Pensamiento, 2020.
- Spinney, Laura. *El jinete pálido 1918: la epidemia que cambió el mundo*. Barcelona: Crítica, 2018.
- Tena, Alejandro. “Coronavirus: La destrucción de los ecosistemas, el primer paso hacia las pandemias” en *Público*, 2020. Disponible en: <https://www.publico.es/sociedad/coronavirus-destruccion-ecosistemas-primer-paso-pandemia.html>

18 Julio Cortázar. *Rayuela* (Madrid: Alfaguara, 2019): 58.



Revista No. 2
II semestre
Guayaquil, Ecuador
octubre 2020
ISSN: 2697-3596

COVID-19, tecnología y poder: los peligros del optimismo tecnológico y el surgimiento del omnióptico global

Henry Chávez

PhD en Socioeconomía
CTS-Lab FLACSO Ecuador
/ Pontificia Universidad Católica del Ecuador
henry.chavez@gmx.com

Jacqueline Gaybor

PhD en Estudios de Desarrollo
ISS-Erasmus University Rotterdam, Holanda
gaybortobar@iss.nl

RESUMEN

En medio de la crisis de COVID-19, los países enfrentan la necesidad de restringir la movilidad para reducir la propagación del virus. Ante la urgencia, varios gobiernos alrededor del mundo, entre esos el Ecuador, están empezando a implementar nuevos mecanismos de control basados en tecnologías de Big Data e inteligencia artificial. Sin embargo, la rapidez de estas decisiones y la falta de reflexión y debate sobre sus posibles consecuencias a corto y largo plazo puede llevarnos a engendrar una nueva estructura de poder y control, construida sobre la base de nuestros propios

rastros digitales. Esta nueva estructura puede transformar radicalmente la relación entre Estados y ciudadanos y dar paso a la instauración de regímenes cada vez más autoritarios alrededor del mundo.

PALABRAS CLAVES: COVID-19, Corona-Apps, vigilancia, optimismo tecnológico, omnióptico.

ABSTRACT

Amid the COVID-19 crisis, countries face the need to restrict mobility to reduce the spread of the virus. Given the urgency, several governments around the world, including Ecuador, are starting to implement new control mechanisms based on Big Data and artificial intelligence technologies. However, the speed of these decisions and the lack of reflection and debate on their possible consequences in the short and long term may lead to the production of a new structure of power and control, built on our digital traces. This new structure can radically transform the relationship between states and citizens and pave the way to the establishment of increasingly authoritarian regimes around the world.

KEYWORDS: COVID-19, Corona-Apps, surveillance, technological optimism, omnioptic.

Introducción

Entre marzo y junio de 2020, varios gobiernos y empresas alrededor del mundo desarrollaron e introdujeron aplicaciones móviles para intentar controlar la propagación de la pandemia de COVID-19. La rapidez del contagio y el número de fatalidades por la crisis sanitaria han llevado a los gobiernos a tomar decisiones con consecuencias inciertas. Su argumento ha sido que se debe actuar rápida y decisivamente. La presión por respuestas inmediatas ha dejado poco espacio para examinar detenidamente los riesgos asociados al despliegue de estas innovaciones tecnológicas que se ofrecen como la mejor solución para frenar la curva de contagio.

Este artículo intenta hacer un análisis crítico al optimismo tecnológico detrás del desarrollo de estos y otros dispositivos que se han implementado a escala global durante

la pandemia. Buscamos identificar y discutir los posibles riesgos y consecuencias, intencionales o inadvertidas, que pueden derivar del uso de estos y de las formas en que están siendo implementados. Si bien partimos de una perspectiva global, pondremos particular atención al caso ecuatoriano, por tres razones. La primera es la necesidad de reflexionar sobre los graves riesgos que implica la adopción de estas aplicaciones en un país donde no existe un marco legal específico de protección de datos personales y privacidad. Hasta la fecha no hay claridad sobre cómo se gestionan los datos personales que se recolectan a través de estas aplicaciones. Adicionalmente, el desarrollo, implementación y uso de estas tiene lugar en el marco de un estado de excepción¹ que limita las posibilidades de discusiones técnicas y democráticas que deberían anteceder a la implementación de estas políticas y tecnologías. La segunda, y este es el argumento central de este artículo, es que el conjunto de políticas, medidas y dispositivos desplegados durante la pandemia revelan un proceso de profunda transformación en la arquitectura de poder a escala planetaria, de la cual el Ecuador también forma parte. Las decisiones que se han tomado desde el inicio del estado de excepción no solo modificarán la forma de gestionar esta crisis sanitaria, sino también la sociedad en que habitaremos. Finalmente, la tercera razón tiene que ver con la urgencia de emprender una discusión crítica y constructiva sobre las políticas públicas en esta materia desde diversos sectores. Creemos que es fundamental preguntarse: ¿dónde se está trazando la línea divisoria entre la seguridad y la protección de la privacidad, y con ella de la democracia y los derechos individuales?

1 El estado de excepción en Ecuador entró en vigencia el 16 de marzo de 2020 (decreto 1017) y fue extendido primero hasta el 15 de junio de 2020 (decreto 1052); luego, un nuevo decreto que rige hasta el 15 de agosto (decreto 1074).

Enfermedad, tecnología y poder: algo de historia

Si bien la escala y la rapidez de propagación de esta pandemia puede resultar sorprendente, no es la primera vez que el mundo enfrenta una emergencia sanitaria de este tipo. Es necesario dar una mirada a la historia para ver cómo la humanidad ha respondido a episodios similares en el pasado y qué consecuencias tuvieron esas respuestas. Una primera constatación de este ejercicio es que el surgimiento y transformación de prácticas, imaginarios e instituciones se entrelaza con episodios de enfermedades mortales y plagas que han diezmando poblaciones, países e incluso han extinguido culturas y naciones enteras (Foucault 2004; Hildesheimer 1993; Latour 2001). Estos episodios han determinado el desenlace de guerras, conquistas y otras transformaciones sociales fundamentales en la historia mundial. Basta con dar una mirada a los relatos sobre la peste negra, llevada por los mongoles hasta las puertas de Europa y esparcida en el resto del continente por los comerciantes venecianos (Sallmann 2011); la aniquilación de las poblaciones indígenas americanas con la viruela o la sífilis traída de vuelta a Europa por los mismos colonizadores (Diomedes P. 2003; Nunn 2010; Quénel 1984); las diferentes oleadas de cólera, fiebres y plagas entre los siglos *xvi* y *xix* o la gripe española llevada por las tropas americanas a Europa durante la Primera Guerra Mundial (Hildesheimer 1993; Beauvieux 2012; Bouron 2009; Blicke 2020; Sardon 2020). En cada uno de estos episodios, bacterias o virus, estos insignificantes seres (Žižek 2020) crearon las condiciones para el surgimiento de varios dispositivos e instituciones que se han convertido en las bases mismas de los Estados modernos.

Censos, cuarentenas, hospitales, registros biométricos e incluso castigos por desobediencia, son dispositivos que fueron concebidos en un inicio para controlar la propagación de

enfermedades durante diferentes episodios de contagio masivo (Foucault 1975; 2007). Sin embargo, una vez superadas dichas crisis, estos dispositivos fueron conservados e instrumentalizados por los gobiernos para tener un mejor control de sus poblaciones y territorios. Estos dispositivos dieron lugar a la configuración de lo que Foucault denominó un modelo disciplinario de poder basado en tres principios: exclusión, individualización y vigilancia (Foucault 1975). Dicho modelo, fundado en una arquitectura panóptica (Bentham 1995) de las sociedades e instituciones, ha funcionado, se ha perfeccionado y extendido por todo el mundo desde el siglo XIX.

Sin embargo, ese modelo disciplinario resulta hoy insuficiente para mantener el control sobre poblaciones locales en un sistema global cada vez más interconectado y complejo. En ese sentido, la cuarentena global que hemos experimentado marca en realidad un retroceso que podría derivar en la desarticulación del modelo disciplinario que sostiene a los Estados modernos. Esta desarticulación no significa que la disciplina o el control sobre las poblaciones vaya a reducirse, sino probablemente lo contrario. Frente a la pérdida de *soft power* que ofrecía el modelo panóptico, los Estados se ven obligados a buscar nuevas formas de control más invasivas o represivas. La cuarentena y la declaratoria de estados de excepción alrededor del mundo evidencian este proceso.

Pero existe otra tendencia derivada de esta crisis sanitaria que resulta más preocupante: el despliegue de nuevas formas y dispositivos tecnológicos de control y vigilancia de la población. La particularidad de estas tecnologías y el motivo por el que su adopción irreflexiva, apresurada y generalizada resulta preocupante para la democracia radica en su capacidad sin precedentes para remodelar prácticas, imaginarios y políticas a escala planetaria y en muy corto tiempo. Además, como la historia de las epidemias nos muestra, los

dispositivos y formas de control poblacional que se introducen durante este tipo de eventos rara vez desaparecen. Por el contrario, tienden a perennizarse e integrarse a la panoplia de instrumentos de control y disciplinamiento de las poblaciones con los que cuentan los Estados. Cómo se explica entonces que en pleno siglo **xxi** hayamos recurrido a una tecnología del siglo **xiv**: la cuarentena. Si esta tendencia se repite, este despliegue de nuevas tecnologías podría ser el indicador del surgimiento de un nuevo modelo de poder.

Las ‘Corona’ Apps y los límites del optimismo tecnológico

La recolección masiva de datos personales, biométricos, de geolocalización e imágenes a través de cámaras de vigilancia, drones, teléfonos móviles, GPS, Bluetooth y otros dispositivos no es nueva. Sin embargo, se ha intensificado en los últimos años gracias a los avances logrados en los campos de la inteligencia artificial y las tecnologías de Big Data. El rol que han jugado China y varios de sus vecinos asiáticos en el desarrollo de estas tecnologías ha sido fundamental. Es importante resaltar este hecho por dos razones. En primer lugar, estos países fueron los primeros en recurrir a soluciones basadas en este tipo de tecnologías para intentar frenar la propagación de una pandemia cuyo epicentro fue precisamente China. En segundo lugar, esto resulta relevante porque dichos países mantienen en mayor o menor grado sistemas políticos autoritarios que les han permitido desarrollar y desplegar este tipo de tecnologías sin mayor resistencia ni regulación democrática. Este hecho, no menor, ha determinado que el desarrollo de estos dispositivos siga una trayectoria marcada por la impronta de imaginarios y necesidades propias de sistemas políticos altamente jerarquizados y fundados en el control disciplinar de sus poblaciones.

Entre la panoplia de dispositivos tecnológicos que estos países asiáticos desplegaron durante esta crisis, quizás los más populares son las aplicaciones móviles. En efecto, con ciertas variaciones y grados de sofisticación más o menos importantes, casi todos los países afectados por la pandemia han desarrollado este tipo de aplicaciones (Gráfico 1).



Gráfico 1: Corona-Apps disponibles en Google Play por país²

En términos generales, estas aplicaciones se enfocan en recolectar tres tipos de información: datos médicos y biométricos, datos de localización y movimiento, y datos de contactos e interacciones. Ante la urgencia y la falta de mejores respuestas a la pandemia, varios gobiernos del norte y sur global vieron en el ejemplo asiático un modelo a seguir. Sin embargo, el nivel de debate crítico sobre su implementación ha variado notablemente de país a país. En varios países europeos, por ejemplo, se ha generado un gran debate sobre sus dificultades técnicas, éticas y legales. Esto se entiende dados los límites que impone el Reglamento General

² Versión interactiva: <http://divergencelab.org/wp-content/uploads/2020/10/covid.html>
Fuente: Google Play.

de Protección de Datos (RGPD-UE), mismo que da prioridad a la anonimización y la privacidad. A pesar de contar con este sólido marco jurídico común, estos países se han visto obligados a elegir entre ‘ceder’ y hacer caso omiso de las complejidades que las soluciones tecnológicas imponen a los derechos de privacidad para contener la propagación del virus, o proteger los derechos de sus ciudadanos a la privacidad, la protección de sus datos personales y el futuro de sus democracias.

Sin embargo, en contextos cuyos marcos jurídicos sobre protección de datos y privacidad son más débiles o inexistentes, vemos cómo se despliegan este tipo de tecnologías con mucha rapidez. Pero, debido a restricciones técnicas y financieras, la mayoría de las aplicaciones desarrolladas en o para estos contextos se han enfocado en la recolección del primer tipo de información: datos médicos y biométricos. Este tipo de aplicaciones son promocionadas como herramientas para la autoevaluación médica, por ejemplo: Cuidar (Argentina), CoronApp (Chile), SaludEC (Ecuador), entre otras. En términos generales, estas aplicaciones piden al usuario ingresar cierta información médica y personal. A partir de esta información, evalúan la probabilidad de que la persona esté o no infectada o los riesgos que tiene de contraer el virus. Algunas también dan acceso a información sobre la distribución geográfica del brote del virus. Sin embargo, si tomamos en cuenta la finalidad de las aplicaciones, la pertinencia de la serie de datos personales que estas aplicaciones solicitan para su funcionamiento resulta por lo menos cuestionable. Cuidar, por ejemplo, requiere como información obligatoria: el número de identificación nacional, el correo electrónico y el teléfono. CoronApp va más allá y pide además el número de registro fiscal, edad, dirección, geolocalización, medicamentos que usa, preexistencias de enfermedades, historial de viajes y contactos. SaludEc solicita información personal, datos de geolocalización del teléfono, lista

de redes wifi-circundantes, número de cédula, correo electrónico, ciudad, dirección de residencia y teléfono. En ninguno de estos casos se estipula claramente cuál es la necesidad de recolectar todos estos datos para producir un 'autodiagnóstico', objetivo principal de estas aplicaciones.

El segundo tipo de aplicaciones, basadas en la recolección de datos de geolocalización, apunta a limitar o gestionar la libertad de movimiento de las personas durante las cuarentenas. En Taiwán, por ejemplo, esta función ha sido uno de los pilares fundamentales de la gestión de la crisis. Un sistema que no ha pasado inadvertido, ya que les ha permitido controlar a la población a través de multas a quienes incumplen el aislamiento (Cole 2020). Las aplicaciones funcionan como una «cerca electrónica invisible» que monitorea las señales telefónicas para alertar a la policía si la persona que está en cuarentena se aleja de su dirección o apaga su teléfono. En algunos países, como Australia, Rusia, Estados Unidos, estas aplicaciones funcionan junto con brazaletes electrónicos con capacidad de rastreo GPS (Bakkemo 2020; Fernandes 2020; Satter 2020). Algunas empresas privadas en el sur global también han diseñado estrategias para controlar el cumplimiento del aislamiento preventivo y obligatorio. La compañía argentina Urbetrack, por ejemplo, diseñó Cuídate En Casa (Infobae 2020), una aplicación que trata de emular a la experiencia taiwanesa. Esta trabaja con dependencias gubernamentales y fuerzas de seguridad para monitorear la movilidad de las personas que incumplen cuarentenas.

Un tercer tipo de aplicaciones usan el rastreo de contactos para indicar si hay riesgo de contagio sobre la base de datos de interacción y proximidad con personas diagnosticadas con COVID-19. El rastreo de contactos puede usar diferentes tipos de tecnología de ubicación. Por ejemplo, la aplicación TraceTogether de Singapur funciona a través de Bluetooth. Otras aplicaciones usan también tecnología GPS, como la noruega Smittestopp

(Nikel 2020) o la surcoreana Self-quarantine Safety protection (Kim 2020). Pero, el uso de este tipo de tecnologías, que daría poder a los Estados para rastrear y almacenar las ubicaciones de sus ciudadanos y sus contactos, ha activado varias alarmas y generado un fuerte debate al interior de varios países. Para saldar este asunto, varios gobiernos europeos encargaron a grupos de expertos, científicos, empresas y organismos de protección y control de datos y privacidad para que diseñen posibles soluciones que se apeguen a las normativas europeas (PEPP-PT 2020; Untersinger 2020b; Miller y Chazan 2020). Entre los puntos centrales de este debate se encuentra el carácter centralizado o descentralizado de los sistemas que se implementen, su interoperabilidad entre países, la seguridad de los datos y los mismos sistemas, el anonimato, el carácter voluntario de su uso y ciertas consideraciones sobre la soberanía de los Estados europeos frente al poder de compañías como Apple y Google (Gebhart y Cyphers 2020; Kobeissi 2020; Miller y Chazan 2020; Untersinger 2020a; 2020b; Untersinger y Breteau 2020). En efecto, estas últimas lanzaron en abril una herramienta común a ambos sistemas operativos para que pueda ser utilizada por cualquier empresa o Estado que desarrolle aplicaciones de trazado de contactos por Bluetooth (Girard 2020). La herramienta propuesta por las empresas estadounidenses opta por un sistema descentralizado en la que, en principio, ninguna información personal del usuario es compartida ni con el Estado, ni con dichas empresas. El principio es simple: cada teléfono emite códigos aleatorios que son captados por los teléfonos de otras personas que se encuentren cerca y los almacenan localmente. Cuando una persona es diagnosticada positivo con COVID-19, este lo notifica en la aplicación y los códigos emitidos por su teléfono son transmitidos a la red de usuarios para que cada teléfono verifique si alguno de esos códigos coincide con los que tiene almacenados localmente. Sin embargo, este esquema aparentemente respetuoso

de la privacidad tiene sus bemoles ya que resulta más vulnerable a ataques informáticos malintencionados, reporte de falsos positivos, rastreo dirigido, la anonimidad puede fácilmente ser vulnerada, etc. (Miller y Chazan 2020). Sobre la base de algunos de estos argumentos, equipos como el del Institut National de Recherche en Informatique et Automatique (INRIA) de Francia han desarrollado sistemas de tipo centralizado (Robert) en el que los códigos generados por cada teléfono son manejados por un sistema central que distribuye y anonimiza los códigos de los usuarios. En este modelo, los usuarios solo comparten sus datos con el servidor central y no con toda la red, lo cual reduce las posibilidades de identificación de los usuarios, pero, en cambio, se da por supuesto que quien maneja el servidor central es un ente de confianza. Esta es precisamente una de las mayores críticas a este sistema ya que este supuesto es fácilmente quebrantable (Gebhart y Cyphers 2020; Kobeissi 2020). Si bien el debate técnico, legal y ético alrededor de estos dispositivos no ha sido resuelto y las críticas a ambas soluciones siguen sin respuesta, la urgencia de retomar las actividades económicas ha empujado a los gobiernos a lanzar sus propias aplicaciones. Francia optó por un sistema centralizado: StopCovid (Escande 2020); mientras que Alemania por uno descentralizado: Healthy Covid (Lyons 2020).

Por último, hay aplicaciones que recolectan y usan los tres tipos de información. La aplicación china Alipay HealthCode app, por ejemplo, combina el uso de información biométrica, rastreo de los movimientos y el rastreo de contactos (Mozur, Zhong, y Krolik 2020). Esta aplicación asigna a los usuarios tres códigos de color basados en su estado de salud y su historial de viajes. Además, genera un código QR que puede ser escaneado por las autoridades policiales. La aplicación tiene especificidades de acuerdo a cada ciudad, pero los 3 códigos de color son una característica común. El código verde permite el movimiento con relativa libertad, el amarillo indica estar en aislamiento doméstico, y el

rojo designa un caso confirmado de COVID-19 que debería estar en cuarentena. La aplicación se basa en información ingresada por el usuario, pero también en la información suministrada por el gobierno. Esto comprende los registros médicos, el historial de viajes y la información sobre el contacto con alguien a quien se le ha diagnosticado COVID-19. Sin embargo, la aplicación no deja claro a sus usuarios qué datos están siendo recolectados y almacenados, quién puede usarlos, ni tampoco su relación con las autoridades encargadas de hacer cumplir la ley. Los abusos y riesgos que este tipo de tecnologías pueden traer no son menores en contextos autoritarios como el chino, donde además su uso es obligatorio. Basta con imaginar la facilidad con que estas tecnologías pueden limitar la movilidad de un ciudadano o su capacidad para acceder a bienes, servicios u otros derechos.

Sin embargo, a pesar de las promesas y la proliferación exponencial de estas aplicaciones, su verdadera utilidad y efectividad en la lucha contra la pandemia resulta cuestionable. El gráfico 2 muestra que, hasta junio 2020, de las 217 aplicaciones disponibles en el mundo solo 27 han sido instaladas por más de 1 millón de usuarios y apenas 4 por más de 5 millones. Cuidar (Argentina), CoronApp (Colombia), Hayat Eve Şıgar (Turquía) y Ada (Alemania). Dos excepciones sobresalen: Aarogya Setu (India), con más de 100 millones de usuarios y Caixa (Brasil), con 50 millones de usuarios. El número de usuarios en esta última se explica porque es una aplicación de ayuda financiera para los trabajadores informales durante la pandemia (Sputnik 2020). No obstante, incluso en estos dos últimos casos, el número de usuarios representa apenas 7 % y 23 % de sus poblaciones, respectivamente. Ahora bien, solo en el caso de las aplicaciones de *contact-tracing*, las más sofisticadas y que en teoría podrían ayudar a reducir el contagio, se estima que al menos un 60 % de la población debería usarlas para que tengan alguna efectividad (Castañeda y Toledo 2020; Miller y Chazan 2020; Busvine 2020).

Estas estimaciones suponen además que la detección de personas infectadas y la tecnología de *tracing* funcionan al 100 %. Siguiendo el modelo de Ferretti et al. (2020), con una efectividad del 50 % en el sistema de test y de identificación de contactos y un 20 % de la población usando este tipo de aplicaciones, su efectividad se reduce al 1 %. Si dichas estimaciones son correctas, el despliegue de este tipo de dispositivos hasta la fecha tendría poco o ningún efecto concreto en el control de la pandemia.

Estos datos ponen en evidencia los límites del optimismo tecnológico y una cierta tendencia general entre los tomadores de decisión alrededor del mundo a operar desde mecanismos propios del pensamiento mágico (Stivers y Stirk 2001; Chávez 2017; Chávez y Gaybor 2018; Jasanoff y Kim 2015). Pero, lo más preocupante no es la falta de racionalidad en los dirigentes políticos, sino los riesgos para la democracia y los derechos individuales que la adopción apresurada de estas ‘recetas mágicas’ está generando alrededor del mundo. Si bien ninguna de esas aplicaciones alcanza por sí sola una masa de usuarios mínima para cumplir la función para la que fueron creadas, la información recolectada por cada una de ellas —datos personales, clínicos, de localización, contactos, entre otras— suma ya una base de datos de alrededor de 190 millones de personas. Esta información puede no ser suficiente para detener la pandemia, pero bien podría ser muy efectiva para otros propósitos como restringir el acceso a seguros de salud, a empleos o controlar poblaciones. La falta de transparencia, y sobre todo de regulaciones locales en materia de protección de datos y privacidad en las que estas aplicaciones fueron desplegadas, levanta varias alarmas sobre la gestión que se dará a toda esta información y los posibles usos que puedan darle gobiernos o empresas privadas. Basta con recordar algunos casos recientes de fuga, robo, exposición o venta de bases de datos con información sensible en Ecuador (Plan V 2019), Chile (Cifuentes 2018; Cortes 2019), Perú (Hautala

2020), México (Heran 2018) y de varias plataformas que operan en todo el mundo como Waze, LinkedIn, iCloud, Adobe, Uber, Netflix, Zoom o Facebook (Abrams 2020; Bischoff 2019; Cimpanu 2019; El Colombiano 2016; Galvan 2019; Jee 2019; McCormick 2014; Musil 2019). El caso de Facebook resulta emblemático por su relación con el escándalo de Cambridge Analítica que puso en evidencia el poder de las tecnologías de Big Data para manipular la opinión de los ciudadanos e influir en procesos electorales alrededor del mundo, entre ellos la elección de Donald Trump y el Brexit (Lapowsky 2018; 2019; Amer 2019). Este escándalo ejemplifica la gravedad del riesgo que introduce la creación indiscriminada y desregulada de bases de datos con información sensible para la democracia y los derechos individuales.

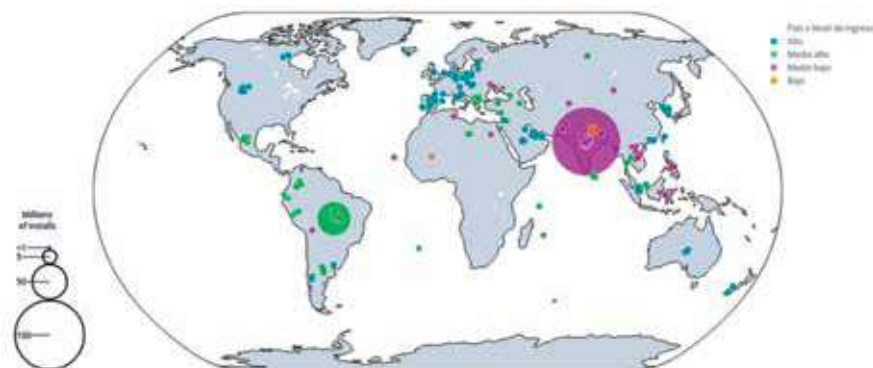


Gráfico 2: Número de descargas de Corona-Apps para Android por país³

La falta de regulación sobre la gestión de los datos y los riesgos para la privacidad: caso Ecuador

Como otros gobiernos del Sur Global, Ecuador se ha adherido a la fórmula que combina el aislamiento social con la detección temprana y el rastreo de infectados a través de aplica-

3 Versión interactiva: <http://divergencelab.org/wp-content/uploads/2020/10/covid2.html>.
Fuente: Google Play.

ciones móviles. Por el momento, el gobierno ha desarrollado dos aplicaciones: SaludEC y CovidEC.⁴ Estas sirven principalmente para la autoevaluación médica y geolocalización. Básicamente solicitan al usuario cierta información médica y sobre esta base evalúan si es probable que esté infectado. Si es el caso, dan ciertos consejos de cómo gestionar la enfermedad y qué acciones tomar. Estas aplicaciones también dan acceso a información geográfica sobre el brote del virus a través de mapas.

Sin embargo, como ya se mencionó, estas aplicaciones solicitan una serie de datos personales cuya pertinencia no siempre queda clara. SaludEC, por ejemplo, requiere como información obligatoria el número de cédula, correo electrónico, ciudad, dirección de residencia, teléfono, fecha completa de nacimiento y aceptación de las condiciones de uso. Dichas condiciones establecen, entre otras cosas, que el Ministerio de Salud Pública y otras instituciones del Estado pueden contactar al usuario «por medio de WhatsApp, SMS, correo electrónico y otros medios digitales con información oficial». Adicionalmente, la aplicación puede acceder a la ubicación determinada por GPS y por las redes cercanas; a las fotos, multimedia y archivos —pudiendo leer y además modificar o eliminar el contenido almacenado—; a la información sobre la conexión WIFI y el acceso completo a las redes.

Esta solicitud de datos personales para la habilitación y uso de aplicaciones no es anodina. Es en realidad producto de los imaginarios movilizados por las mismas autoridades públicas que las promueven. En la presentación pública de SaludEC, por ejemplo, Andrés Michelena, ministro de Telecomunicaciones del Ecuador, presentó la entrega de datos personales como algo intrascendente, una simple etapa de rutina para descar-

4 Esta app, específicamente, fue diseñada por el Ministerio de Telecomunicaciones y de la Sociedad de la Información.

gar y utilizar la aplicación (Teleamazonas 2020). Este tipo de discurso oficial endosa un nivel incuestionable de confianza a estas aplicaciones mientras que nos deja ver la falta de visión crítica de la clase gobernante sobre los efectos que esto tiene para sus ciudadanos y la misma responsabilidad de los entes públicos. El riesgo potencial relacionado con la seguridad y la privacidad es inadvertido y además cobijado en la idea de garantizar el bien común en una situación de miedo generalizado por efecto de la pandemia.

Sin embargo, estos peligros se hacen cada vez más tangibles. Anomali Threat Research, compañía estadounidense dedicada a la ciberseguridad, ha detectado hasta el momento al menos una docena de aplicaciones falsas. Estas aplicaciones están diseñadas para parecerse a las herramientas oficiales de lucha contra la pandemia y a través de las cuales es posible robar identificadores y datos personales (Suazo 2020). Así mismo, Amnistía Internacional alertó que aproximadamente los datos de un millón de usuarios de la aplicación de contact tracing desarrollada por Qatar (Ehteraz) habían sido expuestos a posibles hackeos (Hern 2020). Y no podemos olvidar que el 16 de septiembre de 2019 ocurrió la mayor filtración de datos en la historia del Ecuador. Esta dejó expuesta información personal⁵ de más de 20 millones de ecuatorianos (vivos y muertos), proveniente del Registro Civil, el Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social, el Banco de Instituto de Seguridad Social, entre otros. Esta información incluía, por ejemplo, datos sobre estados de cuenta y créditos de las personas (Cadena 2019). Las consecuencias de este evento ponen de manifiesto el grave riesgo que enfrentamos al entregar nuestros datos personales. De igual

5 Nombres y apellidos, número de cédula, RUC, género, fecha y lugar de nacimiento, dirección de residencia, correo electrónico, números telefónicos, estado civil, nivel de educación, entre otros.

manera, el 22 de marzo 2020, en plena pandemia, se filtró información confidencial desde el municipio de Quito sobre la distribución por sectores de casos de personas contagiadas (Carvajal 2020).

Pero no solo el gobierno promueve aplicaciones para la autoevaluación y monitoreo de zonas con casos confirmados o con riesgo de contagio. El departamento de modelización matemática de la Escuela Politécnica Nacional también diseñó la aplicación Salvavidas. Esta permite acceder a información sobre la distribución y patrones de dispersión geográfica de los casos confirmados y de zonas con mayores probabilidades de contagio de COVID-19. Según las declaraciones a un medio local de uno de los creadores de esta app, la urgencia es tal, que sin estas aplicaciones:

La sociedad se va romper, si nosotros seguimos encuarentenados todo el tiempo se va a romper, no vamos a tener qué comer, no vamos a tener salario y la cosa se va a romper; en Italia hay saqueos, también tenemos que precautelar la sostenibilidad del país (*El Universo*, 2020).

Como en otras partes del planeta, este tipo de declaraciones evidencia cómo el uso de estas aplicaciones es percibido, desde un optimismo tecnológico acrítico, como la ‘solución mágica’ para detener la pandemia y evitar los escenarios catastróficos imaginados o movilizados por los tomadores de decisiones para justificar su adopción.

Las apps de COVID-19 diseñadas en Ecuador recopilan una serie de datos personales cuyo propósito o función no está claro. Salvavidas, por ejemplo, cuyo objetivo es «identificar patrones de propagación de la enfermedad», requiere para su utilización que el usuario provea información personal sobre su historial de salud. Preguntas como ¿tiene usted cáncer?,

¿padece de problemas cerebrovasculares?, ¿padece de problemas coronarios?, ¿tiene diabetes? son indispensables para realizar el llamado ‘autotest’. Esta información tiene poca o ninguna relevancia para visualizar las zonas de riesgo de contagio, conocer el cerco epidemiológico, u obtener un diagnóstico médico del COVID-19. Puede, sí, indicar el riesgo que una persona tiene de desarrollar un cuadro grave de la enfermedad. Pero esa información, el usuario la puede conocer sin tener que poner su información personal en una base de datos que puede terminar en manos de terceros y limitar sus derechos sociales, económicos y políticos.

En una entrevista radial realizada a uno de los creadores de la aplicación Salvavivas, este señaló sobre la protección de la privacidad que:

Nosotros tenemos algunos escudos [...] para que nuestros servidores y computadores en los cuales está almacenada la información no sean vulnerados. [...] Pero, la otra cosa también es por supuesto, una confianza que se le da a la institución, en este caso al centro de modelización de la Politécnica Nacional y es una confianza en ese sentido. [...]. Hay una confianza en que la gente de la institución no va a usar mal la información. Nuestro propósito como institución de educación superior no es lucrar, por supuesto que no. Es más bien tener una herramienta de ayuda para la ciudadanía (Majestad FM, 2020).

Esta declaración devela el deseo de contribuir a la comunidad detrás de la innovación tecnológica. Sin embargo, este voluntarismo se sostiene sobre la idea bastante cuestionable de que la entrega de datos personales se la hace como un gesto de ‘confianza’ en una institución de educación superior que no tiene ánimos de lucro. Esta visión minimiza la responsabilidad

sobre la gestión de esos datos únicamente a través de ‘herramientas tecnológicas’. Adicionalmente, este discurso demuestra que hay un paso previo que no ha sido previsto: garantizar el principio de la limitación a la recopilación y al procesamiento de datos personales, el cual debe ser proporcional al fin legítimo perseguido. Este es un principio reconocido, por ejemplo, en el RGPD-UE. La entrevista denota la falta de un marco jurídico en el Ecuador que determine los principios básicos de la protección a la intimidad, donde debe destacarse la limitación a recopilar y procesar datos y a esto sigue el determinar la responsabilidad legal sobre su tratamiento, el cual tiene que ver con el acceso, seguridad, conservación, transferencia o eliminación de estos datos.

Tal vez, antes de lanzar más de estas aplicaciones que ponen en riesgo no solo a los ciudadanos como individuos, sino a la democracia, cabría preguntarse primero si estas cumplen realmente la función para la que fueron creadas y segundo, cómo garantizar su funcionamiento y la protección de sus usuarios en contextos como el Ecuador. La aplicación SaludEc, por ejemplo, es promocionada como facilitadora para brindar atención especializada a través de telemedicina, agendar una cita médica en establecimientos de salud pública o servir de enlace inmediato para una atención urgente con el 911 (FM Mundo 2020). Pero si la aplicación sirve para lo mismo que se podría hacer a través de una llamada al 171 o al 911, ¿qué utilidad real tiene para el usuario?

