

post(s)

ISSN: 1390-9797

Hugo Burgos
Santiago Castellanos
Katya Cazar
Anamaria Garzón Mantilla
Marcela Cristina Guerrero
Christine Klein
Fabiano Kueva
Miguel Loor
Oscar Martín Maldonado Ayala
Christian Parreño
María Gabriela Pérez
Gabriela Ponce
Wendy Ribadeneira Vargas
Juana María Rodríguez
Richard Schechner
Sofía Serrano
Fátima Viteri

post(s). Serie monográfica • agosto 2016 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ
<http://posts.usfq.edu.ec>

post(s)

post(s). Serie monográfica • agosto 2016
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ
Quito, Ecuador

ISSN de la serie: 1390-9797

ISBN de este volumen:

La serie monográfica **post(s)** es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas (COCOA) de la Universidad San Francisco de Quito. Tiene el propósito de reflexionar sobre las discusiones, conversaciones, y debates que tienen lugar dentro de y entre los campos comunicacionales y artísticos tanto a nivel local como regional e internacional.

post(s) solicita y publica artículos tanto de investigación empírica y teórica, como de reflexión conceptual sobre prácticas profesionales y creativas, en áreas que van desde el análisis de medios y productos culturales mediáticos, las relaciones e interacciones entre los productores y usuarios de los nuevos medios y plataformas digitales, sus impactos en prácticas profesionales como el periodismo, la cultura organizacional y la comunicación publicitaria, o el diseño comunicacional en todas sus manifestaciones, la cultura visual del cine, el audiovisual, la animación, y sus relaciones con las plataformas electrónicas y digitales, así como el papel que juegan las múltiples manifestaciones artísticas, creativas y culturales en la transformación de la vida cotidiana contemporánea.

Comité Editorial:

Hugo Burgos, Ph.D., Director del Comité Editorial,
Universidad San Francisco de Quito

Santiago Castellanos, Ph. D., Director General,
Universidad San Francisco de Quito

Anamaría Garzón Mantilla, M. A., Editora General,
Universidad San Francisco de Quito

Christine Klein, M.A., Directora de Diseño y Contenido Gráfico,
Universidad San Francisco de Quito

Consejo Académico:

Carlos Bomfin, Doctor, Profesor de la Universidad Federal de Bahía,
Instituto de Humanidades, Artes y Ciencias.

Patricia Bermúdez, Ph.D., Profesora Investigadora en Flacso-Ecuador.

Diego Falconí Travez, Doctor, Profesor de la Universidad San Francisco de Quito, de la Universidad Andina Simón Bolívar y de la Universidad Autónoma de Barcelona

Gracia Trujillo, Doctora, Profesora Asociada de Sociología en la Universidad de Castilla-La Mancha.

Humberto Beck, Ph.D., Post-Doctoral Fellow, Kilachand Honors College,
Universidad de Boston

Joseph Pierce, Ph.D., Profesor de Lenguas Hispánicas y Literatura en
Stony Brook University

Liz Montegary, Ph.D., Profesora de Análisis Cultural y Teoría en
Stony Brook University

Miguel Ángel Hernández, Doctor. Profesor de Historia del Arte en la
Universidad de Murcia

Sergio de la Mora, Ph.D., Profesor Asociado en Estudios Chicana y Chicano en la
Universidad de California, Davis

X. Andrade, Ph.D., Profesor Investigador en Flacso-Ecuador y en la
Universidad de Los Andes

Consejo Editorial:

Romina Carrasco Zuffi, Ph.D (c), Microsoft Research Centre for Social Natural User
Interfaces, University of Melbourne.

Gustavo Cusot, Ph.D (c), Vicedecano del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas, USFQ

Lucía Durán, Doctoranda en Antropología en la Universidad de Buenos Aires

Ximena Ferro, MA, Coordinadora de la Carrera de Publicidad, USFQ

Hanna-Lovise, Ph.D, profesora del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas, USFQ

Cristian Mogrovejo, MFA, profesor de la Carrera de Diseño Comunicacional, USFQ

Juan Pablo Viteri, MA, profesor del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas, USFQ

Dirección de la oficina editorial de **post(s)**

Universidad San Francisco de Quito USFQ

Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA

Casilla postal: 17-1200-841, Quito, Ecuador

posts@usfq.edu.ec • <http://posts.usfq.edu.ec>

Confirmar si es
Ph.D o Doctorado

Skartveit

Se sugiere citar este volumen de la siguiente forma:
Burgos, H., Castellanos, S., Garzón, A., Klein, C.
(2016) post(s), volumen 2. Universidad San Francisco de Quito: Ecuador.



Los artículos de este volumen están registrados bajo la licencia de creative commons CC BY-NC-SA: Reconocimiento – NoComercial – CompartirIgual. No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.

Las imágenes de este volumen están registradas bajo la licencia de creative commons CC BY-NC-ND: Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada. No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

Catalogación en la fuente. Biblioteca Universidad San Francisco de Quito.

post(s). [PUBLICACIÓN PERIÓDICA] / Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito ; Editor general, Santiago Castellanos. -- v.2 (ago. 2016)-. -- Quito : Universidad San Francisco de Quito, 2016
v. cm.

Anual
ISSN: 1390-9797

1. Comunicación--Publicaciones seriadas. -- 2. Artes contemporáneas--Publicaciones seriadas. -- I. Universidad San Francisco de Quito. Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas. -- II. Castellanos, Santiago, ed.

////////////////////

////////////////////

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

- 4 (Algunas) Reflexiones sobre los estudios de performance en la Academia
por Anamaría Garzón Mantilla

AKADEMOS

- 22 Gesto a tiempo de mambo
por Juana María Rodríguez.
Traducción de Santiago Castellanos
- 74 Textual and visual analysis of Latin America's official, online climate change news articles: a complementary study
por Fátima Viteri, María Gabriela Pérez y Sofía Serrano

RADAR

- 120 The emergence of media platforms that produce, showcase and curate brand content through digital storytelling
por Oscar Martín Maldonado Ayala
- 144 Non recognizable pattern
por Miguel Loor

LINK

- 168 Link
por Hugo Burgos, Santiago Castellanos, Anamaría Garzón Mantilla, Christine Klein y Gabriela Ponce

VIDERE

- 180 Supernatural, aburrimiento e historia
Obra: Wendy Ribadeneira Vargas
Curaduría: Christian Parreño

PRAXIS

- 192 El sustrato de performance studies: cercanía y alienación
Entrevista a Richard Schechner por Hugo Burgos
- 212 [catja] fragmentos para un diario filmado
por Fabiano Kueva
- 226 Archivos que (in)forman exposiciones: notas sobre el antes, durante y después de la investigación historiográfica del arte
por Marcela Cristina Guerrero
- 232 No doblar, enrollar o mutilar. Obras de arte contemporáneo que actúan con textos lingüísticos
por Katya Cazar

INTRODUCCIÓN

(ALGUNAS) REFLEXIONES SOBRE LOS ESTUDIOS DE PERFORMANCE EN LA ACADEMIA

Anamaría Garzón Mantilla

post

Anamaría Garzón Mantilla, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Profesora de la **la** **carrera en** Artes Contemporáneas, Quito, Ecuador. agarzon@usfq.edu.ec
• MA Contemporary Art, Sotheby's Institute of Art, New York, EE.UU.

The ongoing challenge of performance studies is to refuse and supersede this deeply entrenched division of labor, apartheid of knowledges, that plays out inside the academy as the difference between thinking and doing, interpreting and making, conceptualizing and creating. The division of labor between theory and practice, abstraction and embodiment, is an arbitrary and rigged choice and, like all binarisms, it is booby-trapped.
Dwight Conquergood, 2002

Los estudios de performance son un campo de conocimiento que pone en crisis las lógicas disciplinares. Las retuerce y a veces las indisciplina. En la década de los sesenta, con el auge de los *happenings*, las acciones de Fluxus, la danza posmoderna, el arte de acción y el alineamiento de los artistas y la academia con movimientos de resistencia, el performance surge como una práctica independiente de las artes escénicas, para llegar a nuestros días convertido en un campo (anti)(inter)(**pos**)(a)disciplinar, que se instala en la investigación académica revolviendo las maneras de crear conocimiento.

En esta edición de **post(s)** presentamos algunos ensayos que somatizan nociones de performance y performatividad. La convocatoria de esta serie monográfica es abierta y no todos los temas entran en ese paraguas; sin embargo, esos ensayos performados, performativos y performáticos son un síntoma que quisiéramos que sea viral y se disperse en las siguientes edi-

Fecha de envío: 10/10/2016 • Fecha de aceptación: 02/12/2016
<http://posts.usfq.edu.ec> • **post(s)** interactivo: <http://postsjournal.org>
post(s). Serie monográfica • agosto 2016 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ



ciones, pues proponen maneras de investigar y crear a través/desde/con¹ el cuerpo, desdoblado tejidos disciplinares almidonados por la tradición. Estos ensayos se abren como cajas de herramientas para pensar la propia identidad como performance, para entender cómo los archivos de lo invisible, los gestos, construyen sentidos. Hablan de la performatividad del lenguaje, usando a las palabras como objetos, haciendo que no signifiquen tanto por su carga semántica, sino por su condición escultórica. También hay ensayos que hablan de la manera en que los artefactos influyen en la performatividad de lo cotidiano y ensayos con historias incompletas, construidas con el cuerpo en movimiento, con tránsitos que no se terminan. Y para aterrizar más directamente en el tema, en esta edición publicamos una entrevista con Richard Schechner, uno de los referentes de los estudios de performance.

Antes de seguir, creo que es necesario aclarar términos. En el origen de los estudios de performance están las definiciones de performance y performatividad, términos con una misma raíz que nos refieren a significados distintos. En el Diccionario de la Lengua Española, publicado por la Real Academia de la Lengua, no existe definición para la palabra performatividad. La institución de la lengua no siempre alcanza para poner en palabras la experiencia, pero es prescindible, pues las instituciones que pretenden normar no son limitantes y siempre es posible apropiarse de las definiciones de otros idiomas y traducirlas. Entonces, podemos seguir una traducción de las definiciones que Amelia Jones encontró en el Merriam Webster Dictionary:

Performance: "es la ejecución de una acción; representar un personaje en una obra; la eficiencia con que tiene lugar una acción".

1 Escribo tres preposiciones, pero queda a elección del lector aplicar cualquiera de las preposiciones en español que considere pertinentes: a, ante, bajo, cabe, con, contra, de, desde, durante, en, entre, hacia, hasta, mediante, para, por, según, sin, so, sobre, tras, versus, vía.

Performatividad: "el acto de hacer o representar o relativo a lo constitutivo de un arte que implica la actuación del público; en lingüística, relativo a una expresión que sirve para efectuar una operación o que constituye la ejecución del acto específico en virtud de su declaración". (2015, p. 60)

Performance, como lo han dicho varios autores, se utiliza también en el campo empresarial, deportivo, tecnológico, teatral, ritual, etc. El performance es un concepto, pero también una tecnología. Ante la imposibilidad de encontrar una definición única para la palabra performance, Diana Taylor dijo:

Encuentro la mera imposibilidad de definición y la complejidad del término tranquilizadoras. «Performance» acarrea la posibilidad de un desafío, incluso de autodesafío, en sí mismo. Como término que connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de las otras palabras que se ofrecen en su lugar. (Taylor, 2001)

Aunque las historias de origen suelen ser sospechosas, varios textos coinciden en que el primer uso conocido de la palabra performatividad se da en 1955, cuando John L. Austin, filósofo del lenguaje, determinó que hay palabras que en el momento en que se enuncian se convierten en acciones. Son actos de habla que transforman y cambian la realidad.² Y hay otros autores que dan pistas para ampliar el concepto de performatividad. En 1968, Roland Barthes, en *La muerte del autor*, escribió que la escritura no es únicamente una operación de registro, sino una forma de hacer, de producir

Cursivas

2 *How to Do Things with Words*, publicado póstumamente en 1962 por Oxford University Press, reúne las conferencias de Austin sobre la teoría de los actos del habla que dictó en Oxford entre 1951 y 1954 y posteriormente en la Universidad de Harvard, en 1955.

realidades. Pero quien hace las realidades no es el autor, es el lector.³ Sobre el lector recae la capacidad de construir y encarnar aquello que se ha escrito, hacer realidad la experiencia. En *S/Z*, Barthes también dice que, en los textos “escribibles”, está latente nuestra presencia en el momento de escribir. Hay rastros corporales en la lectura y en la escritura, formas de producir subjetividad, formas de textualizar el deseo. Ni la lectura ni la escritura son pasivas, son performativas. Transforman.

Jacques Derrida argumentó que los actos de habla no son ejercicios individuales, sino acciones que se repiten y reconocen por convención social. A fuerza de repetición, las palabras crean/producen/modelan/construyen realidades.⁴ Los actos de habla son repeticiones que permiten que las palabras y las acciones transformen la realidad y entendemos así que hay palabras que materializan cosas. Llegamos a los noventa, cuando Judith Butler sumó todo lo anterior y lo trasladó al cuerpo: la identidad de género no tiene nada que ver con “la naturaleza”. La identidad de género se materializa a través de su performance, con la repetición de actos normados y socialmente aceptados, en palabras de Butler, “es una práctica de improvisación dentro de un escenario restringido”.⁵ (2004, p. 1)

En este texto introductorio a la segunda edición de **post(s)** no busco hacer un estudio comprensivo ni enciclopédico sobre los estudios de performance, solo quiero apuntar algunos momentos y conceptos importantes, hacer un

3 Es inolvidable el cierre del ensayo: “Sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (Barthes, 1994)

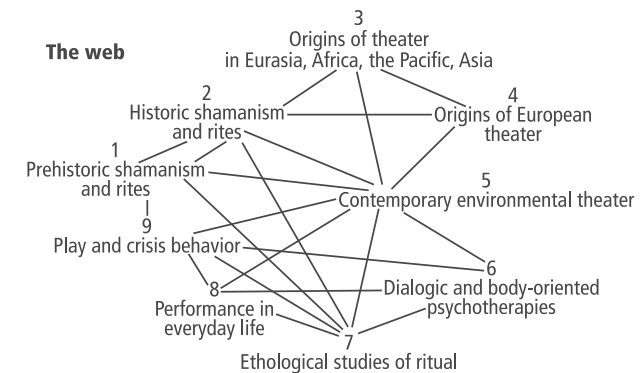
4 Hay varios ejemplos, uno de los más pedestres: “les declaro marido y mujer”, una frase que cambia el estatus de la pareja, les convierte en algo que antes, al menos institucionalmente, no eran. Y con eso podemos pensar en lo extraño que suena decir “les declaro marido y marido” o “les declaro mujer y mujer”, son fórmulas que aún no son validadas por la tradición, pero algún día lo serán y crearán nuevas convenciones sociales, nuevas normatividades. Esta conversación se amplía unas páginas más adelante, en la sección Link.