Por otro lado, según el reporte *Digital 2020: Ecuador* (Hootsuite y We are social 2020), si bien el 89 % de la población ecuatoriana tienen un teléfono celular, solo el 66 % de estos son Smartphone. El 69 % de la población tiene internet, pero solo el 23 % del tráfico se da a través de un teléfono. Esto se explica ya que el 74 % de las conexiones telefónicas en el país son prepago y tienen acceso limitado a otros ser-

vicios de internet que no sean Facebook o WhatsApp, que se ofrecen gratuitamente con dichos planes. Otro aspecto a considerar es que el 86 % de los teléfonos inteligentes en el país usan Android como sistema operativo, lo cual plantea algunas preguntas sobre las posibilidades reales de conseguir un uso extendido de estas aplicaciones, considerando los problemas de compatibilidad que se presentarán en el corto y mediano plazo.

Sin lugar a duda, algo que debería anteceder la puesta en marcha de estas aplicaciones es la discusión sobre privacidad y protección de datos. Si bien este no ha sido el caso en el Ecuador, el contexto de esta pandemia nos empuja y señala la urgencia de navegar la inevitable tensión entre balancear derechos individuales (como el derecho a la intimidad y la protección de datos personales) frente al amparo de intereses comunitarios relacionados con la salud pública y beneficiar significativamente la vida de los ciudadanos. En la esfera de la salud pública, este debate no es nuevo (Bayer y Fairchild 2002; Myers et al. 2008). La filtración, transferencia o entrega de datos personales ligados con enfermedades venéreas, diabetes, tuberculosis (Fairchild, Colgrove, y Bayer 2003) y VIH (Bayer y Fairchild 2002) a personas fuera de la comunidad médica y con propósitos diferentes a los cuales los datos fueron recolectados, ha sido sujeto de disputa incluso antes de la digitalización de la información. En particular, cuando no se ha determinado bajo qué circunstancias los datos personales pasan a ser datos públicos y las obligaciones y responsabilidades que esto conlleva. La preocupación con respecto a la afectación del derecho a la privacidad adquiere otro nivel de complejidad al verse mediado por el componente digital. Además, esto se vuelve incluso más complicado en un contexto como el ecuatoriano, donde, al igual que en otros países de la región,

no hay un marco regulatorio específico⁶ para la protección de datos personales y la intimidad.

La situación que vive el Ecuador en medio de un estado de excepción es compleja. El artículo 11 del Decreto Ejecutivo N.º 1017 dispone que «se podrán usar plataformas satelitales y de telefonía móvil para monitorear la ubicación de personas en estado de cuarentena sanitaria y/o aislamiento obligatorio que incumplan las restricciones dispuestas, a fin de ponerlas a disposición de las autoridades judiciales y administrativas competentes». El 19 de marzo de 2020, la Corte Constitucional del Ecuador emitió el Dictamen No. 1-20-EE/20, favorable al Decreto Ejecutivo. Respecto del artículo 11, la Corte precisó que el uso estas tecnologías «es una medida idónea, necesaria y proporcional, debido a que optimiza los recursos humanos y materiales para lograr los fines del estado de excepción declarado». La Corte, sin embargo, resalta que dicha utilización no debe ser un medio para la transgresión de los derechos a la privacidad, a la no discriminación y a la protección de los datos personales de las personas examinadas sanitariamente durante la pandemia. Ahora bien, un elemento importante del dictamen de la Corte es la limitación del uso de estas herramientas tecnológicas solo a «aquellas personas a quienes las autoridades de salud han dispuesto de manera específica el aislamiento voluntario u otras medidas de similar naturaleza». A su vez, estas personas deben ser debidamente informadas sobre esta medida y su alcance.

6 La Declaración Universal de Derechos Humanos establece las bases del derecho humano a la intimidad en su artículo 12. Otros instrumentos internacionales como el Pacto Internacional de derechos civiles y políticos (artículo 17, numeral 1) y la Convención Interamericana de Derechos Humanos (artículo 11, numeral 2 y 3) determinan que nadie será objeto de injerencia arbitraria o ilegal en su vida privada. La Constitución del Ecuador (artículo 66, numerales 3, 19, 20) garantizan el derecho a la integridad personal, la protección de datos de carácter personal y el derecho a la intimidad personal y familiar. El 12 de julio de 2016 se presentó a la Asamblea Nacional un Proyecto de Ley Orgánica de Protección de los Derechos a la Intimidad y Privacidad sobre los Datos Personales (Proyecto número 254848). Sin embargo, este proyecto fue archivado. El 19 de septiembre de 2019, el Presidente presentó el Proyecto de Ley Orgánica de la Protección de Datos Personales (Proyecto número 379637).

Ahora bien, jurídicamente, la protección de datos personales surge como un mecanismo para salvaguardar el derecho a la intimidad de las personas. En términos generales, al hablar de datos personales nos referimos a cualquier información con respecto a una persona identificada o identificable, directa o indirectamente. La identificación directa requiere detalles básicos como el nombre, la edad, la dirección, el número de documento de identidad, un distintivo biométrico como el reconocimiento del iris o la huella digital, etc. La identificación indirecta requiere de otras características únicas o se da por una combinación de ellas, las cuales proporcionan suficiente información de identificación de una persona. Una persona identificable es aquella sobre la cual no se conoce su registro de identidad, pero puede llegar a ser determinado (Enríquez 2017).

En síntesis, el problema central de estas aplicaciones yace entonces en la falta de transparencia y certezas sobre la gestión, seguridad y posibles usos que se den a los datos que recopilan. Esta falta de claridad pone en riesgo la privacidad de los usuarios y, por ende, los coloca en una posición de indefensión frente a poderes públicos o privados que puedan servirse de esta información. En efecto, poco o nada se ha discutido en el país sobre la importancia del anonimato de los datos personales, biomédicos y de geolocalización que son compartidos por los ciudadanos en estas u otras aplicaciones. Tampoco se ha discutido sobre los riesgos que su irrespeto implica para la vida privada y el ejercicio de los derechos civiles y políticos. Esta falta de conciencia colectiva sobre el tema se refleja en la ausencia de un marco legal sobre la privacidad y la protección de datos. Sin dicho marco, la entrega, la recolección, el almacenamiento, procesamiento, divulgación, intercambio y comercialización de datos en el Ecuador se realiza, hoy por hoy, sin ninguna regulación.

Como en los albores del capitalismo, nos encontramos en un nuevo proceso de acumulación primaria, ya no de tierras o de recursos naturales, sino de datos e información basada en la anomia o la ley del más fuerte, que determinará la nueva estructura y trayectoria de las clases sociales y las relaciones internacionales. Si no hacemos algo urgente por actualizar nuestros marcos regulatorios nos encontraremos otra vez en el campo de los explotados. En efecto, la creación de estas bases de datos con información tan sensible, en contextos con poca o ninguna regulación, pueden dar lugar fácilmente al desarrollo de herramientas de vigilancia o sometimiento de los ciudadanos a intereses privados o del gobierno de turno. Un ejemplo que ilustra claramente estos riesgos es la posibilidad de que estas bases de datos se comercialicen o se filtren a terceros (aseguradoras privadas de salud, empleadores para evaluar a solicitantes de trabajo, partidos políticos, etc.), de forma intencionada o por accidente, y que esto determine el acceso o la cobertura que un ciudadano puede tener en el sistema de salud local, las posibilidades de obtener un empleo o el ejercicio de sus derechos civiles y políticos.

No podemos dejar que el optimismo tecnológico, el oropel de los *smartphones* y otros artefactos, conviertan estas aplicaciones en falsos ejes de la gestión de la pandemia. Estas no pueden reemplazar otras prioridades como mejorar la capacidad de atención y el acceso al sistema de salud nacional, las pruebas y precauciones con la higiene y cuidado personal, que han demostrado su efectividad en frenar la curva de contagio de la epidemia.

Hacia una nueva arquitectura global de poder

El problema más inquietante del uso y despliegue de estas tecnologías de monitoreo y control que ponen en riesgo dere-

chos, como la privacidad, son sus efectos de mediano y largo plazo sobre la estructura de poder y los sistemas democráticos. Como nos muestra la historia, la evolución de las epidemias y las estructuras del Estado están íntimamente relacionadas. En ese sentido, la pertinencia de estas nuevas tecnologías y dispositivos no debe evaluarse únicamente mirando su capacidad para controlar la crisis actual, sino también sus consecuencias futuras y a las transformaciones que introducirán en la estructura y el funcionamiento de los mismos Estados. ¿Qué de toda esta panoplia de dispositivos, tecnologías y políticas que se nos ha impuesto durante esta crisis, será conservada por los gobiernos o las empresas luego de esta crisis para incrementar su poder y mejorar el control sobre las poblaciones? ¿Qué ocurre cuando la cesión de nuestra privacidad es enmarcada como un asunto de salud pública y no de control y poder?

Algunos eventos y políticas puestas en marcha en diferentes lugares del mundo en apenas seis meses dan la pauta del tipo de sistema político y económico al que puede conducirnos la implementación indiscriminada, apresurada y sin control democrático de estos dispositivos. En Colombia, por ejemplo, las medidas de control de la pandemia se están convirtiendo en auténticos sistemas de vigilancia y discriminación. Según un reporte de Índice Coronavirus y Derechos Digitales (2020), tanto instituciones públicas como empresas privadas están empezando a obligar a sus empleados a dar una serie de informaciones personales como preexistencias en salud, embarazos, VIH, desplazamientos, viajes, contactos, accidentes de tránsito, etc., que no guardan ninguna relación con la pandemia. La recolección de estos datos a través de formularios compartidos con poca o ninguna seguridad responde a las políticas implementadas por el gobierno para la reapertura y reactivación de la economía. En efecto, en su afán de precautelar la salud de los trabajadores el gobierno exige a las ins-

tituciones y empresas que desarrollen protocolos e informes sobre la salud y la seguridad de sus empleados. Estas, para poder retomar sus actividades, implementan apresuradamente dispositivos como los mencionados, muchas a través de aplicaciones, formularios inseguros o empresas tercerizadoras. Los empleados, por su parte, están obligados a llenar dichos formularios so pena de sanciones o despido. De hecho, incluso las personas que trabajan en línea están obligadas a llenar los formularios para poder seguir laborando. De esta manera, una política que en principio estaba orientada a proteger a los trabajadores, termina generando más riesgo y convirtiéndose en instrumento de discriminación o restricción de derechos para sus supuestos beneficiarios.

El problema radica en que, en ausencia de regulaciones claras sobre la protección de datos y la privacidad, este tipo de dispositivos y políticas puestos en marcha por los Estados terminan convirtiéndolos en una suerte de ‘virus institucional’ que replica lógicas de vigilancia y control en cada poro del tejido social. Es precisamente lo que devela el caso colombiano o ecuatoriano. El Estado emite políticas o normativas generales que las empresas y los ciudadanos están obligados a cumplir, pero no se especifican marcos y límites claros a las acciones demandadas, marcos que deberían ser definidos democráticamente. En ausencia de directrices claras, las empresas y los ciudadanos no tienen otra referencia que las acciones del mismo gobierno que, con el despliegue y uso indiscriminado que da a estos dispositivos y tecnologías, envía una fuerte señal de la poca importancia que se debe dar a la privacidad. Así, ya sea por obligación tácita o implícita, se comienza a construir una ‘nueva normalidad’ en la que cámaras, drones, captosres biométricos, aplicaciones y demás terminan volviéndose parte del paisaje cotidiano y nuestros derechos y sentido de privacidad y libertad, una reliquia del siglo pasado.

En contextos autoritarios, las consecuencias políticas del despliegue de estas tecnologías de control pueden ser aún más evidentes. En Qatar, por ejemplo, la aplicación de *contact tracing* Ehteraz usa un sistema centralizado basado en tecnología Bluetooth y GPS para identificar posibles exposiciones a personas infectadas con COVID-19. Esta aplicación se volvió obligatoria en mayo con una pena de prisión de hasta 3 años para toda persona que no la haya descargado (Hern 2020). Los riesgos de sistema centralizado de localización y trazado de contactos con obligatoriedad de uso so pena de prisión en una monarquía absoluta pueden ser enormes para sus habitantes.

Finalmente, para entender las transformaciones políticas que este tipo de tecnologías están produciendo probablemente el mejor lugar para observarlas sean los mismos países asiáticos donde todo esto empezó. El caso de la ciudad de Hangzhou, en China, es un ejemplo paradigmático. Esta metrópoli de casi 10 millones de habitantes ubicada al sur de Shanghai y a unos 700 km de Wuhan —epicentro de la pandemia— es la cuna de Alibaba, la empresa digital más importante de China, y de la aplicación AliPay Health Code, desarrollada por la misma empresa. Luego de haberse implementado a nivel nacional y una vez que la primera ola de contagio parece estar bajo control, las autoridades de dicha ciudad han decidido extender indefinidamente el uso de esta aplicación e integrarlo con más indicadores de salud individuales. Estos indicadores podrían incluir no solo datos médicos, sino también niveles de actividad, estilos de vida (deporte, consumo de alcohol o tabaco, horas de sueño, etc.). En esta nueva versión, el usuario ya no verá en su pantalla los tres colores utilizados para restringir la movilidad en la pandemia, sino una escala de colores indicando su estado de salud (Davidson 2020). Como en el caso colombiano, la intención declarada por las autoridades chinas es ayudar a mejorar la salud de sus ciudadanos. Sin

embargo, en un régimen autoritario que antes de la pandemia utilizaba ya un sistema de ‘crédito social’ (DW 2019; Louvet 2019) basado en la vigilancia absoluta de sus ciudadanos y con capacidad para restringir varios de sus derechos en función de su ‘buen’ comportamiento, es fácil imaginar que estos datos puedan ser usados para mantener un control aún mayor de su población a través de sistemas de disciplinamiento automatizados. Podrían, por ejemplo, hacer pagar más a una persona por acceder a servicios de salud si mantiene ‘malos’ hábitos o restringir su acceso a trabajos, lugares, transportes, servicios, etc. Son múltiples las posibilidades de realización de escenarios distópicos en una sociedad que ha perdido el sentido del valor de la privacidad.

Hasta hace solo seis meses, se podía haber pensado que las posibilidades de generalización de este tipo de modelos autoritarios de disciplinamiento automatizado de las poblaciones difícilmente podrían exportarse a democracias occidentales. Sin embargo, muchas de las piezas que componen dichos sistemas, como ciertas redes sociales, servicios de comunicación o los sistemas de videovigilancia y reconocimiento facial han sido ya adoptados en varios países. En Ecuador, por ejemplo, el sistema de seguridad ECU 911, que cuenta hoy en día con 4500 cámaras de vigilancia en todo el país, fue equipado con tecnología de empresas chinas en el marco de un acuerdo de cooperación durante el gobierno de Correa. El uso político que se ha dado a la tecnología de vigilancia con la que cuenta este sistema ha sido denunciada por varios activistas (Mozur, Kessel, y Chan 2019). No obstante, el alcalde de Quito anunció que dicho sistema contaba ahora además con sistemas de reconocimiento facial (Rodríguez 2019). Como señalan Mozur et al. (2019), la diferencia con los sistemas de vigilancia que existen en países occidentales es que la tecnología china es más barata y, sobre la base de acuerdos de cooperación y fi-

nanciamiento como los realizados con Ecuador, está cada vez más fácilmente al alcance de cualquier país. Estos sistemas y otros como el rastreo GPS o las aplicaciones móviles, como las Corona-Apps, están creando la infraestructura necesaria para la implantación de sistemas de disciplinamiento automatizado. Si a esto se suma el estado de excepción y la necesidad de reactivar la economía y recuperar la movilidad, las posibilidades de que se obligue a los ciudadanos a usar dispositivos de vigilancia y control como los analizados, con el pretexto de preservar la salud pública, no son menores.

A modo de conclusión: el omnióptico

Como hemos mencionado, la cuarentena global, de la cual el Ecuador es parte, revela una desarticulación del modelo panóptico de poder. Un retroceso en la capacidad de los Estados para mantener la disciplina y el orden entre sus poblaciones. Sin embargo, el apareamiento de nuevos métodos y dispositivos de control sugiere que este retroceso en el modelo disciplinario moderno no es más que un repliegue táctico. En realidad, estamos presenciando el surgimiento de una nueva arquitectura de poder a escala global: el omnióptico. Este modelo ofrece las mismas ventajas disciplinarias del diseño de Bentham pero con la elegancia de la Biblioteca de Babel de Borges. Diseñada en un espacio virtual, esta arquitectura crea un mundo donde todos pueden ser vistos, escuchados, localizados, medidos, comprendidos y pronosticados sin necesidad de torres, muros, ventanas o perros guardianes. Como en el modelo panóptico, no importa quién nos vigile, o incluso si hay alguien que realmente nos observa: la disciplina se interioriza por el miedo.

Sin embargo, se pueden identificar dos grandes diferencias. En primer lugar, este nuevo modelo no se limita a la existencia

real de instituciones o espacios físicos que disciplinen a los individuos (escuelas, prisiones, hospitales, etc.). Este está diluido a nuestro alrededor, lo construimos cada día con nuestros rastros digitales, nuestros movimientos físicos, nuestros parpadeos y nuestros latidos. Puede estar en cualquier lugar y en cualquier momento. Por lo tanto, no puede ser contenido ni dirigido por entidades limitadas como los Estados modernos. Nos enfrentamos al surgimiento de una estructura global de poder sin una entidad política capaz de controlarla. En segundo lugar, en el modelo bethamiano, el puesto del vigilante podía ser ocupado por cualquier individuo y, por lo tanto, cualquier persona fuera del panóptico podría supervisar lo que hace dicho vigilante. Había una cierta forma de transparencia y control sobre quienes ejercen el control para evitar que el modelo se convierta en una tiranía. Sin embargo, en el nuevo omnióptico, esta característica de transparencia y rendición de cuentas se desvanece en la automatización producida por las tecnologías de Big Data y la inteligencia artificial. De hecho, en esta nueva arquitectura no solo los cuerpos físicos, sino también los pensamientos, deseos, sentimientos y la forma en que se manifiestan física y biológicamente se pueden ver, recolectar, analizar, explotar, predecir e instrumentalizar para disciplinar y controlar a la población. Sin embargo, ningún ser humano puede ocupar la posición del vigilante (una vida entera no sería suficiente para ver, oír y analizar toda la información que estos dispositivos recolectan en un solo día) ni puede supervisar algo que no entiende (los algoritmos que ocupan hoy en día el puesto del vigilante no son producidos por humanos sino por otros algoritmos). Como en las cuarentenas del siglo xvii, este nuevo modelo disciplinario que se está apoderando de los Estados modernos del mundo, nos encerrará a todos nosotros (incluidos los vigilantes) en nuestras celdas, dejará las llaves fuera de las puertas y a nadie del otro lado para que las abra cuando la crisis se acabe.

Bibliografía

- Abrams, Lawrence. 2020. “Over 500,000 Zoom accounts sold on hacker forums, the dark web”. *Bleeping Computer* (blog). 13 de abril de 2020. Disponible en: <https://www.bleepingcomputer.com/news/security/over-500-000-zoom-accounts-sold-on-hacker-forums-the-dark-web/>.
- Amer, Karim. 2019. *The Great Hack*. Netflix. Disponible en: <https://www.netflix.com/ec-en/title/80117542>.
- Bakkemo, Peter. 2020. “COVID-19 in the Arctic: Dramatic Increase at Russian Construction Site, Introduces Ankle Bracelets to Prevent Spreading”. *High North News*, 27 de abril de 2020. Disponible en: <https://www.highnorthnews.com/en/COVID-19-arctic-dramatic-increase-russian-construction-site-introduces-ankle-bracelets-prevent>.
- Bayer, Ronald, y Amy Fairchild. 2002. “The Limits of Privacy: Surveillance and the Control of Disease”. *Health care analysis: HCA 10* (febrero): 19-35. Disponible en: <https://doi.org/10.1023/A:1015698411824>.
- Beauvieux, Fleur. 2012. “Épidémie, pouvoir municipal et transformation de l’espace urbain : la peste de 1720-1722 à Marseille”. *Rives méditerranéennes*, n.º 42 (junio): 29-50. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/rives.4177>.
- Bentham, Jeremy. 1995. *Jeremy Bentham: The Panopticon Writings*. Editado por Miran Bozovic. London: Verso.
- Bischoff, Paul. 2019. “Report: 267 Million Phone Numbers & Facebook User IDs Exposed Online”. *Comparitech* (blog). 19 de diciembre de 2019. Disponible en: <https://www.comparitech.com/blog/information-security/267-million-phone-numbers-exposed-online/>.
- Blickle, Kristian. 2020. “Pandemics Change Cities: Municipal Spending and Voter Extremism in Germany, 1918-1933”. *SSRN*

- Electronic Journal*. Disponible en: <https://doi.org/10.2139/ssrn.3592888>.
- Bouron, Françoise. 2009. “La grippe espagnole (1918-1919) dans les journaux français”. *Guerres mondiales et conflits contemporains* n° 233 (1): 83-91.
- Busvine, Douglas. 2020. “European Experts Ready Smartphone Technology to Help Stop Coronavirus”. *Reuters*, 1 de abril de 2020. Disponible en: <https://www.reuters.com/article/us-health-coronavirus-europe-tech-idUSKBN21J4HI>.
- Cadena, Santiago. 2019. “¿Está preparado el Ecuador para una fuga de datos masivos?”. *EcuadorToday* (blog). 10 de octubre de 2019. Disponible en: <https://ecuadortoday.media/2019/10/09/esta-preparado-el-ecuador-para-un-fuga-de-datos-masivos/>.
- Carvajal, Ana María. 2020. “Secretario de Seguridad del Municipio de Quito dejó su cargo”. *El Comercio*, 23 de marzo de 2020. Disponible en: <https://www.elcomercio.com/actualidad/secretario-seguridad-municipio-quito-renuncia.html>.
- Castañeda, Juan Diego, y Amalia Toledo. 2020. “El espejismo de las “coronapps”: lecciones digitales para tiempos de emergencia”. *El Espectador*, 21 de mayo de 2020. Disponible en: <https://www.elespectador.com/coronavirus/el-espejismo-de-las-coronapps-lecciones-digitales-para-tiempos-de-emergencia-articulo-920463>.
- Chavez, Henry. 2017. “‘Dreaming of electric sheep’. Les cycles techno-économiques du système mondial et le développement technoscientifique en Équateur : sources et limites du projet postnéolibéral (2007-2016)”. Thèse de doctorat, Paris: EHESS.
- Chávez, Henry, y Jacqueline Gaybor. 2018. “Science and Technology Internationalization and the Emergence of Peripheral Techno-Dreams: The Yachay Project Case”. *Tapuya: Latin American Science, Technology and Society* 1 (1): 1-18. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/25729861.2018.1523522>.

- Cifuentes, Gonzalo. 2018. "Fondo estadounidense compra negocio de las huellas digitales en salud". *BioBioChile*, 3 de enero de 2018. Disponible en: <http://www.biobiochile.cl/noticias/economia/negocios-y-empresas/2018/01/03/fondo-estadounidense-compra-negocio-de-las-huellas-digitales-en-salud.shtml>.
- Cimpanu, Catalin. 2019. "Adobe Left 7.5 Million Creative Cloud User Records Exposed Online". *ZDNet* (blog). 26 de octubre de 2019. Disponible en: <https://www.zdnet.com/article/adobe-left-7-5-million-creative-cloud-user-records-exposed-online/>.
- Cole, Brendan. 2020. "Man Fined \$33,000 after Breaking Coronavirus Quarantine to Go Partying at Nightclub in Taiwan". *Newsweek*, 23 de marzo de 2020. Disponible en: <https://www.newsweek.com/taiwan-coronavirus-fine-taipei-quarantine-lockdown-COVID-19-1493726>.
- Cortes, Diego. 2019. "Nueva fuga de información del Servicio Electoral Chileno, cerca de 14 millones de chilenos afectados". *Seguridad y Firewall* (blog). 1 de agosto de 2019. Disponible en: <http://www.seguridadyfirewall.cl/2019/08/nueva-fuga-de-informacion-del-servicio.html>.
- Davidson, Helen. 2020. "Chinese City Plans to Turn Coronavirus App into Permanent Health Tracker". *The Guardian*, 26 de mayo de 2020. Disponible en: <https://www.theguardian.com/world/2020/may/26/chinese-city-plans-to-turn-coronavirus-app-into-permanent-health-tracker>.
- Diomedes P., Alexis. 2003. "La guerra biológica en la conquista del nuevo mundo: Una revisión histórica y sistemática de la literatura". *Revista chilena de infectología* 20 (1): 19-25. Disponible en: <https://doi.org/10.4067/S0716-10182003000100003>.
- DW. 2019. *China: La vigilancia absoluta*. DW Documental. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=S-q7_5M8Fvk.
- El Colombiano. 2016. "La filtración de datos que afectó a millones de usuarios de LinkedIn". *El Colombiano*, 25 de mayo de 2016.

- Disponible en: <https://www.elcolombiano.com/tecnologia/la-filtracion-de-datos-que-afecto-a-millones-de-usuarios-de-linkedin-BF4214517>.
- Enríquez, Luis. 2017. “Paradigmas de la protección de datos personales en Ecuador. Análisis del proyecto de Ley Orgánica de Protección a los Derechos a la Intimidad y Privacidad sobre los Datos Personales”. *Foro. Revista de Derecho*, n.º 27: 43-61.
- Escande, Philippe. 2020. “L’application StopCovid est disponible au téléchargement sur iPhone et Android”. *Le Monde*, 2 de junio de 2020.
- Fairchild, Amy L., James Colgrove, y Ronald Bayer. 2003. “The Myth of Exceptionalism: The History of Venereal Disease Reporting in the Twentieth Century”: *The Journal of Law, Medicine & Ethics*, diciembre. Disponible en: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1111/j.1748-720X.2003.tb00130.x>.
- Fernandes, Aaron. 2020. “Electronic Tracking Devices among New Coronavirus Powers for WA Security Agencies”. *SBS News*, 11 de abril de 2020. Disponible en: <https://www.sbs.com.au/news/electronic-tracking-devices-among-new-coronavirus-powers-for-wa-security-agencies>.
- Ferretti, Luca, Chris Wymant, Michelle Kendall, Lele Zhao, Anel Nurtay, Lucie Abeler-Dörner, Michael Parker, David Bonsall, y Christophe Fraser. 2020. “Quantifying SARS-CoV-2 Transmission Suggests Epidemic Control with Digital Contact Tracing”. *Science* 368 (6491). Disponible en: <https://doi.org/10.1126/science.abb6936>.
- FM Mundo. 2020. “Andrés Michelena, Aplicación Digital Para El COVID - 19”. Web. *NotiMundo*. Quito: SoundCloud. Disponible en: <https://soundcloud.com/mascomunicacion-1/noti-mundo-andres-michelena-aplicacion-digital-para-el-COVID-19>.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.

- — —. 2004. *Naissance de la biopolitique: cours au Collège de France, 1978-1979*. Editado por François Ewald, Alessandro Fontana, y Michel Senellart. Hautes études. Paris: Gallimard : Seuil.
- — —. 2007. *Security, Territory, Population: Lectures at the College de France, 1977-78*. London: Palgrave Macmillan. Disponible en: <http://www.azioni.nl/platform/wp-content/uploads/2013/04/Foucault-Security-Territory-Population.pdf>.
- Galvan, Menta. 2019. “5 grandes casos de fuga de datos y cómo pudieron evitarse”. *Menta* (blog). 22 de julio de 2019. Disponible en: <https://www.menta.com.mx/blog/post/5-grandes-casos-de-fuga-de-datos-y-como-pudieron-evitarse>.
- Gebhart, Gennie, y Bennett Cyphers. 2020. “Governments Shouldn’t Use ‘Centralized’ Proximity Tracking Technology”. *Electronic Frontier Foundation* (blog). 12 de mayo de 2020. Disponible en: <https://www.eff.org/deeplinks/2020/05/governments-shouldnt-use-centralized-proximity-tracking-technology>.
- Girard, Laurence. 2020. “Coronavirus : Apple et Google proposent un outil commun pour les applications de traçage des malades”. *Le Monde*, 10 de abril de 2020. Disponible en: https://www.lemonde.fr/pixels/article/2020/04/10/coronavirus-apple-et-google-proposent-un-outil-commun-pour-les-applications-de-tracage-des-malades_6036278_4408996.html.
- Hautala, Laura. 2020. “Filtración en Perú expuso información de clientes de una cadena de cines”. *CNET en español*, 27 de enero de 2020. Disponible en: <https://www.cnet.com/es/noticias/peru-fuga-datos-cineplanet/>.
- Heran, Juan. 2018. “México: datos personales de más de 2 millones de pacientes expuestos en Internet”. *WeLiveSecurity*, 7 de agosto de 2018. Disponible en: <https://www.welivesecurity.com/la-es/2018/08/07/datos-personales-pacientes-mexico-expuestos-internet/>.

- Hern, Alex. 2020. “Qatari Contact-Tracing App ‘Put 1m People’s Sensitive Data at Risk’”. *The Guardian*, 27 de mayo de 2020. Disponible en: <https://www.theguardian.com/world/2020/may/27/qatar-contact-tracing-app-1m-people-sensitive-data-at-risk-coronavirus-COVID-19>.
- Hildesheimer, Françoise. 1993. *Fléaux et Société : De La Grande Peste Au Choléra, XVe-XIXe Siècle*. Paris: Hachette Livre. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48133051>.
- Hootsuite, y We are social. 2020. “Digital 2020: Ecuador”. Disponible en: <https://datareportal.com>.
- Índice coronavirus, y Derechos Digitales. 2020. “El jefe es el Gran Hermano: trabajo o privacidad”. *Índice* (blog). 4 de junio de 2020. /post2/.
- Infobae. 2020. “‘Cuídate en casa’, una aplicación para controlar el cumplimiento de la cuarentena”. *Infobae*, 30 de marzo de 2020. Disponible en: <https://www.infobae.com/tecno/2020/03/30/cuidate-en-casa-una-aplicacion-para-controlar-el-cumplimiento-de-la-cuarentena/>.
- Jasanoff, Sheila, y Sang-Hyun Kim, eds. 2015. *Dreamscapes of Modernity: Sociotechnical Imaginaries and the Fabrication of Power*. 1.ª ed. Chicago; London: University of Chicago Press. Disponible en: <https://b-ok.cc/book/2610333/642648>.
- Jee, Charlotte. 2019. “FacebookHasLeaked419MillionPhoneNumbers”. *MIT Technology Review* (blog). 5 de septiembre de 2019. Disponible en: <https://www.technologyreview.com/2019/09/05/133154/facebook-has-leaked-419-million-phone-numbers/>.
- Kim, Max S. 2020. “South Korea Is Watching Quarantined Citizens with a Smartphone App”. *MIT Technology Review* (blog). 6 de marzo de 2020. Disponible en: <https://www.technologyreview.com/2020/03/06/905459/coronavirus-south-korea-smartphone-app-quarantine/>.
- Kobeissi, Nadim. 2020. “Why StopCOVID Fails as a Privacy-Pre-serving Design”. *Nadim Kobeissi* (blog). 27 de mayo de 2020.

- Disponible en: <https://nadim.computer/posts/2020-05-27-stopcovid.html>.
- Lapowsky, Issie. 2018. “Facebook Exposed 87 Million Users to Cambridge Analytica”. *Wired*, 4 de abril de 2018. Disponible en: <https://www.wired.com/story/facebook-exposed-87-million-users-to-cambridge-analytica/>.
- . 2019. “How Cambridge Analytica Sparked the Great Privacy Awakening”. *Wired*, 17 de marzo de 2019. Disponible en: <https://www.wired.com/story/cambridge-analytica-facebook-privacy-awakening/>.
- Latour, Bruno. 2001. *Les microbes guerre et paix des microbes*. Paris: La Découverte.
- Louvet, Sylvain. 2019. *Tous surveillés: 7 milliards de suspects*. Documental. Arte. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Hf1JROHP4rM>.
- Lyons, Kim. 2020. “Germany Says Its Coronavirus Contact Tracing App Is Ready”. *The Verge* (blog). 14 de junio de 2020. Disponible en: <https://www.theverge.com/2020/6/14/21290874/germany-contact-tracing-coronavirus>.
- McCormick, Rich. 2014. “HackLeaks Hundreds of Nude Celebrity Photos”. *The Verge* (blog). 1 de septiembre de 2014. Disponible en: <https://www.theverge.com/2014/9/1/6092089/nude-celebrity-hack>.
- Miller, Joe, y Guy Chazan. 2020. “Contact-Tracing Apps Raise Privacy Concerns in Germany”. *Financial Times*, 16 de abril de 2020. Disponible en: <https://www.ft.com/content/32b6a360-3e22-47a3-ace5-60f42cc6b42d>.
- Mozur, Paul, Jonah Kessel, y Melissa Chan. 2019. “Hecho en China y exportado a Ecuador: el aparato de vigilancia estatal”. *The New York Times*, 24 de abril de 2019. Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2019/04/24/espanol/america-latina/ecuador-vigilancia-seguridad-china.html>.
- Mozur, Paul, Raymond Zhong, y Aaron Krolik. 2020. “In Coronavirus Fight, China Gives Citizens a Color Code, With Red Flags”.