5 Cita en el idioma original: “Is a practice of improvisation within a scene of constraint”. (Butler, 2004, p.1)

breve (e incompleto) mapa.⁶ Mi intención es provocar: esta es una invitación para generar más lecturas y continuar la discusión abierta por Hugo Burgos en la primera edición de la serie monográfica sobre la imposibilidad de separar la teoría y la praxis, para pensar ahora en los cruces entre la investigación y los estudios de performance. Pensemos en la idea de performance como un *contested concept*, término que se aplica a aquellos términos que siempre están en disputa, cuyo poder radica en escapar de la definición. Y no es tan simple como decir que es un término abierto, sino que todo intento de cierre

6 Dejo aquí dos mapas hechos por Richard Schechner, en **Performance Theory:** la red (The web) organizada como una serie de interconexiones e influencias dinámicas y el ventilador (The fan), con categorías ordenadas.

Cursiva



Schechner, R. (2003) [gráficos]

se convierte en un laberinto hacia razonamientos más amplios. Sin embargo, el performance significa y el performance hace. Crea maneras de entender el funcionamiento de la cultura y la operación de los sujetos en el campo cultural, revelando cómo hacen cultura, cómo reciben el poder, cómo resisten el poder, cómo reinventan constantemente las maneras de estar. Así, el término se desborda de lo teatral, se derrama de lo ritual y se inserta en la práctica de lo cotidiano.

No podemos seguir definiendo al performance como primordialmente mimético o teatral, sino a través de múltiples elementos que son inherentes al performance y a la dinámica de dominios cambiantes dentro de la teoría, el método y el evento. La triada teoría, método y evento ha sido generalmente entendida como: la teoría de performance provee marcos analíticos; el método del performance provee aplicaciones concretas; y los eventos de performance proveen un acontecimiento estético o digno de atención. Sin embargo, Dwight Conquergood⁷ creó una nueva triada que nos guía de una manera profunda a la comprensión de la sustancia y los matices del performance a través de una serie de aliteraciones: las *ies* de *imaginación, intervención e indagación*; las *as* de *arte, análisis y activismo* y las *ces* de *creatividad, crítica y ciudadanía*. (Madison y Hamera, 2005, p. xii)⁸

7 Dwight Conquergood (1949-2004) fue etnógrafo, activista, profesor de estudios de performance, uno de aquellos académicos que mostró cómo se disuelven las divisiones binarias teoría/práctica. En este enlace hay un texto que rinde tributo a su carrera: <http://aptpchicago.org/unfinished-work-a-tribute-to-dwight-conquergood/>

8 La cita original en inglés: "We can no longer define performance as primarily mimetic or theatrical but through the multiple elements that inhere within performance and within the dynamic of shifting domains of theory, method, and event. The triad of theory, method, and event has generally been understood as the following: performance theory provides analytical frameworks; performance method provides concrete application; and performance event provides an aesthetic or noteworthy happening. Although theory, method, and event are components of the grand possibilities of performance, Dwight Conquergood provides a more precise set of triads guiding us more comprehensively to the substance and nuances of performance through a series of alliterations: the *i*'s as in *imagination, inquiry, and intervention*; the *a*'s as in *artistry, analysis, and activism*; and the *c*'s as in *creativity, critique, and citizenship*". (Madison y Hamera, 2005, p. xii)

Y si seguimos las pistas de Conquergood, vemos cómo se infiltran en el entramado social cambiando términos de investigación, mapeando desde el activismo, desde la imaginación, desde el encuentro con lo invisible, con lo que no lleva marca *-unmarked*, en términos de Peggy Phelan-. Los estudios de performance ocupan un campo político de resistencia, afincado en lo invisible y lo invisible entendido también como aquellas comunidades que quedan al margen de las grandes narraciones, lo invisible como lo no-nombrado, lo que desaparece sin dejar huella. Pero si la representación consolida la existencia a fuerza de repetición, ¿qué ocurre con lo invisible? ¿Cómo se convierte en real? ¿En qué espacios se enuncia? ¿En algún momento visibiliza a través de la repetición? ¿Qué territorios de lo invisible aún quedan por explorar?

Performance y [literatura](#).

Performance y [pedagogía](#).

Performance y [políticas](#).

Performance y [etnografía](#).

Performance y [democracia](#).

Performance y [poder](#).

Performance y [género](#).

Performance e [historia y teoría](#).

Performance y...

Dentro de cada posibilidad de pensamiento crítico creado a partir de la performatividad y el performance, radica un anhelo de subversión a las normas, de crear antiestructuras, como diría Víctor Turner, para quien “el performance, sea performance cultural, performance social o drama social, siempre ocurre bajo la rúbrica de estructura o antiestructura. Estructura es todo lo que constituye orden, sistema, preservación, ley, jerarquía y autoridad. Antiestructura es aquello que constituye las acciones humanas más allá de los sistemas, las jerarquías y las restricciones” (Madison y Hamera, 2005, p. xviii).⁹

En la misma escritura de esta introducción podríamos develar microintentos de creación de antiestructura, al ser un texto sin pretensiones de exhaustividad, que se publica en una serie monográfica que cumple las normas de la academia, con miras de ser indexada en la siguiente edición, pero que busca nuevos modos de entender el relato académico, aunque sabe que su performance debe ser legible dentro de lo institucional para poder ser plataforma de otras formas de legibilidad/sensibilidad. En este texto se asumen vacíos y ausencias, confrontados con una (contradictoria) angustia de la (de) formación académica de completar, de encontrar los sentidos, de escribir siguiendo la nORMA. Y para hacer visibles los vacíos y los encuentros, les propongo una lista de temas que me interesaría explorar en otra ocasión (otras ocasiones):

1. El performance es representación sin reproducción (Peggy Phelan)¹⁰

9 La cita original en inglés: “For Turner, performance, whether it is cultural performance, social performance, or social drama, all takes place under the rubric of structure or antistructure. Structure is all that which constitutes order, system, preservation, law, hierarchy, and authority. Antistructure is all that which constitutes human action beyond systems, hierarchies, and constraints.” (Madison y Hamera, 2005, p. xviii).

10 “El ser de performance, como la ontología de subjetividad propuesta aquí, se hace a sí mismo a través de su desaparición”. (Phelan, 1993, p. 146)

2. Las respuestas del arte ante las demandas sociales contemporáneas (Shannon Jackson).
3. Las transformaciones que atraviesa la idea del “tiempo real” en la era digital, alterando la noción del tiempo y presencia (Philip Auslander).
4. La danza y las políticas del movimiento (André Lepecki).
5. El performance de las discapacidades como estrategia para resistir la normativa establecida por la cultura y los discursos médicos. Los cyborgs, las plataformas virtuales y las nuevas tecnologías de la encarnación (Petra Kuppers).
6. El lugar del performance en la historia del arte (RoseLee Goldberg).
7. La dimensión de lo sensible teorizada desde el propio cuerpo a través de las reflexiones sobre el género, el cuerpo, la vida, durante el proceso de reasignación sexual (Paul B.Preciado).

8.

¹¹

11 En este espacio, los lectores pueden usar un marcador azul para añadir sus sugerencias.

- 9. Entender las maneras en que el espacio se produce y se representa desde la performatividad de la geografía humana (Elizabeth Richardson).
- 10. La memoria colectiva, el trauma, la puesta en escena del pasado para la configuración del presente (Diana Taylor).
- 11. El proceso de desidentificación como manera en que las minorías raciales y sexuales negocian con las mayorías. El performance queer como evidencia visible de la memoria (José Esteban Muñoz).
- 12. La presencia en ausencia del performance y el uso del documento para experimentarlo (Amelia Jones).
- 13.
.....
.....¹²
- 14. El encuentro de la práctica teatral con los estudios de antropología y etnografía (Richard Schechner y Víctor Turner).
- 15.
.....

12 Con lápiz de punta afilada y mayúsculas, anoten un libro que no haya sido nombrado.

-
.....
.....
.....¹³
- 16. La performatividad de la democracia: ¿Qué significa representar? ¿Qué significa pensarse cómo votante? ¿Qué ocurre con los afectos de los votantes? (Stephen Coleman)
- 17. Las intersecciones de raza, género, sexualidad en el performance de la masculinidad (Bryant Keith Alexander)
- 18. La lista podría seguir y siempre estaría incompleta, siempre sería arbitraria.
- 19. 91¹⁴

Aunque la investigación académica continúe materializándose a través de formas convencionales –series monográficas, publicaciones indexadas–, esta edición de **post(s)** hace un llamado a la acción y la investigación. En estas páginas se puede hacer lo visible lo invisible. Escribir a partir de lo que revelan los gestos. Hacer mapas críticos con la performatividad de los cuerpos en la esfera pública. De una vez por todas dejar de pensar que hay fronteras entre la teoría y la práctica. Volver queer la academia. **post(s)**

13 Espacio para cualquier apunte extra.
14 La posibilidad de que la lista tenga más de 90 puntos para pensar.

Bibliografía

- Auslander, P.
(1999). *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge.
- Auslander, P.
(2006). The Performativity of Performance Documentation . *A Journal of Performance and Art* , 28 (3), 1-10 .
- Austin, J. L.
(1998). *Cómo hacer cosas con las palabras*. Barcelona: Paidós .
- Alexander, B. K.
(2005). Performance Ethnography. The Reenacting and Inciting of Culture. In N. K. Denzin, & Y. Lincoln, *The Sage Handbook of Qualitative Research* (pp. 411-441). California: Sage.
- Alexander, B. K.
(2006). *Performing Black Masculinity: Race, Culture, and Queer Identity*. Lanham: AltaMira Press .
- Butler, J.
(2004). *Undoing Gender*. New York: Routledge.
- Butler, J.
(2002). *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J.
(2015). *Notes Towards a Performative Assembly*. Cambridge: Harvard University Press.
- Barthes, R.
(1994). La muerte del Autor. In R. Barthes, *El Susurro del Lenguaje*. Barcelona: Paidós .

- Bial, H., & Brady, S.
(2016). *The Performance Studies Reader* (3rd. ed.). London: Routledge.
- Birch, A.
(2012). *Performing Site-Specific Theatre*. Reino Unido : Palgrave&MacMillan.
- Coleman, S.
(2013). *How Voters Feel*. New York: Cambridge University Press.
- Conquergood, D.
(2002). Performance studies: Interventions and radical research. *The Drama Review* 46 , 145–156
- Davies, D.
(2004). *Art as Performance*. London: Blackwell .
- Goldberg, R.
(1979). *Performance. Live Art 1909 to the Present*. New York: Hrry N. Abrams, Inc. Publishers.
- Jackson, S.
(2004). *Professing Performance. Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. United Kingdom: Cambridge University Press .
- Jackson, S.
(2011) *Social Work. Performing art, supporting publics*. New York & London: Routledge.
- Jones, A.
(1997). "Presence" in absentia. Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the end of This Century*, 56 (4), 11-18.

- Jones, A.
(2015). Performar, performatividad, performance... y la política del rastro material. In C. Pontbriand, *Per/Form. Cómo hacer cosas con (sin) palabras* (p. 352). Madrid: CA2M y Sternberg Press.
- Kuppers, P.
(2003). *Disability and Contemporary Performance*. London: Routledge.
- Lepecki, A.
(2006). *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. London: Routledge.
- Lichtenfels, P., & Rouse, J.
(2013). *Performance Politics and Activism*. Reino Unido: Palgrave MacMillan.
- Muñoz, J. E.
(1999). *Disidentifications: Queers Of Color And The Performance Of Politics*. Minnesota : University of Minnesota Press .
- Madison, S., & Hamera, J.
(2005). Performance Studies at the Intersections. In J. Hamera, & S. Madison , *The Sage Handbook of Performance Studies* (p. xii). California: SAGE.
- Phelan, P.
(1993). *Unmarked. The Politics of performance*. Londres: Routledge.
- Pontbriand, C.
(2015). *Per/Form. Cómo hacer cosas con (sin) palabras*. Madrid : CA2M y Sternberg Press.
- Schechner, R.
(2003). *Performance Theory*. New York & London: Routledge.

- Schechner, R.
(2013). *Performance Studies: An Introduction* (3rd. ed.). New York & London: Routledge.
- Schechner, R.
(2014). *Performed Imaginaries*. New York & London: Routledge.
- Richardson, E.
(2013, January). Using Performance in Human Geography: Conditions and Possibilities. *Kaleidoscope: The Interdisciplinary Postgraduate Journal of Durham University's Institute of Advanced Study*, 124-133.
- Taylor, D.
(2001). *Hacia una definición del performance*. Retrieved 5 16, 2016, from Performancelogia: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>
- Taylor, D.
(2016). *Performance*. Durham: Duke University Press .

AKADEMOS

Investigaciones académicas.

GESTO A TIEMPO DE MAMBO

Por: Juana María Rodríguez
Traducción: Santiago Castellanos

Juana María Rodríguez, Profesora en el Departamento de Gender and Women's Studies en la Universidad de California, Berkeley. juarodriguez@berkeley.edu
• Ph.D. en Ethnic Studies, Universidad de California, Berkeley, EE.UU.

Santiago Castellanos, Decano del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas en la Universidad San Francisco de Quito, Ecuador. scastellanos@usfq.edu.ec
• Ph.D. in Cultural Studies, University of California, Davis, EE.UU.

Gesto a Tiempo de Mambo¹

Escribir sobre el gesto es lidiar con aquello que excede el lenguaje a través del lenguaje, es extender los brazos para tocar figuras en movimiento que ya no están allí, es capturar con marcas estáticas en blanco y negro el olor de un cuerpo que no ha dejado rastro. Escribir sobre el gesto requiere, tomando prestada la icónica frase de Peggy Phelan, "una representación sin reproducción" (1993: 146). En lugar de enfatizar la inscripción, Phelan nos señala "la posibilidad de que se puede hacer algo sustancial con el perfil que ha dejado el cuerpo después de que desaparece." La corazonada de Phelan es que "el perfil afectivo de lo que hemos perdido puede acercarnos más a los cuerpos que todavía queremos tocar" (1997: 3). El impulso de este proyecto académico se encuentra en este deseo de tocar, un deseo de tener cerca cuerpos y espíritus frágiles, de percibir aquellas regiones dentro de nosotros mismos donde vive el conocimiento sentido. Antes que un trabajo etnográfico o lingüístico que intenta codificar y luego decodificar una serie de actos performativos mediante la observación y el análisis, este ensayo sigue a Phelan para capturar el residuo efímero de los gestos en el lenguaje mediante el lente subjetivo y defectuoso de la memoria y de la añoranza.

Apelar a la memoria y a la añoranza, como modos de indagación informales, ilegítimos e irracionales, es intentar reescribir las reglas de producción de

¹ "Gesto a Tiempo de Mambo" es una traducción al castellano de "Gesture in Mambo Time," capítulo tres del libro *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latina Longings*, escrito por Juana María Rodríguez y publicado por NYU Press en 2014. El Comité Editorial de *post(s)* agradece profundamente a Juana María Rodríguez y a NYU Press por autorizar la publicación de esta traducción.