- The New York Times*, 1 de marzo de 2020. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2020/03/01/business/china-coronavirus-surveillance.html>.
- Musil, Steven. 2019. “Wyze admite haber dejado expuestos los datos de millones de usuarios”. *CNET en español*, 30 de diciembre de 2019. Disponible en: <https://www.cnet.com/es/noticias/wyze-brecha-datos-millones-de-usuarios-expuestos/>.
- Myers, Julie, Thomas Frieden, Kamal Bherwani, y Kelly Henning. 2008. “Ethics in Public Health Research”. *American Journal of Public Health* 98 (5): 793–801. Disponible en: <https://doi.org/10.2105/AJPH.2006.107706>.
- Nikel, David. 2020. “Norway: 1.4 Million People Download Coronavirus Tracking App Despite Security Concerns”. *Forbes*, 25 de abril de 2020. Disponible en: <https://www.forbes.com/sites/davidnikel/2020/04/25/norway-14-million-people-download-coronavirus-tracking-app-despite-security-concerns/#753c293c7832>.
- Nunn, Nathan. 2010. “The Columbian Exchange: A History of Disease, Food, and Ideas”. *The Journal of Economic Perspectives* 24 (2): 163–88.
- PEPP-PT. 2020. “Pan-European Privacy-Preserving Proximity Tracing”. Pepp Pt. 14 de junio de 2020. Disponible en: <https://www.pepp-pt.org>.
- PlanV. 2019. “La peor filtración de datos en la historia del Ecuador al descubierto”. *Plan V*, 16 de septiembre de 2019. <https://www.planv.com.ec/historias/sociedad/la-peor-filtracion-datos-la-historia-del-ecuador-al-descubierto>.
- Quétel, Claude. 1984. “Syphilis et politiques de santé à l’époque moderne”. *Histoire, économie & société* 3 (4): 543–56. Disponible en: <https://doi.org/10.3406/hes.1984.1374>.
- Rodríguez, Valentina. 2019. “Reconocimiento facial en el límite entre la seguridad y la pérdida de privacidad”. *Primicias* (blog). 24 de junio de 2019. Disponible en: <https://www.primicias.ec/>

- noticias/tecnologia/reconocimiento-facial-seguridad-privacidad/.
- Sallmann, Jean-Michel. 2011. *Le grand désenclavement du monde*. Paris: Payot.
- Sardon, Jean-Paul. 2020. “De la longue histoire des épidémies au COVID-19”. *Les analyses de Population Avenir* N° 26 (5): 1-18.
- Satter, Raphael. 2020. “To Keep COVID-19 Patients Home, Some U.S. States Weigh House Arrest Tech”. *Reuters*, 7 de mayo de 2020. Disponible en: <https://www.reuters.com/article/us-health-coronavirus-quarantine-tech-idUSKBN22J1U8>.
- Sputnik. 2020. “Gobierno de Brasil lanza app para distribuir partida asistencial a trabajadores informales”. *Sputnik*, 7 de abril de 2020. Disponible en: <https://mundo.sputniknews.com/america-latina/202004071091041224-gobierno-de-brasil-lanza-app-para-distribuir-partida-asistencial-a-trabajadores-informales/>.
- Stivers, Richard, y Peter Stirk. 2001. *Technology as Magic: The Triumph of the Irrational*. Edición: Reprint. New York: Continuum-3PL.
- Suazo, Camilo. 2020. “Aplicaciones falsas de rastreo del coronavirus buscan robar datos personales”. *BioBioChile*, 10 de junio de 2020. Disponible en: <https://www.biobiochile.cl/noticias/ciencia-y-tecnologia/pc-e-internet/2020/06/10/aplicaciones-falsas-rastreo-del-coronavirus-buscan-robar-datos-personales.shtml>.
- Teleamazonas. 2020. *Andrés Michelena, ministro de Telecomunicaciones, comenta sobre la aplicación 'CovidEC'*. Quito: YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jGneyMuuOCg>.
- Untersinger, Martin. 2020a. “Contre le coronavirus, les immenses défis et les inconnues des applications mobiles de ‘suivi de contacts’”. *Le Monde*, 15 de abril de 2020. Disponible en: <https://www.lemonde.fr/pixels/article/2020/04/15/contre-le-covid-19-les-immenses-defis-et-inconnues-des-applica->

- tions-mobiles-de-suivi-de-contacts_6036704_4408996.html.
- — —. 2020b. “StopCovid, une application de traçage passée en deux mois de l’idée dystopique à l’Assemblée”. *Le Monde*, 27 de abril de 2020. Disponible en: https://www.lemonde.fr/pixels/article/2020/04/27/stopcovid-une-application-de-tracage-passee-en-deux-mois-de-l-idee-dystopique-a-l-assemblee_6037924_4408996.html.
- Untersinger, Martin, y Pierre Breteau. 2020. “Faut-il ou non installer ‘StopCovid’? Le débat résumé en une conversation SMS”. *Le Monde*, 1 de junio de 2020. Disponible en: https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2020/06/01/faut-il-ou-non-installer-stopcovid-le-debat-resume-en-discussion-sms_6041417_4355770.html.
- Žižek, Slavoj. 2020. “Slavoj Žižek: ‘el Coronavirus es un golpe a lo Kill Bill al sistema capitalista’”. *Esferapública* (blog). 18 de marzo de 2020. Disponible en: <http://esferapublica.org/nf-blog/slavoj-zizek-el-coronavirus-es-un-golpe-a-lo-kill-bill-al-sistema-capitalista/>.



Revista No. 2
II semestre
Guayaquil, Ecuador
octubre 2020
ISSN: 2697-3596

Estéticas de la pandemia: ¿es posible una reinención de lo urbano en la que la creación artística promueva nuevos derechos a la ciudad?

Mónica Lacarrieu

PhD en Antropología social
Universidad de Buenos Aires
monica.lacarrieu@gmail.com

RESUMEN

Este artículo propone adentrarnos en la relación compleja entre ciudad y pandemia, analizando las 'estéticas de la pandemia' como parámetro de continuidades-discontinuidades, así como de posibles reinenciones contextualizadas en un escenario de tensiones y/o negociaciones producidas entre el aislamiento social, el control y la creatividad como dimensión preexistente en los espacios públicos urbanos. Guayaquil fue una de las ciudades latinoamericanas más golpeadas y puede ser leída como un espejo dramático frente al cual el resto de América Latina debía mirarse. Este trabajo focalizará su atención sobre esta ciudad, enfatizando en tres dimensiones: el orden y el control social instaurados por el poder local mediante mecanismos de higienismo y disciplina urbana preexistentes a la pandemia;

procesos de recualificación creativa inscriptos en los espacios públicos, como el Malecón; y el arte en su expresividad pública, determinada por el distanciamiento social. Finalmente, hay un interrogante que recorre las páginas de este trabajo: ¿cómo imaginamos las ciudades pospandemia?

PALABRAS CLAVES: ciudad y pandemia, creatividad, artes, derecho a la ciudad, ciudadanía.

ABSTRACT

This article proposes an insight view of the complex relation between the city and the pandemic, analyzing the ‘pandemic aesthetics’ as a criteria for thinking the continuities and discontinuities and the possibilities of reinvention within a scenario filled with tensions and negotiations produced in the context of social isolation, state control and emerging creativities as a preexisting dimension of imagining public and urban spaces. Guayaquil was one of the most devastated cities during the COVID-19 pandemic. It was exposed as a dramatic mirror for the rest of Latina America large cities. This article will entertain three dimensions: order and social control established by the local government that preceded the pandemic; processes of creative requalification printed in the public spaces, like “El Malecon”; and art in its public expression determined by a social distancing environment. Finally, the question of how are we imagining the post pandemic cities will continually emerge through these pages.

KEYWORDS: city and pandemy, creativity, arts, city rights, citizenship.

«Una secta extraña, formada por mujeres y hombres de varias partes de Alemania que llegó a Aachen (Aquisgrán) y de ahí siguió hasta Hennegau y a Francia. Su estado era el siguiente. Tanto hombres como mujeres habían sido tan ultrajados por el diablo que bailaban en sus casas, en las iglesias y en las calles, tomados de la mano y saltando en el aire». Así describió fray Pedro de Herental a ese grupo de personas que danzaba maniáticamente por todos lados. Era el año 1374, apenas unas décadas después de que la Peste Negra había alcanzado su pico de exterminio: Europa había sido arrasada. Las crónicas de entonces —de alrededor de una docena de autores del me-

dioevo— comparten experiencias afines en distintos puntos del mapa: miles de personas bailaron en agonía durante días o semanas [...]. La pandemia del baile, también llamada coreomanía, atacaba de nuevo. En resumen, el cuadro epidemiológico —concluye— es sorprendentemente consistente con una forma de contagio cultural [...]. Otro punto que solventa esta teoría es que entonces bailar era tanto la enfermedad, como la cura. Con respecto al baile como cura, uno de los ejemplos más notables es el de la tarantella. Este baile, surgido en Italia en el siglo XIII, tenía la capacidad de ser el único antídoto conocido ante la picadura de una tarántula o un escorpión, ya que se creía que permitía separar el veneno de la sangre.¹

El relato sobre la *coreomanía*, o los bailes que ocuparon las calles, las casas, las iglesias, de diferentes países, registrados entre los siglos XI y XVI, pero particularmente en los tiempos posteriores a la denominada Peste Negra, me provocó cierta percepción de asombro.² En la crónica periodística, el autor refiere a la danza como una forma de éxtasis que tomó diferentes espacios, pero también a la replicación de los bailes, la música y la representación de la muerte en las artes visuales y en la literatura. El asombro es parte de una paradoja propia de estos tiempos de pandemia. Por un lado, artistas reconocidos, productores culturales, el campo de la cultura en su conjunto se observa en crisis (la recesión económica y el desempleo creciente afectan en forma contundente el mundo de la cultura y las artes). Así, en un país como Francia, la actriz Isabelle Adjani reclamó al presidente la necesidad de declarar el «estado de emergencia cultural». En su carta del mes de mayo decía:

1 Juan Batalla. “La curiosa historia de la ‘pandemia de baile’ que azotó a Europa después de la Peste Negra”. *La Nación* (Buenos Aires, 9 de mayo de 2020).

2 Este texto es escrito en primera persona motivado por las vivencias personales que contiene, particularmente en relación a la ciudad de Guayaquil.

es tiempo de declarar el estado de urgencia cultural, una urgencia sin condición, una urgencia sin restricción, una urgencia donde la libertad de crear no será puesta en cuestión porque la cultura es incompatible con el distanciamiento social, porque el arte es un estado donde la libertad es una necesidad [...] Ayúdenos a salvar ese bien democrático común e inestimable que es nuestra cultura.³

Expresión similar a las surgidas en otros países, como los nuestros. Por otro lado, se vociferan gritos de auxilio desde organismos internacionales, ministerios de cultura e incluso artistas que piensan a la cultura como un recurso, o bien explicitan que el campo de lo cultural ya estaba afectado mucho tiempo antes en que el COVID-19 se expandiera y tomara cuenta de nuestras vidas. Entre los primeros, podemos observar manifiestos y videos creados por la Unesco, interpelándonos a través de la crisis de las industrias culturales, pero principalmente en relación con la necesidad de la cultura en los tiempos críticos. En consecuencia, dando cuenta de cómo la pandemia ha evidenciado esa necesidad para las sociedades, uniendo a las personas en contextos de distancia, otorgando mayores certezas en tiempos de incertidumbre, o como ha dicho un ex ministro de cultura español, «la cultura está siendo el gran soporte del confinamiento», partiendo de la crisis en que se encuentra, al mismo tiempo manifestando que la cultura siempre ha sobrevivido y que el mundo pospandemia requerirá más que nunca de la misma.⁴ La segunda mirada, aun con cierta aceptación de su estado de crisis, se asienta en una idea de la cultura (y hasta del arte) mucho más romántica,

3 Agustín Trapenard. "Isabelle Adjani: Monsieur le Président, il est temps de déclarer l'état d'urgence culturelle". *Lettres d'Interieur* (Mardi 5 mai 2020). Traducción de la autora.

4 "José Guirao: 'La cultura está siendo el gran soporte del confinamiento'". El ex ministro de cultura hace suyos las demandas del sector en el nuevo ciclo de LaOficina. Entrevista realizada por Marta Rodríguez (13 de abril de 2020). Disponible en: www.lavozdealmeria.com.

asociada al artista eurocéntrico, del que se espera un rescate de la cultura y de las artes en el contexto de la pandemia y se vincule a esa visión mística, no obstante, donde las disidencias y los disidentes no dejen de tener presencia. Si bien, como señala Juan Martín Cueva⁵ en un reciente artículo, la cultura enfrentaba una situación compleja previamente a la pandemia, al mismo tiempo sugiere la oportunidad de esta crisis (como aquella que protagonizaron países como Ecuador y Chile sobre fines del año 2019) en pos de gestar una nueva realidad; es decir, pensando en «la implosión de la normalidad vigente [...] nos da ahora la chance de plantear otra normalidad posible».

Mientras todos hablamos de epidemiología, de infectados y muertos, la cultura parece tener un lugar de relevancia en este contexto, tanto sea por considerarla un recurso para sobrellevar cuarentenas interminables, como por observarla como un campo agónico, porque, finalmente, lo que se ha perdido es el tiempo del ocio y la cultura, aunque contradictoriamente, persiste como espacio del entretenimiento, de ese tiempo excedente asociado al disfrute. Tal vez por ello, la pandemia del baile que se expandió con posterioridad a la peste negra fue la consecuencia de cierta liberación, pero también de una forma exultante de escapar a la enfermedad y retornar a la salud. No obstante ello, esta pandemia no solo da lugar a la cultura en los sentidos que hemos planteado, sino incluso se expresa en clave metafórica: la cultura y el arte otra vez aparecen en escena. Hace unos meses, la OMS (Organización Mundial de la Salud) planteaba que el virus había llegado para quedarse al menos 18 meses y que, por lo tanto, la ‘política del acordeón’ sería la modalidad por excelencia para sobrevivir

5 Juan Martín Cueva. “No volvamos a la normalidad” en *La Línea de Fuego, Revista Digital* (23 de abril de 2020). Disponible en: <https://lalineadefuego.info/2020/04/23/no-volvamos-a-la-normalidad-por-juan-martin-cueva/>.

durante ese tiempo. El acordeón es un instrumento musical armónico de viento, constituido por un fuelle, un diapasón y dos cajas armónicas de madera, que se abre y se cierra, y tal vez porque es usado para múltiples géneros musicales —tango, chamamé, vallenato, forró brasileiro, entre otros— es que la OMS lo eligió para representar ese abrir y cerrar que nos impone esta pandemia. En los últimos tiempos, el modelo elaborado por un ingeniero español, Tomás Pueyo, vuelve sobre dos instancias que deben articularse y que ya se han impuesto en múltiples países: la propuesta sobre el martillo (cuarentena estricta de tiempo breve) y la danza (la denominada ‘nueva normalidad’ que implica cierta apertura protocolizada). Como puede observarse, otra vez, la metáfora del arte, nuevamente a través de la danza, procura definir la modalidad a seguir ante un virus poco conocido.

Aunque el virus parece ser ese enemigo invisible que toca la puerta de países, pueblos, ciudades, por momentos parece que casi de todo el planeta, no deja de ser cada vez más evidente que es en las ciudades donde masivamente se instala, llevando incluso a que, ante cuarentenas estrictas o impredeciblemente eternas, quienes habitan las metrópolis, algunas muy deseadas e imaginariamente queridas para nuestros viajes de placer, quieran escapar hacia los pueblos cerrados, en la montaña o la playa. Tal vez no sea casual que sean las ciudades los espacios más castigados. Sobre fines del siglo pasado, en el contexto de globalización agudizada, se esperaba que las ciudades fueran las protagonistas del mundo. De hecho, la Cumbre de Hábitat II, para fines de los 90, preanunciaba ciudades del futuro pertenecientes al mundo y el surgimiento de una revolución urbana. Sin embargo, este ‘drama social’ nos saturó de presente⁶ en un escenario en que se pedía (todavía se

6 Claudio Lomnitz. “Estamos saturados de presente”. Entrevista de Bertha Hernández (México: Crónica, 12 de marzo de 2016).

pide) pensar sobre el futuro, aún más en el complejo mundo de lo urbano.

Y así, aunque los Estados se refugian en el saber de la medicina, y los medios de comunicación entrevistan epidemiólogos y periodistas que describen profusamente la cantidad de contagiados y muertos de cada país y ciudad, se evidencia que con la medicina no basta, que la cultura y el arte, aunque relegados en el discurso de época, atraviesan, por lo positivo o por lo negativo, el lado oscuro de la pandemia, procurando iluminarlo, y que es en las grandes ciudades, en aquellas que, en nuestro continente, están marcadas por la informalidad, la pobreza y las desigualdades sociales, donde este presente sobresatura de miedos e incertidumbres.

Este artículo propone adentrarnos en la relación tensa entre ciudad y pandemia, analizando las posibles reinventaciones, supuestamente radicales, que se han producido en relación a lo urbano, considerando especialmente las tensiones y/o alianzas que se producen entre el encierro, el control y la creatividad como dimensión preexistente en los espacios públicos urbanos. El virus, como señala el dossier de esta revista, nos ha ‘alterizado’, no solo con la propia invisibilidad de ese desconocido COVID-19, sino también con la catástrofe y una nueva estructura del miedo que retoma antiguas percepciones ligadas al peligro. Guayaquil ha sido una de las ciudades latinoamericanas que más sufrió el atenazamiento del drama de la pandemia. Pero también fue la ciudad más exhibida hacia el resto de América Latina, con escenas dantescas de muertos arrojados en las calles, hasta que otras comenzaron a ocupar su lugar, como Nueva York, México, San Pablo, Santiago de Chile y en menor grado, Buenos Aires. Aunque con mirada, perspectiva y experiencias subjetivas relacionadas con el COVID-19, constituidas desde Buenos Aires (donde nací y resido), el énfasis será puesto en la ciudad de Guayaquil (ciudad

que conocí como turista y en la que residí por motivos laborales).

Algunas preguntas emergen para este texto: ¿por qué la pandemia se inscribió en las ciudades dejando huellas y escrituras de la catástrofe? ¿Es que la pandemia visibilizó la colonialidad reinstaurada por el poder, en los últimos años, en muchas de las ciudades de América Latina, a partir de estados de creatividad contemporánea inscriptos en los espacios públicos? ¿Tal vez el arte en su expresividad pública es un síntoma más de una pandemia que se expande al ritmo de ese poder? ¿Es que la creatividad asociada al control social persistirá aún con encierros y oclusiones fragmentarias y coyunturales? ¿Cómo imaginamos las ciudades pospandemia? ¿Las pensamos reinventadas por el virus y hasta tal vez desciudadanizadas?, o como lo plantearon autores como Žižek respecto del mundo entero, ¿nos las representamos con más ciudadanía y derechos a la ciudad?

Descubriendo la Guayaquil colonial/colonizada

No pretendo hacer un diario etnográfico, como el que Xavier Andrade ensambló en su artículo sobre Guayaquil (2007), aunque sí un breve diario de mis pasos y pasajes por esta ciudad.

Mi primera vez en esta ciudad fue en enero de 2001, apenas unos meses antes de que la crisis y el corralito argentino implosionaran. Había ido de turista a Quito y no estaba en mis cálculos pasar por Guayaquil, pero debido a la cantidad de piquetes indígenas en las rutas ecuatorianas, no hubo otra opción que llegar a Cuenca por avión y regresar en bus vía Guayaquil hacia Quito. Apenas 2 o 3 días son los que estuve en esta ciudad, poco turística a simple vista, poco paseable, con calles brotadas de humedad y un malecón a la vera del río, en aquel

momento aún en obra y donde los nativos advertían del peligro de llegar al cerro donde las poblaciones marginales, según me dijeron, acechaban peligrosamente. Mi primera vez en Guayaquil no fue muy placentera. Varios años después, exactamente en marzo de 2016, el rector de la UArtes (universidad emblemática que había sido creada por el expresidente Correa hacía poco tiempo) me convocó para ser parte de la Comisión Gestora. Y confieso que mi primera sensación fue un gran entusiasmo con la propuesta, aunque había dos preocupaciones que me inquietaban, y decido nombrarlas porque van a tono con este artículo: en primer lugar, mi recuerdo de aquel Guayaquil húmedo, caluroso, por momentos hediondo; en segundo lugar, mi relación con las artes ya que, como exbailarina, hacía muchos años que era esquivada al campo del arte, no necesariamente como espectadora, sino en mi rol profesional. Pero decidí desafiar mis miedos y acepté. A un mes de ese nombramiento, la región del Guayas, con efectos sobre la ciudad de Guayaquil, tuvo un terremoto de gran impacto, como no se veía ni se sentía desde mucho tiempo atrás. La catástrofe había comenzado, aunque los residentes sufrieron más el miedo a lo desconocido que al encontrarse ante equipamientos o edificios caídos. Varios temblores se sucedieron entre 2016 y 2018, pero ninguno dejó escombros. Por el contrario, en mi primera incursión en la ciudad, me encontré con un malecón delimitado y ‘producido’ para el paseo de los transeúntes, con la Perla (la rueda inaugurada en 2016), diferentes tipos de cafés y restaurantes, juegos para niños, bastante verde combinado con cemento y mucha luminaria. Era, sin duda, otro Guayaquil respecto del que conocí en 2001. Y ahora sí, se podía llegar al barrio Las Peñas luego de pasar por el Museo de Antropología y Arte Contemporáneo, un barrio revitalizado en su historia, colorido, con muchos espacios para la noche (en este barrio residí en los últimos meses que estuve en la Universidad), ar-

ticulado en alguna zona con las viviendas populares del cerro y con Santa Ana, un barrio nuevo con edificios seguros, parques, piscinas, construido a la vera del río Guayas. Llamativamente, en los diferentes retornos que hice entre 2016-18, cuando hablaba con alguna gente de la ciudad (sobre todo aquellos a quienes les decía donde trabajaba) y con aquellos que habían llegado para trabajar en la misma pero no eran de allí, había un gusto especial por la Universidad de las Artes, incluso una visión asociada a que la universidad había llegado para cambiar Guayaquil. Sin embargo, esa visión no cambiaba la representación de una ciudad comercial, donde encontrar cultura o arte era, cuanto menos, difícil. Yo misma huía de la ciudad cuando llegaban los momentos de placer, bajo el preconcepto de que no había cine, teatro, música. Es decir que, por un lado, la Universidad llegaba para introducir cultura, al mismo tiempo en que la cultura no se veía y ni siquiera el proyecto Malecón 2000 cargado de creatividad, parecía servir a estos fines.

Como relata en su diario Andrade,⁷ los cambios del Malecón llevaron a la muerte del centro (recuerdo ese centro fantasma/fantasmagórico en las noches), pero también a las ‘ruinas de Disneylandia’, en tanto el alcalde aspiraba al ‘mundo de Disney’ que, según el autor, «construye espacios bajo la lógica del simulacro [...] como máquina autocrática de producción de felicidad simulada, que asume la falsedad como principio de diversión de los paseantes».

Hace casi tres meses, Guayaquil se convertía en la ‘estrella del COVID-19’ y Mafe Moscoso Rosero⁸ escribía sobre su pro-

7 Xavier Andrade. “Diarios de Guayaquil. Ciudad Privatizada”, en: *Guaragua: Revista de Cultura Latinoamericana*, Año 11, N° 26 (Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CECAL), 2007): 33-35.

8 Mafe Moscoso Rosero. “Guayaquil, ‘colonial’ virus”, en *El Salto, El Rumor de las Multitudes* (blog, 2020). Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/guayaquil-colonial-virus>.

pia historia de vida, el virus colonial y la estructura colonial de Guayaquil. Ella decía que la pandemia, en esta ciudad, se comprende en el «trasfondo colonialista que esconde la catástrofe humanitaria que se está viviendo en la ciudad ecuatoriana», a distancia, según su perspectiva, de una urbe «rumbera, caótica, húmeda y calurosa» que ella había experimentado de niña cuando caminaba por sus calles, hoy repletas de cadáveres. Un trasfondo enlazado con la estructura colonial exhibida a través del virus (también colonial) en la paciente 0, llegada de España en enero de 2020, como otras tantas mujeres que emigraron en los 90 a España a trabajar para otras mujeres, en medio de políticas coloniales que, podríamos decir, llegaron y llegan aún a nuestros territorios para entramarse en la colonialidad históricamente constituida en nuestra región. Pero no fue solo la paciente 0, sino también una gran boda celebrada en Guayaquil, a la que incluso parece haber asistido la alcaldesa (quien tuvo también el virus) y donde la oligarquía se permitió «la indiferencia ante el sufrimiento ajeno [...]», donde lo importante, además de quienes fueron los invitados, fue la celebración «del pomposo ritual heterocentrado de formalizar la familia, los anillos, la propiedad privada, la cena, el vestido blanco, los lujos [...]».

Todo ello sucedía mientras la ciudad se aprestaba a celebrar el Bicentenario, los 200 años de su independencia, invisibilizando el ‘colonialismo interno’, categoría con la que el sociólogo mexicano Pablo González Casanova había definido nuestras tierras, pensando que solo ese colonialismo «podría explicar por qué en las sociedades duales el colonialismo permanecía aún después de la independencia política de las naciones», y agregaríamos, después de los intentos vanos de modernizar sus ciudades en pos de alcanzar la civilización urbana. Tanto la paciente 0, como la gran boda, pudieron reflejar la visibilidad de esos procesos históricos de discriminación

e invisibilización social que el virus iluminó (para el autor citado se trata de un colonialismo que solo se comprende en la relación asimétrica entre una población en sus distintas clases sociales, dominada y/o explotada por otra población que también se explica por sus diferentes clases).⁹

Pero como un hilo que construye estas páginas entre un ir y venir (como el ovillo con el que tejemos y destejemos), Guayaquil materializó y expuso contundentemente esa colonialidad, en la

[...] amplia inversión simbólica desatada desde la administración local, para construir sentidos de autenticidad histórica y pertenencia identitaria que se contraponen a la narrativa dominante del Estado-nación, señalando al mismo tiempo los límites de la representación “nacional” al apuntar a los fragmentos de su constitución histórica.¹⁰

El proyecto Malecón 2000 fue, como señalara Andrade, el impulso para imprimir una identidad asociada a la noción de ‘guayaquileñidad’, en torno de la cual la cultura, el patrimonio e incluso «la emergente escena de arte contemporáneo — concretamente en las artes visuales— aquella que con relativa consistencia, ha comentado sobre el devenir de la ciudad»,¹¹ encontraron relevancia. La conexión entre cultura, patrimonio y arte a través de su expresión en la creatividad urbana, recursos vinculados al poder, llevaron a un malecón (donde estos vínculos más se concretaron) renovado o regenerado espacialmente entre: «producción de un reordenamiento es-

9 González Casanova 1969: 241, citado por Jaime Torres Guillén. “El carácter analítico y político del concepto de colonialismo interno de Pablo González Casanova”, en *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, Nº 45 (México: Ciesas, 2014): 89.

10 Xavier Andrade. “Patrimonio, concepto y alternativas” en *Habitar el patrimonio. Nuevos aportes al debate desde América Latina*, L. Durán, E. Kingman Garcés y M. Lacarriéu (editores). (Instituto Metropolitano de Patrimonio Quito, Flaco Ecuador, Universidad de Buenos Aires, 2014): 235.

11 Andrade. “Patrimonio, concepto y alternativas”.

pacial dirigido [...] al turismo global y local en franjas organizadas bajo la lógica de pasarelas comerciales, la construcción mediática de una imagen postal de la ciudad, la construcción de formas de ciudadanía dependientes e infantilizadas y la homogeneización de la esfera pública»,¹² todo ello resuelto bajo la revitalización de monumentos de héroes en plazas, parques, la renovación de nomenclaturas de edificios, y otros tantos dispositivos concentrados en el Malecón, promoviendo la ‘cuarta revolución’ de Guayaquil.

Andrade reflexiona sobre un proyecto de ‘más ciudad’, y un proceso disciplinario de la ciudadanía (habla de la construcción de «menos ciudadanía»).¹³ Reforzado por mis propias percepciones, cuando en los últimos meses vividos en el barrio Las Peñas, casi todas las tardes-noches regresaba caminando por el Malecón, y la sensación de control se acrecentaba día a día, aunque no marcado por disciplinas cuerpo a cuerpo, sino mediante la instauración de nuevas rejas, pero no solamente, también de recursos electrónicos en las mismas rejas, un tanto desapercibidos por los transeúntes, aunque efectivos en caso de posibles trasgresiones. Me adhiero, en este sentido, a la perspectiva de Andrade, cuando señaló:

El resultado es complementario a la aniquilación de la esfera pública de debate sobre el destino de la ciudad, signada por el espíritu celebratorio de la renovación urbana, o sea la ausencia de discursos alternativos sobre cultura y patrimonio que puedan movilizar efectivamente otro tipo de adhesiones y despertar otras formas de memoria que no dependan de la versión patriarcal y patricia que se ha impuesto eficazmente.¹⁴

12 Ibid.

13 Andrade. “Diarios de Guayaquil. Ciudad Privatizada”, 31.

14 Andrade. “Patrimonio, concepto y alternativas”, 237.

Como si se tratara de un regreso al pasado, baste con retrotraernos a la epidemia de fiebre amarilla que azotó tanto a Buenos Aires como a otras ciudades hacia fines del siglo XIX, para encontrarnos con el higienismo urbano que se transformó en una forma de planificación de las ciudades (de hecho, la propia San Pablo cuenta con un barrio denominado Higienópolis). Una limpieza no solo física (como en aquellos tiempos, cuando se potabilizara el agua, se pusieron cloacas, entre otros arreglos), sino sobre todo poblacional y moral, que regresa para replicarse en el siglo XXI, previamente a esta pandemia; sin embargo, en el presente con la misma, expulsando vendedores ambulantes, seres marginales, jóvenes indeseables, pero también controlando los cuerpos con normas concretas: regular vestimentas, establecer códigos corporales como no sentarse con los pies sobre los bancos, no besarse, pero también no ser ni parecer homosexual, trans, travesti, indigente. Ese ejercicio disciplinario no solo regulado por policías estatales, sino también por seguridad privada, mucho más invisible, vuelve sobre mi memoria. Así como aquellos relatos de quienes en abril del 2016, cuando aconteció el terremoto y casi sin experiencia en catástrofes naturales de este tipo, los que sí contaban con sabiduría sobre el tema arengaban hacia el Malecón, hacia la vera del río, y la policía no dejaba ingresar pues ya se encontraba cerrado, o cuando en alguna noche tardía procuraba volver hacia mi casa por el Malecón y los ingresos, nuevamente, obturaban mi paso.

El Malecón sirve «como paradigma del paisaje deseado y creado como “metástasis” en otras áreas (la metáfora es oficial), paradigma que convierte a la ciudad en un espacio controlado y privatizado», señala Andrade.¹⁵ Llamativamente, antes de la llegada del virus pandémico

15 Andrade. “Diarios de Guayaquil. Ciudad Privatizada”, 32.

podíamos recrear espacios donde la biopolítica que surgió con el capitalismo, la industrialización, la urbanización y los Estados modernos¹⁶ marcaban la vida cotidiana de Guayaquil, tanto como las de otras ciudades de la región. El poder sobre la población, como hemos observado, se producía con un control higiénico y moralizador de los espacios públicos y la sociabilidad (característica urbana por excelencia). Con la pandemia, esos espacios públicos parecieron diluirse. Mucho comenzó a hablarse del encierro, por efecto del ‘quédate en casa’, la tan mentada cuarentena, a veces más estricta, otras menos estricta; sin embargo, el encierro ya existía, siendo la representación de espacios públicos cerrados, controlados, electrificados, aparentemente muy seguros.

La pandemia, al menos en Guayaquil, pero no solamente, visibilizó dos formas de la «colonialidad del poder»:¹⁷ por un lado, el control social con base en mapas selectivos y excluyentes de sujetos y grupos sociales engarzados en la estructura colonial histórica y constitutiva de la ciudad; por el otro, con base en intentos de encierros domésticos, no obstante, esencialmente transgredidos por habitantes necesitados de salir en pos de su sobrevivencia, aunque con experiencias biopolíticas de encierros públicos, no solo los días hábiles, sino sobre todo los fines de semana. Es decir, dejó ver el orden jerárquico diferente y específico propio de los procesos estructurales de conformación de la ciudad, con relaciones de poder históricamente continuas y solo entendibles en relación a discursos y prácticas coloniales, donde la cultura, el patrimonio y el arte han sido recursos por excelencia.

16 Michel Foucault. *Seguridad, Territorio, Población* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006).

17 Anibal Quijano. “Colonialidad del poder y clasificación social”, en *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.) (Bogotá: Siglo del Hombre, 2007).

Entre la ciudad colonial y la ‘ciudad creativa’: estéticas del virus

Guayaquil, como otras ciudades latinoamericanas (Buenos Aires, Bogotá, Río de Janeiro, la misma Quito), fue modelada por el gobierno local, de a poco, pero con paso firme, desde fines del siglo xx y aún más comenzado el siglo xxi, mediante la noción y el plan de la denominada ‘ciudad creativa’. Esta noción, elaborada por Charles Landry en 1995 en el contexto de la ciudad de Londres, fue también promovida por Richard Florida¹⁸ por relación a la perspectiva de la ‘economía creativa’ y a las denominadas ‘clases creativas’ (cabe acotar que Florida, en este período de pandemia, ha postulado una ciudad a futuro en perspectiva similar a lo que ya había postulado prepandemia). Esta noción y visión ha sido apropiada por la Unesco en 2004 cuando se crea la Red de Ciudades Creativas que busca fomentar «el aprovechamiento del potencial creativo, social y económico de las colectividades locales, con el objetivo de promover la diversidad cultural». Asimismo, los gobiernos locales de las ciudades latinoamericanas —replicando el modelo de Medellín, Colombia— elaboraron planes estratégicos en los que la idea de creatividad se constituyó como una herramienta de la recualificación urbana. La creatividad, la economía creativa, la inclusión de clases y ciudades creativas nacieron de una crítica a la noción de cultura como ‘bellas artes’ y/o como «trascendencia y/o excelencia cultural». En el caso de Guayaquil, considerando que se conformó como ciudad comercial, juzgada como carente de cultura y patrimonio, el proyecto Malecón 2000, así como la revitalización de Las Peñas, pero también los desfiles, celebraciones, músicas, entre otras expresiones culturales rescatadas del panteón de la me-

¹⁸ Richard Florida. *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life* (New York: Basic Books, 2002).

moria urbana; se constituyeron en los elementos claves de la creación de una identidad o de la llamada ‘guayaquileñidad’ a través de un discurso, pero también de prácticas urbanas que contribuyeron a gestar y consolidar comportamientos sociales —obviamente no sin disputa e incluso sin descartar las artes en el sentido naturalizado del campo artístico—.