Fecha de envío: 08/01/2015 • Fecha de aceptación: 15/02/2016
<http://posts.usfq.edu.ec> • *post(s)* interactivo: <http://postsjournal.org>
post(s). Serie monográfica • agosto 2016 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ



conocimiento para crear un espacio que José Esteban Muñoz llama “evidencia *queer*: una evidencia que ha sido *queerizada* en relación a las leyes de lo que cuenta como prueba” (2009: 65). Al igual que Phelan, Muñoz advierte en nuestros deseos académicos de tocar cuerpos que ya no están, los propios recuerdos de habernos emocionado por el tacto, los propios deseos de algo más allá de lo que sabemos. “Y aunque no podemos conservar una persona o un performance mediante la documentación,” reflexiona Muñoz, “podemos tal vez comenzar a evocar, mediante los auspicios de la memoria, los actos y gestos que significaron tanto para nosotros” (2009: 71-72). En estas citas, Phelan y Muñoz describen cómo los académicos y los lectores vivimos el deseo de aquello que “significó tanto para nosotros,” cómo sentimos el abrazo entre sujetos y objetos de estudio. Mi tarea como académica es examinar nuestro deseo de “abrazar cuerpos que se han ido” mediante una proyección de sus vestigios afectivos, del estado de ánimo y del sentimiento que dejan tras de sí. Por tanto, es apropiado que, en este texto, me enfoque en dos gestos de abrazo distintos pero relacionados: el baile y el sexo. A través de una reflexión teórica de estas dos prácticas sociales del cuerpo, desenredo las tensiones entre las posibilidades colectivas de la socialidad, así como las leyes y los límites sociales que también estructuran estos intercambios.

Aunque una considerable cantidad de escritos académicos sobre el gesto se enfoca en el baile, pocos académicos han considerado cómo los gestos estructuran los intercambios sexuales. En todo caso, referencias a las afinidades corporales y sociales entre el mambo horizontal y el mambo vertical frecuentemente van juntas en el habla cotidiana. Tanto el baile como el sexo enfatizan movimientos corporales por sobre actos verbales, y ambos están confinados a campos de pertenencia específicos con reglas sociales y culturales precisas que gobiernan a los participantes y a sus acciones. Comúnmente, el baile y el sexo se consideran prácticas cotidianas que requieren de poca instrucción, que se construyen como “naturales” de formas saturadas de presupuestos raciales acerca de los cuerpos y las culturas. Sin embargo, pese a su equivocada representación como prácticas “naturales,” en ambas existe un amplio rango de formas de expresión que evidencia variados niveles de habilidad, entrenamiento y experticia, e incluyen formas complejas de espectáculo, tales como performances de baile, pornografía profesional y muchas

otras prácticas sexuales escenificadas.² Cada una de ellas es entendida dentro de marcos de legibilidad y reconocimiento definidos que emergen de la acumulación de experiencias vividas, pero también de los mundos de los medios de comunicación, de la narrativa y de las fantasías que inspiran estas formas vicarias. Tanto el baile como el sexo crean oportunidades para nuevas interpretaciones, performadas y recibidas en cada instancia de su producción, haciendo que cada articulación sea, a la vez, enteramente iterativa y enteramente nueva. Siguiendo a Carrie Noland, este texto aspira a construir “una teoría de agencia implicada por completo en la corporalidad” que Noland define como “aquel ambiguo fenómeno en el cual la cultura a la vez afirma y pierde su control sobre los sujetos individuales” (2009: 3). El sexo y el baile evidencian cómo las fuerzas sociales ejercen poder sobre el cuerpo, y cómo también, debido a que somos sujetos cinéticos y pulsantes, encontramos nuestras propias formas de “movernos al ritmo del tambor.”

Aunque a menudo sentimos las historias culturales de tacto y de movimiento con mucha fuerza en nuestros encuentros corporales, es difícil nombrar con exactitud cómo los procesos de ritmo y de racialización se dan a conocer al bailar. Pensar sobre el gesto y la materialidad del cuerpo suscita preguntas metodológicas difíciles. Nos obliga a pensar cómo nuestros cuerpos sexuales racializados se propulsan a sí mismos por el mundo. Si como teóricos *queer* entendemos nuestros archivos académicos como síntomas de los deseos y ansiedades que animan nuestras vidas intelectuales y creativas, ¿qué sucede cuando abordamos la relación entre la olorosa carnosidad de los archivos vivos que habitamos fuera de la página y el análisis de las subjetividades sexuales que producimos en la página? ¿Qué preguntas, metodologías y audiencias se vuelven posibles a través de un performance académico más corporal, y qué fenómenos corporales se nos vuelven disponibles como sujetos académicos curiosos? ¿Cómo hacemos que nuestro pensamiento académico

2 El rango también incluye clases de danza y prácticas *amateur*, varias formas de pornografía profesional y *amateur*, y otras formas de trabajo sexual, incluyendo el *stripping*. Las escenificaciones de sadomasoquismo BDSM, tanto en público como en lugares privados, suelen ser sitios en los que ocurre instrucción explícita. Para espacios de juego sexual público, esto puede incluir contratos firmados de talleres formales que preceden el juego sexual y sirven para delinear las reglas específicas de dicho espacio.

se torne viscoso? Si pensamos que el escribir es una forma de flujo y, con Sara Ahmed, pensamos sobre la “pegajosidad” como “aquello que los objetos hacen a otros objetos,” como una “transferencia de afecto” (2004: 91), la noción de viscosidad nos ayuda a entender cómo formaciones interpretativas previas se adhieren a nuestros gestos académicos de interpretación. La viscosidad se relaciona con la resistencia interna al flujo, con la fricción que se adhiere a los objetos mediante el movimiento. En el interfaz entre el archivo académico y la teoría crítica, la viscosidad nos ayuda a pensar en estas sustancias pegajosas que atascan los engranajes de la significación, aquellos momentos que son demasiado personales o demasiado dolorosos como para permitir el flujo ininterrumpido del argumento o del análisis desinteresado.

En su visionario libro *An Archive of Feelings*, Ann Cvetkovich hace evidente la urgencia de documentar los excesos de las culturas públicas lesbianas, los huecos y las fisuras que revelan las vidas psíquicas de los sujetos sexuales *queer*. Cvetkovich explica que “el archivo de sentimientos es tanto material como inmaterial, incorporando a la vez objetos que pueden no ser ordinariamente considerados archivos, y al mismo tiempo resistiéndose a la documentación porque tanto el sexo como los sentimientos son demasiado personales o efímeros como para dejar registros” (2003: 245). El “archivo de sentimientos” que Cvetkovich propone requiere que re-imaginemos la relación entre cuerpo y objeto, movimiento y sentimiento. Como Muñoz, Cvetkovich desafía lo que cuenta como evidencia en la construcción de la cultura y la historia *queer*. De forma similar, en *For the Hard Ones: A Lesbian Phenomenology / Para las duras: Una fenomenología lesbiana*, Tatiana de la Tierra reescribe el significado de la literatura lesbiana y nos pide buscar los archivos de los sujetos femeninos *queer* por fuera de nuestras prácticas académicas habituales:

Los textos lesbianos se pasan de mano en mano y de boca en boca entre las lesbianas, se encuentran en la piel, en la mirada, en la geografía de las palmas de las manos... existen en textos que parecen no tener nada que ver con las lesbianas o con la literatura: la copia del cliente de un recibo de American Express, una cena para dos en el Café Aroma; un paquete roto de Trojans que una vez contuvo condones lubricados color rojo brillante; una caja de té de frambuesa de

Celestial Seasonings; una caja de cerillas con un logo de “Lario’s” por fuera y las palabras “llámame pronto, nena” por dentro. (2002: 49)

Reconociendo momentos de archivo que surgen de lo cotidiano, de la tierra nos invita a dirigirnos hacia el espacio que está más allá de la documentación oficial, dentro del cálido y oscuro abismo de la remembranza y la potencialidad. Aunque sus palabras solo sugieren posibilidades sexuales disponibles a sujetos femeninos *queer*, sabemos que hay otras narrativas al acecho en los envoltorios vacíos de condones; hay la expectativa de que algo más puede suceder cuando la nena te devuelva la llamada.

El sexo y el baile indexan dimensiones espacio-temporales tanto de la materialidad como de lo efímero. Al pensar en ellos únicamente desde el movimiento corporal o desde la experiencia afectiva se pierde el dinamismo (y tal vez la excitación) que desencadenan sus performances. Para el fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty, estos vestigios de experiencia corporal que residen “en el presente vivido” constituyen la “estructura temporal de nuestro cuerpo” (2002: 149, 162). Pero los significados que asignamos a estas prácticas están contruidos en relación a los “mundos adquiridos” que habitamos (2002: 149). No existen registros materiales de las narrativas que estoy por compartir con ustedes, ni siquiera las cubiertas de cajas de cerillas con algún significado garabateado. Debido a que este archivo personal comenzó en un momento anterior a la digitalización, incluso las viejas fotografías de personas que ya se han ido están amarillentas o pegadas unas con otras, como resultado de vidas móviles y de cajas de recuerdos que se han perdido. Incluso el día de ayer queda más allá de nuestro alcance: el baile, el sexo y los sentimientos que evocan son demasiado personales y fugaces, demasiado fantásticos y mundanos como para ser contenidos por la documentación. Que los sentimientos se resistan a nuestros intentos de registrarlos solo aumenta el seductivo deseo de capturarlos en el texto. En su ensayo erótico “Sextext,” Frederick C. Corey y Thomas K. Nakayama tratan de textualizar las complejidades de sus propias sensibilidades sexuales *queer*. Ellos escriben (en singular): “Mi intención es *escribir* el deseo *en voz alta* en un performance elaborado que indexe la fugaz naturaleza del deseo en el contexto de un discurso académico que intenta (nunca exitosamente) capturar y llevar a tierra

ese vuelo” (1997: 59). Al igual que Corey y Nakayama, yo escribo este texto en voz alta. Sabemos que el deseo sexual circula por todas partes. Ingresa en nosotros a través de las profundas expresiones guturales emitidas en bares y habitaciones; lo vemos pasar de un cuerpo a otro en los intercambios de miradas en las salas de conferencia; es capturado en el calor de un salón de baile lleno de gente; escuchamos al deseo dar rienda suelta en los jadeos agudos que se escuchan en los cubículos de los baños públicos, jadeos repentinos que terminan en profundos gemidos suspirantes. El desafío no es explicar ni registrar el funcionamiento del deseo, sino invocar el poder de su presencia.

Pero antes de que lleguemos al sexo, hay ciertas convenciones sociales que me gustaría imponer. Considérelas como juegos de estimulación previa al acto sexual o *foreplay*, si se quiere. Antes de *tirar* tenemos que hablar un poco, y lo que es más importante, tenemos que bailar.³

“I Love the Night Life” (Alicia Bridges)

Yo era una adolescente cuanto ingresé por primera vez al mundo de los clubes *queer*. A los catorce, con tacones altos y pintalabios, no me era muy difícil entrar al *Warehouse*, el bar local controlado por la mafia de Hartford, la ciudad de Connecticut donde yo vivía. Era 1974, un tiempo en el que la edad legal para beber era dieciocho y a nadie realmente le importaba lo que hacíamos los pervertidos en nuestros espacios de depravación. Era el último y tortuoso aliento de la Guerra de Vietnam, la cúspide del escándalo de *Watergate*; era un año después de *Roe v. Wade* y del primer 9/11: el derrocamiento, apoyado por los Estados Unidos, del gobierno socialista democráticamente elegido de Salvador Allende en Chile.⁴ Ese año, dichos eventos se combinaron

3 Nota del Traductor: El verbo inglés *to fuck* puede traducirse de varias maneras, dependiendo del castellano coloquial que se hable en los distintos países o regiones de las Américas o de la península Ibérica. *To fuck* puede traducirse en palabras o expresiones como: tirar, chingar, singar, pisar, joder, culear, culiar, echar un polvo, tirar un polvo, follar, cachar, fifar, por nombrar solo algunas.

4 Nota del Traductor: *Roe v. Wade* es un caso judicial ocurrido en 1973 en Estados Unidos. Fue la primera vez que la Corte Suprema reconoció el derecho al aborto inducido en ese país. Desde entonces, la interrupción voluntaria del embarazo es legal en los 50 estados.

para encender mi emergente conciencia política y sexual. Primero comencé a ir al *Warehouse* con los miembros de mi grupo de estudio de la *Liga Juvenil para la Liberación de los Trabajadores*, un grupo de jóvenes comunistas de varias edades y etnias que corría a la discoteca a bailar con el proletariado después de leer que la homosexualidad era una manifestación de la decadencia burguesa. Mi hermana mayor me acompañaba con frecuencia al *Warehouse* y me facilitó la transición de bailar salsa juntas en fiestas familiares a bailar el *Latin hustle* en este nuevo lugar de encuentro *queer*. Éramos las audaces hermanas Rodríguez y nuestros movimientos de baile sexual de una *femme* con otra *femme* rutinariamente llamaban la atención curiosa de nuestros admiradores marimachos *butch*.⁵ Y aunque era común ver en nuestro hogar a mujeres bailando con mujeres, en este espacio vi por primera vez a hombres deslizarse por el piso, abrazados entre sí para bailar, cumpliendo de forma artística las precisas reglas del baile en pareja, y a la vez desafiando con valentía las convenciones sociales que definen su articulación dentro de la cultura latina.

El *Warehouse* era un inmenso y cavernoso espacio lleno de espejos, en el que la luz estroboscópica, filtrada por la siempre presente neblina del humo de cigarrillo, parpadeaba hipnóticamente al rebotar de la *disco ball*. Era un lugar que olía a *poppers*, a sudor y al empalagoso hedor del alcohol barato; un club en el que drogas y cuerpos de todo tipo eran comprados e intercambiados en los baños, en los callejones cercanos y en los estacionamientos. Era un lugar poblado en su mayoría por afroamericanos y puertorriqueños (en ese entonces nos llamaban *Spanish*), al que iban las prostitutas con sus clientes, en el que los sacerdotes bailaban con los niños del coro, al que iba

5 Nota del Traductor: *Femme* y *butch* hacen referencia a identificaciones y performances de género de personas en comunidades y subculturas lesbianas o transgénero, en las cuales *femme* (palabra que, por cierto, proviene del francés y que significa *mujer*) se asocia a rasgos de comportamiento y estilos convencionalmente femeninos, mientras que *butch* se asocia a los masculinos. *Butch* también hace referencia a formas de masculinidad femenina cuya traducción depende del lenguaje coloquial utilizado en determinadas regiones o países de habla castellana, y que se puede traducir como: marimacho, machona, chicho, machorra, camionera, por nombrar solo algunas. En esta traducción se ha optado por dejar *femme* y *butch* tal y como aparecen en el texto original en inglés debido a que no existen palabras similares coloquiales que sean comunes a todos los países y regiones de habla castellana.

cualquiera que quisiera salir por la noche y ser invisible. Aunque los hombres ocupaban una mayor porción de la pista de baile, eran las energías aurales de voces femeninas de *soul* de cantantes como Donna Summer, Evelyn “Champagne” King, Teena Marie y Sylvester, las que penetraban nuestros cuerpos. Para mí, el *Warehouse* era bailes como “la parada del bus” y el “*Latin hustle*,” los Virginia Slims mentolados, los *tequila sunrise* y cualquier droga que me ofrecían amigos y *levantes* en el baño. Era una sobrecarga mágica y sensorial de música, movimiento y olor de cuerpos calientes. Era un clóset inmenso, envolvente y lleno de color, *queer* antes de que lo *queer* fuese *queer*, fabuloso y emocionante en mis años de adolescencia. Y durante casi diez años, fue mi vida de todas las noches, donde yo iba a bailar y a respirar las posibilidades de una vida *queer*.