La cultura como recurso¹⁹ o la cultura «sin autor» —como la ha llamado Nicolás Bautes,²⁰ asociada a la idea de creatividad—, viene atravesando los procesos de configuración urbana. Autores como Jordi Borja²¹ han definido este urbanismo como «urbanismo escenográfico» en el que diseño y estética se reproducen en pos de la recualificación de algunos espacios de las ciudades. El concepto de ‘ciudad creativa’ ha jugado y aún juega un rol crucial en los proyectos de renovación urbana mediante instalaciones de diferentes tipos de dispositivos en los espacios públicos, generando: 1) estetizaciones en relación a un relativo pintoresquismo que crea «lugares excepcionales» y «ganancias de localización» para dichos lugares;²² 2) recualificaciones por encima del habitar, la habitabilidad y la vivienda en tanto residencia; 3) producción de espacios para contemplar y circular en armonía con un paisaje cultural idílico. Tal como se ha observado hasta la actualidad, los autores que retoman esta noción y extrapolan la misma a los planes de las ciudades latinoamericanas, lo hacen acríticamente, sin discutir con la idea totalizadora de la ciudad como nicho que alberga agentes culturales implicados en cadenas creativas, como espacio creativo a partir del cual se encauza la creatividad como

19 George Yúdice. *El Recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era global* (Madrid: Gedisa, 2002).

20 Nicolás Bautes. “Ativismo Urbano, Estetizacao resistente e economia cultural, no Rio de Janeiro”, em *Cidade e Sustentabilidade. Mecanismos de Controle e Resistência* (Brasil: Terra Vermelha, 2010).

21 Jordi Borja y Zaida Muxi. *El espacio público: ciudad y ciudadanía* (Barcelona: Electa, 2003).

22 Pierre Bourdieu. *La miseria del mundo* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999).

dimensión que excede a la cultura como ‘bellas artes’, pero que incluye las artes, y como conjunto de espacios reducidos a las industrias culturales. Es decir, que la visión asociada a la ‘ciudad creativa’ implica el sentido de cultura-recurso —incluyendo las artes, no obstante, como espacios de innovación y desarrollo cultural—, al mismo tiempo que se espera que la dimensión de lo cultural como promoción social y comunitaria inclusiva, conduzca al ‘urbanismo social’ (cuestión que, en el caso de Guayaquil, hemos señalado siguiendo a Andrade, ha concluido en menos ciudadanía y más ciudad).

La ‘guayaquileñidad’ ha producido políticas de lugares en las que se impusieron mecanismos de inclusión/exclusión en tanto parámetros de ordenamiento de los espacios y los sujetos implicados. Así, aunque el Estado aparece como un actor supuestamente neutral o ausente, es fortalecedor de estigmas mediante intervenciones asociadas a los procesos de estetización. Sin embargo, la pandemia y la eventual cuarentena a que ha llevado el COVID-19 parece desestructurar procesos previamente ordenados y en los que la conflictividad se ha tratado, y en algunos casos se ha logrado, subsumir.

En este sentido, ¿qué vínculos y/o tensiones se producen entre la creatividad urbana y el habitar la ciudad en el contexto de la pandemia? ¿Es posible que la creación artística se redefine en estos tiempos y en relación a la ciudad? ¿Hasta dónde lo urbano se reinventa, o hasta dónde se reproduce un modelo que contribuye a multiplicar procesos de segregación y desigualdad preexistentes? ¿Es posible que la ‘normalidad’ —en este caso asociada a esa idea de ‘ciudad creativa’ naturalizada— se convierta en esa ‘nueva normalidad’ tan reiterada en el lenguaje de los gobiernos, infectólogos, incluso de la propia OMS, y que la misma implique una redefinición del mundo urbano, un rediseño del orden y, por ende, nuevos derechos a la ciudad y de los ciudadanos?

Las formas de habitar las ciudades —particularmente las latinoamericanas— en el contexto de la pandemia, parecen ser similares; sin embargo, los desarrollos del virus en cada lugar han hecho cambiar discursos y prácticas de los gobiernos y evidentemente también de las poblaciones. La vuelta al barrio, a través de consumos en comercios de proximidad, fue una de las decisiones que aún persiste, por ejemplo, en la ciudad de Buenos Aires. Una decisión planteada en clave de enamoramiento del barrio, cual si fuera la ‘sociedad folk’ que tanto enamoró a Robert Redfield sobre principios del siglo xx, pensando, a su vez en el barrio imaginado como ‘buen barrio’ y en el que se espera que, finalmente, sea posible la presencia y copresencia de ‘buenos vecinos’.²³ El amor por el vecino se ha hecho evidente en algunos pueblos y ciudades europeos, aunque también es visible en Buenos Aires, donde incluso el arte fue el recurso por excelencia para incrementar esa visión asociada a la solidaridad barrial. Así, los balcones y terrazas se han transformado en esos espacios que dieron lugar al cara-cara y a la expresión cultural a través de músicas y canciones (la sonoridad fue fundamental en estas formas de encontrarse, escucharse, bailar un poco y hasta ayudar a cantar). La creación artística ha tomado la forma del vecindario, saltando del teatro y del espectáculo a la exterioridad de la casa, o a ese umbral²⁴ que hace de puente entre la casa y la calle. Algunos gobiernos incitaron a otros comportamientos,

23 Carmen Bernand. “Ségrégation et anthropologie, anthropologie de la ségrégation. Quelques éléments de réflexion”. En C. Bernand (Ed.), *La ségrégation dans la ville* (Paris: L'Harmattan, 1994).

24 Siguiendo a Stavrides, el umbral es el punto en el que confluyen dos o más mundos distintos entre puntos de contacto y separación. Las prácticas lo cruzan y cambia según quien lo cruce, bajo qué condiciones y en qué dirección. Los umbrales pueden constituir el esquema a partir del cual la sociedad construye simbólicamente la experiencia de negociación y, al mismo tiempo, los artefactos materiales que permiten esa negociación. El umbral es una zona intermedia en la que ámbitos supuestamente diferenciados pierden sus márgenes y se diluyen uno en el otro. Stavrides, S. *Hacia la ciudad de los umbrales*, (Buenos Aires, Madrid, México: Akal), 2016.

muy bien aceptados por la sociedad. Tal es el caso de la India y en particular de Delhi, tal como relata Arundhati Roy sobre la reacción de la población ante el primer discurso que hablaba de la necesidad de distanciamiento social:

[...] pidió un día un día de “toque de queda del pueblo”, el 22 de marzo. No dijo nada sobre lo que su gobierno iba a hacer en la crisis, pero pidió a la gente que salga a sus balcones, toquen las campanas y golpeen sus ollas y sartenes para saludar a los trabajadores de la salud [en otras ciudades esto se manifestó en aplausos]. No es sorprendente que la solicitud de Narendra Modi (el primer ministro) fue recibida con gran entusiasmo. Hubo marchas, bailes comunitarios y procesiones. No hubo mucho distanciamiento social. En los días siguientes, los hombres fueron por barriles de estiércol de vaca sagrada, y los partidarios de BJP organizaron fiestas para beber orina de vaca. Para no quedarse atrás, muchas organizaciones musulmanas declararon que el Todopoderoso era la respuesta al virus y pidieron a los fieles que se reunieran en mezquitas en gran número.²⁵

Un festejo que dejó de serlo en el momento en que unos días después se anunció el aislamiento (dijo que lo hacía como el anciano de ‘nuestra familia’ e incluso el autor de este relato señaló: «el hombre que ama los espectáculos creó a la madre de todos los espectáculos»), provocando el encierro de las clases medias y de los ricos en sus barrios privados, expulsando de las grandes ciudades a los trabajadores y los pobres como «una acumulación no deseada», hasta cerrar fronteras, incluso para los caminantes, quienes fueron obligados a volver a los campamentos de esas mismas ciudades, algo que ni siquiera pudieron hacer los desempleados o los ‘sin techo’.

25 Arundhati Roy. “La pandemia es un portal” (Argentina: Comunicar: una página del pensamiento antiidentitario), 2020. Disponible en: <http://comunicar.com.ar/arundhati-roy-la-pandemia-portal/>.

Pero a poco de transitar cuarentenas diversas, en algunos casos como en Guayaquil o Lima (por solo mencionar dos ciudades) con toques de queda a determinadas horas, las tensiones se visibilizaron y se cruzaron esos diferentes habitares. Tal vez la tensión mayor se constituyó en torno de ciudades-fantasma (ciudades solitarias, aunque no solo en las noches, como podía observarse antes de la pandemia en el centro de Guayaquil) que, sin embargo, permanecieron poco tiempo bajo esa visión, pues los sectores populares, periféricos, trabajadores informales, inundaron las calles en busca de la subsistencia, negando el virus (no solo se vio en Guayaquil, también en Ciudad de México o en Lima). La relación compleja entre ese proyecto de creatividad urbana para Guayaquil y lo que trajo la pandemia, tal vez no solo fue ese transitar multitudinario de hombres y mujeres en busca de la necesidad cotidiana, sino lo que Moscoso Rosero describió como «los tiempos de devastación colonial» que debieran exigir el «derecho al buen morir, esto es, la posibilidad de convivir con la pérdida, es decir, convivir con nuestros muertos y con nuestros vivos», en consecuencia, la necesidad de pensarse como «merecedores de una vida digna, una muerte digna y un duelo digno». ²⁶ Borrar el ritual colectivo se manifestó en esa tensión cotidiana entre encontrarse con cadáveres en las calles e incluso en el Malecón y esos espacios que fueron parte de ese proyecto, también colonial, relacionado con la ‘ciudad creativa’.

La tensión entre habitar en torno de la creatividad urbana y el tan mentado confinamiento pandémico no acaba en lo ya comentado. Pues, a medida que el virus ha crecido, el orden urbano parece reproducirse y dar espacio a la visibilización de las desigualdades. En Buenos Aires, la llegada del virus a las

26 Mafe Moscoso Rosero. "Guayaquil, 'colonial' virus", en *El Rumor de las Multitudes* (Madrid: El Salto 2020). Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/guayaquil-colonial-virus>.

villas de emergencia, incluso a la 31 ubicada en el barrio de Retiro²⁷ —una de las que el gobierno local introdujo en la cartografía de los espacios objetivos para desplegar la creatividad estética de lo urbano— incidió en el requerimiento de cuarentenas / aislamientos comunitarios, y más adelante en cercos sanitarios, encerrando en sus propios barrios a los habitantes, donde el color, los grafitis, o los murales fueron obnubilados por la presencia policial, la asistencia social y la gente desesperada en la incertidumbre cotidiana. En el mismo sentido, Arundhati Roy, volviendo a la India, dijo: «Las carreteras principales pueden estar vacías, pero los pobres están hacinados en cuartos estrechos en barrios marginales y chabolas», al mismo tiempo que comenzó a verse el África, tanto como un continente donde el virus parecía inexistente (aunque luego pudo observarse que se ha vuelto tan amenazante como en otras regiones), y entonces, pasó a verse a la pobreza como una cuestión cultural, relegando, en dicho discurso, el papel de las desigualdades socioeconómicas. Cuando la pobreza se hizo visible para el virus, también se visibilizó el confinamiento como «concepto burgués», recordándonos el hacinamiento en que habitan los sectores relegados de las grandes ciudades.²⁸

El modelo de creatividad urbana se pensó como un plan asociado al uso de la cultura como mediador de un ‘urbanismo social’ en lugares de relegación urbana, imaginado como integrador en la socialidad y el encuentro sociourbano, al tiem-

27 La 31 es una villa históricamente emblemática, en tanto fue allí que el Padre Carlos Mugica fue el referente de los curas del Tercer Mundo en los 70, pero también fue allí donde falleció en 1974, asesinado por la Triple A, una organización parapolicial. La 31 ha querido ser desalojada por años, debido a su ubicación (el barrio de Retiro, no solo es el centro de varias estaciones ferroviarias, también allí se emplaza el Hotel Sheraton, próximo a la villa, se ubican barrios de clase alta que, generalmente, atribuyen la inseguridad a la villa).

28 Hamza Esmili. “El confinamiento es un concepto burgués: cómo el aislamiento afecta a las distintas clases sociales”. Entrevista realizada por Norberto Paredes. *BBC News Mundo*, 2020. Esmili es sociólogo y habitante de una banlieu en Saint Denis.

po que se ha visto como la exaltación recualificada de ciertas zonas frente a la construcción de enclaves acusados como problemáticos y disruptivos en la ciudad. Evidentemente, la cultura sin autor utilizada para dar color a la creatividad urbana persiste en su lugar. Al mismo tiempo, estos espacios desolados frente a la pandemia se han tensado ante transeúntes que ya no disfrutaban de los mismos, ni son el *flâneur* que atraviesa los pasajes y umbrales que Benjamin experimentó en la París del siglo XIX (umbrales físicos, temporales, sensoriales). Si la creatividad fue asociada a la vida, la muerte y la soledad impregnaron esos espacios creativos.

El umbral benjaminiano tiene, sin embargo, otras manifestaciones. También queda abierto entre las diversas clases sociales, y el *flâneur*, como burgués que se siente incómodo con su condición, se dispone a atravesarlo. Pero aquí se encuentra bien a la vista el principal escollo con que se enfrenta. La relación que, como intelectual, entabla el *flâneur* con las clases más bajas de la sociedad, puede pasar por imágenes predeterminadas que conducen a la conmisericordia. En ellas se traiciona la experiencia de cruzar el umbral.

Las artes en busca de un lugar en las ciudades de la pandemia. ¿Y en la pospandemia?

¿Cómo serán las ciudades pospandemia? ¿Es posible que la ‘normalidad’ (en este caso asociada a esa idea de ‘ciudad creativa’ naturalizada) se convierta en esa ‘nueva normalidad’, tan declarada en los últimos tiempos?

Algunas manifestaciones producidas durante la pandemia, en tanto tiempo excepcional y liminar, parecen retrotraer el mundo de lo urbano a lo conocido, no obstante, en tiempos de incertidumbre y de un futuro aún desconocido. Algunos expertos y gestores de gobierno utilizan la ciudad como un re-

curso para repensar la ‘nueva urbanidad/sociabilidad’ en un escenario de propagación del virus y de confinamientos que, como en la metáfora del acordeón o del martillo y la danza, se flexibilizan y se endurecen. Con un pie puesto en el futuro, se habla de un nuevo paradigma urbano que, sin embargo, poco de diferente encuentra en relación al modelo que hemos descrito para la ciudad de Guayaquil y otras.

Tal como el virus global, el urbanismo creativo y el ‘urbanismo táctico’ —como en el presente se lo llama— son modelos que, aunque parten de pensamientos eurocéntricos urbanos, se viralizan por un entramado de ciudades y metrópolis que llegan hasta América Latina (siempre considerando los procesos históricos, y las apropiaciones sociales que conducen a diferencias locales). La peatonalización parece ser un eje crucial de este tipo de acupuntura urbana (con base en intervenciones tácticas en espacios de pequeña escala), una estrategia iniciada antes de la pandemia, pero vista hoy como el eje vector de una mejor movilidad. Vinculada a la misma, vuelve la idea de ciudades ajardinadas, con mayor vegetación, calles y espacios públicos reimaginados (flexibles, plásticos) que, como después de la Segunda Guerra Mundial en Londres, por ejemplo, se espera que permitan renacer de las cenizas a las ciudades catástrofe afectadas por la pandemia.

A la cultura asumida como creatividad debe agregarse el rol del arte o la creación artística. Como señalamos algunas páginas atrás, en Guayaquil, ciudad vista como no cultural (incluso y a pesar de que, en los últimos años, se instaló la Universidad de las Artes, que ha impulsado proyectos artísticos, pero también la revitalización de edificios patrimoniales), el punto de arranque de los proyectos que tuvieron como eje el Malecón, también incluyeron el arte, particularmente el arte visual urbano complementario de otras propuestas creativas ya mencionadas. El barrio Las Peñas no solo se ha

fortalecido como el barrio histórico, sino también como el lugar donde los artistas residen o tienen sus talleres e incluso venden sus obras. Articulado a esta iniciativa, en el año 2017, el alcalde Jaime Nebot exhibió y difundió un plan vinculado a las escalinatas del Cerro del Carmen, objetivo del llamado Plan Guayarte: puesto en muros públicos, escaleras, paredes privadas, en las que pintores nacionales e internacionales serían invitados para desplegar su arte urbano. El ejemplo más claro de este proyecto fueron las escalinatas del cerro donde se pintó un mural que, en ese año, se encontraba en su fase de culminación. Pero este no sería el único lugar intervenido, sino también se proponía construir espacios en barrios como Urdesa, donde se pudieran mezclar entretenimiento, gastronomía, creatividad y arte urbano. El arte público urbano en el contexto de este tipo de proyectos implicaba la inclusión de las artes en el circuito asociado al campo artístico (concursos, jurados, selecciones, reconocimientos, etc.); sin embargo, su vínculo con la ciudad creativa no llevó necesariamente a pensar en una nueva ciudad cultural. Y, como ya hemos señalado, estos proyectos se han elaborado en torno de construir creatividad y orden urbano, bajo el supuesto de que se trataría de iniciativas inclusivas y promotoras de bienestar para todos.

Pero, ¿qué está sucediendo con la creación artística en las ciudades de la pandemia? Por un lado, como hemos manifestado previamente, hay una intencionalidad de profundizar valores propios del urbanismo creativo, si bien ahora denominados como urbanismo táctico, acupuntura urbana, entre otros. Por el otro, pareciera que la creación artística o la inclusión del arte resulta controvertida: o bien como metáforas de la propia pandemia, o como espacios de entretenimiento esporádicos generados por artistas o por la propia comunidad del espacio local y desde el espacio doméstico, en ocasiones recuperando las prácticas artísticas que, en algunas ciudades

(particularmente las de Estados Unidos) están desarrollándose con el formato de grafitis o arte urbano público, con imágenes vinculadas al COVID-19, pero también, en contraste, el arte se ha metido hacia adentro de las casas y entonces los sentimientos propios del virus son espacios de catarsis que hasta han llevado a ciertos artistas a revertir sus temas de trabajo y exposición.

El vínculo entre la ciudad creativa y el arte urbano ha sido impulsado durante la pandemia, sin éxito, en la ciudad de Buenos Aires. Recientemente, el jefe de gobierno de la ciudad propuso salidas los fines de semana para los niños, e integró a este objetivo la propuesta de mejorar la comunicación sobre la propia pandemia para los chicos, mediante nuevas intervenciones en el espacio público, desde circuitos lúdicos hasta artísticos, pero involucrando también a los vecinos a través de su participación en acciones de este tipo en sus puertas, balcones, ventanas, de modo que esos chicos sean parte de las iniciativas y reviertan el sentido denso del virus, la cuarentena y el encierro.

En esa propuesta hay una idea de valoración de lo bello asociado a lo creativo y el arte. Sin embargo, en los murales o arte público desarrollados en ciudades como Nueva York, Los Ángeles, Miami, en tanto son los mismos artistas los que deciden salir del encierro a intervenir los espacios públicos, hay procesos que, como ha dicho el artista callejero Jilly Ballistic en Nueva York, procuran generar un «enfoque para su alegría o dolor», de desahogo de la angustia y la frustración, con el objetivo de lograr que las personas vuelvan sobre sus emociones. Las piezas de este artista en sociedad con Plannedalism, denominadas *Spread No Virus* recorren la ciudad. Pero mucho más contundente es la imagen de dos personajes con trajes similares a los usados por los médicos, mientras intentan defenderse del virus con un plumero, un desinfectante y una

aspiradora, una intervención realizada por Hijack en Los Ángeles. El artista ha dicho: «Me dicen que parece que estamos en tiempos de guerra».²⁹ Esta última frase nos conduce hacia otras épocas, por ejemplo, la Primera Guerra Mundial, cuando los dadaístas (1915 en Zúrich) señalaban que no otorgarían belleza artística (presuponiendo que el arte o la obra de arte solo era una condensación de lo bello como valor) a una sociedad capaz de promover una guerra como la que acontecía.³⁰ En cierta forma, muchas de estas intervenciones públicas, relegan la estética que tanto se ha buscado en la ‘ciudad creativa’ para desplegar imágenes del virus, de quienes podrían, eventualmente, llevarnos en una ambulancia; es decir, obras visiblemente antiestéticas, no obstante, en las que probablemente los mismos artistas podrían aventurar que, en estos murales, hay otra idea de belleza o de valoración emocional de esta pandemia. Hemos mencionado ciudades estadounidenses, pero también podemos tomar un ejemplo en Ciudad de México, un mural desarrollado por la artista Jazmín Siddiqui, quien relató:

Pinté el mural en la Ciudad de México porque había viajado a América Central para hacer un workshop tour, gira organizada por el Instituto Goethe que se vio interrumpida por la crisis de Coronavirus. Entonces, decidí pintar nuestra situación, destacando el aspecto positivo en lugar del negativo. El enfoque de este mural es cuidarnos unos a otros. En su centro vemos varias figuras preparando una comida con guantes de látex para servírsela a una anciana aislada. A la izquierda hay otra escena, con un niño y su máscara FFP3 alimentando a otros

29 Testimonios extraídos de la nota de Agustina Fontirroig: “El arte callejero en tiempos de COVID-19: los artistas resisten con dibujos y grafitis alusivos (e irónicos) a la pandemia” (*Intripper: Travel Media*, 25 de marzo de 2020).

30 Fietta Jarque. “La belleza no es tan importante para el arte, lo relevante es el significado de la obra” (entrevista a Arthur Danto) (*Madrid: El País*, 1 de abril de 2020).

mientras evitan acercarse demasiado. Para rendir homenaje a México, elegí incorporar símbolos de la cultura mexicana.³¹

Este último ejemplo resulta interesante para pensar en el carácter controvertido del rol del arte en las ciudades de la pandemia, llevándonos a repreguntarnos, ¿en qué lugar quedará la creación artística urbana en la pospandemia?

Podemos aventurar que el cierre de museos, galerías, centros de exposición y culturales llevaron a los artistas visuales a continuar en la calle aquella obra que antes llevaban al circuito cerrado de la cultura, o que han desplegado en los espacios públicos, intervenciones que ya venían desarrollando bajo modelos creativos urbanos.

Pero también, la pandemia impuso otras ideas o modalidades de transformar la ciudad, como se propuso en el proyecto gestado por María Fernanda López (docente de la Universidad de las Artes, Guayaquil). La propuesta que, originariamente, estaba pensada para ser materializada en el espacio público, se decidió llevar a la web, al espacio de lo digital, debido al contexto de pandemia. Como señalara López, por un lado, este era el año en que Guayaquil se observaba como la ciudad pujante de Latinoamérica (tal vez porque, como ya mencionáramos, se celebrarían los 200 años de su independencia), pero al mismo tiempo, se trataba de una ciudad que, a pesar de su despliegue creativo preexistente a la propagación del virus, cargaba y aún carga con el peso del estigma en el menú de las urbes de la región, según la misma docente, debido a que es una ciudad con ausencia y vacío de arte urbano, comparada con otras. Desde esta perspectiva, comenzó a ser su intención promover el desencasillamiento del arte urbano, en general visto como no-arte.

31 "El arte urbano se expresó en tiempos de coronavirus" (Buenos Aires: Revista Noticias, Arte), 31 de marzo de 2020. Disponible en: <https://noticias.perfil.com/noticias/arte/el-arte-urbano-se-expreso-en-tiempos-de-coronavirus.phtml>.

El objetivo de la curaduría digital como dispositivo político, según esta mirada, procura condensar en la activación de la imagen y producir cambios en la ciudad mediante una cartografía de las intervenciones, un diálogo entre artistas, pensando a su vez en un espacio de resiliencia, resistencia y emancipación y también como un espacio de sobrevivencia en el contexto de la cuarentena y la pandemia.³² Pero la curadora espera llegar al espacio ‘real’ de la ciudad cuando la pandemia se supere y, entonces, pueda capitalizarse esta experiencia en la intervención del Cerro Santa Ana y, por ende, del barrio.³³

Efectivamente, Guayaquil ha sido de las ciudades más golpeadas por la catástrofe epidemiológica que aún afecta al mundo. Difundida mediáticamente, escrita y leída, escuchada y viralizada en las redes sociales desde sus propios nativos y residentes como la ciudad donde el virus, la enfermedad y la muerte acechó en toda su extensión y profundidad, lleva a preguntarnos por su existencia previa a este drama social, pero, sobre todo, por las posibles transformaciones que puedan acontecer pospandemia (considerando hasta dónde ese proyecto creativo que, desde los gobiernos locales, se impuso y que parte de la sociedad guayaquileña naturalizó y aceptó, ha dejado una impronta que, tras la pandemia, pueda generar tránsitos hacia otras formas de pensar, experimentar y vivenciar la ciudad). En la misma sintonía, preguntarnos si el rol del arte y la creación artística que, a partir de la UArtes especialmente, han tomado un lugar de relevancia, será clave en la redefinición de nuevas cartografías socioculturales. Centralmente: ¿es posible que una aparente ‘nueva normalidad’ incite, no solo a la profundización de la creatividad urbana previa, sino a una re-

32 López es la curadora de la Bienal Digital de Arte Urbano “Haciendo calle”.

33 *Primicias*. “Arte urbano para transformar a Guayaquil, desde lo digital” (2020). Disponible en: <https://www.primicias.ec/noticias/cultura/arte-urbano-transforme-guayaquil-desde-digital/>.

definición mediante nuevas inscripciones culturales/artísticas, al rediseño y reinención de un nuevo ordenamiento, por lo tanto, al forjamiento de derechos a la ciudad, pero, sobre todo, a la construcción de ciudadanías con derechos de reconocimiento y redistribución social?

Visto desde el día a día de la pandemia, parece impensable, al menos por ahora, que estos procesos transformativos sean posibles, pues el encierro ha ganado terreno, la oclusión de los espacios públicos y la indiferencia o incluso el prejuicio respecto de 'otros' vistos como enemigos potenciales por afectación virósica, se han impuesto como experiencias marcadas en la vida urbana cotidiana. En ese sentido, parece imposible que los usos de los espacios públicos y la sociabilidad en los lugares de la creatividad urbana retorne para una población que, en mayor o menor grado, se encuentra cargada de una estructura de miedos, con miedos estructurales e históricos (desde terremotos, hasta inseguridades diversas propias de la ciudad) y nuevos miedos, más invisibles, más indomables, y que nos enfrentan a nuestra condición de mortales.

Sin embargo, situaciones y contextos previos a este 2020 podrían autorizar el ensueño de esos cambios. Pero ¿de qué cambios? En 2005, Arthur Danto, en una entrevista realizada por Fietta Jarque, citaba y describía una instalación de las puertas de Christo (*The Gates*) que había tomado cuerpo en el Central Park de Nueva York. Danto remarcaba que esa obra no solo había interesado a las personas desde la contemplación de la obra de arte, sino desde el «caminar a través de umbrales [...] tenía un efecto transformador, pues era más importante participar que simplemente mirar», y agregaba que no se trataba solo de una obra y una experiencia estética (como probablemente, hasta hoy, se observa en las propuestas valorativas de la creatividad y la creación artística en las ciudades), sino de un lugar envolvente de emoción intensa, aunque quisiera

agregar: un lugar de apropiaciones diversas y multisituadas, así como de alterizaciones y reconocimientos que la pandemia ha contribuido a diluir, pero que esta instalación aparentemente pudo reunir.

Ahora bien, ¿alcanza con este tipo de proyectos o propuestas, para que se produzca esa reinención y transformación de lo urbano y sobre todo se impongan derechos a la ciudad y ciudadanos con derechos? Es casi seguro que no. El COVID-19 nos invisibilizó en el encierro de los espacios domésticos, simultáneamente en que visibilizó una conformación física y social desigual preexistente que, obviamente, los proyectos creativos no habían transformado. Por ende, solo podría suceder que volviéramos a lo conocido, con más miedos hacia el 'otro', con una sociabilidad entrecortada, y probablemente, agudizando sectores espaciales y atomizados que las propuestas de creatividad habían intentado reunir, al menos en los momentos de esparcimiento, si bien regulados. No obstante, la cultura y las artes no son solo ámbitos estéticos y contemplativos, también pueden ser parte de procesos sociales de disputa. Pienso en las últimas manifestaciones contra el racismo que, no solo tomaron las ciudades norteamericanas o algunas europeas, o en las que tuvieron lugar en Guayaquil y Quito, también en Santiago de Chile, contra la crisis socioeconómica y sanitaria, en las que masivamente se salió a las calles, y las calles fueron tomadas y apropiadas desafiando al COVID-19. Y entonces, repienso la potencial descuidadización para reflexionar sobre una profunda ciudadanización.

Para finalizar, ¿no será posible que, en ciudades que aparentan ser insostenibles ante el virus, sea justamente donde creatividad, cultura, artes, sean parte de las disputas por la redistribución y, al mismo tiempo, movilicen los espacios y contesten públicamente estructuras coloniales a fin de revertir el orden conocido y cristalizado? Creo que sí es posible,

siempre y cuando la pandemia no deje huellas retrógradas de pasados superados, y sí sea la misma pandemia la que contribuya a detonar esas reversiones y transformaciones.

Bibliografía

- Andrade, Xavier. “Diarios de Guayaquil. Ciudad Privatizada”, en: *Guaragua: Revista de Cultura Latinoamericana*, Año 11, Nº 26, Centro de Estudios y Cooperación para América Latina (CECAL), 2007: 31-52.
- — —. “Patrimonio, concepto y alternativas” en: *Habitar el patrimonio. Nuevos aportes al debate desde América Latina*, L. Durán, E. Kingman Garcés y M. Lacarrieu (editores), Instituto Metropolitano de Patrimonio Quito, Flacso Ecuador, Universidad de Buenos Aires, 2014: 228-247.
- Bautes, Nicolás. “Ativismo Urbano, Estetizacão resistente e economia cultural, no Rio de Janeiro”, en: *Cidade e Sustentabilidade. Mecanismos de Controle e Resistência*. Brasil: Terra Vermelha Editora, 2010.
- Bernand, Carmen. “Ségrégation et anthropologie, anthropologie de la ségrégation. Quelques éléments de réflexion”. En C. Bernand (Ed.), *La ségrégation dans la ville*. Paris: L’Harmattan, 1994.
- Borja, Jordi y Muxi, Zaida. *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *La miseria del mundo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Cueva, Juan Martín. “No volvamos a la normalidad” en *La Línea de Fuego, Revista Digital*, 23 de abril de 2020. Disponible en: <https://lalineadefuego.info/2020/04/23/no-volvamos-a-la-normalidad-por-juan-martin-cueva/>

- Esmili, Hamza. “‘El confinamiento es un concepto burgués’: cómo el aislamiento afecta a las distintas clases sociales”. Entrevista realizada por Norberto Paredes. *BBC News Mundo*, 2020.
- Fontirroig, Agustina. “El arte callejero en tiempos de COVID-19: los artistas resisten con dibujos y grafitis alusivos (e irónicos) a la pandemia”. *Intriper: Travel Media*, 25 de marzo de 2020.
- Florida, Richard. *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books, 2002.
- Foucault, Michel. *Seguridad, Territorio, Población*. Curso en el Collège de France (1977-1978). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- González Casanova, Pablo. *Sociología de la explotación*. México: Siglo XXI, 1969.
- Jarque, Fietta. “La belleza no es tan importante para el arte, lo relevante es el significado de la obra”. Entrevista a Arthur Danto. Madrid: *El País*, 1 de abril de 2020.
- Landry, Charles. *The Creative City. A Toolkit for Urban Innovation*. London: Earthscan, 1995.
- Lomnitz, Claudio. “Estamos saturados de presente”. Entrevista de Bertha Hernández, México: *Crónica*, 12 de marzo de 2016, cronica.com.mx.
- Moscoso Rosero, Mafe. “Guayaquil, ‘colonial’ virus”, en *El Salto, El Rumor de las Multitudes*, blog, 2020. Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/guayaquil-colonial-virus>.
- Primicias. “Arte urbano para transformar a Guayaquil, desde lo digital”. Ecuador, 2020. Disponible en: <https://www.primicias.ec/noticias/cultura/arte-urbano-transforme-guayaquil-desde-digital/>.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder y clasificación social”, en *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más*

- allá del capitalismo global*. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (editores), Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.
- Revista Noticias. “El arte urbano se expresó en tiempos de coronavirus”. *Arte*. Buenos Aires, 31 de marzo de 2020. Disponible en: <https://noticias.perfil.com/noticias/arte/el-arte-urbano-se-expreso-en-tiempos-de-coronavirus.phtml>.
- Roy, Arundhati. “La pandemia es un portal”, en *Comunizar: una página del pensamiento antiidentitario*. Buenos Aires, 2020. Disponible en: <http://comunizar.com.ar/arundhati-roy-la-pandemia-portal/>.
- Stavrídes, Stavros. *Hacia la ciudad de los umbrales*. Buenos Aires, Madrid, México: Akal, 2016.
- Torres Guillén, Jaime. “El carácter analítico y político del concepto de colonialismo interno de Pablo González Casanova”, en *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, N° 45. México: Ciesas, 2014: 85-98.
- Yúdice, George. *El Recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era global*. Madrid: Gedisa, 2002.



Revista No. 2
II semestre
Guayaquil, Ecuador
octubre 2020
ISSN: 2697-3596

La ciudad o la pregunta por la megamáquina

Patricio Landaeta Mardones

PhD en Filosofía

Grupo Interdisciplinario de Investigación Avanzada:
Patrimonio, Espacio Social y Desarrollo Territorial.

Universidad de Playa Ancha
patricio.landaeta@gmail.com

RESUMEN

Hablar de ciudad y ciudadanía parece un contrasentido si se consideran los distintos fenómenos que retratan la explosión de la forma urbana y el deslizamiento definitivo de los límites de lo público y lo privado. En lugar de ciudad, la megamáquina actual, en la que cada sujeto ocupa el lugar de una pieza entre otras, pareciera disolver el territorio para emplazar un único circuito de flujos a escala mundial. Sin embargo, los recientes movimientos sociales globales parecieran contravenir ese aparente destino, mostrando que, frente a la disolución de la ciudad por efecto de los poderes del mercado, la resistencia ciudadana emerge encendiendo focos locales de conflicto con impacto en la escena global y, así, haciendo proliferar la construcción de tejido social en la forma de un archipiélago.

PALABRAS CLAVES: ciudad, megamáquina, máquina, archipiélago.

ABSTRACT

Talking about the city and citizenship seems counterintuitive if one considers the different phenomena that portray the explosion of the urban form and the definitive slippage of the limits of the public and the private sphere. Instead of a city, the current megamachine, in which each subject occupies the place of one piece among others, seems to dissolve the territory allowing the development of circuit on a world scale. However, recent global social movements seem to contravene this apparent fate, showing that, in the face of the dissolution of the city due to the effects of market powers, citizen resistance emerges lighting local conflict with an impact on the global scene and, thus, proliferating the construction of social fabric in the form of an archipelago.

KEYWORDS: city, megamachine, machine, archipelago.

L'industrie a conduit à la pièce en série; les machines travaillent en collaboration intime avec l'homme: la sélection des intelligences se fait avec une sécurité imperturbable: manœuvres, ouvriers, contremaitres, ingénieurs, directeurs, administrateurs, chacun à sa juste place; et celui qui a l'étoffe d'un administrateur ne restera pas longtemps manœuvre; toutes les places sont accessibles. La spécialisation attache l'homme à la machine.

Le Corbusier, *Vers une architecture* (París: Flammarion, 1995)

El ocaso de la ciudad y el nacimiento de una nueva megamáquina

El ocaso de la ciudad no parece una metáfora cuando se constata la caída de los principales referentes que permitían forjar su definición conceptual y descripción en términos de experiencia sensible. En términos políticos, la idea del límite entre lo privado y lo público —o la propia distancia entre el espacio del hogar, lugar de la vida 'natural', y la ciudad, lugar de la vida 'buena'— se torna cada vez menos asimilable y más difícil de

sostener conceptualmente. Tampoco la idea de una esfera pública como ámbito de influencia y formación del ciudadano podría gozar de actualidad con el salto de los *mass media* (mediaciones de la información) a las redes sociales (inmediatez de la experiencia). Igualmente, el crecimiento exacerbado de distintos centros urbanos en África, Asia y América Latina difícilmente permitiría concebir la ciudad como un ensamble orgánico, sumando a ello la carencia de servicios básicos para miles de habitantes de las grandes periferias. Junto a esto, el vaciamiento simbólico de los centros históricos convertidos en postales turísticas y la preponderancia que han adquirido los márgenes ricos y pobres hacen que el derecho a la circulación pueda parecer en ocasiones para los usuarios más importante que el derecho a la ciudad.¹ Desde el punto de vista geopolítico, la negación de las distancias y la supremacía de las tecnologías de transporte y comunicación han creado vecindades desterritorializadas y, con ello, distancias y conexiones atópicas que fuerza a repensar ficciones naturalizadas como comunidad, pueblo o memoria. En efecto, la casi ausencia de vida barrial, organizada comúnmente en los suburbios obreros alrededor del taller, la fábrica o cualquier otro trabajo industrial, ha hecho desaparecer lugares y actividades de encuentro para miembros de una misma clase, fenómeno que ha contribuido a atomizar la vida cotidiana y cercar la movilidad de los individuos en un circuito cerrado que une el espacio privado del hogar, el trabajo o la escuela y los centros de consumo. Paralelamente, el carácter subordinado de

1 El derecho de ciudad —escribe Henry Lefebvre— «legitima la negativa de dejarse apartar de la realidad urbana por una organización discriminatoria y segregativa». Lefebvre. *Espace et Politique, Le Droit à la ville II*, (París Económica, 2000): 22. El derecho de ciudad es el ruido incontenible de la ciudad 'frente' a lo urbano, la resistencia de la singularidad a la homogeneidad descarnada, la dislocación del reparto del espacio que erige una memoria amnésica. Lo urbano, contra la ciudad, opera fragmentando la memoria del lugar habitado en una miríada de memorias inconexas, evitando, por ese camino, encuentros y conflictos.

los estados al mercado mundial hace que las grandes ciudades compartan problemas semejantes de segregación social y sobre todo racial. Testimonio de este fenómeno es que las capitales comparten los mismos escaparates que reflejan las ‘distintas clases’ de ciudadanos según se comprenda su acceso desigual de consumo. En lugar de figurar como la cabeza del estado y sus instituciones, la capital se erige como el centro que disuelve toda traza identitaria en un intento desesperado por parecerse lo menos posible a sí misma, por borrar la memoria del lugar y, con ello, el recuerdo del conflicto que hace imposible la sutura de la herida que divide a la población entre ciudadanos y multitud informe.

Pareciera, entonces, que la ciudad histórica no sobrevive más que como el fantasma del nombre propio, rostro o fachada de una identidad devenida mercancía para el ciudadano-consumidor o para el turista por acción de los rentistas del patrimonio. En contrapartida, en sus restos se erige el territorio en red de la *screen-city*, megamáquina² hecha de fragmentos de asfalto, carne y algoritmos que aseguran el contacto interesado de individuos que viven colectivamente aislados para renacer como meros activistas en el ágora virtual. En efecto, las principales características de la *screen-city* son hallarse habitada por una multitud fragmentada, forzosamente nómada —con una población en aumento y constante movimiento, arrastrada por olas de migraciones producto de la guerra, el narcotráfico, el hambre o la devastación ecológica— que es administrada por una policía del nuevo orden mundial que protege la normal

2 En lugar de un artefacto técnico, la megamáquina de Lewis Mumford refiere a la máquina humana, arquetípica del antiguo Egipto, mediante la cual fue posible organizar el trabajo y el saber en la construcción de las pirámides. En esta primera megamáquina, los humanos figuran como piezas junto a las herramientas y animales para realizar una obra comandada por una cúpula pequeña ocupada de controlar y consumir. En efecto, las máquinas modernas, que apenas necesitan supervisión, están ya implícitas en el modelo abstracto que ofrece la primera megamáquina (373), así como en los conflictos que emergen de su propia rigidez. Cfr. Lewis Mumford. *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana* (Logroño: Pepitas de Calabaza, 2010).

circulación de ciudadanos de primera clase y mercancías de todo tipo, y reprime focos de resistencia, asegurando así la buena salud de los estados nacionales que sirven de soporte al mercado mundial o transnacional. En ese contexto, cabe recordar la existencia de estos órdenes heterogéneos de la subjetividad: el de la «servidumbre maquina» y el de la «sujeción social».³ El primero indica que a lo largo de la historia de la forma urbana los seres humanos han formado parte de máquinas sociales junto a otras piezas o partes no-humanas. El segundo, en una dirección contraria, señala que a partir de la modernidad los hombres devienen propiamente individuos o sujetos de acuerdo con su rol en el aparato productivo. Para estos individuos el mundo no humano deviene exterior, pudiendo servirse como usuarios u obreros de determinadas herramientas o máquinas técnicas en cada contexto productivo. Este análisis goza de plena vigencia, principalmente cuando reparamos en el modo en que la vida cotidiana no solo se halla penetrada por diversas máquinas técnicas que nos asisten en pensar, hablar, ver, etc., sino que somos producidos y reproducidos como ‘dividuos’, banco de datos que alimentan las plataformas que operan a través de internet para instalar una «gubernamentalidad algorítmica».⁴

Contra el urbanismo

La concepción del urbanismo en el siglo xx estuvo asociada a la irrupción de la máquina como modelo de organización y relación social en el capitalismo de entreguerras. En ese sen-

3 Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pretextos, 2000): 461.

4 Pablo Rodríguez. *Las palabras en las cosas. Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas* (Buenos Aires: Cactus, 2019): 356.

tido, la megamáquina actual pudo encontrar asiento en gran medida gracias a la concepción de la ciudad como máquina impulsada por el urbanismo moderno, uno de los principales motores de la despolitización de la producción del espacio. En efecto, para uno de los principales artífices del urbanismo moderno, Le Corbusier, la máquina condiciona el espíritu⁵ en tanto expone un ejemplo preclaro de la pureza de las funciones de un cuerpo organizado. Sin embargo, la pureza y simpleza de la máquina no imita la organización del cuerpo humano, sino que la regula, le dona una imagen en la que reflejarse. Por este medio, la máquina enseña a la humanidad el camino para liberarse de las necesidades.⁶ Por ello, en esta época, el urbanista no puede mirar al pasado sino aprender de los ingenieros del presente.⁷ En ese sentido, el problema de las ciudades para Le Corbusier consiste en no realizar efectivamente su destino de máquinas; en no llegar a constituirse en verdaderas máquinas capaces de replicarse en todo el mundo, cubriendo de esa manera las necesidades de la humanidad. Por ello es fundamental evitar a toda costa la irrupción azarosa, el conflicto, o incluso la espontaneidad de la acción humana. Precisamente, toda la energía crítica de Le Corbusier y el movimiento moderno se concentra en demoler las bases de la concepción social de la ciudad. Contrariamente, el ideal es promover lo urbano como centro dinámico para el aislamiento colectivo, evitando la contaminación de la armonía, de la buena circulación.

Marcel Roncayolo señala que, aun cuando la ciudad se defina por el carácter político descrito por la acción de una comunidad sobre un lugar individualizado y topográficamente distintivo, la emergencia de un mercado mundial hace

5 Le Corbusier. *L'art decortatif d'aujourd'hui*, (París: Arthaud, 1980): 110–111.

6 Le Corbusier. *L'art decortatif d'aujourd'hui*, 42.

7 Le Corbusier. *Vers une architecture* (París : Flammarion, 1995): 6.

que la ciudad pierda relevancia ante la urbanización del territorio puesta en marcha por el capitalismo.⁸ El correlato de esta urbanización es el predominio de los flujos y la pérdida de espesor de todo lugar, reducido a espacio de la circulación. Massimo Cacciari cuestiona en esa dirección la utilidad que puede tener actualmente la noción de ciudad para afrontar y contestar la imposición planetaria de una única forma *urbis*, manifiesta en una creciente homogeneidad que borra la identidad de todo lugar concreto y, por ende, la ‘condición de posibilidad’ de la ciudad y su arraigo espacial.⁹ En ese sentido, Cacciari y el geógrafo Michel Lussault coinciden en sostener que no es ninguna vuelta nostálgica a la ciudad, ni tampoco ninguna huida hacia el futuro donde hallaremos respuesta a este problema. Para Lussault es importante antes que todo hacer notar, en el funcionamiento del territorio global, cómo se combinan una desterritorialización relativa y un paulatino encierro; un control o filtraje de los movimientos permitidos y un particular enclaustramiento de los individuos, voluntario en los grupos de mayores ingresos insertos en las *gated communities*, e impuesto a los pobres confinados en la periferia de las villas miserias o favelas, en función de la seguridad y normal circulación de ciudadanos de primer orden y mercancías.

Este diagnóstico fue planteado en otros términos por la Internacional Situacionista a finales de los años sesentas en Europa. Con la idea de construir un urbanismo unitario, se intentó confrontar el uso del territorio en el capitalismo para penetrar en el mecanismo de la producción de la vida alienada y contrarrestar la despolitización del ciudadano y su reducción a espectador pasivo. Lo esencial era resistir a la aneste-

8 Marcel Roncayolo. *La ville et ses territoires* (París: Gallimard, 1997): 31.

9 Massimo Cacciari. “La ciudad-territorio (o la post-metropoli)”. *Planos de intersección. Materiales para un diálogo entre filosofía y arquitectura* (Madrid: Lampreave, 2011): 33-35.

siada vida cotidiana en la metrópolis construida sobre la base de la segregación social, convirtiendo el territorio en un laboratorio en que fuese posible diagnosticar las estrategias de dominación y entrever tácticas de subversión contra la acción del mercado en el espacio de la ciudad.¹⁰ En breves términos, a partir del urbanismo unitario, se confronta el condicionamiento de la vida social en la metrópolis capitalista, definida por el confinamiento de los individuos en un aislamiento colectivo provocado por el consumismo.¹¹ Asimismo, se combate con denuedo la arquitectura funcionalista que habría contribuido a gestar las condiciones del aislamiento colectivo. Igualmente, se proyecta una ‘utopía posible’, como alternativa a los cementerios de hormigón armado donde los sujetos viven alienados. En *La sociedad del espectáculo* Guy Debord desarrollará en profundidad las críticas al dominio total de la vida y la pérdida de la unidad del mundo en el capitalismo, para mostrar la mutua dependencia de la creciente abstracción territorial y geográfica (nihilización del espacio) y la abstracción que rige la vida social (espectáculo),¹² y destacará, como contraparte, que la respuesta a esta crisis sin precedentes solo puede provenir de una apropiación colectiva creativa de los medios de producción del espacio, y no de los especialistas y profesionales de su gestión.

En efecto, podría decirse que existe una creatividad que surge ‘desde abajo’, para contestar el individualismo, la discriminación y segregación urbana, el monolingüismo económico y la devastación ecológica. Esta es la creación artístico-subjetiva que tiene en mente Félix Guattari y que es esencial tener en cuenta en el momento de proponer algu-

10 Henri Laborit. *L'homme et la ville* (París: Flammarion, 1971): 161.

11 Attila Kotanyi y Raoul Vaneigem. “Programa elemental de la oficina de urbanismo unitario”. *Internacional Situacionista* (6), Vol. 1, *La realización del arte* (Madrid: Literatura Gris, 1961).

12 Guy Debord. *La société du spectacle* (París: Gérard Lebovici, 1971): 133-134.

nas alternativas frente a la reducción del ciudadano a mero consumidor pasivo. La acción artística, comprendida desde la renuncia a la genialidad del creador solitario, es capaz de mostrar nuevos horizontes de referencia en un mundo sometido a los poderes de la segregación y el empobrecimiento del tejido social. Al mismo tiempo, esta es también portadora de un poder corrosivo y destructor, vehiculando un vector de conflicto que es esencial a la democracia y a su examen constante: si la antigua *stásis* en la *pólis* griega era la manifestación del poder de romper con toda autoridad basada en la sangre o la riqueza, la acción artística, por su parte, tomada como fuerza colectiva, tendrá a su turno el poder de disolver la identidad impuesta, el falso ‘nosotros’ del pueblo representado en el espectáculo. En ese sentido, el arte no es un mero accesorio. La intervención del arte puede comprenderse como un elemento que media entre la cooperación y el conflicto para constituirnos como pueblo por venir. En otras palabras, el arte congrega sin pretender resolver la tensión que le es connatural o esencial a la existencia social. Reúne, pero manteniendo siempre una distancia, un vacío que confronta la aparente plenitud de la comunidad que forma el pueblo para el Estado. En otras palabras, el arte siempre trata del pueblo, pero de un pueblo en formación, de un pueblo que por definición todavía no llega, y que en el fondo no puede llegar, en la medida en que la segregación y la separación son connaturales a una sociedad fundada en el interés. En efecto, la manera en que el arte apela a un pueblo es resistiendo a su representación consensual: resiste a la representación abstracta de la igualdad ciudadana, que solo es válida en la medida en que abjure de toda perturbación del *status quo*, no menos que adhiriéndose a la complaciente fraternidad del ‘nosotros’ de la opinión pública, fundada en la competencia y el individualismo.

Archipiélago de la multitud

La actual megamáquina nos fuerza a considerar la transformación histórica de la ciudad y las prácticas ciudadanas desde una perspectiva transdisciplinaria si pretendemos erigir una concepción operativa.¹³ La dinámica urbano-territorial de la postciudad se caracteriza por poner en juego dos funciones de signo inverso pero inseparables: por un lado, el territorio se perfila en la función de situar y dotar a los individuos de un repertorio de movimientos bien acotados que animan su vida cotidiana. Esta función podría denominarse función de em-plazamiento, en la medida en que recae sobre esta la tarea de asegurar la continuidad ascendente en el tránsito de los sujetos por distintos espacios sociales, sin mediar voluntad o contra la propia voluntad y espontaneidad individual; por otro lado, el territorio es el sitio que ocupamos, que comenzamos a vivir de 'otro' modo, desde el momento en que franqueamos el umbral del espacio familiar. En ese tránsito hacia el afuera se nos revela que el espacio urbano, junto con servir de asiento a determinados servicios y funciones, es el lugar construido fragmentariamente a partir de las prácticas más o menos espontáneas de los individuos que conforman en conjunto un espacio colectivo que no preexiste a nuestra acción espontánea. A esta función podría llamarse función de des-plazamiento, entendiendo que acoge el ámbito espontáneo de las prácticas colectivas que contestan y hasta transgreden la continuidad ascendente que posiciona al espacio urbano como un apéndice o derivado de la casa familiar. En efecto, el escenario de la postciudad, en tanto dinámica urbano-territorial, podría comprenderse como el cruce de la función que nos 'emplaza'

13 Andrea Cavalletti. *Mitología de la seguridad. La ciudad biopolítica* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010); Michel Lussault. *De la lutte des classes à la lutte des places* (París: Grasset, 2009); Thierry Paquot. *L'urbanisation c'est notre affaire!* (Nantes: L'Atalante, 2010).

y que a la vez nosotros ‘desplazamos’ en la acción de apropiarnos de nuestra existencia colectiva. No obstante, en ese marco de libertad aparente, nos encontramos a merced de un poder que ya no persigue exclusivamente disciplinar nuestros cuerpos, sino controlar la totalidad de nuestra existencia, sin necesidad de hacer uso en todo momento de mecanismos de coerción, creando los medios para prever nuestras acciones y modelar nuestros deseos.

Sin embargo, los movimientos sociales globales de 2019, junto con desnudar demandas locales de la ciudadanía, lograron de una vez organizar el malestar más allá de las formas de representación tradicionales, mostrando que otra democracia era posible y, sobre todo, necesaria, y llegaron esta vez a combatir el núcleo duro de la imagen neoliberal: la identificación del ciudadano con el emprendedor. Esta representación se alimenta de tres dogmas que pretenden estar más allá de toda opinión e ideología y, por ende, parecía no ser posible interpelarlas. Estos tres dogmas son: 1) la supuesta primacía del individuo y de los valores individuales y familiares, que estarían más allá de las necesidades sociales y colectivas; 2) la virtud indiscutible de la competencia como elemento privilegiado para la organización de la sociedad, que permitiría que las mejores ofertas dirigiesen el mercado y que los mejores y más preparados políticos nos gobernarán; y, 3) la pérdida definitiva de los lazos territoriales y, como correlato de esta pérdida, el rechazo de la vida ciudadana, emplazada en un lugar concreto. A partir de esta tríada se afirmaba que los ciudadanos no son más que elementos en pugna de una sociedad atomizada o dividida, únicamente unida por intereses que concurren en un mercado ampliado, que regula la economía de las necesidades y los deseos, y, que, a su vez, determina el modo como se gestionaba el espacio que habitamos. En las postrimerías de la modernidad, en efecto, parecía que presen-

ciábamos la superación definitiva de la ciudad como lugar de relación, vale decir, de conflicto y cooperación, reduciéndola al no-lugar de la circulación de flujos de distinta índole (flujos de dinero, sujetos y deseos). En lugar de comunidad, únicamente era posible distinguir una multitud de individuos que vivían colectivamente aislados, dado que el único vínculo real consistía en el vínculo de la competencia. Por esta razón, cada sujeto poseía el mismo estatuto de una mercancía tranzada en un mercado ampliado que diluye los límites reales del territorio.

Hay que destacar que esa situación no viene impuesta desde ‘arriba’. Existe un deseo reactivo evidente ante todo movimiento que busque inventar nuevas formas de vida, una reacción que defiende la normalidad del trabajo explotado y del sacrificio diario. Ese deseo reactivo es clave para entender cómo es posible que los propios individuos obedezcan y perpetúen una economía del deseo que amenaza con destruir la existencia social y política, y, al mismo tiempo, la vida en su conjunto sobre el planeta. En efecto, el deseo reactivo es aquel que intenta defender y conservar la experiencia vital en la forma en que la vida se halla anclada al presente. No se trata de un mero capricho. Este presente es vivido como el único mundo posible por sujetos que se aferran, sirven y defienden el mundo en su configuración actual.¹⁴ Por esto es fundamental plantear una pregunta básica para el momento en que vivimos: ¿cómo intentar combatir ese deseo reactivo que puede nacer en cada uno de nosotros? Lo primero es asumir que no hay recetas para vivir de otro modo, no hay nada preparado prefabricado y dispuesto como un instrumento de cual podemos servirnos. En una palabra, lo que hagamos hay que inventarlo, crearlo como una nueva atmósfera para la vida.

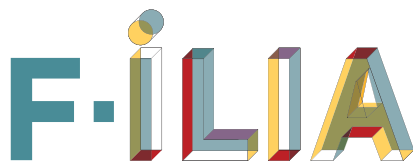
14 Suely Rolnik. *Esfemas da Insurreção. Notas para uma vida não cafetinada* (São Paulo: n-1 Edições, 2018).

Frente a esta situación, no obstante, los movimientos sociales globales, haciendo efectiva la democracia como espacio para el disenso, vinieron a mostrar que la superación de la ciudad y la ciudadanía, no era un mero relato ideológico: algo había en nuestros cuerpos, en la manera en que ocupábamos la ciudad, que atestiguaba su efecto e influencia sobre todos y cada uno de nosotros. Por ello, para generar un cambio, para afectarnos de otro modo, tuvieron que modificar nuestras conductas ocupando de otra manera el espacio, sacándonos del letargo de la depotenciada vida de la competencia y el emprendimiento. Es por ello que cualquier intento de comprender en nuestro presente la disrupción generada por los movimientos sociales, con un alto grado de apoyo ciudadano, no debiese pasar por alto que, renovar/repensar el ejercicio de la democracia implica pensar/criticar el modo en que se agencia la vida social en las condiciones actuales de la ciudad. ¿Qué lazos comunitarios se pueden establecer partiendo del hecho de la existencia de una multitud atópica, anorgánica y anárquica, vale decir, que no posee un lugar para echar raíces, que no forma un todo orgánico como el pueblo y que no posee ninguna autoctonía? Los lazos que unen la multitud se experimentan como conexión de fragmentos heterogéneos, que no alcanzan ninguna forma definitiva ni dan lugar a ninguna unidad superior, a ningún organismo que permitiría restaurar la unidad de pueblo y la ciudad, supuestamente perdida. En efecto, la comunidad que constituye la multitud se experimenta como una conexión de fragmentos que no alcanza ninguna forma definitiva, que no da lugar a ninguna unidad superior, a ningún organismo. Puede afirmarse que esta comunidad posee la forma de un archipiélago que reúne aproximando en lugar de reunir mezclando y disolviendo en un pueblo homogéneo las diferencias que lo componen. En efecto, la comunidad no totalizada de aquellos privados de comunidad, desplazados y desarraigados de su tierra o pueblo natal renueva la creencia en este mundo,

la sola capaz de crear formas de sentir y pensar; de crear otros afectos vinculados a nuevas posibilidades de vida.

Bibliografía

- Cacciari, Massimo. “La ciudad-territorio (o la post-metropoli)”. *Planos de intersección. Materiales para un diálogo entre filosofía y arquitectura* (Madrid: Lampreave, 2011).
- Cavalletti, Andrea. *Mitología de la seguridad. La ciudad biopolítica* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010).
- Debord, Guy. *La société du spectacle* (París: Gérard Lebovici, 1971).
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pretextos, 2000).
- Kotanyi, Attila; Vaneigem, Raoul. “Programa elemental de la oficina de urbanismo unitario”, *Internacional Situacionista* (6), Vol. 1, *La realización del arte* (Madrid: Literatura Gris, 1961).
- Laborit, Henri. *L’homme et la ville* (París: Flammarion, 1971).
- Le Corbusier. *L’art decortatif d’aujourd’hui*, (París: Arthaud, 1980).
- Le Corbusier. *Vers une architecture* (París : Flammarion, 1995).
- Lefebvre, Henri. *Espace et Politique, Le Droit à la ville II*, (París Economica, 2000)
- Lussault, Michel. *De la lutte des classes à la lutte des places* (París: Grasset, 2009)
- Mumford, Lewis. *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana* (Logroño: Pepitas de Calabaza, 2010).
- Paquot, Thierry. *L’urbanisation c’est notre affaire!* (Nantes: L’Atalante, 2010).
- Rodríguez, Pablo. *Las palabras en las cosas. Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas* (Buenos Aires: Cactus, 2019).
- Rolnik, Suely. *Esferas da Insurreção. Notas para uma vida não cafetina-da* (São Paulo: n -1 Edições, 2018).
- Roncayolo, Marcel. *La ville et ses territoires* (París: Gallimard, 1997).



Revista No. 2
II semestre
Guayaquil, Ecuador
octubre 2020
ISSN: 2697-3596

Antibolivarianismo y ecuatorianidad: Dos factores determinantes en la historia de la música de Nariño

Luis Gabriel Mesa Martínez

PhD en Historia y Ciencias de la Música
Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá
luis.mesa@javeriana.edu.co

RESUMEN

La construcción de una identidad regional y nacional en el departamento de Nariño (Colombia) ha sido condicionada por coyunturas políticas que, históricamente, perpetuaron un cierto desarraigo entre los nariñenses y el resto del país. Aun así, la historia de la música local ha contado con posturas nacionalistas que pretenden reivindicar un sentido de colombianidad, pero que simultáneamente coexisten con manifestaciones claramente influenciadas por géneros ecuatorianos como el sanjuanito, el yaraví, el albazo y el fox incaico —emblemas nacionales del país vecino—. Este ensayo abre una discusión sobre el dilema que han confrontado los nariñenses, cuando se trata de descifrar una identidad nacional que mantiene sus lazos con tradiciones colombianas, sin dejar de lado su sello regional y fronterizo con Ecuador. Las posturas antibolivarianas, fortalecidas en Pasto desde el marco de

la independencia y en reflexiones históricas del siglo xx, servirán como punto de partida para analizar secuelas que, incluso en la actualidad, tienen incidencia en la cultura y políticas del departamento.

PALABRAS CLAVES: Nariño, ecuatorianidad, colombianidad, antibolivarianismo, música, nacionalismo, pastuso.

ABSTRACT

The construction of regional and national identity in the Department of Nariño (Colombia) has dealt with political conditions that perpetuate a sort of detachment, between the people of Nariño and the rest of the country. Even so, the history of local music has witnessed nationalist ideas that tend to claim a sense of Colombianity, whereas many musical expressions are clearly influenced by Ecuadorian genres, such as Sanjuanito, Yaraví, Albazo and Inca Fox —national symbols of this neighboring country, located South of the border with Nariño—. This essay opens a discussion around the dilemma people in Nariño have historically confronted, when trying to figure out a national identity by keeping a connection with Colombian traditions, without leaving their Ecuadorian influence aside. Additionally, ‘antibolivarian’ declarations have grown in the city of Pasto (capital of Nariño) since Independence times, and also around 20th-century discourses. Those statements will be taken into consideration, for an analysis around the impact of political ideologies on Nariño music and culture.

KEYWORDS: Nariño, Ecuatorianity, Colombianity, Antibolivarianism, Music, Nationalism, Pastuso.

Uno, como pastuso, no se siente del todo colombiano, pero tampoco se siente ecuatoriano.

Juan Fernando Cano, 2010

Nariño y el discurso antibolivariano

Cuando los colombianos iniciamos nuestros procesos de formación en el ámbito escolar, las reflexiones sobre historia nacional ocupan un lugar importante que, desde edades tempranas, hacen de las clases un espacio propicio para cimentar un concepto casi homogeneizado de colombianidad. Recuerdo mis primeros

años de estudio en los cursos de primaria, donde los libros de Ciencias Sociales incluían las once estrofas del himno nacional —escritas por Rafael Núñez y musicalizadas por Oreste Sindi—, y en cuyas páginas sobresalían lecciones sobre cómo interpretar los símbolos patrios de la bandera y el escudo de armas.

Era y tal vez sigue siendo común hablar de la historia de Colombia desde una linealidad que poco se detenía a reflexionar sobre interpretaciones alternativas de los hechos, con enfoques que fácilmente presentaban a los próceres criollos de la independencia como héroes impolutos de la patria, mientras los españoles eran categorizados como enemigos acérrimos. Paradójicamente, todo aquel discurso parecía disiparse de forma repentina al salir de clase y participar en actos cívicos del colegio o izadas de bandera, donde era recurrente hablar de España como ‘madre patria’, entonar el himno de Núñez con referencias religiosas exclusivamente católicas (nunca indígenas), e incluso dramatizar el descubrimiento de América en conmemoración del Día de la Raza.

He querido comenzar este ensayo con una descripción que se remonta a recuerdos y episodios de infancia, pues no me cabe duda de que una parte fundamental de mi construcción de identidad tuvo que ver con la asimilación de una narrativa escolar con escasos ejercicios que me permitieran formular un cuestionamiento crítico sobre lo que para mí podría significar o no ser colombiano. Aunque la pregunta pareciera ingenua, el contexto de su formulación en un colegio católico de Pasto (capital del Departamento de Nariño) desencadenaba otras reflexiones interesantes.

Tratándose de una región fronteriza con Ecuador, esa colombianidad aprendida en clase se confrontaba con una vida cotidiana en la que los pastusos crecíamos escuchando pasillo, albazo, sanjuanito y pasacalle ecuatoriano, aires musicales que formaban parte de un paisaje sonoro fortalecido, todavía más, en épocas festivas como el Carnaval de Negros y Blancos, y que enriquecían el espectro de géneros nacionales y latinoamericanos como la cumbia, el

vallenato, el bambuco y, por supuesto, la salsa. Esa infancia a la que me remonto tuvo lugar en la década de 1980, cuando paralelamente renacía en la ciudad una iniciativa por recuperar la antes disuelta Escuela de Música de Pasto (1938-1965). Impulsada por figuras como Javier Fajardo Chaves, la apertura de una nueva institución implicó desafíos que extendieron, hasta 1993, la formalización de un primer y único plan de estudios profesional para la ciudad: la licenciatura en Música que hoy continúa vigente en la Universidad de Nariño (Bastidas, 2009: 50).

¿Qué significaba ser colombiano, nariñense o pastuso en ese panorama? ¿Cuáles eran las músicas que representaban esos discursos locales? Y, conjuntamente, ¿qué relevancia podrían tener esas músicas como mecanismo de construcción de identidad? Para abordar esas preguntas, quisiera comenzar por explicar el porqué de las anteriores alusiones a la educación primaria dentro del contexto colombiano (nariñense) que, personalmente, tuve que confrontar.

La transmisión, en el colegio, de una única narrativa histórica (en ocasiones acrítica) perpetuaba interpretaciones limitadas de los hechos, dejando fácilmente de lado los distintos matices detrás del concepto de colombianidad para un estudiante nariñense. La figura de Simón Bolívar, por ejemplo, era presentada como la de un agente libertador que merecía ser recordado con heroísmo y gratitud en naciones como Colombia, aun cuando desde la misma ciudad de Pasto habían surgido pronunciamientos polémicos que ofrecían lecturas contrastantes, como los *Estudios sobre la vida de Bolívar* de Rafael Sañudo (1925). Siguiendo ese antecedente, donde Sañudo apuntaba a problematizar el proceder de Bolívar contra la población pastusa (recordada por su firme lealtad a la realeza española), otros autores nariñenses como Édgar Bastidas Urresty dieron continuidad al estudio de acontecimientos históricos en torno a la independencia, desde una perspectiva analítica que también ofrecía una óptica

alternativa dentro de un marco regional, como es evidente en su libro *Las guerras de Pasto* (editado por primera vez en 1973).

Aunque no pretendo concentrar la discusión en las particularidades de dichas publicaciones, sorprende que una literatura local tan determinante para la comprensión de la historia nariñense tampoco hubiera sido exigida o incluso sugerida en mi formación secundaria, durante los últimos años del siglo xx. No fue sino hasta mi educación universitaria, y estando lejos de Pasto, que comencé a indagar sobre estos discursos, tras incursionar en el campo académico de la musicología histórica.

Escuchar música ecuatoriana me hacía pensar en Pasto, y me generaba una cierta fascinación toparme con debates en torno a la territorialidad de las canciones. Uno de los más recurrentes radicaba en si el *Miranchurito* era un sonsureño típico de Nariño, o más bien una versión regionalizada del famoso albazo que los ecuatorianos llaman *Huiracchurito* o *Qué lindo es mi Quito*. Es inevitable que ecuatorianos y nariñenses compartan tradiciones musicales, cuando la frontera no es más que un artificio incapaz de separar lo que la cultura se encarga de unir de nuevo. Así mismo sucede con los quechuismos presentes en nuestros acentos andinos, desde Nariño hasta la provincia de Loja, y con el imaginario incaico que, en un nivel sonoro, tiende a ser representado con un pentatonismo tan reconocible en sanjuanitos, albazos o yaravíes de tradición ecuatoriana, como en la *Guaneña* y los sonsureños típicos de las fiestas de Pasto.