Hasta donde recuerdo, bailar para mí no fue una práctica estudiada, sino una forma de expresión, placer, performance y liberación visceral. En muchas de las reuniones familiares de mi niñez cubana, siempre había música —mambo, rumba, chachachá, guaguancó, y más tarde, conforme la proximidad de otras culturas migrantes crecía en influencia, salsa, merengue, cumbia y bachata. Así como *queers* en discoteca que buscan solaz, comunidad y validación en un espacio en el que sus formas de moverse y de desear tienen sentido, los cuerpos de inmigrantes cansados de los penosos trabajos de las fábricas, de la incompreensión de sus hijos de primera generación, y de la vergüenza de “*no speeke english*,” eran transportados a otros mundos de pertenencia y de culto a través del baile. Cuando era niña, miraba con atención y con deseo a los adultos que presionaban sus cuerpos entre sí en movimientos sincronizados que poco escondían la dinámica sexual de estos bailes impregnados de sus propias historias eróticas de género racializado. Las letras de las canciones, rebosantes de doble-sentidos y de referencias abiertamente sexuales, inspiraban sus propios acompañamientos gestuales confabulando con las maniobras eróticas llevadas a cabo por cuerpos radiantes de sudor y de deseos inmigrantes. Para las mujeres, el baile era la excusa para mostrar pechos abundantes y traseros espaciosos, meneándose en abandono orquestado. Para los hombres, el baile era la excusa para mostrar su juego de pies —pasos de baile que demostraban su dominio de las exigencias contrapuntuales de los polirritmos. Para las parejas, era cuestión de performar una conexión íntima con todas las capas de sonido logrado a ritmo de *clave* presionada contra las improvisaciones sincopadas de

los tambores, los incrementos de los instrumentos de viento, y el preciso comienzo de las voces.

Los niños eran ignorados en tales eventos, aun cuando involucraban la más abierta instrucción sobre el performance de género sexualizado, afirmando el adagio foucaultiano de que “el poder es tolerable solo a condición de que enmascare una sustancial parte de sí mismo” (Foucault, 1978: 86). A las chicas se nos persuadía a performar, a mover los pechos que aún no teníamos o a menear nuestros traseros para el aplauso alcoholizado de los presentes. Con menos frecuencia se presionaba a bailar a los chicos, aunque a veces una madre o tía les jalaba a la pista de baile a regañadientes. A los niños varones se les permitía un rápido turno en los tambores que a menudo aparecían en esas estridentes reuniones familiares que celebraban la calidez de los deseos caribeños en las frías profundidades de los industriales inviernos del norte. El baile nunca fue enseñado. Nadie nunca dividió los pasos en partes más pequeñas o explicó las variaciones de ritmo. La instrucción ocurría a través de la continua exposición y de la humillación, socialmente atestiguada, de innumerables ensayos y errores que servían para validar la autenticidad cultural de unos o confirmar que el proceso de asimilación norteamericana había sido completo en otros.

Al comenzar la noche, padres, tíos, tías o primos mayores conducían a las primas a la pista de baile; nosotras hacíamos lo que podíamos para movernos al ritmo colectivo de la multitud. Con frecuencia escapábamos sin que se dieran cuenta para hablar en inglés, robar sorbos de licor y burlarnos de cualquier aspecto de la cultura cubana. Al final de la noche, los niños colapsaban completamente vestidos en montañas de abrigos y carteras, cayendo dormidos a los gruñidos puntuados de Pérez Prado y a las dulces entonaciones líricas de Beny Moré, soñando a un constante ritmo de clave. Y los adultos seguían bailando, hasta que ellos también se retiraban para menearse, gruñir y soñar al son de los ritmos que llevaban consigo a la cama.

“Sin salsa no hay paraíso” (El Gran Combo de Puerto Rico)

Para los no iniciados, *la clave* es fundamental para entender la música afro-cubana. Simultáneamente nombra al instrumento de percusión hecho con dos

humildes clavijas de madera (*las claves*), al ritmo de cinco toques que apunta la música (*la clave*), y a la matriz superpuesta de instrumentación que guía a todos los músicos respaldados por la clave, lo que a menudo se llama *estar en clave*. Esto es lo que el etnomusicólogo David Peñalosa llama la “clave matriz,” una matriz en la que consciente e inconscientemente sintonizan todos los músicos, cantantes y bailarines. La clave es “la llave que desbloquea el enigma; que decodifica el rompecabezas rítmico” (2009: 81). Producir el deseado efecto aural a partir de la chispa cinética de estas dos clavijas requiere que el músico acune una de ellas, lo más ligeramente posible, en el hueco de la palma de la mano, de modo que produzca la más completa reverberación cuando la otra clavija la golpea. Al igual que el continuo y rítmico movimiento de dos cuerpos que se juntan en el sexo, la clave marca el ritmo en torno al cual se vuelven posibles otras formas de expresión. En el baile se ejemplifica la relación entre el *ritmo* de la clave y la *clave matriz*. Quienes bailan salsa, por ejemplo, no necesariamente marcan sus pasos al toque de la clave, sino que sus movimientos se forman alrededor del ritmo —siempre en clave; como otros en la *clave matriz*, los pasos existen en relación conjunta antes que en simultaneidad precisa.

Esta interconexión entre todos los elementos involucrados en la vivencia de la música produce un sentimiento familiar y tranquilizador que habita en quienes son tocados por *la clave*, permitiendo el reconocimiento y el retorno a través de canciones, a través de cuerpos y a través del tiempo, es decir, en comunión corporal con el sonido. La clave, como el baile y las prácticas religiosas en el hogar de mi niñez, tiene sus raíces en África Occidental. En la cultura cubana, los deseos coloniales y los brutales legados de la esclavitud se fusionan en las prácticas sincréticas del baile y del culto como afirmaciones de vidas y culturas negadas.⁶ Aunque se dice que estos bailes y formas musicales son una hibridación racial, son también una “hibridación que retiene los conflictos y las tensiones del proceso” (Savigliano, 1995: 37). En *¡Vencere-*

6 Hasta qué punto estas prácticas son nombradas y reconocidas como africanas sigue estando enmarañado en las persistentes jerarquías raciales y de clase, tanto en la isla como en las culturas cubanas que existen en muchos otros lugares. Refiriéndose a los cubanos contemporáneos en la isla, Allen (2011) señala el contraste existente entre las narrativas oficiales que afirman la herencia afrocubana basada en el mestizaje como parte del discurso nacional, y los efectos materiales de la raza.

mos? The Erotics of Black Self-Making in Cuba, Jafari S. Allen describe hasta qué punto el discurso sobre la cultura afrocubana se ha vuelto más sobre el folclore que sobre los legados de tortura de las realidades raciales:

Afro Cuba es considerada como *la clave*... o una profunda base cultural de la sociedad cubana. Y aun así, mientras se celebran los restos de la cultura de los africanos, se borran su violento secuestro y su degradación. De esta forma, la cultura se entiende en el viejo y no reconstruido sentido antropológico como aquello que puede observarse, describirse autoritativamente y osificarse en un volumen o en un diorama, antes que como el proyecto de vida, cargado con lo confuso de la subjetividad, el afecto y las condiciones materiales. (2011: 27)

Este pasaje no solo afirma el cruel pasado histórico que se borra, sino que hace eco de Phelan y Muñoz al enfatizar la forma en que la cultura está ligada con el histórico embrujo del residuo afectivo, que no se ve, pero se siente. Y en las tradiciones afrocubanas, el “signo” de lo no visto a menudo tiene que ver con lo divino.

En las prácticas religiosas Yoruba, de las cuales emergen los bailes afrocaribeños como la rumba, el son, la salsa y muchas otras formas de baile secular, el baile conjuga lo corporal y lo divino. Los gestos corporales adquieren significados asociados con *orishas* específicos, el panteón de deidades llamadas de múltiples formas a lo largo de la diáspora africana, y que están asociados con la Santería, el Candomblé y el Vodun. Cada *orisha* está relacionado con colores, comidas y ritmos específicos, pero a cada uno también se le atribuyen performances de género y proclividades sexuales que emergen en el baile mediante la ejecución de poses, pasos y gestos específicos. Por ejemplo, Ochún, la diosa riverseña del amor, la intimidad y la armonía, es venerada con ofrendas de miel, calabazas y flores amarillas. Ella es una figura notablemente coqueta, vana y sexualmente promiscua, y aparece en muchas historias como la amante de Changó, Ochosi u Ogún. A menudo, sus bailes incluyen abanicos, o el movimiento de las manos en forma de abanico, o hacen pantomima de ella como si se mirara en un espejo. Su expresividad corporal se

alinea más cercanamente con el rol femenino en formas seculares de baile caribeño, en las que estos mismos gestos pueden parecer como movimientos de coqueteo del brazo que se mueve abiertamente con las palmas hacia arriba, y luego pasa, casi acariciándose el cuerpo, en un movimiento hacia abajo. Al igual que en los bailes religiosos relativos a deidades específicas, otros bailes seculares como el mambo, el chachachá o la rumba, son igualmente asociados no solamente con pasos y ritmos precisos, sino también con gestos particulares. El movimiento de las caderas y de la cabeza en el merengue no es el mismo que en la salsa; el equilibrio del cuerpo en el mambo está relacionado, pero de forma distinta, a cómo las caderas y los codos se apoyan en el guaguancó; y la precisa expresividad de brazos, manos, dedos e incluso labios manifiesta la sutileza de la expresión gestual corporal que excede al lenguaje disponible. De esta forma, los bailarines realizan una sinfonía de gestos corporales mientras están confinados al espacio de una baldosa cuadrada en la pista de baile.⁷

Estos bailes, tanto los sagrados como los seculares, transforman el ritmo y el movimiento corporal en medios por los cuales se performan el deseo por —y la imposibilidad de— escapar de la vida cotidiana y de sus crueldades. En la Santería, el baile es el vehículo primario a través del cual los participantes son “montados” por un *orisha*, es decir, son corporalmente poseídos por un espíritu que transforma sus movimientos, sus deseos, su voz, y a veces incluso su lenguaje. La connotación sexual es evidente, pero antes que un intercambio sexual mutuo, la posesión divina generalmente toma el control completo del anfitrión, y a veces de forma violenta. Estas posesiones permiten un rango de posibilidades expresivas *queer*: las deidades femeninas pueden montar a bailarines hombres o mujeres y viceversa, o los gestos de baile del anfitrión pueden ser transformados por la actitud y las expresiones

7 A diferencia de la salsa contemporánea, en prácticas de baile cubanas antiguas, los giros eran en menor grado parte de la coreografía vernacular. Al contrario, movimientos más pequeños y sutiles de los pies, las caderas, o el torso eran enfatizados con el fin de acentuar y marcar el polirritmo de la música. El trabajo de los pies en estas formas de baile suele involucrar mover solo los talones mientras uno se inclina para dar el paso. Aprender a moverse —en sincronía— en una sola baldosa requiere que los movimientos de otras partes del cuerpo sean mucho más precisos.

corporales del género de su divino poseedor, produciendo formas transgénero de performace.⁸

¿Qué significaría mirar estas conexiones corporales con lo divino no solamente como herencia cultural o pasado folclórico, sino como creencia, práctica o deseo?⁹ En *Pedagogies of Crossing*, Jacqui Alexander dedica un capítulo a las “Pedagogías de lo Sagrado,” en donde ella subraya hasta qué punto su propia práctica espiritual afirma su creencia en lo sagrado, y cómo sus creencias alimentan su práctica espiritual. Alexander afirma: “es esta cotidianidad la que instiga los cambios necesarios de conciencia que son producidos porque cada acto, y cada momento de reflexión sobre dicho acto, traen un nuevo y profundo significado del yo en consonancia íntima con lo Sagrado” (2005: 307). De esta forma, la espiritualidad se produce performativamente mediante el gesto de forma similar a cómo se producen el género y la sexualidad. La práctica diaria de ser *butch*, *femme*, pasivo, trans, *daddy*, profesor, escritor o padre afirma la creencia propia en el poder de este “nuevo y profundo significado del yo.” Pero esta conexión performativa *queer* con la espiritualidad funciona a un nivel todavía más profundo, como una forma más de evidencia *queer*. Alexander nos ofrece esta consideración generativa: “En el dominio de lo Sagrado, no obstante, lo invisible constituye su presencia por una suerte de provocación, estimulando nuestra atención. Vemos sus efectos, los cuales nos permiten saber que está ahí. Al percibir lo que hace reconocemos su ser, y por lo que hace aprendemos lo que es” (2005: 307). Al poner atención a lo que no se ve pero se siente, lo no dicho pero escuchado, Alexander nos invita a repensar nuestras propias prácticas de construcción de significados. Este acto de provocación nos pide que miremos de formas *queer*, que estemos atentos a otras formas de ser, que nos

8 En Santería, las deidades Yoruba son sobreimpuestas a los santos Católicos, creando otras posibilidades de expresión transgénero. Por ejemplo, Changó, uno de los orishás masculinos más reverenciados del panteón Yoruba, es representado como Santa Bárbara en su encarnación Católica, haciéndole a él/ella un favorito de los devotos transgénero y *queer*. Los símbolos de Santa Bárbara, una copa y una espada también enfatizan la dualidad de género de su cuerpo.

9 A diferencia de afirmaciones autorales sobre prácticas sexuales o políticas, admitir creencias espirituales hace al autor sospechoso de cargos de irracionalidad que la producción de conocimiento académico debe disciplinar, cargos que llevan sus propias implicaciones raciales y de género.

fijemos en aquello que existe más allá de nosotros mismos y que nos conecta unos a otros. Alexander nos recuerda que reconocer lo espiritual no significa vaciar lo social: nunca es únicamente iluminación personal. Por el contrario, Alexander conecta la espiritualidad con procesos de socialidad al servicio del bien común. Y aunque los colectivos, particularmente aquellos organizados alrededor de creencias espirituales, tienen el potencial de excluir, restringir, contener y disciplinar, también guardan la promesa de nutrir y apoyar, de ofrecer reconocimiento y comunión. Y al afirmar la creencia en la comunidad, funcionan para crear una práctica comprometida de *hacer* comunidad con el fin de crear posibilidades colectivas.