Pero más allá de esas correspondencias —a fin de cuentas, innegables por tratarse de una zona fronteriza—, me llama la atención el antibolivarianismo que parecería fortalecerse, cada vez más, en los discursos regionalistas de Nariño y de sus expresiones artísticas. Como ya se ha expuesto, las polémicas anotaciones que casi un siglo atrás proponía Rafael Sañudo (sobre las acciones de Bolívar en Pasto) cimentaron un terreno académico que no deja de tener eco en manifestaciones contemporáneas. De ahí resultaría incluso

La carroza de Bolívar, una novela de ficción escrita por Evelio Rosero Diago (2012), donde se retoma esta historia como punto de partida, para abordar la confrontación desde una perspectiva literaria.

El suceso más problemático detrás de este fenómeno corresponde a la masacre de civiles en Pasto, en diciembre de 1822, por órdenes superiores de Simón Bolívar y bajo el comando directo de Antonio José de Sucre. Conocida como la ‘Navidad negra’, la afrenta se respaldaba en la causa independentista, teniendo en cuenta que Pasto se resistía con escepticismo a la revolución de Bolívar, mientras promulgaba continuidad y lealtad a la Corona española.

Mientras el himno nacional de Colombia rinde homenaje a Bolívar en versos como los de su sexta estrofa, es común que los nariñenses se expresen con indignación ante este tipo de tributos. No es entonces extraño que la plaza central de Pasto no tenga una escultura de Bolívar, como sucede con la mayoría de capitales departamentales de Colombia, sino que exhiba la figura de Antonio Nariño, o que incluso políticos como Antonio Navarro Wolff hubiesen sugerido reemplazar a esta última por una escultura de Agustín Agualongo, el caudillo mestizo recordado por su defensa de la realeza española y por su confrontación militar contra las tropas de Bolívar.

El bambuco *Agualongo*, del compositor Luis Antonio Guerrero Hidalgo (1916-2011), rinde precisamente un homenaje a este personaje, cada vez más elogiado en distintos ámbitos de la producción artística, literaria y académica de Nariño. No solo forma parte del repertorio musical obligado para tradiciones locales como el Carnaval de Negros y Blancos, sino que se presenta, desde su mismo título, como un pronunciamiento antibolivariano y un emblema regionalista que destaca, en su letra, el orgullo de ser pastuso, reiterando entre cada estrofa el estribillo «colombiano soy, del Valle de Atriz».¹

1 El Valle de Atriz, conocido en quechua como Hatunllacta (pueblo grande), corresponde al territorio sobre el cual se extiende la ciudad de San Juan de Pasto, al pie del volcán Galeras.

Conocido localmente como el ‘Chato Guerrero’, el compositor es recordado por tocar sus propias creaciones con un estilo particularmente pastuso, el cual él mismo describía como un sincretismo entre recursos locales e influencias foráneas. En una entrevista concedida a Lucio Feuillet y Felipe García (2006), Guerrero explicaba algunos de los rasgos característicos de su manera de acompañar canciones en ritmo de bambuco, o en su variante nariñense conocida como *sonsureño*:

A mí me dicen que el rasgado mío es de *sonsureño*... que se crio conmigo. Tal vez eso vino del Ecuador, ese rasgadito... Como teníamos mucha influencia del Ecuador y de Cuba... Todos esos ritmos cubanos yo me los sabía desde muchacho, y lo mismo los del Ecuador. Todos esos pasacalles, esos albazos... De toda esa reunión de rasgados salió el *sonsureño*. (Guerrero: 2006).²

A partir de esta fascinación con la figura de Agustín Agualongo como símbolo de ‘pastusidad’, se ha venido fortaleciendo una corriente de pensamiento que, si bien promueve la reflexión histórica sobre hechos pasados (en contraste con el heroísmo bolivariano), también se ha consolidado como una postura férrea que no deja de ser controversial, sobre todo si se ampara en una visión optimista frente al porvenir que habría tenido Pasto, de haber continuado bajo el régimen colonial. Ese agualonguismo es examinado en ensayos recientes como “San Juan de Pasto: una provincia ‘neo-realista’: contrasentidos en el arte, la cultura y la historia” de Allan Gerardo Luna (2018), donde se señalan las contradicciones provocadas por la implementación de un discurso que deja de ser alternativo, al propagarse como una nueva verdad histórica irreconciliable. En sus palabras, «el agualonguismo ha permitido ver caminando, cogidos

2 La entrevista tuvo lugar en diciembre de 2006, en Pasto. El material completo forma parte del trabajo de grado de Lucio Feuillet y Felipe García para la carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana, donde fue presentado y aprobado en el año 2007.

del brazo, a los conservadores más recalcitrantes y a los izquierdistas más oportunistas» (Luna, 2018: 25).

Volviendo a las manifestaciones artísticas, conviene señalar que estos hitos de la historia nariñense no solo han estado presentes en canciones tradicionales como el *Agualongo* de Guerrero, sino también en propuestas de música popular contemporánea, como es el caso de la agrupación Bambarabanda. En su fusión de músicas nariñenses y ecuatorianas con elementos del rock, funk, jazz, hip-hop y sonidos balcánicos, entre otras influencias de músicas del mundo, sus integrantes han apuntado a la construcción de un movimiento estético que denota rebeldía y que se respalda en documentación histórica, para asumir una postura al respecto. Su canción *Agualongo y los obligaditos*, por ejemplo, representa un contundente manifiesto que introduce, desde sus primeros versos, los nombres de guerreros locales como Capusigra y Tamasagra, para luego concentrarse en el momento histórico de Agustín Agualongo y citar, entre estribillos típicos de albazo o sonsureño, las palabras de Bolívar a Francisco de Paula Santander en su polémica carta de 1825: «Colombia se acordará de los pastusos cuando haya el peor alboroto [...] Insisto, los pastusos deben ser aniquilados».

Categorizada como un 'sonsureño hardcoreado', la canción expone una de las intenciones de base de los integrantes de Bambarabanda: reconocer las influencias de músicas foráneas, siempre que puedan ser emitidas desde un pronunciamiento indiscutiblemente pastuso. Para lograrlo, la letra se complementa con pasajes instrumentales que, desde sus componentes rítmicos y melódicos, permiten al oyente nariñense una asociación casi inmediata con códigos y sonidos de su folclor regional. El recurrente patrón de arpeggios que se expone en los primeros cuatro compases, por ejemplo, se presenta como un indicador evidente de lo que los nariñenses entenderían como una introducción típica de sonsureño o, para el oído ecuatoriano, de un tradicional albazo. Además de los recursos sonoros, el director musical de la banda sostiene que «siempre lo

que está escrito en la historia es lo que cuentan los vencedores, y lo que la gente sabe es lo que dijeron esos vencedores [...] En este caso, Bambarabanda cuenta la historia de los vencidos” (Argotti, 2017).³



Pintura de Libia Velásquez incluida en el cuadernillo del álbum *El baile de los obligaditos* de Bambarabanda (2008)

Música pastusa y ecuatorianidad

El caso de Agustín Agualongo y sus múltiples alusiones en la producción artística y literaria de Nariño se presenta como apenas uno de los referentes que, actualmente, respaldan mi búsqueda de relatos capaces de contrastar con los aprendizajes escolares que habían marcado mi infancia. Habiendo

3 Palabras de Yeimy Argotti para el capítulo “Todos somos historia: la resistencia pastusa” de la producción audiovisual *Bicentenario: memoria revelada* (Señal Colombia, 2010). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HQ5xGfaEarE>

crecido en una ciudad como Pasto, no puedo dejar de lado los recuerdos asociados con expresiones musicales que no solo formaban parte de mi cotidianidad familiar, sino que se extendían a distintos círculos sociales y celebraciones que, sin lugar a dudas, representaron un insumo más en la cimentación de esa identidad nariñense que hoy, curiosamente, exploro desde fuera.

Por una parte, los ensayos y conciertos del Trío Nuevo Amanecer que mis dos hermanos integraban junto a Bernardo Andrés Jurado, en un formato de bandola, tiple y guitarra, me permitían tener un primer acercamiento a las composiciones de figuras colombianas como Plinio Herrera, Maruja Hines-trosa, Pedro Morales Pino, Álvaro Romero y Emilio Murillo, entre otros. Mientras esa era la selección que podía apreciar desde casa, las calles de Pasto nunca dejaron de ser escenarios para escuchar, informalmente, repertorios ecuatorianos que seguían el modelo interpretativo de Julio Jaramillo, o de duetos como el Valencia-Aguayo y el de los hermanos Miño Naranjo. Esa tradición se ha mantenido vigente por muchas generaciones en ciudades como Ipiales, Túquerres y Pasto, donde los tríos vocales se acompañan con cuerdas pulsadas, dejando en manos del requintista una función expresiva muy específica: ejecutar contramelodías cargadas de *portamentos* y de articulación *marcato* en los pasajes con notas repetidas, logrando tímbricamente una evocación de llanto o lamento. Aunque es muy extensa la lista, conviene señalar el legado de tríos nariñenses como el Martino, Los Caminantes y Los Románticos, así como el dueto de Arteaga y Rosero, entre otros.

Retomo este tono personal porque la discusión me remonta, inevitablemente, a uno de los momentos más determinantes de mi formación musical temprana. Si bien reconocía en el sonido de las cuerdas pulsadas uno de los timbres más recurrentes del paisaje sonoro pastuso, mi

instrumento de aprendizaje y expresión artística fue, desde 1992, el piano. Más allá de acercarme a la literatura pianística europea, fue de mi interés explorar el repertorio escrito para el instrumento por parte de compositores nariñenses. Fue así como me introduje en la obra de una mujer, en particular, quien se había destacado como la pianista de mayor reconocimiento en la escena cultural de Pasto: Maruja Hinestrosa Eraso (1914-2002).

Sus composiciones incluían un repertorio con una exigencia técnica considerable para el instrumento, desde sus fantasías y vales vieneses hasta su famoso pasillo *Cafetero*, obra que logró gran popularidad en Colombia y que continúa siendo una de las piezas más grabadas en la historia de la música nariñense. Pero lo que más llamaba mi atención era la versatilidad con la cual Hinestrosa transitaba por distintos aires musicales de América Latina, escribiendo tangos, boleros, vales criollos, cueca, ranchera, bambucos, pasillos y, entre otras creaciones, un interesante sanjuanito ecuatoriano titulado *Yaguarcocha* (del quechua: lago de sangre).

Para conmemorar el primer centenario de su nacimiento, publiqué en 2014 el libro y disco titulados *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano*. Incluí veinte transcripciones, a partir de sus manuscritos originales o fuentes fonográficas de archivo, pero para ese entonces solo contaba con un esbozo melódico bastante elemental de la obra *Yaguarcocha*, cuya ausencia de armonización y detalles de escritura aún arrojaba dudas sobre su posible interpretación. El borrador reposaba en la colección personal de partituras de Jaime Rosero Hinestrosa, hijo de la compositora, y fue la única referencia que tuve en cuenta para proponer una reconstrucción pianística, como se puede corroborar en la partitura editada para el libro y su respectiva grabación (Mesa Martínez, 2014: 170-171).

Dos años después de la publicación tuve acceso a un casete perteneciente a la colección de Patricia Gaviria, donde ella misma realizaba una entrevista a la compositora, con motivo del Día Internacional de la Mujer (s.f.). Al referirse a la música de tradición nariñense, Hinestrosa hacía hincapié en su estrecha relación con otras influencias andinas sudamericanas:

Los campesinos tienen un oído maravilloso [...] Ellos componen ese aire que tienen andino [*sic.*], que es una mezcla de música ecuatoriana con música peruana, porque nosotros somos muy incaicos. El modo de hablar, el modo de ser... *no-sotros somos bien incaicos*.⁴ [Mis cursivas].

Es interesante señalar los alcances que esta última afirmación puede llegar a tener en su aproximación compositiva. Estando en la ciudad de Quito, según el testimonio de la misma entrevista, Hinestrosa se esforzó por ubicar un piano, con el fin de organizar las ideas musicales que resultaron de una breve parada en la laguna de *Yaguarcocha*, pocas horas antes de dirigirse a la capital ecuatoriana. La historia de los indígenas caranquis, masacrados en tiempos de expansión del imperio incaico, había servido de base para componer la obra en cuestión.

Aunque la versión a la que pude acceder a través de esta grabación era netamente instrumental, apareció en 2017 una fuente más, en el archivo particular de Jaime Rosero. En ella figuraba no solo la parte pianística de la composición, sino también la letra, entonada por la misma Hinestrosa. La siguiente transcripción ilustra, como resultado, la relación de los versos con la melodía originalmente encontrada:

4 Entrevista de Patricia Gaviria a Maruja Hinestrosa en Pasto (s.f.).

Yaguarcocha

Marija Hinestrosa Eraso

Transcripción: Luis Gabriel Mesa Martínez

♩=90

En la la - gu - na de Ya - guar - co - cha, cuan do en - la tar - de seo
yen - das queen la la - gu - na los in - dios bra - vos, los

10
cul - tael sol, seo - yen la - men - tos en - tre sus on - das. Vo
ca - ran - quis, to - dos mu - rie - ron en cruen - ta lu - cha. A -

20
ces que gi - men, vo - ces que llo - ran, con la nos - tal - gía de la gran - de - za,
guas quees - con - den vie - jos re - cuer - dos con sus mon - ta - ñas y sus ri - ve - ras.

29
dea - que - lla ra - za que fue ven - ci - da y que con san - gre ti - ñó las a - guas.
cu - bren de som - bra y de mis - te - rio a - quel pai - sa - je gran - dio - soy be - llo.

39 1. 2.
Cuen - tan le - A - ta hual - pa, Ru - mi - ña - hui son los in - cas que mu

46
rie - ron, A - ta - hual - pa, Ru - mi - ña - hui son los in - cas que mu - rie - ron, con bra - vu - ra, con fie

52
re - za, por suim - pe - rio y su gran - de - za. Con bra - vu - ra, con fie - re - za, por suim

57 1.
pe - rio y su gran - de - za . A - ta - za .

El predominio de gestos pentatónicos en esta composición contrasta con el tratamiento melódico que Hinestrosa asignaba a otras obras, en general. Es claro que, conscientemente, recurrió a este elemento no solo por ser común en la construcción convencional de sanjuanitos ecuatorianos, sino porque tradicionalmente se ha perpetuado, en la región andina sudamericana, la idea de que el contorno pentatónico evoca un imaginario indígena y, más precisamente, incaico. Por otra parte, al confrontar la letra con la leyenda tradicional de Yaguarcocha, llama la atención que Hinestrosa haya enfocado este lamento poético en un relato que parecería no diferenciar entre los indígenas caranquis (cultura amerindia del actual Ecuador) y los incas (imperio en expansión que llegó a invadir a los primeros). Esta confusión de la compositora se puede corroborar en la entrevista antes referida, donde ella misma relata la historia, asumiendo que fueron los incas quienes tiñeron el lago con su sangre, tras ser derrotados por españoles, cuando realmente fueron los caranquis quienes sucumbieron ante la invasión incaica.

A pesar de esa imprecisión, el valor de la composición radica en el interés de una compositora nariñense por acercarse a un discurso indigenista desde la poesía y la escritura para piano, reconociendo, en esta construcción imaginada de lo incaico, un rasgo de identificación común que, en su criterio, unificaba culturalmente a los pastusos con los ecuatorianos. Esa fascinación de Hinestrosa por la cultura del país vecino fue también evidente en otra entrevista realizada por Segundo Vallejo Martínez, en 1955. Al abordar la pregunta sobre el estado de las músicas en Colombia, la compositora expresó su preocupación por la pérdida de prácticas tradicionales:

Que no suceda como en el vecino país ecuatoriano, de donde regresé hace pocos días. Allá la música extraña está despla-

zando vertiginosamente a la autóctona. En distintos lugares quise escuchar un yaraví, o un pasacalle, y aunque usted no lo crea, no fue posible. Más se oye aquí en Pasto.⁵

Sin embargo, ¿qué tan importante es que una compositora como Hinestrosa cuente con un sanjuanito en su catálogo de obras, cuando la discusión central que propongo apunta a un reconocimiento de la ecuatorianidad como un factor más bien determinante en el contexto de los nariñenses? Si bien he citado este caso aislado, el ritmo de sanjuanito no deja de ser uno de los aires más frecuentes en festividades populares de Pasto y demás poblaciones andinas del departamento. Además de su presencia contundente en la música de colectivos coreográficos y desfiles del Carnaval de Negros y Blancos, como sucede con el célebre *Cantares de Lina* (sanjuanito popularizado por la Banda Municipal de Ancuya), bastaría con examinar el repertorio de villancicos que caracteriza la temporada navideña en las costumbres de Nariño. Las canciones de compositores lojanos como Salvador Bustamante Celi (1876-1935), por ejemplo, sobresalen entre una vasta colección de sanjuanitos de estilo ecuatoriano que hoy se reconocen como tradiciones regionales en el suroccidente colombiano. De ahí que villancicos como *Ya viene el niño* o *No sé niño hermoso* sean referencias obligadas en las novenas pastusas, tanto como *Claveles y rosas*, en ritmo de albazo.

Examinar los procesos de construcción de identidad en pueblos que confrontaron revoluciones independentistas implica reconocer que, más allá de la colonización, nunca han dejado de existir relaciones de poder que perpetúan divisiones notablemente jerarquizadas en las sociedades de América

5 “Maruja Hinestrosa de Rosero, una artista de verdad”. Reportaje radial publicado en el semanario *Vigía* (13 de mayo de 1955). La información aquí citada fue recuperada a partir de una copia mecanografiada y suministrada al autor por Lorena Garzón. El original se conserva en las instalaciones de Todelar Radio.

Latina. De ahí que sea problemático abordar el nacionalismo como un pronunciamiento capaz de sugerir ideales de unidad, cuando podría resultar, por el contrario, en una generalización que no hace justicia a la diversidad étnica y cultural de una población heterogénea. Aun así, términos como ecuatorianidad y colombianidad merecen ser abordados desde una postura crítica, sin desconocer que su aplicación apunta al reconocimiento de identidades comunes. Según Emanuelle Sinardet (2005: 3), se ha construido históricamente una ecuatorianidad que no solo ha trazado una ruta para promover la cohesión nacional, sino que, como discurso, pretende reunir a los ecuatorianos en una «comunidad cultural con personalidad y destino propios».

¿Qué lugar ocupan esa ecuatorianidad y colombianidad en el contexto nariñense? El fortalecimiento de posturas antibolivarianas ya genera, por sí solo, un punto de ruptura con una de las agendas dominantes en la historia política de ambas naciones, pero el problema de esta construcción de identidad proviene de antecedentes que conducen la discusión a otros niveles de complejidad. En fuentes literarias del siglo XIX, por ejemplo, es común encontrar aseveraciones que desvinculan a la cultura pastusa del resto de Colombia:

El pastuso no se parece a ningún granadino [colombiano] en nada: acento, inclinaciones, comercio, vestido, costumbres, todo en él es ecuatoriano. Las necesidades de la política fijaron un mal lindero geográfico; el Guáitara es una línea artificial, el verdadero límite está en el Patía. El pastuso cultiva la agricultura y las artes: es fabricante y pintor. No es poeta, ni orador, ni escritor. (Vergara, 1867)

Aunque se trata de un pronunciamiento decimonónico que no es poco común en su época (por las razones antes ex-

puestas en torno a la independencia), llama la atención que el prejuicio contra la región haya tenido continuidad en decisiones políticas del siglo xx y de la contemporaneidad. Un mapa de Colombia que se extendía desde el norte hasta la ciudad de Popayán, por ejemplo, fue publicado en uno de los numerales de la revista *Ilustración nariñense*, en 1927. Se trataba de un proyecto del Ministerio de Obras Públicas, donde se proponía la construcción de un sistema de carreteras que facilitaría el transporte terrestre desde Popayán hasta el Caribe y Venezuela, dejando por fuera al territorio de Nariño. Una segregación de esta naturaleza no tardaría en generar indignación entre los habitantes del suroccidente colombiano:

Si la prensa de nuestro país ha dado a la publicidad este mapa sin tomar nota de esta mutilación y del ultraje que se nos ha inferido, lo cual nos ha causado extrañeza, la ecuatoriana lo ha comentado a su sabor en el sentido de que, renegando nosotros del Ecuador y olvidados de Colombia, al fin hemos venido a quedar sin nacionalidad.⁶

Conclusión

Cada una de las reflexiones aquí expuestas responde a una indagación que creo poder identificar no solo en mi discernimiento personal, sino también en debates que continuamente se presentan en el ámbito artístico del medio cultural y académico nariñense. Me incliné por utilizar un tono personal en la escritura de este ensayo porque me es imposible desconectar esta problemática de mis propias experiencias como pastuso, músico y receptor permanente de un legado cultural que, lejos

6 "Colombia hasta Popayán muy lejos de Nariño". *Ilustración nariñense*. Serie 2, no 23. San Juan de Pasto. Noviembre de 1927.

de cualquier regionalismo, se lee de forma más precisa desde una óptica transnacional.

Comencé por compartir algunas anotaciones sobre mi formación temprana, pues siendo adulto no he podido dejar de cuestionar el sesgo patriótico con el que fui educado desde la infancia. El valor sublime asignado a los emblemas nacionales me llevó, año tras año, a entonar los versos del himno colombiano sin reparar conscientemente en sus alcances semánticos. Tras conocer recientemente el trabajo investigativo de Alexander Klein (2017) sobre la vida y obra del italiano Oreste Sindici (compositor del himno), encontré un insumo más para abordar esta discusión y reconsiderar mi propia lectura de estos y otros símbolos que edifican, en cada individuo, un sentido de nacionalismo.

Ignoraba, por ejemplo, que existieron versiones del himno nacional con música del mismo Sindici, pero con letras de otros autores que contrastaban significativamente con el mensaje conservador de Rafael Núñez. Llamó particularmente mi atención la letra alternativa de Jorge Isaacs (1881) donde, si bien se resalta la militancia de Simón Bolívar, no deja de señalarse la presencia de los pueblos indígenas (hijos del Sol):

¡Levantad los gloriosos pendones
que Bolívar triunfantes llevó
al confín de las bellas regiones
do reinaron los hijos del Sol!⁷

De haber reconocido este texto alternativo como un himno oficial, en lugar de la letra de Núñez, se habría ofrecido un relato revolucionario capaz de legitimar la existencia de una parte de la población que, desde la constitución promovida

7 Fragmento del coro de Jorge Isaacs, citado por Alexander Klein en su texto "Mitos y verdades del himno nacional" (2017), disponible en: <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/mitos-y-verdades-del-himno-nacional/64685>.

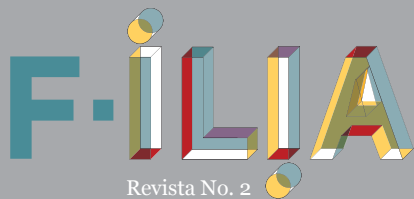
por su gobierno (1886), quedó relegada a un segundo plano de valoración. Paralelamente, el caso de los nariñenses parecería también reclamar su lugar en la nación, como es evidente en sus constantes tentativas de reivindicación de colombianidad a través de las artes y la literatura, tras ser categorizados históricamente como una ‘otredad’ que corre el mismo riesgo de quedar en un terreno invisible.

Más allá de los factores que histórica y políticamente han resultado en este u otros tipos de exclusión, la música se presenta como un híbrido capaz de develar los diferentes matices de esa multiculturalidad, a veces oculta. Es por esa razón que las referencias musicales aquí citadas ilustran la incidencia de dos factores (antibolivarianismo y ecuatorianidad), para facilitar la comprensión de algunas apuestas estéticas y discursivas en el caso específico de la música de Nariño. No con ello insinúo que toda producción de la región deba analizarse como resultado directo de esos dos discursos, pero sí convoco a una reflexión crítica que, en nuestra propia individualidad, nos permita indagar sobre el porqué de los sonidos que construyen parte de nuestra idiosincrasia, y que merecen ser examinados desde las evocaciones sugeridas por nuestros propios recuerdos.

Bibliografía

- Bastidas España, José Menandro. “Historia de la educación musical en el Departamento de Nariño”. *Revista Historia de la educación colombiana* 12, n° 12 (2009): 47-76.
- Bastidas Urresty, Édgar. *Las guerras de Pasto*. Ibagué: Caza de libros, 2014.
- Cano, Juan Fernando y Ponce, Magda Carolina. *El baile de los obligaditos: erupción de colores* [Trabajo de grado de Maestría en Artes Visuales]. Pasto: Universidad de Nariño, 2008.

- Castro-Gómez, Santiago y Restrepo, Eduardo. *Genealogías de la colombianidad*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- “Colombia hasta Popayán muy lejos de Nariño”. *Ilustración nariñense*. Serie 2, no 23. San Juan de Pasto, noviembre de 1927.
- Feuillet, Lucio y García, Felipe. *Producción musical en un contexto urbano basado en los aires tradicionales más representativos de la región andina en el departamento de Nariño* [Trabajo de grado]. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- Klein, Alexander. *Oreste Sindici: obras completas*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2017.
- Luna, Allan Gerardo. “San Juan de Pasto: una provincia ‘neo-realista’: contrasentidos en el arte, la cultura y la historia”. *Reconocimiento nacional a la crítica y el ensayo: el arte en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2018.
- Martínez Figueroa, Fausto. *Historia de la música en Nariño*. Bogotá: Arte Nova Music Lab, 2011.
- Mesa Martínez, Luis Gabriel. *Luis Enrique Nieto: la música nariñense en los años del Clavel Rojo*. Pasto: Fondo Mixto de Cultura de Nariño, 2018.
- — —. *Maruja Hinestrosa: la identidad nariñense a través de su piano*. Pasto: Fondo Mixto de Cultura de Nariño, 2014.
- Rosero Diago, Evelio. *La carroza de Bolívar*. Tusquets, 2012.
- Sañudo, Rafael. *Estudios sobre la vida de Bolívar*, 1925.
- Sinardet, Emanuelle. “Un tipo para la ecuatorianidad: el montuvio ecuatoriano de José de la Cuadra (1937)”. *Histoire(s) de l’Amérique latine*, vol. 1. 2005.
- Vallejo Martínez, Segundo. “Maruja Hinestrosa de Rosero, una artista de verdad”. *Semanario Vigía*. Pasto, 1955.
- Vergara y Vergara, José María. *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Bogotá: Echeverría Hermanos, 1867.
- Wong Cruz, Ketty. *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2013.



Revista No. 2
II semestre
Guayaquil, Ecuador
octubre 2020
ISSN: 2697-3596

Texturas

ILIA
Instituto Latinoamericano
de Investigación en Artes

Ciudad y pandemia

una muestra seleccionada
por Andrea Alejandro Freire

Descargar la versión completa
de *Ciudad y pandemia* en

<http://ilia.uartes.edu.ec/ilia/publicaciones/f-ilia-2/>



Acercamiento a lo insostenible

Alejandro Ch. Mosquera
Serie de fotografías
Medidas variables
2020

El mundo es una calamidad: cayó el precio del petróleo y un meteorito en el Ecuador también. Todo parece resquebrajarse en estos tiempos, pero ¿desde dónde caen?

Mediante la apropiación e intervención de objetos, creé esta serie de altares en donde mi intención es honrar al error y lo que nos hace caer en este. La serie de fotografías fueron desarrolladas en el marco del taller virtual “Estrategias creadoras” de Creadores de Imágenes, del cual fui partícipe durante la cuarentena, mientras estaba en la casa de mi padre.

Trabajar con objetos que tenía a la mano me permitió generar un acercamiento a mi propia historia con respecto a la caída. ¿Desde dónde caigo?







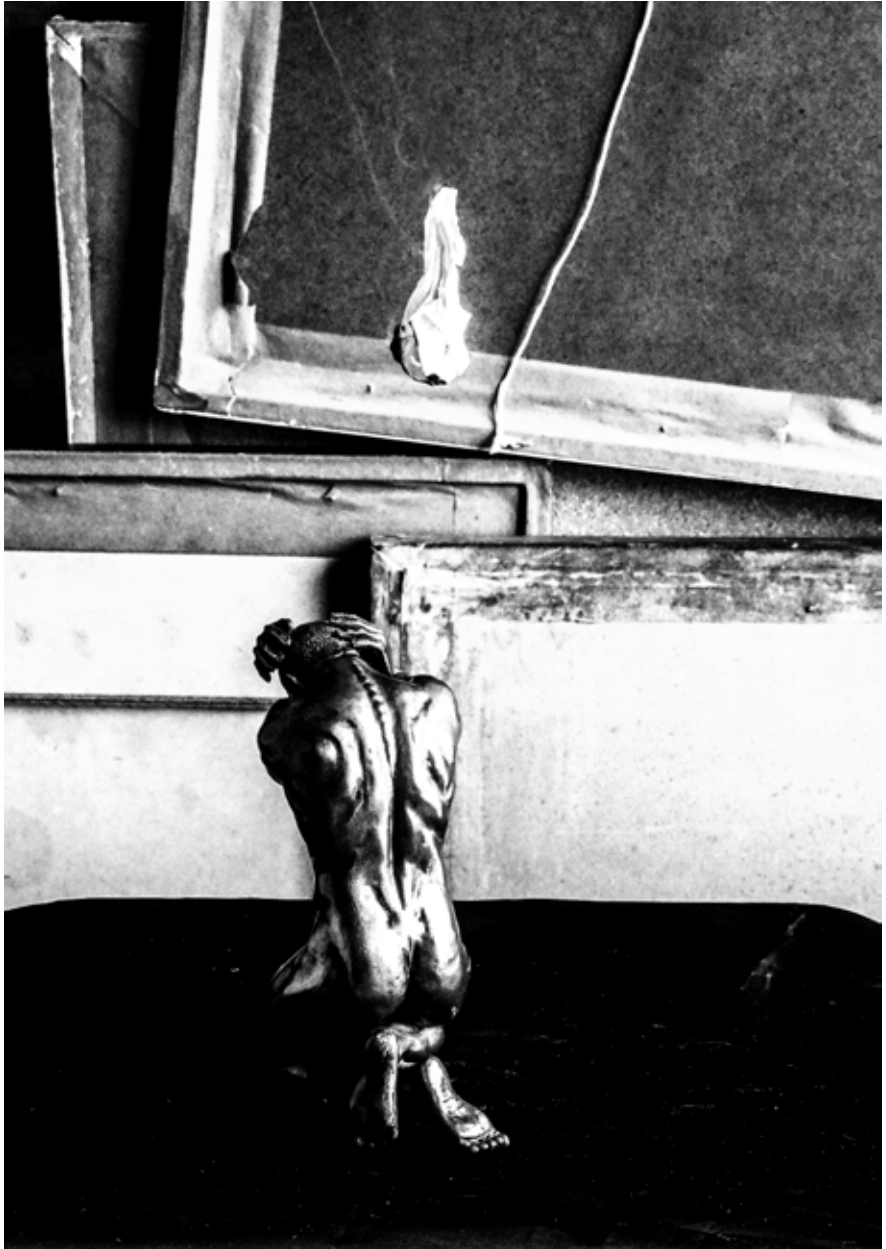












Ecuador amargo

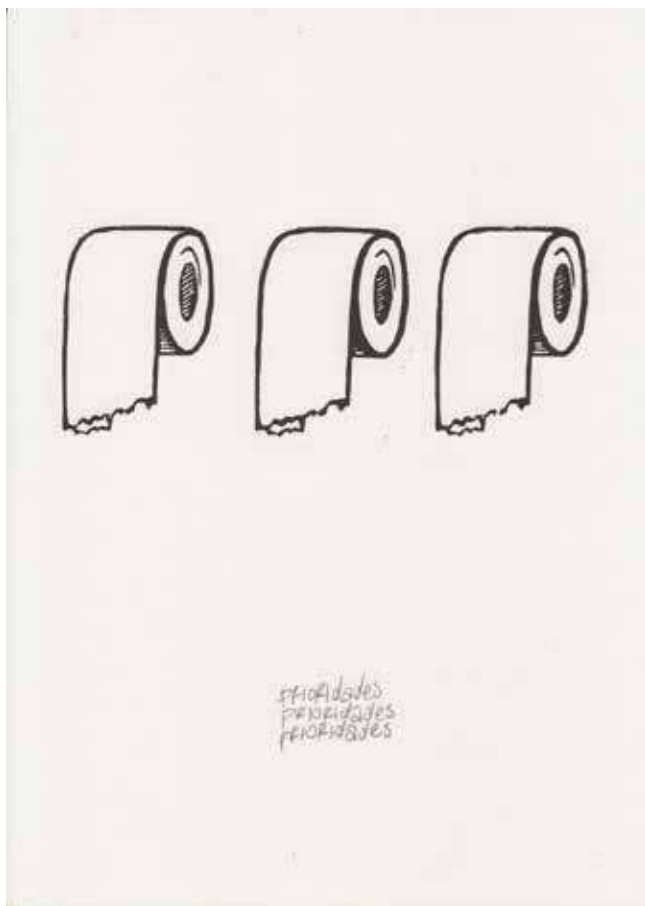
Serie gráfica de **Diego Ledesma García**
Prólogo de **Daniela Zurita**

Hace 51 años ya lo dijo el escritor Jorge Enrique Adoum: Ecuador es un país amargo. La mediocridad política, la falta de honestidad y la estupidez en todos los niveles sigue siendo una constante que se evidencia notablemente en las crisis sociales, económicas y especialmente hoy en día en las sanitarias. Tras una larga historia de negligencia estatal que ha perpetuado la vulnerabilidad ciudadana, la confianza ha mermado al punto de desatar la necesidad de negar la crueldad del silencio.