En el espacio de la Santería, el culto colectivo organizado alrededor de los tambores y la danza ofrece oportunidades para la posesión espiritual y la comunión, comprendidas no solo como prácticas que vinculan a los seres humanos con los dioses, sino como prácticas que juntan bailarines, músicos, cantantes y espectadores mediante sus creencias compartidas. Alexander explica que “aunque diferentes fuerzas sociales pueden haberlo privatizado, lo espiritual es vivido en un dominio social en el sentido de que ofrece conocimiento indispensable para la vida diaria, y sus manifestaciones particulares transforman y reflejan lo social en formas que son a la vez significativas y tangibles” (2005: 296). Lo que Alexander describe es cómo una práctica espiritual afirma el sentido de una socialidad encarnada. Este sentido de colectividad es logrado mediante la *kinesis* y es compartido no solo por los miembros de comunidades religiosas en una *bembé*, sino por una familia de miembros y amigos bailando mambo en apartamentos subterráneos, así como por quienes van a los clubes *queer* a bailar salsa en San Francisco.

De hecho, el baile, en todas sus formas —seculares y sagradas— lleva a cabo una socialidad encarnada que excede el tiempo y el lugar de su articulación. En su ensayo “For ‘the Children,’” Jafari Allen vincula los performances cinéticos de los clubes de baile negro *queer* a la trascendencia de ceremonias Vodun como “prácticas colectivas de amor que alcanzan una conexión espiritual entre sí y lo Divino, mientras simultáneamente constituyen una utopía —esto es, un *no lugar*” (2009: 315-16). De forma similar, en su ensayo “Rebellions of Everynight Life,” Celeste Fraser Delgado y José Esteban Muñoz (1997) usan el baile para conectar política, historias culturales y afinidades

sociales a través de historias y geografías. Ellos argumentan: “El baile pone a la política en movimiento, juntando a la gente en afinidad rítmica en donde la identificación toma forma de historia escrita en el cuerpo a través del gesto” (1997: 9). Estas prácticas de baile no solo nos conectan unos a otros, sino que también sirven como sitios de auto-reconocimiento, una conciencia cinestésica de nuestros propios cuerpos sintiéndose enteramente vivos.

Para una familia cubana con pocas posibilidades de regresar a su isla hogar, las prácticas de baile se convierten en una forma más de imaginar otra cosa. Como medio encarnado de reclamar un pequeño y transitorio espacio de pertenencia, el baile permite una liberación de las limitaciones corporales del presente. Aquí, el baile sirve como un conducto a través del cual viajan las memorias de otros cuerpos en movimiento. Lejos de casa, movimientos y gestos, como la música, la comida, la religión o el lenguaje, se convierten en medios de afirmar una diferencia étnica a través de las generaciones. Jane C. Desmond describe cómo ciertas formas de movimiento llegan a ser definidas como formas de identidad cultural:

Tan ubicuo, tan “naturalizado” hasta pasar casi desapercibido como un sistema simbólico, el movimiento es un “texto” social primario, no secundario: complejo, polisémico, siempre y de antemano significativo, pero continuamente cambiante. Su articulación señala afiliaciones grupales y diferencias grupales, sean estas conscientemente performadas o no. El movimiento sirve como una marca para la producción de identidades de género, raciales, étnicas, de clase y de nacionalidad. También puede ser leído como una señal de identidad sexual, edad, enfermedad o salud, así como de varios tipos de distinciones/descripciones que se aplican a individuos o grupos. (1997: 36)

Las convenciones codificadas de movimiento, estructuradas alrededor de género, edad, clase y muchas otras particularidades, impactan cada aspecto de la interacción social, desde los saludos a los modales en la mesa o al comportamiento en el baño; pero en un contexto familiar cubano, las reglas que gobiernan el movimiento están bien ejemplificadas por las prácticas de baile. En espacios de baile, estas convenciones son dictadas primero y ante todo

por género, pero también específicamente determinadas por relaciones familiares y asociativas. Normas culturales dictan que las parejas de casados pueden abrazarse y moverse de forma distinta a como lo hacen los hermanos adultos o los familiares políticos. Mientras las parejas rotan y cambian, también cambia la distancia entre ellos, así como la exuberancia y el carácter de sus movimientos. Cada nuevo emparejamiento requiere adaptaciones gestuales sutiles que se acomodan a estas diferenciadas relaciones sociales.

A diferencia de las prácticas religiosas de baile, de las cuales se derivan, la mayoría de las formas de baile secular latino se ejecuta dentro de una diada de pareja: dos individuos que se juntan en un abrazo en el cual uno guía y el otro sigue. Se performa una práctica de dominación y sumisión basada no en la subyugación, sino más bien en la confianza compartida al servicio de un placer sostenido y mutuo. Estas formas de baile en pareja involucran el flujo de poder, el juego de seducción y respuesta sexuales siempre marcadas por la diferencia de género; la mano que conduce y empuja ligeramente la cadera, y hace que en consecuencia el otro gire, estirando las puntas de los dedos de su propia mano para recibir la palma hacia arriba que espera su llegada. Estos son movimientos que se repiten una y otra vez con otros bailarines, a otros ritmos, mediante el entendimiento colectivo de un intercambio sin palabras. Los dos no actúan como uno. A cada uno se le encarga un distinto rol; las posiciones correspondientes están silenciosamente acordadas, incluso entre parejas que nunca han bailado juntas, definidas en el primer momento del abrazo y colocadas en los pasos iniciales que marcan el ritmo. No se trata de comprender al otro, o de ser capaz de sentir imaginativamente los movimientos del otro. Por el contrario, se trata de un reconocimiento sostenido del espacio, la energía, el flujo y las habilidades físicas del otro. De hecho, se puede liderar sin tocar al otro en absoluto, usando solamente una mirada sostenida y gestos que son reconocidos y respondidos con movimientos complementarios. Y aunque un miembro es el encargado de mantener el ritmo y de guiar el cuerpo del otro dentro del espacio del salón de baile, el que sigue ofrece la posibilidad de variación interminable, capaz de manejar el movimiento y el ánimo en nuevas direcciones. La académica de cine y performance Lesley Stern ilustra cómo la citacionalidad interminable del gesto, a su vez, suscita e inspira nuevas iteraciones: "En los cuerpos gestuales actúan las huellas de otros cuerpos, rituales, redes de intercambio.

Los gestos solicitan gestos" (2008: 200). Dentro de la función disciplinaria de colectividades específicas, cada bailarín crea sus propias formas estilizadas de expresión. Performances altamente individualizados son llevados a cabo dentro de los confines socialmente determinados del ritmo y de la convención. Pero las reglas sociales que gobiernan el movimiento reemergen inevitablemente para interpretar esos performances cinéticos, reglas que cambian continuamente a lo largo de ámbitos de tiempo y locación.

"Pachuco bailarín, date un paso" (Pérez Prado)

Estas historias de baile y memoria inmigrante evidencian cómo llevamos con nosotros el ritmo de huellas afectivas hacia nuevas pistas de baile, cómo la cultura y la clase se reflejan en nuestros más íntimos gestos de pertenencia, incluso cuando dichos gestos nos hacen cumplir normas sociales de comportamiento. En clubes Latinos *queer*, tanto viejos como nuevos, otras son las reglas que hemos de aprender, seguir y desafiar. En San Francisco, los Latin@s *queer* disfrutan de una amplia gama de lugares de encuentro. No hay una sola cultura latina de baile, sino muchas, organizadas por género, edad y ritmos de baile específicos. Todos los clubes latinos en San Francisco son espacios multirraciales y multiculturales, aunque están organizados por un impreciso y genérico entendimiento de *latinidad*.¹⁰ Seguir la pista de todas las fiestas requiere de una planificación precisa debido a que los clubes aparecen y desaparecen con una frecuencia predecible. Esta contingencia requiere de una relación diferente con la cultura urbana. Debido a que hay pocos espacios físicos para clubes nocturnos dispuestos a albergar este abanico de subculturas *queer*, la información sobre qué fiestas existen, dónde y cuándo, requiere de una conexión a una red de relaciones, a alguien que

10 El Área de la Bahía de San Francisco alberga grandes y diversas comunidades involucradas en enseñar y performar varias formas de baile, incluyendo bailes de México, Cuba, Perú y de otras tradiciones latinoamericanas. El tango y la samba han creado sus propias escenas. Es importante mencionar que la población de latinos participa en toda clase de subculturas musicales que no necesariamente se marcan como latinas, como *punk*, electrónica, *jazz*, alternativa, *new age*, clásica y muchos otros subgéneros. Además, pese a los estereotipos, muchos latinos no tienen conexión con comunidades musicales de ningún tipo, y muchos latinos no bailan.

conozca y que pueda señalar en la dirección correcta a los recién llegados. Hay fiestas dirigidas específicamente a mujeres, como *Delicious* y *Mango*. Ambas dedican algo de su tiempo a ciertos tipos de música en español, incluyendo salsa, un balance musical que continúa en disputa. *Mango* y *Delicious*, conocidos como espacios de mujeres *queer* de color abiertos a cualquiera, crean puentes entre diferentes audiencias étnicas al contratar reconocidos DJs cuyas ofertas musicales están específicamente diseñadas para atraer latinos y afroamericanos. Géneros híbridos como el reggaetón y el *hip-hop* en español sirven para destruir esas diferencias aún más. Para mujeres latinas también existen noches de fiesta menos establecidas y más temporales en varios lugares, como *Candela* y *Glamour*, en donde tocan estrictamente salsa, merengue y cumbia, y en las que la audiencia tiende a ser más homogénea: gente mayor o inmigrantes más recientes, y decididamente más *butch* y *femme*. Hay espacios de baile multigénero, tales como Salsa Sundays en *El Río* — la fiesta latina multigénero, multicultural y multigeneracional más duradera en la ciudad, la cual atrae a *queers*, a héteros y a otros. Y también hay clubes organizados por otros estilos musicales, como la *Qumbia Queer* de los jueves, o *La Bota Loca* (noche de vaqueros latinos) de los sábados al otro lado de la bahía, en Oakland. Ciertamente, los clubes dirigidos a hombres latinos gay son más abundantes. Cada club atrae a su propia mezcla de gente en cuanto a género, edad y etnicidad, mezcla que al final se transforma a lo largo del tiempo, y cada club tiene su ligeramente propio código de vestuario, comportamiento y estilo de baile.

Las diferencias entre cuerpos, ritmos, estilos y espacio son realmente importantes. Los clubes nocturnos están saturados de posibilidades sexuales, románticas y sociales, y asistir a fiestas en las que están bien representados nuestros preferidos sabores étnicos y de género forma una fuente de atracción al momento de elegir un lugar de encuentro por sobre otro. En su ensayo etnográfico "Choreographies of Resistance: Latino Queer Dance and the Utopian Performative," Ramón Rivera-Servera describe cómo "la búsqueda de experiencias de libertad sexual [de los latin@s *queer*] está a menudo intersectada por un deseo similar e intenso de reconocer, encarnar y actuar su *latinidad*" (2011: 261). Deseos de espacios sociales de baile que sean al mismo tiempo *queer* y latino impulsan a la formación de estos clubes, pero en San Francisco una pan-latinidad genérica nunca es suficiente; otras reivindicaciones

identitarias, a menudo articuladas a través de preferencias musicales, también se sitúan sobre estas nuevas esferas de pertenencia. Clubes *queer* en San Francisco se publicitan a sí mismos usando un lenguaje pan-étnico general, pero la expectativa es que cierta clase de música latinoamericana se escuche en lugar de otra. Nadie espera un tango o una música andina folclórica; por el contrario, la materia prima de estos clubes es la salsa, el merengue, la cumbia, el reggaetón y la bachata. Preferencias musicales ligadas a identificaciones nacionales continúan resonando en la pista de baile: si la música pasa de la salsa a la cumbia se da un notable cambio en la etnicidad de los bailarines cuando colombianos y mexicanos ocupan la pista de baile. Si la música cambia otra vez, de baile en pareja a un estilo más libre como el reggaetón o el *hip-hop*, la edad de los bailarines también cambia, atrayendo a un público más joven y más andrógino en su presentación de género.

Sin embargo, el baile permite otra clase de afirmaciones que raramente se reducen a la simple identificación nacional o generacional. Así como los géneros musicales viajan a través y afuera de geografías de pertenencia, las salas de baile se convierten en espacios en los que las formas de identificación viajan a través de los cuerpos. La cumbia, por ejemplo, nunca deja de atraer a un público diverso. Tradicionalmente una forma colombiana de baile, la cumbia es ampliamente popular entre mexicanos, panameños y peruanos, y tanto el baile como la música han sufrido transformaciones al moverse a través de fronteras y de cuerpos. El merengue, cuyo paso uno-dos parece más fácil de aprender, es un favorito pese a que existen muy pocos dominicanos en el norte de California. Otros bailes como la bachata o el chachachá, que requieren de una atención mayor al trabajo de pies y al ritmo, tienden a atraer a bailarines más experimentados. En California, donde los mexicanos y los centroamericanos son el grupo étnico dominante, la prevalencia de música afrocaribeña es sorprendente, y después de años de compartir pistas de baile (y tal vez amantes caribeñas), muchas no-caribeñas, incluyendo chicanas, anglos, filipinas y afroamericanas, han desarrollado tal fluidez cinética que se convierten en regulares de estos eventos latinos.

Haciendo eco de las afirmaciones de Allen sobre el potencial utópico de los espacios de baile *queer* de color, Rivera-Servera también subraya la crítica implicada en la formación y perpetuación de estos espacios sociales de

pertenencia cultural y sexual. “La esfera utópica del club (...) debe siempre ser negociada, a veces disputada, en su contexto material vivido” (2011: 260), un hecho que se hace mucho más notable cuando menciona que tres de los cuatro clubes que investigó ya no existen. Mientras usted lee esto, la escena *queer* latina de San Francisco seguramente ha cambiado. Producir eventos dirigidos a una audiencia *queer* latina de mujeres, con dinero limitado y con una demanda específica de expectativas musicales, es un proceso laborioso. En la Bay Area, la fuerza centrífuga detrás de dicho esfuerzo ha sido Diane Felix, también conocida como Chili D., una chicana *butch* de Stockton, California. Chili D. comenzó a traer música a audiencias femeninas *queer* en la Bay Area desde 1976 como DJ en un club predominantemente filipino, *A Little More*, antes de comenzar a producir su primer club, *Colors*, en 1986. Desde entonces, ella ha sido la fuerza detrás de *Chula at the Stud*, *Backstreet*, *Octopussy*, *Cream*, *Chikki Boom at Roccapulco*, *Delicious* y más recientemente *Venus*. Estos clubes funcionan como empresas de riesgo económico debido a que se asume que en cierto momento ya no serán sostenibles, ni mucho menos rentables. La naturaleza transitoria de estos espacios de socialidad crea su propia clase de memoria colectiva que existe solo como rastro, chisme y tradición. (Tal vez usted también recuerde esos espacios. Tal vez incluso bailamos juntas. Pero esos momentos ya no existen y son disponibles solamente en la memoria.)

Y no son solamente los clubes los que tienen una existencia precaria, sino la gente que hace posibles estos eventos. En San Francisco, la comunidad *queer* lesbiana fue conmovida cuando Chantal Salkey, la promotora detrás del club *Mango*, murió repentinamente a la edad de 45 años después de varios meses de tratamiento por enfermedad pulmonar. Su obituario citó una entrevista anterior en el *Bay Area Reporter* en la que Salkey, nativa de Jamaica, dijo “Es bueno ser capaz de ir a algún sitio, dar rienda suelta, ser tú misma, soltarse el cabello, y no tener ni mierda de qué preocuparse” (Cassell, 2012). Por supuesto, “no tener ni mierda de qué preocuparse” es siempre un ilusorio respiro a las luchas de la vida cotidiana, pero el comentario de Salkey evidencia la necesidad de tener algún lugar para “dar rienda suelta” a las formas culturales y sexuales de expresión que están prohibidas en cualquier otro lugar. Para muchos de nosotros, particularmente aquellos que somos construidos como una desechable ofensa al funcionamiento regular de la sociedad debido a

nuestra sexualidad *queer*, a nuestro color o a nuestra clase, los espacios de baile *queer* de color funcionan como esos pocos lugares disponibles a nosotros como comunidad dedicada a vivir.

Pese al interés en crear espacios alternativos de pertenencia, estos clubes de baile perpetúan y promueven sus propios códigos sociales de conducta. Y es importante recordar que estos no son espacios comunitarios libremente accesibles sino negocios altamente regulados que cobran un *cover*, dependen de la venta de alcohol como parte sustancial de su ganancia, y son inaccesibles para *queers* menores de veintiún años. Rivera-Servera argumenta, mediante el musicólogo Walter Hughes, que el club funciona simultáneamente como un “espacio social disciplinario” en el que

los bailarines en el club negocian no solamente los estímulos auditivos marcados por el ritmo sino las ideologías del cuerpo y del movimiento de aquellos que los rodean. El salón de baile está (...) siempre inmerso en una economía de jerarquías que depende de arreglos binarios de relaciones mayoría-minoría en la posesión de espacios públicos *queer*. (2011: 261)

Sin embargo, las relaciones mayoría-minoría pueden incluir múltiples registros de diferencia, además de la identificación meramente étnica o racial. En todo caso, varias configuraciones de estatus de mayoría-minoría dentro y fuera del club siguen siendo relevantes. Después de un tiempo, hay gente que puede comenzar a resentir el hecho de que un club particular haya sido “invadido” por anglos, por hombres, por jóvenes o por heterosexuales “que no saben comportarse” (en otras palabras, gente que no comparte las convenciones de interacción social) y se marchan hacia otros espacios de pertenencia. En un club lleno de gente, saber cómo comportarse implica saber cómo compartir el espacio en la pista de baile, cómo moverse entre la multitud, cómo iniciar conversaciones con extraños en la fila del baño, o cómo invitar a alguien a bailar.

La naturaleza inherentemente sexual del baile, así como el potencial de flirteo de los clubes, hace que conocer las reglas de comportamiento social

sea tan vital. Especialmente en los bailes en pareja, un cuerpo se mueve a través del espacio por las intenciones del deseo de otro; un cuerpo se envuelve en los brazos de otro con la suficiente cercanía como para inhalar su olor. Este énfasis en la díada de pareja está relacionada a —pero también se distingue de— la “pareja íntima” que Povinelli (2002) describe en “Notes on Gridlock” como la lógica fundacional neoliberal del romance. Aunque muchas “parejas íntimas” son también parejas de baile, eso es algo que no se puede presuponer. Bailar con parejas no-románticas, aunque esté regulado en formas particulares, es extremadamente común y puede también decirse que ofrece una liberación “carnavalesca” de las demandas de la monogamia.¹¹ En espacios *queer* latinos, *femmes* que bailan con *femmes*, sean amigas íntimas o conocidas, pueden ser tan sexualmente audaces y escandalosas como se atrevan, a menudo bailando en formas llamativas para placer de ellas mismas y de otras, bien como forma de celebración o tal vez de negación de lo que, de otra forma, podría verse como una muestra de competición. Al igual que en los intercambios heterosexuales, a las *femmes* se les da permiso cultural de performar sexualmente para otras porque todavía es socialmente inimaginable que puedan tener sexo entre sí. En las parejas *butch-femme*, bailar con la pareja de otra persona —independientemente de quién saque a bailar a quién— requiere de algún tipo de reconocimiento, tal vez un asentimiento, o una ceja levantada que sin palabras busque el permiso de la pareja que se queda sin bailar. En estas parejas, los cuerpos necesitan guardar cierta distancia para que parezcan apropiadamente respetuosos, de modo que se les permita pedir prestada a esa pareja una vez más. Gestos abiertamente sexuales en la pista de baile, tales como mover las nalgas sobre la pelvis de la pareja, bajar la mano desde el hueso del pecho hasta la barriga (o más allá), o inclinarse hacia delante para sacudir pechos que se salen de un *push-up-bra*, aunque son movimientos comunes en clubes como estos, son o bien evitados en estos escenarios de negociación, o bien performados de formas más contenidas. Durante repetidos encuentros de baile — a veces años— se cultivan parejas no-románticas favoritas de baile y se expande el rango de expresión corporal. Una vez liberadas de expectativas sexuales o de ansiedades románticas, y ahora acostumbradas a los estilos rítmicos de cada uno, estas parejas

11 En el estilo de salsa *Rueda de Casino* las parejas rotan continuamente.

son libres de expresar modos más *poliamor* de intimidad corporal y de jugar con un rango más amplio de gestos eróticos sobre la pista de baile. Es menos frecuente ver *butches* bailando entre sí; a menudo se las ve turnándose entre conducir o seguir de formas que enfatizan cortesía y competencia, el performance de una masculinidad segura de sí misma. Al igual que en el sexo, en el baile suele ser difícil determinar quién lidera y quién sigue; el que sigue puede de hecho estar dirigiendo en formas que son imperceptibles a aquellos a su alrededor, incluyendo a su pareja.¹²

En espacios latinos *queer* multigénero, maricones y tortilleras, tanto amigos como extraños, frecuentemente se sacan a bailar. Y aunque a menudo estas son alegres oportunidades de disfrutar con amigos viejos y nuevos, otras veces estos emparejamientos pueden generar un incómodo conflicto de convenciones esperadas. Por ejemplo, en algunos espacios culturales de baile entre hombres latinos gay, las reglas sociales que gobiernan la proximidad y el espacio físico suelen ser muy diferentes de aquellas en espacios dominados por mujeres. La exuberancia sexual en forma de frotamientos, caricias o gestos sexuales explícitos, aun cuando quede claro que el sexo no es el resultado deseado, puede a veces poner incómodos a ciertos emparejamientos *queer* multigénero cuando reflejan de forma demasiado cercana los tipos de toqueteos indeseados de los contactos heterosexuales coercitivos. La pista de baile también funciona como la escena para un *affair* de seis minutos: una intensidad sexual performada, imaginada o real que dura lo que dura una canción y se evapora al calor de la noche. Es generalmente fácil notar qué parejas de baile son amantes o quieren serlo. Si se mira con atención se notará en la forma en que la mano se queda cuando acaricia el lado posterior del cuello en un giro; en la forma en que dos cuerpos se juntan al momento del primer abrazo; en los interludios momentáneos en los que los secretos no dichos pasan de un cuerpo al siguiente, secretos que apuntan al sexo que fue, que pudo ser, o que será.

12 En el baile, esto suele llamarse *back leading* o liderar desde la posición de seguir. En el sexo, el término usado comúnmente es *topping from the bottom* que se podría traducir como “ser activo desde la pasividad.”

“Let’s Get It On” (Marvin Gaye)

Tal vez sea tiempo de dejar el club y de llevar la fiesta a otro lugar más privado. Pero antes de partir, bailemos por última vez, al estilo de Donna Summer, como si fuera la última oportunidad de establecer el tono que tendrá el sexo a seguir. Sobre el tocadiscos está un perenne favorito del performance: José Esteban Muñoz. En su ensayo “Gesture, Ephemera and Queer Feeling: Approaching Kevin Aviance,” Muñoz usa el gesto *queer* y lo efímero como sitios para localizar prácticas de legibilidad, sentimiento y reconocimiento *queer*. Al igual que los otros espacios que hemos visitado, los gestos que Muñoz indexa están disponibles solo dentro de su propio presente temporal; pero al igual que una melodía que sigue sonando en nuestra cabeza, estos gestos dejan una impresión que permanece en los espacios de su ausencia. Al escribir sobre los placeres elusivos del baile *queer*, Muñoz describe la relación entre las cualidades efímeras de la danza y las dimensiones materiales del movimiento. Para comenzar a cambiar la escena de significación de una clase de ritmo corporal a otro, en el pasaje de Muñoz que voy a citar, he reemplazado su palabra “baile” por la palabra “sexo” —una especie de *remix*, si se quiere:

El sexo, como la energía, nunca desaparece; simplemente se transforma. El sexo *queer* después del acto vivido, no simplemente expira. Lo efímero no es igual a lo inmaterial. Es más cercano a otra comprensión de lo que importa. Importa perderse en el sexo, o usar el sexo para perderse. Perderse de la lógica comprobatoria de la heterosexualidad. (2011: 441)

Al igual que Allen y Rivera-Servera, Muñoz encuentra en los performances que flotan a través de las pistas de baile *queer* las posibilidades utópicas de la socialidad *queer* de color, una forma de dar cuenta del conocimiento subyugado de los cuerpos racializados *queer*. Aquí, interpretar es “otra comprensión de lo que importa,” un medio para tener un sentido del cuerpo y de sus sentidos. Pero las palabras de Muñoz nos empujan más allá. Él nos retorna a la formulación de Agamben de “medios sin fin” (2000), una comprensión de cómo los gestos exceden las intenciones de su significación sin nunca con-

vertirse en algo más que su propia expresión momentánea. Que los gestos son capaces de traspasar un cierto proceso normativo de significación nos recuerda las maneras interminables en las que tanto producción como recepción de conocimiento circulan dentro del cuerpo de formas desconocidas y sorprendentes para producir experiencias somáticas y afectivas.

Muñoz enfatiza que “lo efímero no es igual a lo inmaterial,” pero yo quiero dejar abierta la posibilidad de que algo más allá de lo material también adorna (o acecha) a aquellos espacios de otra comprensión. Jacqui Alexander, al escribir sobre formas de corporalidad y reconocimiento en prácticas espirituales, afirma que “el cuerpo y la memoria son vividos en el mismo cuerpo, si se quiere, y esta vida mutua, este enredo, nos permite pensar y sentir estas inscripciones como proceso, un proceso de corporalización” (2005: 298). Una vez más, la memoria y la imaginación, antes que la observación y la descripción, son lo que servirá como archivo central para los gestos que voy a presentar y para un retorno a una contemplación de lo divino que nunca pierde su misterio. Como los movimientos de baile que nos trajeron hasta aquí, los movimientos sexuales (y teóricos) que siguen a continuación están entresacados de las precisas particularidades de mi propia experiencia encarnada, traducidos, mediados, editados, producidos y performados para consumo del lector. Pero como Foucault nos advierte, “no nos es posible describir nuestro propio archivo porque hablamos desde el interior de esas reglas, porque es aquello que se nos ofrece para lo que podemos decir —y para sí mismo, el objeto de nuestro discurso— sus modos de aparición, sus formas de existencia y coexistencia, sus sistemas de acumulación, historicidad y desaparición” (1972: 130). De este modo, siempre estamos enredados dentro de las limitaciones creativas de nuestras propias maquinaciones discursivas.

Al escribir desde el referente cultural y sexual de una corporalidad latina que no puedo representar ni explicar por completo, solo puedo recordar “el perfil que ha dejado el cuerpo después de que desaparece” (Phelan, 1997: 3). Y debido a que estoy atada a la dulce y perversa lógica de mi propia formación *femme*, una formación *femme* que es siempre *sumisa*, los performances interpretativos que ofrezco nunca pueden explicar por completo el poder psíquico del deseo. Por el contrario, este texto coquetea con los performances encarnados de un imaginario sexual preciso y con las posibilidades inter-

pretativas de sus articulaciones para empujar el espacio en el que se tocan los significados culturales y los cuerpos performantes. Este libreto de sexualidad encarnada invita al lector a pensar conmigo, a jugar con las posibilidades de indagación sexual siguiendo a esta *femme* por los escenarios de su performance sexual. Este libreto marca no solamente la entrada de esta *femme* en la escena del deseo, sino su entrada en la imaginación de aquellos que han compartido sus acciones. Se pasea sin reparos por las escenas públicas de seducción; se arrastra en silencio por las esquinas de ansiedad íntima para tocar las complejas designaciones del deseo que exceden los nombres y las categorías que les asignamos. En el proceso, expone las resbalosas convenciones sociales que hacen posibles las posturas sexuales de *butch* y *femme*, así como de *top*, *bottom*, activo, pasivo, chica, niño, autor, lector y de muchas otras designaciones. En este compartido momento de inscripción, en el que creamos mutuamente el texto bajo producción, emergen otras ausencias y excesos: los archivos de caricias, de nombres y de deseos del lector empujan y retroceden para recodificar la interpretación y el significado.

En este contexto, *butch* y *femme* existen solo como una en un millón de otras combinaciones de denominaciones basadas en el género y de emparejamientos sexuales disponibles a los sujetos sexuados. Sin embargo, lo que parece inquietante en mis articulaciones de *butch* y *femme* es hasta qué punto reflejan normas heterosexuales de la masculinidad y la feminidad. Además, mi decisión de usar pronombres masculinos y asignar atributos físicos masculinos a los cuerpos *butch* que deseo y describo puede enervar a algunos lectores y complicar aún más el espacio entre géneros y sexualidades normativos y no-normativos. Al escribir sobre cómo se hacen menos legibles algunas prácticas *queer*, o cómo son consideradas menos legítimas para diferentes públicos, Ahmed recurre a la idea de "sentimientos *queer*" para repensar formas en que los lazos culturales operan en diferentes cuerpos y vidas:

Lo *queer* no es, por tanto, una trascendencia o una liberación de lo (hetero) normativo. Los sentimientos *queer* están "afectados" por la repetición de libretos que fracasan en reproducirse, y este "afecto" es también una señal de lo que puede hacer lo *queer* y de cómo pue-

de operar sobre lo (hetero)normativo. El fracaso de ser no-normativo no es, por tanto, un fracaso de lo *queer* de ser *queer*, sino un signo de los apegos que son la condición de posibilidad de lo *queer*. (2004: 155)

Al habitar y retrabajar los libretos de la heteronormatividad, lo *butch* y lo *femme* funcionan para hacer visibles nuestros apegos culturales a las masculinidades y feminidades, para exponerlos como formas de ser sujetos de género ligados a diferentes cuerpos. Estos apegos son en sí mismos creados y afirmados mediante la raza, la cultura, el lenguaje y la etnicidad.