Ahora que la vida se ha quedado en pausa, y aún espera la orden de reinicio; ahora que Ecuador está enfermo y que el miedo es una sensación poderosa que nos habita, nos damos cuenta que nosotros, solo nosotros, somos la respuesta a cualquier crisis mediante nuestra capacidad de autonomía. Aun en los momentos más crudos, en los que hemos visto cadáveres compañeros ser plantados en el asfalto de las calles, existen pequeños triunfos en mitad del terror. Uno de ellos es el acto político de la creación consciente, consciente del individuo y del otro, de aquel que ocupa cuerpos vulnerables de los cuales solo la colectividad podrá ocuparse. Desde ese lugar se crea la serie de xilografías "Ecuador amargo".

Esta serie pretende actuar como una especie de radiografía del momento histórico que vivimos, potenciando la pregunta como acto de reflexión para modificar la realidad social que nos abruma. Las obras que conforman "Ecuador amargo" nos demuestran que, a pesar del encierro prolongado y obligatorio, sigue vigente el afán por manifestar la necesidad de sostener los lazos sociales, así como nuestras individualidades, que en tiempo de pandemia apuestan por la empatía.

Mediante estas obras, Diego nos propone comprender que solo se pierde el miedo a la muerte cuando se le da un sentido y, además, evidencia que, a pesar de los años transcurridos, Ecuador siendo amargo.











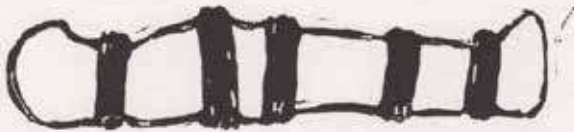


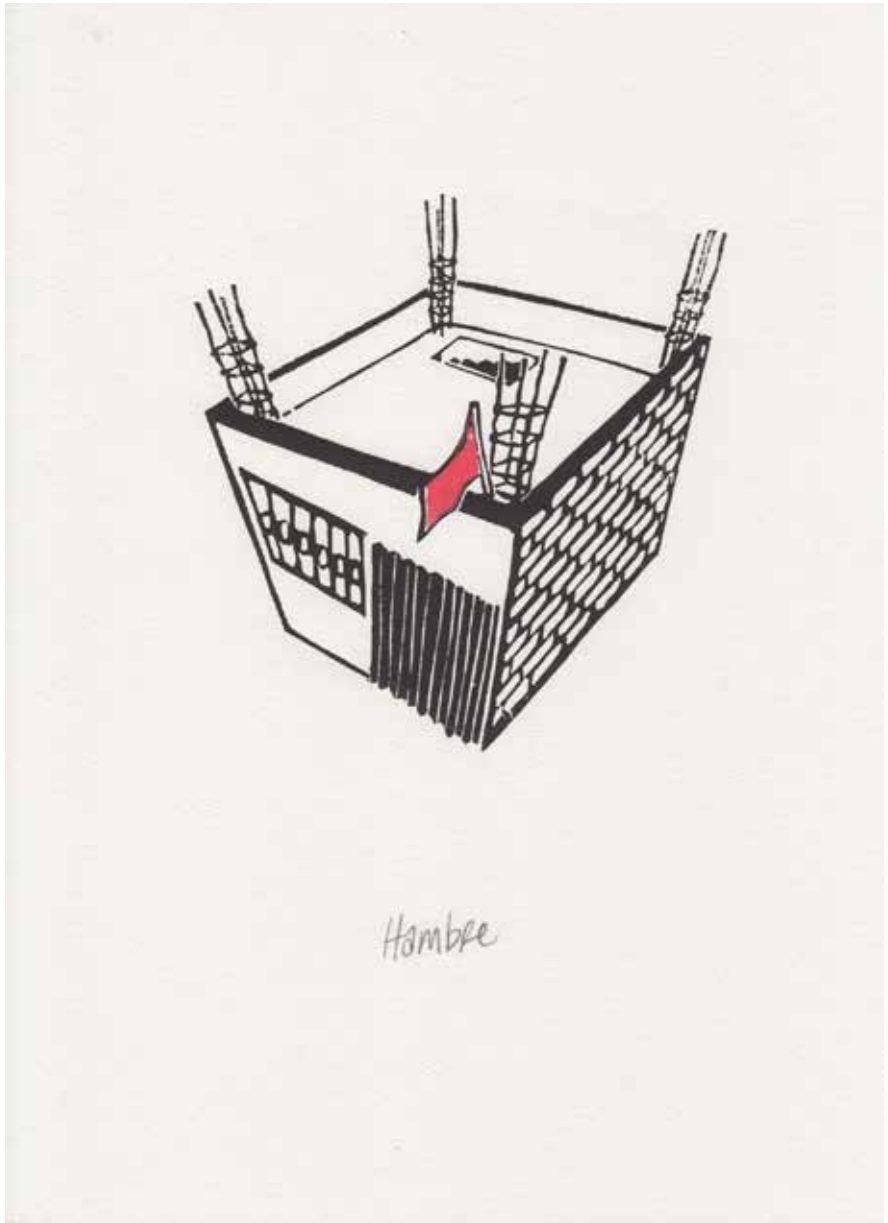
Hasta el
último
suspiro



Abandonados
à su muerte

"El dolor de
la pérdida
y no poder
decir adiós
con decencia"



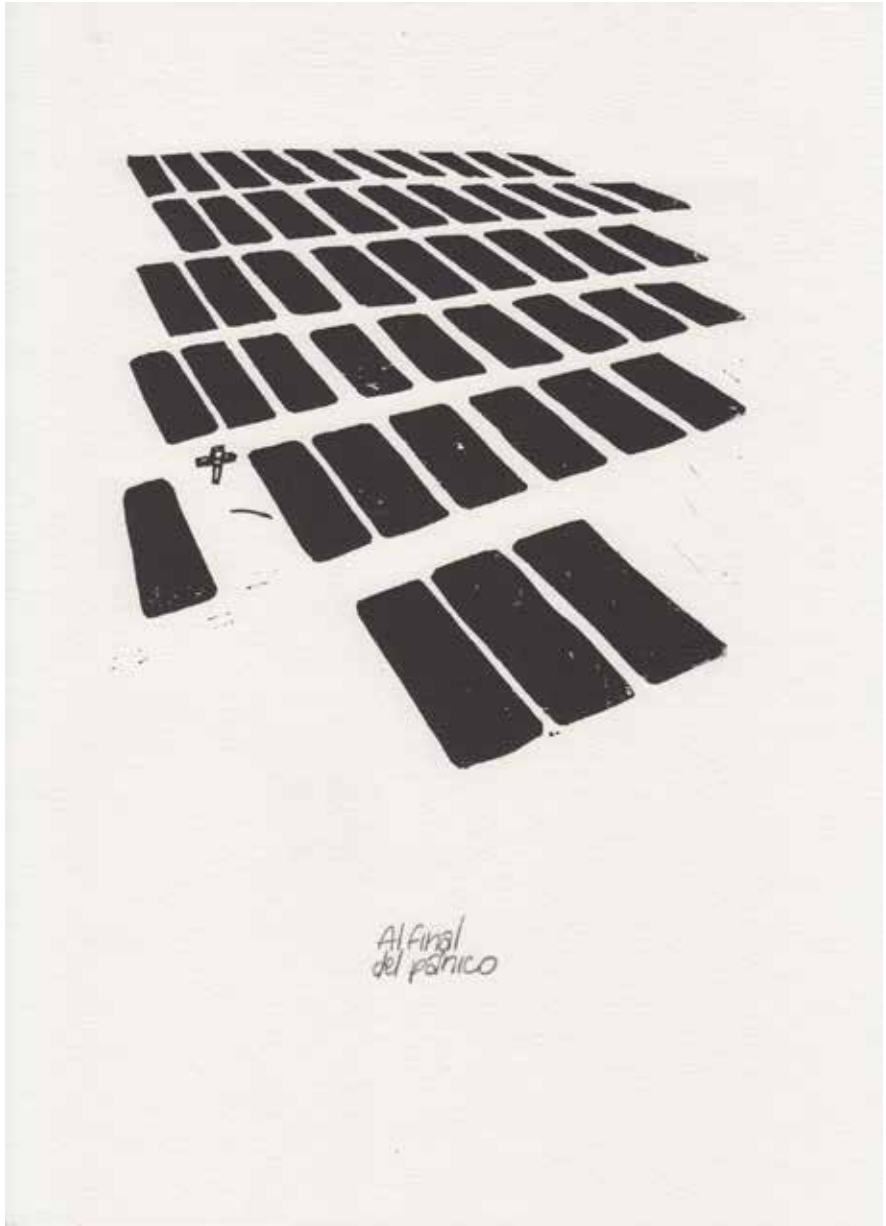


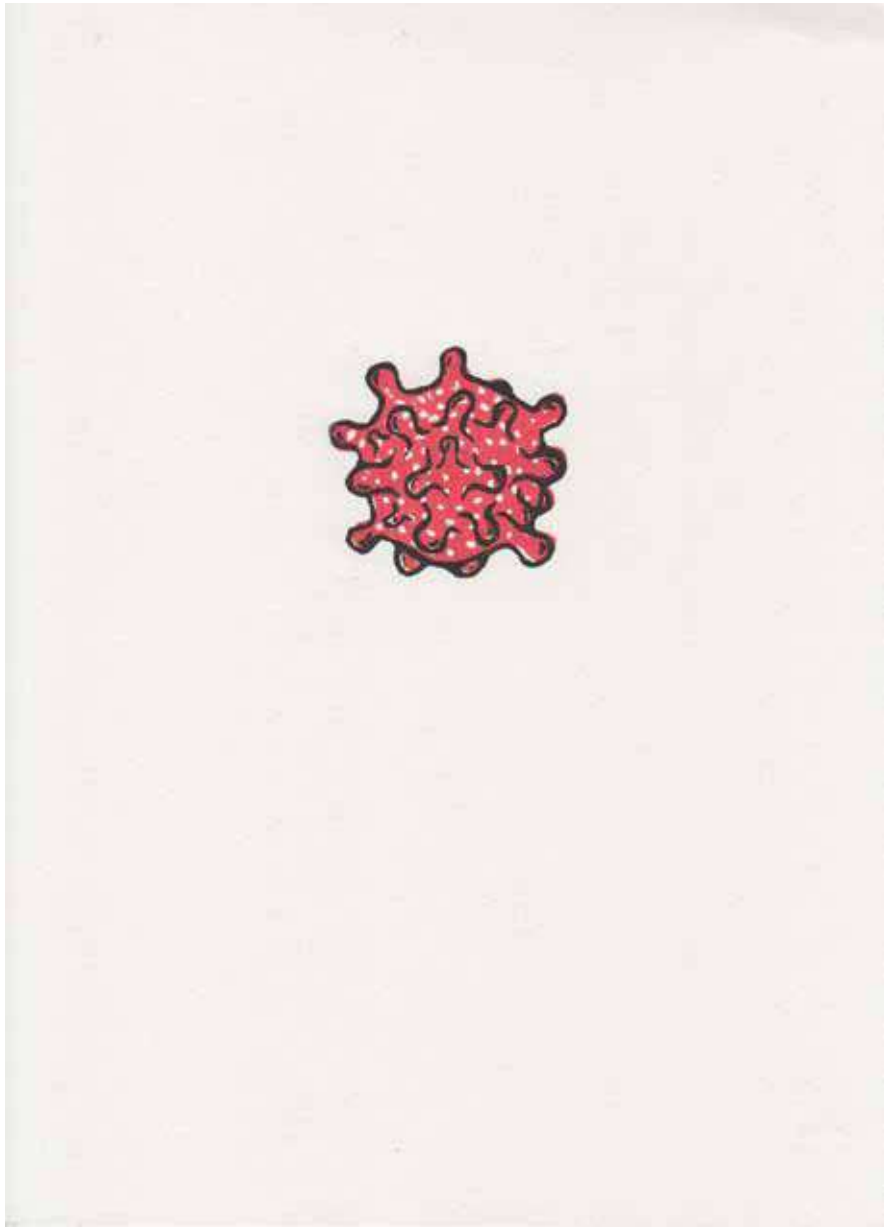


Sísifo en
tiempos
de peste



Esperanza





Parentesco marica¹

Jordy de los Milagros Robles

Este texto surge en medio de la experiencia de aislamiento de personas maricas tras la pandemia de COVID-19. Aquí está recordada parte de nuestra historia: el hecho de que nuestras antecesoras vivieron otras experiencias de pandemia y otras experiencias de aislamiento que les enseñaron a resistir. Este texto es un homenaje a ellas. Su sobrevivencia y su resistencia nos resultan profundamente inspiradoras.

¿En qué se parece la diáspora africana al desamparo de personas LGBT+ en EE. UU. durante la segunda mitad del siglo xx? Un grupo de personas con unas características en común son separadas de lo que podrían llamar su hogar para ser obligadas a ocupar esferas de la vida social profundamente subordinadas y oprimidas.

¹ Utilizamos el término 'marica' para agrupar a todas las personas de la diversidad sexogenérica del contexto que presentaremos a continuación.

¿En qué se diferencian? En que, en la diáspora, son los colonizadores quienes separan a estas personas de su comunidad. Las personas LGBT+ fueron separadas por sus propias familias.

In honor to the Legendary House² of Xtravaganza.

En los años ochenta, el mundo enfrentó una de las crisis epidemiológicas más alarmantes del siglo xx. Llamada por la prensa, durante los primeros días, como la ‘peste rosa’ o la inmunodeficiencia relacionada a los gays, el VIH/Sida cobró un sinnúmero de vidas a personas de la diversidad sexogenérica en su epicentro: la ciudad de Nueva York.³

Sumada a esta crisis, muchas personas —principalmente afrodescendientes y latinas— tuvieron que lidiar con el desamparo al que habían sido relegadas por sus familias y comunidades religiosas tras ser descubiertas sus prácticas sexuales o de género no normativas.

La poco conocida y mortal enfermedad, junto con las condiciones de aislamiento social y la criminalidad de los guetos donde estas personas vivían, agudizaba su vulnerabilidad y minimizaba sus posibles formas de sobrevivencia. Por esta razón, no es exagerado afirmar que muchísimas de las maricas de este contexto nacieron y murieron durante la última mitad del siglo xx.

En *La bofetada del amor*,⁴ un texto de Michael Cunningham escrito con la memoria de varias maricas de la épo-

2 De ahora en adelante usaremos este término en su traducción al español (Casa), buscando significar lo mismo que en su contexto originario.

3 Aunque no fueron las únicas víctimas de esta epidemia, ni este fue el único lugar donde se desataron los contagios, sí fueron, junto a los heroinómanos, hemofílicos y haitianos, el grupo poblacional más vulnerado, discriminado y desamparado durante el primer tiempo de la enfermedad.

4 Todas las traducciones fueron realizadas por nosotrxs.

ca, vemos cómo se recuerdan experiencias de abandono que muestran la vida de niñxs criando a sus hermanos recién nacidos, niñxs comiendo basura y durmiendo en las calles, niñxs escapando de sus hogares tras el acoso católico de su familia, etc.

Sus edades circulan entre los 7 y los 13 años y su descubrimiento de la diversidad propia reside en experiencias afectivas con otrxs chicxs, en ponerse una falda por encima de los jeans huyendo en el metro, en maquillarse a escondidas de sus familiares, etc.

Ante este contexto desalentador, ¿cómo lograban sobrevivir estxs niñxs y adolescentes, víctimas de una creciente discriminación y aislamiento social, y cómo lograron llegar con vida hasta la pandemia?

Entre las personas negras en los EE. UU., la familia es vista como una forma primaria de pertenencia cultural y comunitaria. Para pertenecer, se espera que uno se adhiera a las normas de género y sexuales dentro de la familia según lo prescrito por un discurso heteropatriarcal. El heteropatriarcado es central para las nociones de sentido común —conocimiento cotidiano— de la negritud y, por lo tanto, estructura la membresía cultural negra.⁵

Esta comprensión y exigencia de adaptación de las normas de género y sexuales sostiene la vida familiar y comunitaria permitiendo que se justifique el rechazo. Como lo señala Marlon Bailey en *Butch Queens Up in Pumps*, no todas las familias negras rechazan y expulsan a sus parientes LGBTI, pero sí es algo que hacen demasiadas de ellas.⁶

Héctor Crespo aprendió a vivir solo desde los 13 años, a inicios de los 70. Tuvo que encontrar comida en botes de ba-

5 Marlon M. Bailey, *Butch Queens Up in Pumps*, 80.

6 Bailey, *Butch Queens Up in Pumps*, 80.

sura y dormir en edificios abandonados porque era eso o soportar el abuso de su madre y sus hermanos en casa. Aprendió a zafarse de violadores que acechaban en la avenida Christopher del West Village; aprendió a zafarse de las drogas y del suicidio.⁷

A sus veinte años fue adoptado por una madre de 15: Angie Xtravaganza, quien había escapado de casa cuando era un chico de 14, después de una infancia llena de violencia y abusos familiares.⁸ Angie era la madre de una Casa formada por un montón de personas maricas que también estaban sin hogar porque habían sido expulsadas.⁹

La expulsión del hogar de crianza no es solamente una exclusión familiar. Es una exclusión extendida que le obliga a la persona expulsada a ocupar espacios separados de la sociedad, a enfrentarse a la imposibilidad de encontrar un trabajo formal, a un acceso limitado de servicios elementales, a lo precario.

La precariedad es parte de un escarmiento dado por la propia familia. Su renuncia a las normas de género y sexuales que sostienen la pertenencia a su comunidad, su salida de ese sistema es el motivo por el que se le condena a una vida precaria y subordinada.

En este panorama, la alianza de personas maricas en el sistema de tipo familiar llamado Casas, se convierte en una respuesta directa a esa condena. No solo porque logran sobrevivir sino, y más potente aún, porque se sublevan al discurso heteropatriarcal al formar un tipo de familia que supera las barreras sanguíneas de naturaleza, que ignora la jerarquía generacional y que pasa por encima de las prácticas sexuales

7 Michael Cunningham, *La bofetada del amor*.

8 Cunningham, *La bofetada del amor*.

9 Chantal Regnault, *Vaguing and The House Ballroom Scene of New York City 1989-1992*, 32.

y de género con las que este discurso se reproduce y reproduce nuevos sujetos.

El trabajo que falla en hacer la familia, la sociedad y el Estado, las Casas lo asumen con efectividad. Estas personas no solo logran sobrevivir y burlar la estructura heteropatriarcal de reproducción, sino que consiguen crear toda una cultura de modas, desfiles y baile a partir de la reorganización de su abandono.

La Casa de Xtravaganza, según recuerdos de Héctor, se oficializó en 1983 tras competir grupalmente en un desfile ofrecido por la Casa de Omni, en Harlem. Tuvo entre sus padres a Héctor Val, David Padilla, Shady Louis y al mismo Héctor Crespo.¹⁰ Entre sus madres estuvieron Carmen y Angie Xtravaganza.¹¹

El trabajo de estas personas no solo consistía en proveer de un techo y de comida a sus hijxs,¹² sino en realizar labores de cuidado durante todo el ejercicio de parentalidad. Esto es: ofrecer alguna preparación laboral o educativa para el futuro, acompañar a sus hijxs durante sus crisis de salud, acompañarles a morir y hacerse cargo de sus restos.¹³

Héctor vivió 40 años a partir de que fue abandonado por su madre. Desde entonces, aprendió a sobrevivir y se convirtió en padre para enseñar a hacerlo. Contagiado de VIH y presenciando la muerte de una gran cantidad de miembros de su comunidad, participó en la creación de un *Ballroom*¹⁴ que le diera a la gente información y conocimiento para evitar la propagación del virus: el *Latex Ball*.

10 Estamos relatando el contexto inicial de esta cultura. La situación actual de esta Casa y sus integrantes no son ni serán revisados en este texto.

11 Regnault, *Voguing and The House Ballroom*, 33-34.

12 En inglés, children.

13 Regnault, *Voguing and The House Ballroom*, 35.

14 En esta cultura, un *Ball* es un desfile periódico donde se congregan estas personas para celebrar su diversidad mediante prácticas de baile y pasarela.

Rescató y dio acogida a varios hijxs. Pagó la renta de sus amigxs en momentos económicos difíciles e inciertos. Se hizo cargo de 4 urnas crematorias que nadie reclamó y permaneció con una de ellas sin enterrarla. Se tatuó en el cuerpo la firma de sus familiares escogidos, con el propio pulso de estas personas.

Héctor murió de linfoma el 30 de diciembre de 2018 en la ciudad de Nueva York, a la edad de 53 años. Era asmático, diabético, portador del VIH y tenía un tumor en el cerebro. Su legado excede la comunidad a la que perteneció. Enseñó cómo ser un buen padre sin haber tenido uno. Desempeñó un papel fundamental en su época. Encontró una forma de resistir a la pandemia y al aislamiento social mediante una alianza marica que burló los efectos criminales de la ley.

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

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

Para esta edición especial hemos considerado el tema “Ciudad y pandemia: Escrituras de la catástrofe”. Con miras en la tragedia vivida en la ciudad de Guayaquil entre marzo y abril del 2020, recurrimos a tres artistas/actores culturales que tienen una fuerte relación con la ciudad y que la han trabajado desde la sensibilidad artística y la memoria histórica y afectiva.

Invitamos a María Auxiliadora Balladares, Jaime Núñez del Arco y Carlos Terán para realizar un ejercicio de escritura colaborativa que emula el *cadáver exquisito* creado por los surrealistas y que consistía en realizar un escrito¹ colectivo simultáneo en el cuál lxs participantes no conocen el contenido precedente. Les planteamos la siguiente pregunta pensando en cinco conceptos que a nosotrxs nos resultan claves para comprender los acontecimientos.

¿Cómo reacciona la sensibilidad artística ante la catástrofe ocasionada por el covid19?

Conceptos clave: Proceso artístico, registro, afectos, memoria y ciudad.

¹ Este texto fue escrito a 6 manos el viernes 03 de julio de 2020 a las 18:00 y su realización fue registrada en video.

María Auxiliadora Balladares

Si el cuerpo y el pensamiento no pueden separarse, si responden a un mismo aliento que produce una expansión simultánea por mutua afectación, habría quizás que pensar en este par como el contrapunto primero, el contrapunto atávico. ¿Qué le pasa al pensamiento cuando el cuerpo sufre? ¿Qué potencia del pensar activa el dolor? ¿Qué formas del discurso se despliegan para dar cuenta de lo inenarrable acontecido en Guayaquil en los cuerpos de tantos, en los cuerpos de todos? ¿Puede el habla, ese espacio liminal entre cuerpo y pensamiento, referir algo que se corresponda, que sea fiel al acontecimiento? No sé. No creo. Aquí quizás cabe balbucear, no hablar. El balbuceo, en tanto fenómeno físico concreto, no es la representación del acto de dudar, sino del acto de devenir. El balbuceo también podría ser el sonido de un cuerpo doliente, de un cuerpo que sufre por otro cuerpo o por la muerte. Todo lo que he leído en estos meses de encierro es un coro de voces balbuceantes; todo lo que he oído es un balbuceo imparable porque la pandemia no deja de acontecer un segundo. Acontece mientras dormimos, se toma el espacio de nuestros sueños y nos somete. Yo he balbuceado ante la constatación de que mi tía cayó con la enfermedad. Mi tía Judith de 76 años sobrevivió al COVID-19 y su vida ahora me resulta lo más parecido a un milagro. Su voz de mujer anciana se parece más que nunca a la voz de una niña, porque les niñas son los llamados a sobrevivir en las catástro-

fes. He llorado ante la imposibilidad de viajar a Guayaquil para sacar a mi madre de su casa y traerla a la mía en Quito. De impotencia ante la potencia de ella, porque no quiso salir de su casa y sobre esa decisión no cabía discutir. La he mirado en su soledad a través de la pantalla, y he sido capaz de decirle muy poco. El discurso se quedó sin sus fórmulas. No sé ahora cómo consolarla cuando llora. Solo puedo llorar con ella. Desde mi propia soledad. Mi nueva soledad. Quizás hablo de ellas, de mi tía y de mi madre, de sus vidas, porque eludo el horror de la muerte. Y, sin embargo, habría que nombrar a los muertos, nombrarlos uno por uno, escribir sus nombres sobre piedras, para que esas piedras nos recuerden que en Guayaquil la gente murió a causa del virus, pero también a causa de la negligencia y de la estupidez de aquellos en el poder. Pienso que esas muertes no dejarán de acontecer. Los cuerpos perdidos, enterrados en cualquier parte, hacen de Guayaquil entera un gran panteón. Los muertos sostienen ahora, más que nunca, nuestros pasos por la ciudad.

Quedan los cuerpos de los vivos para los rituales por los cuerpos de los muertos. Y entonces mi balbuceo se mueve al ritmo de los cuerpos amados. Agradece la presencia, el gesto mínimo. O el gesto magnámico. Hay tres eventos que han nacido del dolor y se han convertido en las expresiones más bellas del amor, mismo de la alegría en estos tiempos en que ser alegres ha sido un acto casi imposible, casi impúdico. El primero: Tati me invitó a su taller para imaginar futuros posibles y cada sesión de ese taller, cada encuentro era en sí mismo una forma del futuro, una forma que quisiera darle al futuro:

solidario y sin tragedia. Y en ese taller he retomado la escritura del poema a mis perros, mi “fiel amigo” y mi gato, mi niño caballo y mi niña arveja. De ellos quisiera su olfato, Tati. El segundo: el puño. Qué sería de mí sin mis amigos, para parafrasear a Gómez Jattin. Ellas — Martu, Dani, Gabi y Flo— le dan sentido al baile y a la risa. Y con ellas ha sido posible volver a creer en la potencia de la vida, perder el miedo. El puño es mi pastor, nada me falta, parafraseando a Montalbetti, que parafrasea el salmo. El tercero: la existencia en este mundo, la existencia —lejana como el océano y concreta como los huesos que sostienen mi cuerpo— de Mar. ¿Cómo es posible un encuentro del tamaño del universo en la mitad de una pandemia mundial? ¿Cómo es posible un encuentro así a miles de kilómetros de distancia ella de mí y yo de ella? Nada hay más bello y doloroso que el nacimiento. Ante estos encuentros que encierran el absoluto sin que una sepa bien cómo, cabe solamente pensar con el cuerpo. Cabe pensar con el cuerpo que balbucea, con las manos que se mueven inquietas. Cada uno de estos tres eventos son los pilares de mi pospandemia, de mi cuerpo y mi pensamiento en ese espacio liminal que es el habla, de la vida que nace ahí donde se la espera, pero también en lugares y en tiempos insospechados. Como esos pajaritos que, en el cuento de Di Benedetto, nacen en espacio cóncavo del cráneo del caballo que ha muerto en el salitral. Gracias, mis gracias siempre balbuceantes, por hacerme entender que, a tanta muerte y dolor, a esta política del mínimo contacto, le tiene que seguir la imagen de los cuerpos ardiendo entre las manos.

Jaime Núñez del Arco

Este texto me llena de dudas. Como nunca. Fui invitado a escribirlo desde mi puesto como editor en [Terminal](#), sello dedicado a publicar artistas ecuatorianos y latinoamericanos. Dudas, porque siento que mi trabajo como editor ha sido breve y de alguna manera, precario. Dudas, porque no soy únicamente editor. Mi práctica como diseñador gráfico, artista visual, columnista y gestor me ha permitido generar diversas visiones alrededor de lo que hemos vivido los últimos meses. Mi vida como hijo, padre, hermano, novio, muchas más. Siento entonces que, como ‘editor’, me quedo corto para enfrentar la pregunta que este ejercicio plantea.

Ataco entonces al texto como gestor, y posiblemente, como ejecutivo de ventas: Terminal es una editorial que arrancó a inicios de 2019. Un nuevo proyecto nacido de un viejo sueño. Hasta diciembre pasado, publicamos 12 libros y viajamos a varias ferias alrededor del mundo. La pandemia, claro, detuvo las imprentas, los aviones y nos parqueó en casa.

Hasta ese momento, mi territorio era Guayaquil. Pero tres días antes de decretarse la cuarentena, cuando nadie imaginaba aun lo que venía, metí todo en una maleta y me fui a vivir a Quito. Este detalle es importante porque los últimos cuatro meses estuve lejos de mi familia, encerrado a la fuerza y a varios cientos de kilómetros de lo que siempre conocí como

mi casa. Lejos de mis amigos, el río, el centro, las cervezas heladas y la noche de mi ciudad. Las dudas, victoriosas, tomaron el control.

Abro un breve, pero esencial, paréntesis: a pocas semanas de iniciada la pandemia, mi papá falleció. Es importante porque, más allá de lo personal, ese momento extraño, oscuro y lleno de neblina me empujó a lanzar [DistANSIAS](#).

Tuve en la universidad una profesora bastante mediocre que repetía permanentemente que «hay que utilizar los problemas para ser más creativos». Cada vez que empiezo con un nuevo proyecto, río al recordar ese mantra del mundo publicitario. De alguna manera, [DistANSIAS](#) surgió de un momento muy triste, así que posiblemente haya algo de verdad en esa mulletilla.

Debí explicar antes de qué trata este proyecto que nació entre libros y pérdidas. Es realmente sencillo: invitamos a artistas latinoamericanos, viviendo en el continente o en la diáspora de los Estados Unidos o Europa, para generar un documento, con un número limitado de páginas, gratuito y descargable en formato PDF. El objetivo es construir una suerte de visión ampliada sobre la práctica artística durante el confinamiento. Más allá de los objetivos editoriales, quería sentir —quiero sentir— una conexión entre todos estos creadores, tan distintos entre sí, y cómo navegan entre la duda y la esperanza de esta época extraordinaria.

Propuestas tan disímiles como los afiches/memes políticos de la diseñadora guayaquileña [Erika](#)

Coello, las íntimas fotografías desde pantallas de computador del mexicano [Alessandro Bo](#) o el mínimo jardín / instalación de piedras levantado por [Luis Chenche](#), ecuatoriano radicado en París, son registros de artistas emotivos y motivados. Gente con ánimo de gritar que están presentes, que la pandemia no los calló. Su memoria, recuerdos, dolores y ansias se hacen presentes entre esas páginas.

Los números de la pandemia bajan, pero las ganas de publicar siguen atacando. Imagino que, finalmente, sí soy un editor. Ese virus que me obliga a seguir imprimiendo en tinta o en pixeles no se va. [DistANSIAS](#) sigue su camino y, por ahora, tenemos publicaciones en agenda hasta septiembre. Las dudas vuelven a cada tanto, pero hoy las distancias se acortaron: estoy en el centro, de frente al río y al viento. Otra vez, Guayaquil es mi destino.

Carlos Terán

De asmático. Luego dijo que había muchas comas y que eso probablemente definiría mi caminar. Acto seguido, llegó la noticia. Era el 21 de marzo y todo había sido decretado en el oscuro y dilatado aislamiento. Apenas contaba con una llave y la llamada me decía que apresure el paso. ¿Apresurar el paso para qué?

Caminar se volvió una seguridad de Estado, y llegar a su casa parecía un reto de espías. Toqué el timbre, y en efecto, nadie respondió. Abrí la puerta y caminé directo a la habitación. Acostado, ya no estaba ahí. Me senté a su lado y llamé: 171.

Nada.

171.

Nada.

171.

Nada.

171.

Escribí un mensaje. Cuando escribo mensajes bajo los efectos de la ansiedad, las comas empiezan a saltar. Pareciera que los puntos desaparecen y que no hay nada más importante que seguir. Mi hermana me responde. Me dice que espere. Mi hermana me dice que no le ametralle con frases y comas.

¿Esperar qué?, le pregunté.

Llamé: 171.

Nada.

171.

Nada.

171.

Nada.

171.

Esperé en Guayaquil. En una habitación. Y empecé: Desnudar el cuerpo de un anciano. Lavarlo con paños húmedos y alcohol. Buscar camisas, pantalones. El peso del cuerpo es atraído mucho más por la gravedad. Vestirlo.

Peinarlo.

Perfumarlo.

¿Esperar?

¿Esperar qué?

Llamé: 171.

Nada.

171.

Nada.

171.

Nada.

171.

Alguien puso, escribió y compartió el mensaje. Decía que estábamos esperando el retiro del cuerpo. Apenas había enviado unas palabras. Apenas unas comunicaciones. El sistema *online* no sirve de mucho cuando de actas de defunciones se trata.

Preparé un desayuno. Los megas del teléfono apenas duraron dos días, y el abuelo, mucho no gustaba del internet. Tenía un servidor, pero ya no podía preguntarle por la clave. Las noticias se sucedieron y las cifras subieron, la incertidumbre se hizo presa en los medios. La academia empezaba a circular sus primeras

reflexiones que, francamente, en ese momento poco o nada importaban.

Llamé: 171.

Nada.

171.

Nada.

171.

Nada.

171.

Mi hermana volvía con sus mensajes. Que cómo estábamos, que si acaso nos hacía falta comida, que si teníamos luz, que si el alcohol, que los jabones. Con un cálido emotición de corazón concluía que lo mejor sería que me lavara las manos. Le pregunté la razón de que conjugara todo en plural. El abuelo ya no está. Claro que está, está ahí, aseguraba. Y en efecto, ahí estaba. Mientras escuchaba un *voicenote*, me pedía que lo despidiera. El perfume poco a poco daba paso a un aroma del cual apenas me he podido separar. El aroma de su dilatada despedida hacía inextinguible su presencia.

Llamé: 171.

Nada.

171.

Nada.

171.

Nada.

1-7-1.