Cvetkovich sitúa *butch-femme*, al igual que otras formas de expresión de género que confunden convenciones públicas de normatividad sexual, como un sitio para la reocupación del espacio público: "Dentro de la cultura *butch-femme*, la intimidad de la sexualidad sirve como una esfera semipública que compensa por los fracasos de la esfera pública, ofreciendo el espacio para una expresión emocional no disponible en ningún otro lado" (2003: 68). Las culturas *butch-femme*, al igual que otras formas *queer* de conectividad social y sexual, performan una disidentificación con formas hegemónicas de convención sexual. Cuando estos performances entran en el espacio público, dejamos huellas de nuestro mal comportamiento sexual en las caras de una atónita cultura dominante, la cual es forzada a leer lo familiar como perverso, a leer sus propios gestos de género como inventados y forzados.

Para las minorías *queer*, estos apegos al género son no únicamente producidos en relación a la cultura dominante, sino creados y afirmados a través de espacios en disputa de la cultura, del lenguaje y de la etnicidad. Al igual que otras designaciones identitarias, las palabras *butch* y *femme* adquieren valor de circulación dentro de los contradictorios contornos de un archivo de experiencias sexuales y corporalidades sociales que tienen todo que ver con las experiencias vividas de clase, locación geográfica, historia, nación, generación, corporalidad, lenguaje y cultura, y sin embargo no son reducibles a determinados conjuntos de atributos correlacionados. En mi análisis, las designaciones de *butch* y *femme* no son ni términos culturalmente específicos para posiciones de sujeto de género sexualizado, ni conjuntos determinantes

de articulaciones y prácticas sexualizadas de género. En lugar de investigar identidades *butch* y *femme* como evidentes y conocibles en sí mismas, quiero señalar los vacíos de estas lógicas identitarias para considerar cómo se produce y se hace placentero el significado erótico mediante actos y articulaciones, gestos y verbalizaciones. De igual manera, no se espera que los gestos sexuales producidos aquí sean leídos como representativos de otros que también reclaman designaciones de deseo conocidas como *butch* y *femme*; de hecho, estas designaciones también pueden ser reclamadas o utilizadas por otros con diferentes autoidentificaciones (transgénero, heterosexual, lesbiana, bisexual, pasivo, maricón). El hecho de que estos momentos y movimientos sexuales no le pertenecen a nadie y pueden estar al alcance de cualquiera, evidencia la imposibilidad de vincular gestos sexuales a formaciones identitarias así como las múltiples formas en las que los placeres son imaginados, sentidos y formados en el lenguaje y la expresión corporal. En otras palabras, esto no se trata del sexo que tiene usted; esto está fuera de usted, quienquiera que usted sea. Derrida argumenta que “no hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición, y sin una cierta exterioridad. No hay archivo sin un afuera” (1996: 11). Si se siente excluido o interpelado, excitado o asqueado por los gestos y pronunciamientos sexuales que aquí presento, es porque usted ya se ha sometido a la caricia del lenguaje, y una caricia es rara vez, o nunca, neutra.

“You Make Me Feel (Mighty Real)” (Sylvester)

Con el fin de hacer aterrizar mi propio vuelo intelectualmente imaginativo, de articular “otra comprensión de lo que importa” (Muñoz, 2001: 441), comienzo con la siguiente suposición: los cuerpos y los gestos sexualizados no tienen significado fuera de los que les asignamos. Si entendemos que pies, caras, pezones y culos son sustancias materiales que pueden sangrar, envejecer y arder, también son superficies culturales que llevan el peso de significados sociales y sexuales firmemente establecidos, significados que a menudo están inscritos mediante el lenguaje de la ley. Una práctica metodológica encarnada *queer* es la que cuestiona las presuposiciones normativas de lo cotidiano y nos invita a resignificar nuestros encajonamientos carnales

en nuestros propios términos. Del mismo modo, lamer, escupir, abofetear, penetrar y tragar son gestos corporales que pueden ser experimentados y recodificados fuera de las lógicas hegemónicas culturales, aun cuando adquieren significado en relación a estos mismos imaginarios sociales y sexuales. En una entrevista en 1982, Michel Foucault comenta sobre la conciencia que implica reimaginar el significado del comportamiento sexual:

El comportamiento sexual no es, como a menudo se asume, una sobreimposición de, por un lado, deseos que se derivan de los instintos naturales, y por el otro, de leyes permisivas o restrictivas que nos dicen lo que debemos o no debemos hacer. El comportamiento sexual es más que eso. Es también la conciencia que uno tiene de lo que uno está haciendo, lo que uno hace de la experiencia, y el valor que uno le asigna. (1989: 212)

El párrafo va más allá, sin embargo, al relacionar esta conciencia sobre la práctica sexual con una afirmación mayor acerca de las clases de socialidad *queer* radical que pudieran estar disponibles a través del intercambio sexual. Foucault continúa: “Es en este sentido que yo pienso que el concepto ‘gay’ contribuye a una apreciación positiva (antes que a una puramente negativa) del tipo de conciencia en la cual el afecto, el amor, el deseo, la buena relación sexual con la gente tiene una significación positiva” (1989: 212). La conciencia y la socialidad que Foucault describe requieren que nos volvamos agentes activos de nuestras propias formas de construcción de significados sexuales, que aprendamos a comprender los cuerpos como sustancias materiales que registran placer y dolor, como sujetos del lenguaje y de la ley que producen y hacen cumplir normas sociales, y como manchadas superficies culturales disponibles a la interpretación.

Gayle Salamon elabora este punto sobre la materialidad y la corporalidad cuando dice que “afirmar una materialidad (...) es comprometerse con una labor constante y siempre incompleta de reconfigurar más que solamente la materialidad de nuestros propios cuerpos. Es esforzarse por crear y transformar los significados vividos de esas materialidades” (2010: 42). Para

articular la distinción entre nuestro sentido sexual del yo y lo material de nuestros cuerpos de género, Salamon apunta al gesto. En su lectura de Merleau-Ponty, ella dice que el género “es específicamente descrito como gestual antes que anatómico, y el propósito de la materialidad del cuerpo es finalmente transmitir este gesto rudimentario pero expresivo” (2010: 48). Al igual que las palabras —esos “constantes y siempre incompletos” intentos por afirmar la materialidad— los gestos nunca establecen por completo un cierre interpretativo. Nunca son absolutos. Por el contrario, los gestos solo pueden sugerir, y en el sexo (como en el baile) esa sugerencia funciona como una forma de seducción. Titilante, ese gesto es una invitación a adivinar sus aspiraciones, y como cualquier invitación, contiene un riesgo. *La femme examina hacia abajo con la mirada. El butch se agarra la verga.*¹³ Sin palabras, este gesto transmite la presencia de la verga *butch* y su potencial poder; captura el deseo *femme* y su reconocimiento del potencial del *butch* de satisfacer su deseo. Solo, en ausencia de una audiencia *femme*, el *butch* podría sacudir su verga, sostenerla o colocarla hacia la izquierda. Estos gestos, hechos repetidamente en privado, se transforman cuando funcionan como espectáculo para un amante. Al ofrecerse a una *femme*, cada gesto se vuelve un océano rugiente de posibilidades fantaseadas. La *femme* inicia el intercambio a través de su no-verbalizada invitación corporal y entonces funciona como testigo, absorbiendo el testimonio performativo de la respuesta del *butch*. Con la expansión de su ojos, la *femme* reconoce y (re) produce la verga *butch*. Ella le dota de deseo y de sustancia como acto de afirmación y validación. El gesto es efímero, ya ha pasado, pero su impresión permanece en el aire y se filtra por la piel. Entra en la psique del Otro como promesa, o como amenaza.

En el sexo, los actos de habla pueden servir para intensificar una escena, para “fijar la flotante cadena de significados,” para servir como suplemento al movimiento, o para remplazar por completo la caricia y servir como el acto sexual que nombra (Barthes, 1977: 39). Así, el sonido puede con-

13 Nota del Traductor: He utilizado la palabra coloquial *verga* para traducir la palabra inglesa *cock*, pero puede tener numerosas otras traducciones dependiendo de la región de habla castellana en cuestión, como por ejemplo: polla, pinga, pito, bicho, pija, carajo, nabo, rabo, o cola, por nombrar algunas.

vertirse en su propia forma de placer sexual. Ya sea en encuentros sexuales mediados por la tecnología o en aquellos experimentados mediante co-presencia, las locuciones vocales funcionan como otra clase de gesto encarnado —abriendo la boca y proyectando sonidos, palabras y aliento que llevan las cualidades físicas únicas de los instrumentos corporales que habitamos. Roland Barthes llama a esta cualidad de la expresión corporal “el grano”: “El ‘grano’ es el cuerpo en la voz mientras canta, la mano mientras escribe, la extremidad mientras performa” (1977: 188). Lo opuesto es también cierto; el grano puede rozar en contra de nuestros deseos; los sonidos, olores y gestos pueden interrumpir el disfrute, convertirse en obstáculos sensoriales a un placer sostenido. Y aunque todo gesto y verbalización tienen el potencial de inspirar deleite, aversión o desinterés, los actos de habla funcionan de formas particularmente poderosas como mensajes lingüísticos capaces de “contrarrestar el terror de los signos inciertos” (Barthes, 1977: 39) o de reasignar el significado para aterrorizar modos normativos de interpretación.

En *Masculinidad femenina*, Judith Halberstam explora esta conexión entre discurso y prácticas corporales e invita a los lectores a mirar más allá de la identificación lesbiana para interrogar críticamente la historia y el significado de los actos sexuales entre mujeres. Él insiste en que “el análisis de las prácticas sexuales hace más que simplemente completar los detalles sucios; también desestabiliza otras estructuras jerárquicas de diferencia sostenidas por el sistema binario homosexual-heterosexual” (1998: 114). Halberstam dirige la mirada al tribadismo para marcar una “historia de masculinización de ciertas prácticas sexuales femeninas” asociadas a las mujeres masculinas. “El tribadismo, con o sin dildo, con o sin la penetración digital simultánea de un amante, realmente constituye una práctica sexual particular de las mujeres (...). La tríbada participa de discursos de placer femenino pero también viola la categoría de mujer” (1998: 61). Pero Halberstam se queda corto al momento de articular de forma más completa el potencial creativo sexual del tribadismo y de otros actos sexuales que describe al negarse a considerar los performances de sexo y de género que tan a menudo acompañan a estos actos. En su lugar, él utiliza la frase “discurso de actos” para examinar prácticas sexuales que son sexo *butch-femme*. Pero algo acerca de las particularidades de cómo los gestos corporales funcionan en relación al lenguaje

parece silenciar la fusión que hace Halberstam de actos y discurso. Después de todo, la descripción de la acción por sí sola no puede sugerir completamente el succulento despliegue de juegos psíquicos de género que el tribadismo u otros actos sexuales pueden encarnar.¹⁴

En lugar de colapsar discurso y actos, ¿qué podemos ganar al separar diferentes registros de actos sexuales de articulaciones verbales y físicas del deseo sexual que pudiesen acompañarlos? En otras palabras, ¿qué pasa cuando te hablo sucio? ¿De qué forma el acto de habla transforma el gesto performativo de su locución? Los actos sexuales y el lenguaje sexual pueden funcionar armoniosamente, o como correlatos complementarios, pero nunca como equivalentes descriptivos. Al fin y al cabo es el pronunciamiento verbal real o imaginario que puede acompañar el gesto de montar a una *femme*, no simplemente el acto mismo, lo que tiene el potencial de resignificar como *queer* el intercambio sexual. *Él mete la punta dentro de ella, ella sangra; él eyacula, ella concibe*: este abanico de posibilidades sexuales imaginadas, susurradas, gemidas o sentidas en silencio crea la carga sexual que se regenera con cada consiguiente gesto y verbalización. Lo que es *queer* aquí, lo que es *sexy*, poderoso y juguetón, es que se permite intencionalmente a la interpretación performativa reestructurar los límites del cuerpo y del placer, la fantasía reconfigura las leyes materiales del deseo. Aquí la *femme* produce un himen o un útero fértil; ella performa insaciabilidad o indiferencia como una interpretación de esos tropos de involucramiento sexual femenino. Del mismo modo, los cuerpos *butch queer* viven una experiencia sexual —y la viven con mucha riqueza— mediante la interpretación de sus propios actos performativos masculinos.

Vale la pena enfatizar aquí que todo sexo, y toda experiencia, son vividos mediante interpretación. Repitiendo una afirmación de Foucault, “es también la conciencia que uno tiene de lo que uno está haciendo, lo que uno hace de la experiencia, y el valor que uno le asigna” (1989: 212). Así, este proceso tan *queer* de ser autor de una fantasía, y de interpretar gestos y pronunciamien-

14 En este caso, la descripción del acto sexual que Halberstam ofrece no es muy clara. Tribadismo “con o sin dildo,” por ejemplo, son dos muy diferentes clases de gestos sexuales que inspiran diferentes respuestas afectivas y físicas, ciertamente para la persona que está siendo, o no, penetrada.

tos eróticos para funcionar intencionalmente en armonía con aquella fantasía, se convierte en un medio para tener acceso al placer sexual, un proceso *queer* de interpretación imaginativa que rechaza los límites materiales del cuerpo. También se convierte en una forma de hablar sobre lo que sucede cuando los actos sexuales se repiten en formas similares en cuerpos que se marcan a sí mismos como diferentes. Claramente, las articulaciones lingüísticas e imaginarias de posturas subjetivas masculinas que he reclamado aquí para los *butch* son también invocadas de forma rutinaria por hombres trans, *queer bois*, hombres cisgénero heterosexuales y activos top de varias convicciones sexuales y articulaciones anatómicas. ¿Qué clases de diferencia encarnada significan estos múltiples performances de penetración, y cómo tales diferencias transforman las maneras en que esas palabras y gestos son recibidos por cuerpos y posiciones subjetivas diferentemente articuladas? Dada la diferencia que hace la diferencia, ¿qué significaría sugerir que el momento sublime en el que un cuerpo entra en otro, el gemido que marca el segundo entre la anticipación y la satisfacción, es potencialmente compartido por subjetividades sexuales nombradas de múltiples formas? Del mismo modo, ¿podemos imaginar el escalofrío que emana de un cuerpo cuyos límites acaban de ser desechos? Sugerir que los sentimientos, los actos y las palabras pueden ser compartidos entre diferentes clases de cuerpos no significa decir que son iguales. La diferencia funciona al nivel de la interacción entre la corporalidad, las acciones, el contexto, la imaginación y la individualidad de nuestros propios archivos sexuales. Una vez más, Merleau-Ponty es útil: “Es mi cuerpo el que da significado, no solo al objeto natural, sino también a objetos culturales como las palabras” (2002: 273). Las particularidades de nuestros yo es encarnados, nuestra edad, nuestras curvas, nuestro color y nuestras historias corporales tienen la habilidad de transformar el significado de las palabras y de los gestos. La forma en que se juntan el género sexualizado, los actos performativos y los pronunciamientos lingüísticos nunca es igual, incluso dentro de un simple cuerpo temporalmente cambiante, y sus significados nunca son producidos fuera de una lógica particular de interpretación.