Otro mensaje. Otro día. Mismo aroma. Decidí cerrar la puerta de la habitación. Dormí en la sala de una lejana casa de niñez. Recorrí fotos, silencios, objetos y licores. El aroma de su dilatada despedida fue esparciéndose.

Poco o nada pude hacer. Tomé el auto. Salí. Alguien me escribió que, si esto fuera un filme, estaríamos en presencia de una mezcla de Haneke, en historia de George Romero con narrativa de Jim Jarmusch en comedia. El mix no me parece nada despreciable, pero necesitaba sacar un cuerpo. Hacerme un examen.

Llamé: 1-7-1.

...

1-7-1.

...

1-7-1.

...

1-7-1.

Ciudad y Pandemia: Una mirada a Guayaquil desde los afectos y las prácticas artísticas

Entrevista a Ana Rosa Valdez

por Andrea Alejandro Freire

Bienvenidas y bienvenidos al podcast de la edición especial “Ciudad y Pandemia, escrituras de la catástrofe” de la revista *F-ILIA*. Soy Andrea Alejandro, estudiante UArtes, artista, gestor cultural y editor adjunto de este número que propone hacer énfasis en el contexto actual y en la crisis provocada por el COVID-19. Pensamos que la situación pandémica vigente supera cualquier posibilidad de perspectiva objetiva que lleva el pensamiento y los afectos a sus límites, por esta razón hemos invitado a Ana Rosa Valdez a dialogar con nosotrxs.¹

Ana Rosa Valdez, 1984, es historiadora, curadora y crítica de arte ecuatoriano salvadoreña, historiadora del arte por la universidad de La Habana-Cuba, magíster en Estudios de la cultura mención Artes visuales por la Universidad Andina Simón Bolívar del Ecuador, fue profesora del Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador ITAE,

¹ La entrevista puede escucharse completa en el siguiente link: <https://soundcloud.com/user-979859888/ciudad-y-pandemia-entrevista-a-ana-rosa-valdez>

investigadora del Centro de Arte Contemporáneo de Quito, coordinadora del Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera, directora de artes plásticas del Ministerio de Cultura y Patrimonio y colaboradora de la plataforma de arte contemporáneo Río Revuelto entre el 2008 y 2015.

Su proyecto más reciente, junto a Guillermo Morán, se enfoca en las representaciones de la selva en la historia del arte de Ecuador, desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. En el 2016, junto a Rodolfo Kronfle y Susan Roche, fundó Paralaje XYZ, espacio de crítica de arte y debates culturales del Ecuador, en el cual se desempeña actualmente como directora editorial y curadora autónoma.

Andrea Alejandro: ¿Cómo es tu relación con Guayaquil?

Ana Rosa: Bueno, yo nací en Guayaquil, mi mamá, y mi familia en general, mis hermanos, mis sobrinos, mis tíos, mis amigos viven allá y Guayaquil es una ciudad donde yo me siento en casa. A pesar de que en los últimos... qué se yo, las últimas dos décadas he pasado más tiempo fuera de la ciudad.

La primera vez que me fui, fue cuando tenía 19 años, para estudiar Historia del arte en La Habana y volví cuando tenía 24 años y en ese momento entré a trabajar en el ITAE. Luego en el 2014 vine a vivir a Quito, vine para trabajar en el Centro de Arte Contemporáneo y desde allí estoy radicada aquí, en la capital.

Yo creo que siempre he tenido esta relación con Guayaquil, una sensación de distancia, que yo asocio con el hecho de que mi papá era salvadoreño y él siempre vivió lejos de su tierra y mi mamá también, porque mi mamá es de la provincia de Los Ríos, entonces creo que esa condición de distancia, de lejanía, también me afectó porque yo siempre me sentí, de alguna manera, distante de la ciudad; o sea, distante de sus dinámicas sociales, urbanas y creo que fue recién en el ITAE cuando comencé como a explorar un poco la relación que yo

tenía con Guayaquil. Pensar en mi niñez, en la adolescencia, pensar incluso en la historia de la ciudad creo que fue muy importante en esos años en los que trabajé en el ITAE.

Andrea Alejandro: ¿Recuerdas cuál fue el último lugar al que quisiste ir y ya no pudiste por el aislamiento?

Ana Rosa: Sabes que al principio de la cuarentena yo quería hacer un viaje a la selva, porque el año pasado realizamos esta exposición sobre las representaciones de la selva en el MAAC y tuve la oportunidad, después de la inauguración de esa muestra, de estar dictando un taller en el MACCO en la ciudad de Coca en la provincia de Orellana, pero esa ciudad es muy ciudad, es una población urbana y fundamentalmente estuve alrededor del museo. Entonces, este año tenía la idea de poder adentrarme más, digamos, en los espacios selváticos en la provincia de Orellana o en Pastaza, que es donde tengo amigos y es como provincias en donde también tengo una relación. Pero luego, al estar tanto tiempo encerrada, comencé a tener unas ganas terribles de estar en el mar. Pensé estar en la playa, de repente conocer las playas de esmeraldas, y la semana pasada nos fuimos a los lagos de San Pablo, fue muy gratificante poder estar cerca de ese cuerpo de agua. Para mí el contacto con el agua es muy importante y, claro, en Quito esa relación no existe. No hay ningún cuerpo de agua como, por ejemplo, el río Guayas o los ríos amazónicos, en donde uno se pueda sumergir, uno pueda, no sé, estar ahí. Entonces, creo que al lugar al que sigo deseando ir y no puedo por el aislamiento es la playa, pero pienso fundamentalmente que más que estar en la playa me imagino estando en el mar, que ese cuerpo de agua me abrace, y también me contenga.

Andrea Alejandro: ¿Qué extrañas de tu rutina cotidiana antes del aislamiento?

Ana Rosa: Yo trabajo en la casa y desde hace varios años salgo muy poco, suelo salir más bien para cuestiones muy puntuales como exposiciones, eventos culturales, y determinadas tareas domésticas, pero no, paso mucho tiempo dentro de la casa, pero sí extraño mucho el salir con mis amigas sin tener este miedo a contagiarme o sentir esta angustia de ver el panorama desolador de Quito. Creo que es lo que más extraño realmente porque de ahí, mi casa también es mi lugar de trabajo, es un lugar que yo he construido como un refugio; antes me gustaba mucho más estar en la calle, salir, pero desde hace varios años prefiero estar dentro de este espacio doméstico.

Entonces sí, yo diría que lo que más extraño es salir con mis amigas, poder estar reunidas, poder estar juntas, poder pasear por la ciudad, salir de viaje, creo que ese contacto entre mujeres es muy importante, ¿no? Y claro, no es lo mismo tener, digamos, estas largas conversaciones en WhatsApp, en Zoom, en Skype, en Facebook, que realmente poder abrazarlas, estar cerca de ellas, poder sentir ese calor humano, por así decirlo.

Andrea Alejandro: Es impresionante la necesidad que tenemos del contacto, ¿no? Es decir, aunque uno sea una persona que no toque mucho, que no sea muy afectuosa, igual ese calor que se genera con el cuerpo del otro es como vital.

Ana Rosa: Claro, incluso, yo me solía reunir con mis amigas para trabajar —sí, para trabajar, cada una en su computadora—, pero estábamos cerca y esa cercanía yo creo que sí crea un contexto de... no sé, de sentirme parte de algo. Esta experiencia de estar en aislamiento, a pesar de que yo tengo la suerte de vivir con mi compañero, no favorece mucho a esa necesidad de poder estar en contacto con otros. Igual, también creo que es muy fuerte esta percepción de que el otro, de que el contacto con el otro es lo que va a producir un contagio y

ver al otro como un posible, digamos, sujeto contagiado. Es terrible, porque entonces sales a la calle y lo que estás buscando permanentemente es mantenerte a distancia de las otras personas y esto a mí también me entristece mucho porque, por ejemplo, recuerdo la experiencia del paro nacional donde lo más importante era sentirte parte de un colectivo; o sea, sentir que había una comunidad de manifestantes y de personas y de voluntarios, mucha gente alrededor tuyo, y saber que estabas contenido dentro de ese cuerpo colectivo. Entonces, la experiencia del aislamiento sí es muy radical de esa ruptura, de esa sensación de pertenencia a algo más grande que tú.

Andrea Alejandro: ¿Sientes que te falta o te sobra el tiempo?

Ana Rosa: Sabes que yo tengo una percepción muy distinta del tiempo ahora, porque en la manera en la que transcurre el tiempo es muy extraña durante el aislamiento, nunca estás totalmente seguro de si estás a tiempo, si llegaste antes si te has retrasado. Es difícil responder a esa pregunta porque la dinámica, digamos, temporal de las actividades cotidianas ha cambiado, ¿no? Ya no sabes cuándo es fin de semana, cuándo es lo que se llama la semana más laboral y ahora solamente pasan los días, entonces...

Andrea Alejandro: Como que los límites son más difusos...

Ana Rosa: Claro, como que no tienes totalmente un panorama estructurado de cómo debe transcurrir el tiempo también. Yo siempre he sufrido de estos ciclos más nocturnos de trabajo y digo 'sufrido' porque muchas veces tengo estas reuniones en las mañanas a las que siempre llego tarde porque las mejores horas para mí para trabajar son en la noche y la madrugada, entonces ahora, este ciclo más nocturno se ha vuelto más importante para mí, entonces he

perdido un poco la dinámica más convencional del tiempo, en estos meses.

Andrea Alejandro: Y ¿hay algo en particular que has estado pensando en estos últimos meses?

Ana Rosa: He estado trabajando en algunos proyectos que comenzaron antes de la pandemia. Tengo un proyecto de investigación y de curaduría en torno al paro nacional; es decir, a las propuestas artísticas que surgieron en torno el paro nacional, sea durante la movilización o posteriores. Tengo otro proyecto también de entrevistas a artistas contemporáneos del Ecuador para un libro, es un proyecto editorial. Y tengo otro proyecto de investigación sobre la participación de las mujeres en proceso de irrupción en el saber universitario, específicamente mujeres que estudiaron en la Facultad de Artes de la Universidad Central.

Yo he estado desarrollando estos proyectos, me he aferrado un poco a ellos porque, en este nuevo mundo sin estructuras, para mí estos proyectos marcan unas determinadas líneas de trabajo y me permiten también no desvincularme totalmente del campo artístico.

Todavía no tengo reflexiones muy precisas alrededor de ellos, pero, en todo caso, he estado trabajando ahí y eventualmente voy a tener que parir ya textos o exposiciones; eventualmente me va a tocar, pero por el momento creo que estoy en ese periodo de gestación.

Andrea Alejandro: Y en concreto con el proyecto que estás trabajando sobre el paro que aconteció en octubre del año pasado, ¿cómo has sentido que potencia o debilita el trabajo todo lo acontecido con la pandemia del COVID-19?

Ana Rosa: Ha sido difícil emprender no solamente esta investigación sino los demás proyectos en este contexto porque es un contexto muy

restrictivo en cuanto a las normas sociales que tenemos que seguir, pero también restrictivo en cuanto a los vínculos sociales que son necesarios en cualquier proyecto artístico/cultural. Sin embargo, creo que muchas personas que estuvimos en el paro o que participaron de alguna forma, así sea desde sus casas, en la movilización —digamos, en las arenas virtuales—, consideramos que hay una conexión. La pandemia ha agudizado esa crisis económica que se produjo en octubre y el papel del estado es clave porque toda las acciones o las decisiones que se han tomado, que ha tomado este gobierno con respecto a las instituciones estatales, que tienen esta línea de fragilizar a las entidades públicas. Eso se vivió en octubre y creo que se está viviendo ahora, para mí es un escenario muy similar, hay esta continuidad.

Obviamente son procesos distintos, el paro nacional tenía que ver con un malestar social que explota en octubre pero ya se había estado gestando desde antes y en este momento, en la pandemia, lo que se vive es la agudización de ese malestar social, porque a pesar de que el Ecuador es un país muy rico en varios ámbitos y que tiene unos procesos sociales muy potentes, en este momento, sobre todo con el estado de excepción —bueno, también se declaró estado de excepción en octubre— sientes un poco ese desamparo de una institucionalidad que se nos ha enseñado desde que somos niños y niñas que tenemos que confiar, que se supone que tenemos que confiar en el Estado como la organización política de la nación. Sin embargo, en este momento lo que vemos es la desestabilización de esa organización política y bueno, hay varios artistas que están haciendo esa conexión, que están pensando en esa conexión y que están viendo en octubre el antecedente de la crisis política que vivimos actualmente. Peor aún en un escenario electoral tan incierto y tan complejo de entender. Entonces, al momento de pensar en las líneas curatoriales de esta investigación sobre el paro nacional, yo creo que pensar en esas

líneas en este momento ha sido muy importante y creo que le da al proceso de búsqueda, de crear nuevas ideas de utilizar determinados conceptos o enfoques teóricos, le da un contexto muy particular. Yo creo que los proyectos que se están gestando durante esta pandemia van a tener que considerar esas condiciones, cuáles son esas mismas condiciones desde las cuales estamos pensando el arte y la relación del arte con los procesos sociales en este momento.

Andrea Alejandro: Creo que es un momento en que se manifiesta claramente que la labor del artista es bastante política, en el sentido del ejercicio ciudadano, porque también ayuda a vislumbrar en estos momentos bastante tenebrosos, porque son como momentos... A mí me da mucho la sensación de cuando uno está en una tensa calma, de que hay este flujo que pareciera que uno está abandonado, que la ciudad no se está moviendo pero se están moviendo cosas que no vemos, estrategias que no sabemos por dónde pasan pero creo que lo que me ha hecho pensar mucho en este tiempo en la necesidad de que, como artistas, pensemos en que también somos agitadores del pensamiento y que de alguna u otra manera lo que podemos hacer sobre todo en estos momentos es pensar mucho y estar muy alerta, encontrar otras metodologías, encontrar otros espacios, porque ya sabemos que el aparataje institucional es bastante grande y no es fácil atacarlo o derrumbarlo, pero sí siento que para mí es muy necesaria la resistencia. Hay otras cosas que siento que van apareciendo y que necesitan ser prioridad y no sé si a ti te ha pasado que sientes que han perjudicado tu proceso de investigación.

Ana Rosa: Sabes que, con respecto a la relación del arte con los problemas sociales y la necesidad que la figura del artista sea la figura más comprometida, más politizada, a mí siempre me genera sospechas, porque creo que el campo del arte no es unidimensional y los procesos de investigación artística, y en general los procesos artísti-

cos, son muy diversos. Hay artistas que efectivamente reaccionan de una manera más política frente a la crisis, hay artistas que están interesados en pensar la utilidad social del arte en los procesos comunitarios, hay colectivos que están trabajando incluso en temas de voluntariado, que están trabajando mano a mano con organizaciones sociales Pero también hay artistas que frente a la crisis reaccionan a otra manera, quizás de una forma más intimista o el proceso de aislamiento les ha llevado a una exploración de los mundos interiores, de la intimidad, crisis existenciales, preguntas que tienen que ver sobre el ser, y en ese sentido a mí me resulta muy importante que seamos capaces de entender que son muy diversas las maneras en que un artista puede contribuir a pensar esta pandemia y la crisis social y económica que produce. Yo no estoy tan segura de que la vía sea única y exclusivamente la relación sea, digamos, el arte y la sociedad, o el arte y la política, sino que también le presto atención a aquellos procesos que, quizás por los lenguajes o recursos que utilizan, a primera vista podría parecer que no están vinculados a este tema sino que, más bien, están creando otras maneras, otras representaciones sobre la experiencia de esta crisis. Yo ahí tengo mucho cuidado. Por ejemplo, en este momento estoy escribiendo un texto de presentación sobre los ejercicios artísticos que hicieron mis estudiantes en la Católica, en la materia de Teoría del arte III.

Obviamente, las experiencias que ellos tuvieron en los meses de marzo, abril y mayo son distintas a las que pudieran tener los estudiantes de arte y en general los trabajadores del arte en Guayaquil. Los contextos son totalmente diferentes y mis estudiantes veo que piensan mucho en los conflictos existenciales, los estados emocionales que produjo el aislamiento en ese momento y nuevas búsquedas identitarias o en torno a la producción de subjetividad que se da en esas condiciones. Creo que también hay que prestarle atención a las múltiples maneras en las que el arte puede producirse en este

contexto, y con respecto a cómo se modifican los procesos de trabajos, de investigación en este momento, digamos ya en términos más prácticos, para mí un problema muy grave ha sido el cierre temporal de las bibliotecas como los archivos.

Esto es un obstáculo porque si en este país, tanto las bibliotecas como los archivos contienen memorias muy fragmentarias de la historia del arte o de la historia en general, en este momento esa situación se empeora porque ya no solamente tenemos la limitación de lo que nos ofrecen las memorias de las bibliotecas y los archivos, sino que no podemos acceder a estos espacios. Además, yo mencionaría también una sensación de malestar que dificulta, por ejemplo, las entrevistas o la manera en la que se pueden entablar relaciones con personas con las que no he tenido un acercamiento previo.

Hay una artista que se llama Diana Valarezo, vive en Bruselas, y ha sido muy difícil crear una conexión con ella para poder investigar su producción artística de los años 90. He tenido que realizar entrevistas muy largas y varias entrevistas en cada caso para poder conectarme con las otras personas. Yo diría que esos han sido los obstáculos más fuertes que he encontrado en este momento.

Andrea Alejandro: Y cuando realizaste la curaduría de Jugarse la piel para la galería virtual de arte contemporáneo, yo te quería preguntar por tu experiencia o desde el lugar que tú quieras abordarlo, ¿cuáles fueron las diferencias entre armar una curaduría para un espacio físico y armar esta curaduría para este espacio virtual?

Ana Rosa: Sabes que yo tengo muchas dudas sobre las curadurías virtuales, porque en algunos casos las así llamadas exposiciones *online* no son otra cosa que ensayos publicados en sitios web o en libros digitales. O sea, creo que ahí es importante pensar mucho el formato.

Cuando me invitaron a presentar una propuesta curatorial para Instagram en la plataforma de arte contemporáneo Ecuador, yo pensé mucho en el formato y sobre todo en las formas de consumo de las imágenes en las redes sociales. Recuerdo que, en esa propuesta en particular, yo tenía dos motivaciones: primero, estaba este cuidado excesivo de la piel —de las manos, del rostro— que se nos aconseja para evitar el contagio. Hasta ese momento creo que nunca había estado tan pendiente de mi piel. Yo tenía unas rutinas muy rigurosas, sobre todo entre marzo, abril y mayo, me lavaba las manos a cada rato, me ponía crema para que no se resequen. Esto puede parecer algo sencillo pero realmente era una rutina desquiciante porque el trasfondo de ella era el miedo a contagiarme.

En ese momento yo estaba dando clases en la Católica, estábamos abordando la relación del arte con las prácticas feministas y analizando la centralidad que tiene el cuerpo en las obras de las artistas. Entonces, *Jugarse la piel* surgió casi de manera espontánea. Un día me senté en la computadora y empecé a buscar obras que transmitieran estas sensaciones y no solamente las sensaciones corporales sino también el malestar social, la decepción frente a los sistemas del gobierno, la idea de que era necesario cuidarnos entre nosotras. Creo que eso era para mí lo más importante. Otra cosa, el enfoque que yo tengo de la curaduría viene de la historia del arte y esto siempre me lleva a pensar en los antecedentes que tienen las prácticas artísticas actuales. Entonces, en *Jugarse la piel* yo intenté poner en diálogo obras que pueden considerarse históricas en el arte contemporáneo local con propuestas más recientes.

Tengo una preocupación y es que a veces escucho opiniones que son muy arriesgadas de personas que no han estudiado con cuidado la historia del arte local; no solamente jóvenes, he escuchado esas opiniones también en funcionarios públicos de instituciones y yo siempre tengo presente la necesidad de imple-

mentar en el Ecuador una cultura de los antecedentes. Esta es una idea de Lupe Álvarez, que ella presentó en un evento en Quito que fue organizado por el Ministerio de Cultura previo a la apertura del Museo Nacional y en ese momento ella trabajó en torno a esta idea, sobre la necesidad que en el Ecuador debemos tener una cultura de los antecedentes porque muchos procesos históricos se pierden dentro de las mismas instituciones y para mí ha sido muy importante tener a Lupe Álvarez, a Rodolfo Kronfle, a Susan Rocha, ellos tienen una experiencia en historia del arte local desde hace al menos unos 20 años y en el caso de Lupe más. Para mí esa cercanía ha sido importante. Entonces, cuando yo pienso en las curadurías, lo hago desde la historia del arte principalmente; o sea, me pregunto cuáles son los antecedentes y cómo lo que estoy haciendo puede contribuir a ese proceso histórico del arte y a construir también nuevos relatos. En *Jugarse la piel* yo incluí obras de Jenny Jaramillo, Valeria Andrade, de Dayana Rivera que después algunas conocidas me decían que no conocían esas obras, para mí eso era importante.

Con respecto a la diferencia entre una curaduría desarrollada en un espacio físico y una curaduría que se presenta en sitios web o redes sociales, creo que lo fundamental es pensar en el formato porque si no, lo que se estaría produciendo simplemente es un texto que en el mejor de los casos intenta realizar unas interpretaciones nuevas sobre determinadas obras y proyectos artísticos. Por eso creo necesario pensar en las nuevas posibilidades tecnológicas con las que contamos hoy en día para no tratar de reducir la experiencia de una exposición física al entorno virtual.

Por ejemplo, yo en mis clases de Historia del arte de los nuevos medios en el ITAE hace más de 10 años exploraba mucho las exposiciones de arte que se hacían en Second Life y lo que veía eran exposiciones que reproducían, de manera muy mimética, de mane-

ra como muy exacta, los entornos de las galerías del mundo físico. Hoy en día ya eso ha cambiado. En Second Life puedes encontrar propuestas que se han pensado en ese entorno virtual, cuáles son sus características, cuáles son sus posibilidades, sus límites, de qué manera los usuarios y las usuarias interactúan en este medio y creo que desde ahí es donde debemos orientar estas búsquedas en torno a la curaduría virtual.

Andrea Alejandro: Eres la directora editorial de Paralaje.xyz, que es un espacio de crítica de arte y debates culturales del Ecuador. Paralaje ha estado activo y presente con la coyuntura política, artística, cultural y en base a eso te quería preguntar que sucesos de acciones, sentires, detonan tu deseo de escribir en Paralaje y entrevistar a otros y hablar también con otros en ese espacio.

Ana Rosa: Últimamente he estado pensando mucho en el proceso de Paralaje. Creo que eso ha sido algo interesante de la cuarentena, tratar de repensar este proyecto porque a Paralaje no le afectó realmente el aislamiento. Nosotros siempre estamos en el medio virtual, entonces he estado pensando mucho en una metáfora deportiva, porque en el colegio yo era superbuena en las carreras cortas, siempre ganaba en las carreras de cien metros, pero era imposible que yo participara en una maratón, eso ni hablar. Cuando pienso en cómo nació Paralaje, en cómo se ha ido construyendo, la imagino como una gran maratón que para mí está formada por carreras cortas; es decir, soy capaz de conducir una entrevista, de hacer una reseña, de hacer una breve introducción a un texto, incluso puedo dedicarme días o semanas a escribir ensayos cortos sobre posiciones, o proyectos artísticos que me llaman la atención y de esta forma el cuerpo de trabajo que se ha ido generando desde el 2016 se potencia. Pero en conjunto, creo que es una gran maratón que no termina.

Con respecto a las motivaciones, diría que son muy diversas. Una tiene que ver con la necesidad de escribir de manera libre, experimental. Cuando nació *Paralaje* ya existía la revista *Index*, por ejemplo, que tiene ya varias ediciones. En este proyecto editorial se recopilan textos académicos y contribuye a esta necesidad que tienen las universidades de que su planta docente tenga textos indexados. Pero *Paralaje* intenta escapar a esa rigidez del ensayo indexado, la idea es poder tener mayor soltura y sobre todo actuar sobre coyunturas específicas. Otro aspecto importante es el diálogo con Rodi, con Susan, con Lupe, porque ellos son quienes me sostienen emocionalmente cuando he pensado en cerrar el proyecto, cuando ya me siento un poco cansada, cuando siento que no tengo nada que decir o simplemente cuando no siento ganas de continuar. Rodi siempre me dice que debo cumplir aunque sea 10 años para que *Paralaje* sea realmente una contribución a la historia del arte local, por ejemplo, y lo que él me dice es importante porque Río Revuelto que fue una plataforma importante para el arte contemporáneo desde Guayaquil, a inicios de siglo. Para mí es un referente fundamental, yo veo ese trabajo y sé lo duro que es sostener un proyecto editorial de ese tipo. ¡Rodi lo hizo solo! Yo tengo esta ventaja de tenerlo a él y de tener permanentemente la cercanía, los diálogos con Susan y Lupe, que son personas que admiro mucho y que las admiro tanto por el trabajo que hacen, pero también por las personas que son. Esta cercanía creo que es lo que a mí me permite sostener ese proyecto porque nosotros no tenemos auspiciantes, patrocinadores, clientes, no hay nada de eso y prácticamente *Paralaje* se produce en los residuos de tiempo más allá de mi trabajo, no quiero decirlo 'formal' pero el trabajo que debo hacer para mantenerme. Además que las experiencias de Rodi, Susan y Lupe también me ayudan a pensar que debo tener una perspectiva histórica con ese trabajo porque al inicio yo quería publicar posteos toda la semana, estar todo el tiempo pendiente de

lo que sucede en la escena artística y ese es un trabajo que, si no es remunerado, es desgastante, extremadamente desgastante. Y claro, uno, a diferencia de otros proyectos, no ves los frutos inmediatamente. A mí la satisfacción que me queda es esto que me refería al inicio, ver Paralaje como una maratón que se va construyendo a partir de carreras cortas y muy diversas.

Andrea Alejandro: Ana Rosa, te voy a devolver una pregunta que tú me hiciste hace algunos meses: ¿qué es lo que puede hacer el arte frente a la tragedia? ¿Cómo reacciona la sensibilidad artística ante esta catástrofe ocasionada por el COVID-19?

Uf. (Risas). Sabes que anoche, mientras estaba escribiendo el texto sobre los ejercicios de mis estudiantes de la Católica, volví un poco a este tema. Yo no sé cómo logramos terminar este semestre, la verdad no sé, porque mientras estábamos siguiendo el pensum, haciendo el programa académico de la asignatura, estábamos estudiando la crítica institucional del arte, las formas de censura en el arte, los diálogos del arte con el feminismo, mientras estábamos haciendo esto en Guayaquil fallecían miles de personas y esta fue una situación que yo intenté contener las primeras semanas del aislamiento, pero ya después se volvió imperativo abordar esta crisis en el aula. Conversé con los estudiantes y decidimos leer textos, leer por ejemplo un ensayo de Paul Preciado, de Ana Longoni, de Jerry Saltz y nos hacíamos esta pregunta: ¿cuáles son las posibilidades del arte frente a la tragedia? Que en ese momento —me refiero puntualmente al mes de mayo— era muy difícil tener una respuesta, incluso no sé si tenemos una respuesta ahora, pero al ver cómo mis estudiantes están recurriendo a formas expresionistas o a una perspectiva surrealista del mundo para enfrentarse principalmente a sí mismos en este momento de crisis, recordé estos acontecimientos históricos del expre-

sionismo, del surrealismo que surgieron en medio de la devastación que se produjo en la Primera Guerra Mundial. Son movimientos entre guerras que estaban pensándose cosas muy similares a las que estamos pensando ahora, en cómo reconstruyes el mundo después de una tragedia y qué sentido tiene el arte ahí. Creo que es una conexión que se puede explorar en ese sentido.

Ahora, otro aspecto que me parece importante es que muchas personas han referido en este tiempo que el arte les ha permitido vivir, que el arte ha sido un entretenimiento, ha sido un respiro. Se habla de las series en Netflix o en HBO Go, pero creo yo que lo que puede el arte es mucho más profundo y complejo. No tiene que ver con esta suerte de escapismo o este intento de huir del mundo o de escapar a otros mundos posibles, sino que tiene que ver con imaginar en qué medida lo que vivimos es una tragedia; es decir, cómo construir ese relato trágico sobre la pandemia. Y ahí tenemos la historia del arte para poder ver la manera en que otras sociedades afrontaron sus crisis y crearon desde la tragedia. O sea, estoy pensando en el género, cómo queremos recordar este momento de nuestras vidas, qué legados queremos transmitir a las siguientes generaciones, cómo queremos vivir estéticamente esto que llaman la nueva normalidad, o qué decisiones políticas queremos tomar a partir de ahora. Estas nuevas preguntas pueden ser exploradas a través del arte.

A muchas personas, el arte nos salvó durante estos meses pero no el arte como ese entretenimiento consumista de sentarse a ver una maratón y ya, porque incluso en Netflix mismo hay propuestas de series que son muy complejas y que están tratando temas neurálgicos en nuestra sociedad, hay series que realmente complejizan esta sensación de abandono, de vaciamiento, de sentido en el mundo y, claro, si las consumimos como mero entretenimiento no hemos entendido nada, porque esta idea de ir brincando de serie en serie y dedicarle pocas horas a cada producción de la que se pre-

sentan en esta plataforma es terrible. Por ejemplo, soy fanática de la serie *Dark o Midnight Gospel* y son series que he tenido que ver varias veces y eso realmente me gusta, su complejidad narrativa, el hecho de que no puedes simplemente dedicarte a verlas para satisfacer el deseo de un respiro o ver algo entretenido en un momento del día, sino que son realmente propuestas en las que te puedes sumergir y complejizar muchas cosas en tu propia vida, tienen obviamente un trasfondo filosófico que es tremendamente interesante y eso es lo que me parece potente del arte: el arte como un medio en el que puedes circular estéticamente, políticamente, esas ideas y esos afectos que nos están sosteniendo en este momento.

Andrea Alejandro: Te voy a hacer una última pregunta para ir cerrando. Si esta entrevista tuviera un fondo sonoro, ¿qué estaríamos escuchando?

Ana Rosa: Tú y yo nunca nos hemos sentado en el malecón con una cerveza como para conversar y ver los lechuguines pasar ahí en el río Guayas. Si esta entrevista tuviera un fondo sonoro, sería el sonido del agua, de la brisa, allí en el río, pero obviamente bajo un cielo nublado porque en Guayaquil, una entrevista como esta, bajo el sol, ¡a esta hora! Ya nos hubiéramos achicharrado. Entonces, yo diría que sería el fondo sonoro del agua del río golpeando los lechuguines, pero bajo un cielo totalmente nublado.

Andrea Alejandro: Como el que se pone bajo estas épocas.

Ana Rosa: Así es. Muchas gracias, Andrea Alejandro, por esta entrevista. Creo que ha sido una experiencia muy enriquecedora haber tenido este diálogo y pensar el recuento de cosas que han estado ocurriendo durante la cuarentena.

Andrea Alejandro: Muchísimas gracias a ti, Ana Rosa, porque siempre me parece muy potente hablar contigo y expandirme, como la potencia del diálogo, mirar cosas que antes no había mirado. Siento que hoy me voy pensando cosas y voy mirando cosas que antes no miraba y te agradezco mucho por eso.

Ana Rosa: Muchas gracias, también.

Andrea Alejandro: Un abrazo.

Ana Rosa: Un abrazo con el fondo de los lechuguines en el agua. (Risas).

Andrea Alejandro: Un abrazo con el fondo de los lechuguines en el agua del río Guayas. (Risas).

Epílogo

Carta del editorX

Durante la pandemia del covid-19 tuve muchas pérdidas, perdi el habla durante dos días al saber que mi tía abuela había fallecido y no existía la posibilidad de relarla y llorar sobre mi ataid. Perdí los ganas de usar otros artificios, me era más útil hacer fiestas, anotar nombres, inventar rituales para despedidas píbitas.

Pendi la salud porque los anti-retrovirales no llegaban y aún no llegan, la crisis sanitaria se ha ido, solo le han echado tizer y se ha cubierto con una manta dentro de un contenedor igual que a los cadáveres desaparecidos y sin sepulcra.

Esta edición Especial nace desde la pérdida, esta propuesta editorial nace desde la afectación.

Probablemente ni dicafana, pero los tiempos tampoco lo son.

Cada una de las secciones Textuales, Contrapunteos y los Podcasts están atrezadas por el deseo de hacer memoria, registrar y agitar el espíritu crítico.

Andrea Alejandro

EPÍLOGO

Durante la pandemia del COVID-19 tuve muchas pérdidas. Perdí el habla durante dos días al saber que mi tía abuela había fallecido y no existía la posibilidad de verla y llorar sobre su ataúd. Perdí las ganas de crear obras artísticas; me era más útil hacer listas, anotar nombres, inventar rituales para despedidas súbitas.

Perdí la salud porque los antirretrovirales no llegaban y aún no llegan, la crisis sanitaria no se ha ido, solo le han echado tierra y la han cubierto con una manta dentro de un contenedor, igual que a los cadáveres desaparecidos y sin sepultar.

Esta edición especial nace desde la pérdida, esta propuesta editorial nace desde la afectación. Cada una de las secciones, Texturas, Contrapunteos y los *podcast*, están atravesadas por el deseo de hacer memoria, registrar y agitar el espíritu crítico.

Probablemente esta carta no sea tan legible, ni diáfana, pero los tiempos tampoco lo son.

Andrea Alejandro Freire

MANIFIESTO

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

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

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

Nuestro proyecto se asienta también en la necesaria transdisciplinaria de la investigación en artes, buscamos derrocar las barreras disciplinares y proponer

aportes a la generación de un diálogo plural de disciplinas y saberes.

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

Pablo Cardoso

Director del ILIA



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

Familias tipográficas: Merryweather, Uni Sans, Conduit

Artes
EDICIONES
INVESTIGACIÓN

ILIA Instituto
Latinoamericano
de Investigación
en Artes