“Sabor a mí”

El contexto regresa para codificar todo lo que sabemos sobre la interpretación, y las interpretaciones están sazonadas por el lenguaje y la cultura. Incluso

en nuestros momentos más íntimos, cuando nuestros cuerpos parecen estar despojados de la evidencia material de los mundos sociales, el persistente sabor de la cultura ejerce su fuerza. Al igual que otros actos de habla, las verbalizaciones que emergen durante el sexo son específicas a un lenguaje y a los significados interpretativos permitidos por dicho lenguaje particular. En castellano, decir que alguien es *servicial* (servil o de servicio) no es menospreciarlo como si fuera débil o desprovisto de deseo o agencia. Por el contrario, es un cumplido que reconoce el deseo de la persona de notar y responder a las necesidades y deseos de otro. La frase tan particularmente ubicua de los mexicanos, *mande usted*, no afirma una servidumbre naturalizada, sino que ejemplifica una generosidad de espíritu que se manifiesta a través del servicio a los otros, una valorización social de lo que pudiera interpretarse como una postura sexual feminizada. Además, *mande usted* funciona como un imperativo lingüístico que ordena la transferencia de poder —desde el pasivo: *mande usted* ordena a quien escucha a emitir un mandato. Del mismo modo, en el lenguaje musical de los boleros, la *entrega total* define el epítome del éxtasis sexual y romántico. ¿Qué significaría leer sumisión —incluso sumisión sexual— a través de esta lectura culturalmente influenciada, a través de una comprensión latina *femme* del servicio?

En castellano, las palabras *abre*, *ábrete*, *abierto* y *abierto* significan “abierto” de forma diferente al inglés; el poder erótico de la entonación y el ritmo fracasa bajo la presión de la traducción. De forma similar, la palabra *toma* puede entenderse como una orden que desafía a quien escucha o como un regalo que se ofrece a sí mismo.¹⁵ Su entonación, inflexión, énfasis y la conexión corporal entre el hablante y su amante determinan el significado. Moverse sexualmente de un lenguaje a otro transforma todos los otros elementos no lingüísticos del intercambio erótico. *Ayyyyyyy papi* nunca es equivalente al *Ohhhhhh daddy*. Cada uno se registra en la boca de forma diferente y requiere de distintas formas de expresión vocal. De igual manera, *papá*, *papito* y *papi* evocan diferentes tipos de relaciones sexualizadas con lo paternal. Significado, palabra y sonido recurren a distintos elementos del archivo erótico; aunque cargados de la misma forma, cada uno descansa en —y

15 Nota del Traductor. En el texto original, la orden que desafía a quien escucha en inglés es *take that* mientras que el regalo que se ofrece a sí mismo es *take this*.

crea otra forma de— imagería psíquica. La memoria irrumpe en las palabras, y las palabras, articuladas en lenguajes que nunca son completamente nuestros, tienen un carácter corporal. Al igual que las prácticas de baile, el vocabulario del sexo implica una ocupación creativa de las leyes que estructuran la gramática, una recirculación inventiva de las normas lingüísticas. El lenguaje del sexo viaja de un cuerpo a otro, de lengua en lengua; es regional, marcado por el acento, la generación, la cultura y la clase; es fácilmente contaminado. *Polla*, *snatch*, *críca*, *chichar*, *beso negro*, *follar*, *poontang*, *verga*, *cock*, *cream pie*, *morbo*, *meter mano*, *starfish*, *coger* y *polvo* son palabras que se adquieren mediante contactos e intercambios sexuales y sociales. Cada palabra es llevada al archivo sexual a través de otra; cada palabra tiene su propia fragancia y sabor; cada una suscita un recuerdo y la posibilidad de crear nuevos recuerdos. Cuando *tiramos*, nuestros lenguajes se juntan, se mezclan y se chocan en ilícitos actos de traducción, interpretación y reinscripción. *Venirse* a través de las diferencias ocasiona nuevas oportunidades para producir significados eróticos.

Del mismo modo, los gestos tienen una historia cultural en la memoria. El fruncir de labios color carmesí, el adelantar coquetamente una cadera, o el mostrar la curva tentadora de la mano de la *femme* cuando jala a su amante hacia ella son gestos que emergen de un archivo erótico lleno de madres, tías, vecinas, compañeras de clase, parejas de baile y amantes que han transmitido lo femenino en formas culturalmente específicas. Gayatri Gopinath utiliza el ejemplo de la femineidad racializada *queer* del sur de Asia —“signos corporales con significados múltiples”— para revelar cómo modalidades localizadas de lo *femme* y de la femineidad escapan de la esfera visible de las formas dominantes de expresión y de la lógica normativa de los deseos imaginables (2005: 154). El *butch* acepta estos “signos culturales” y los lee a través de su propio reportorio sensorial y cultural; él devora su significación y les asigna nuevos significados. En el sexo, existe una única particularidad corporal de los cuerpos que encontramos pero también existe una resonancia racial colectiva que se cierne en las intermediaciones.

Mucha de la literatura sobre raza y deseo sexual, desde Frantz Fanon hacia adelante, se posiciona en relación a la blanquitud: los lazos eróticos con la blanquitud y con el poder que representa originan una crisis de representa-

ción.¹⁶ En su disertación “A View from the Bottom: Asian American Masculinity and Sexual Representation,” Nguyen Tan Hoang ingresa en esta ola crítica al analizar el documental *queer* asiático que empieza en los noventa y que intenta cuestionar los estereotipos pornográficos dominantes acerca de los sumisos hombres asiáticos gay obsesionados por performar el rol sexual pasivo para los dominantes hombres blancos activos. Nguyen interpreta estas películas como intentos de alejarse de los libretos sexuales que se basan en posiciones de poder socialmente estratificadas con el fin de adoptar prácticas sexuales igualitarias que enfatizan la satisfacción sexual y la reciprocidad. En su análisis de estas películas, que incluye su propio corto *7 Steps to Sticky Heaven*, Nguyen identifica un intento de reeducar los deseos *queer* asiáticos ajustándolos a modelos de deseo y de comportamiento sexual más políticamente aceptables —es decir, prácticas sexuales igualitarias y recíprocas con otros hombres gay asiáticos.¹⁷ Nguyen nota la existencia de un paralelismo entre la función disciplinaria de las políticas identitarias feministas de una época pasada —las cuales requerían una denuncia pública de lo *butch*, lo *femme*, la bisexualidad, la no-monogamia, los juegos de fantasía, el sadomasoquismo y la erotización del poder— y las ansiedades sexuales sobre la raza, la representación y las posturas sexuales coloniales que él advierte en el archivo cinematográfico asiático gay. Tanto en los movimientos feministas de antaño como en los contextos asiáticos *queer* contemporáneos que describe Nguyen, estos esfuerzos por reeducar el deseo se llevan a cabo en nombre de la decolonización de nuestras psiquis sexuales, de la liberación de las narrativas opresivas pornográficas del patriarcado racista, y de la reeducación de nuestros deseos desviados para que se adecúen a aquellos de los sujetos racializados feministas apropiados. Sin embargo, Nguyen concluye

16 Aquí me refiero específicamente al capítulo 2, “La mujer de color y el hombre blanco.” y al capítulo 3, “El hombre de color y la mujer blanca”, en *Piel negra, máscaras blancas* de Fanon (1973). Para una necesaria y apasionada crítica de la política racial y de género de Fanon, ver específicamente el capítulo 4 de *Thieving Sugar* de Omise’eke Natasha Tinsley (2010).

17 Esta reeducación evoca los intentos iniciales del gobierno cubano de convertir a los pervertidos sexuales como prostitutas y homosexuales a la política nacional mediante esfuerzos de reeducación que apuntaban a la enseñanza de la normatividad de género.

algo completamente diferente con respecto a los placeres inefables basados en la “objetualización racial y la abyección” (2009:14):

En lugar de abogar por un “tiempo igualitario,” o por jugar el juego escópico y sexual del sadomasoquismo de forma reversible, o por legislar actos sexuales significativos con parejas de la raza “correcta,” una lección más radical sería apoyar una política que permita una multiplicidad de deseos e identificaciones, incluyendo aquellas que insisten en lo fijo antes que en lo movable. Para ciertos sujetos, habitar el abyecto espacio de la sumisión y la femineidad puede ser un modo de resistencia crítica. (2009: 173-75)

Nguyen rechaza los esfuerzos de reeducación y en su lugar elige imaginar una socialidad politizada disponible mediante la apropiación de “la pasividad y la femineidad,” aunque incluya apegos viscosos a una erótica racializada y a una memoria colonial.

Aunque nos esforcemos por reprender nuestros apegos eróticos a la blanquitud, tenemos que reconocer que la erótica asociada a la diferencia racial, cultural o étnica continúa funcionando en ausencia de un referente blanco o colonial definido. En interfaces de placeres entre latinos, ni desaparece la exotización de la diferencia ni se retorna a una eliminación igualitaria de las relaciones de poder. Por el contrario, cuando la blanquitud no opera como el vínculo primario del poder sexual, otras formas de tensión erotizada pueden explotarse por su potencial perverso, incluyendo matizadas referencias corporales, nacionales y hasta regionales. Se puede desarrollar una fijación erótica en las motas de cabello rizado y negro-azabache situadas debajo de los brazos; en el contraste visual de ojos verde mar en un rostro de piel canela; en mechones de pelo negro sedoso que contrastan con una piel blanca; o en la suave piel rosada situada en la parte inferior de labios de color café oscuro. No son las simples particularidades racializadas de la carne las que se erotizan, sino también otras marcas de raza que se adhieren a los cuerpos —los sonidos, olores, gestos, colores y estilos que han adquirido una significación racial, los modismos verbales y entonaciones que marcan el acento

rural mexicano o el urbano del Bronx, el encanto del acento jamaíquino, el chasquido que fluye de una muñeca llena de pulseras, el olor a coco que emana de una piel luminosa, o un decididamente racializado compromiso con el color rojo o con los *jeans* de cadera. Y aparte de la raza, las marcas de edad, estatus social, tamaño, género y habilidad física continúan operando como fuentes de juegos eróticos de poder. Tanto en los juegos sexuales de fantasía como en los de la realidad, lo que decidimos reconocer y lo que permanece innombrado, no-marcado, y por tanto no-analizado, es central a cómo se expresa el poder. Simplemente no podemos deshacernos de nuestros apegos eróticos a la raza, al género o a otras formas de diferencia, más que a nuestros apegos eróticos a los senos o a los pies. Y para muchos de nosotros, incluso nuestros apegos eróticos relacionados a la edad, al género, a la raza, a la cultura o a la etnicidad, cambian con el tiempo y se transforman cuando ingresan nuevos estímulos eróticos a nuestra conciencia. Pero independientemente de si nuestros apegos son fijos, fluidos, o simplemente están en flujo perpetuo, antes que la reeducación obligatoria del deseo, prefiero permanecer en el potencial erótico que el reconocimiento y la resignificación me pueden permitir.

Aunque la diferencia inextricablemente da forma a nuestra experiencia fenomenológica y a nuestra vida sexual, no siempre aparece en formas inmediatamente reconocibles. Por el contrario, al igual que otras marcas de particularidad corporal, puede afirmarse a sí misma como una huella, un sonido recurrente, un olor familiar o una textura que marca la carne. En esta mezcla, los archivos sexuales sazonados por los apegos y la memoria se juntan y se reescriben mutuamente con cada encuentro. El efecto de esas combinaciones nunca es predecible y raramente es explicable; el poder de un simple gesto puede tomarnos por sorpresa o dejarnos sin aliento.

En el intercambio sexual, intentos por comprender los signos corporales ocurren al detectar la actitud y el estado de ánimo que se ciernen sobre los movimientos y las palabras. Con la expresión "mama mi verga", el *butch* no pide reconocimiento mediante la felación, sino que lo ordena. El significado de esta verga *butch* contiene y excede su potencial fálico; no es el poder del falo ni su habilidad de estructurar una dinámica sexual, sino la realidad mate-

rial del pene, la presencia carnal y encarnada que crece entre las piernas del *butch*. Al separar la distinción fenomenológica entre cuerpo y carne, Gayle Salamon afirma que "la carne es aquello en lo que, en virtud de la inversión psíquica y del involucramiento con el mundo, formamos nuestros cuerpos, antes que aquello que los forma a ellos" (2010: 64). El *butch* da forma a su cuerpo en la carne de su verga, una carne que afirma el significado de la masculinidad. En los espacios del lenguaje y del tacto, la *femme* afirma estos significados disponibles mediante el reconocimiento y el deseo. Esta verga ya estuvo presente en el imaginario del *butch*; él ya la invistió de significación sexual mientras espera que la *femme* la nombre, afirme su valor y se arrodille ante ella. Este gesto debe ser preciso —el movimiento de la cabeza, la colocación de las manos, la acción de la boca funcionan al unísono para mantener el placer psíquico y físico. La *femme* responde al mandato sometiendo al poder del falo y al placer del pene, y al tomar todo en su boca, ella también señala su propia habilidad para destruir aquello que se ha aventurado en producir. Nombrar la verga del *butch*, decir su nombre en voz alta, trata de asegurar que el significado del gesto satisfaga el intento erótico de ambos. Por supuesto, el *butch* puede recibir el gesto y la *femme* puede performarlo en ausencia de palabras habladas, o bien porque el nombrar amenaza otras convenciones categóricas (lesbiana, mujer, o "marimacha intocable" *stone*, por ejemplo) o simplemente porque la significación del gesto es tan clara que no requiere de palabras para transmitir el significado del acto sexual. A menudo, el contexto deseado ha sido producido fuera del espacio del sexo —la *femme* toma la verga de su amante bajo el mantel, el *butch* soba con su verga el culo de la *femme* en la pista de baile, o la simple enunciación "estoy tan duro" asegura que los silencios del momento sexual estén acechados por las huellas sensoriales de estas otras articulaciones. Que este acto performativo pueda ser significado de otra forma, como *cunnilingus* o como *beso negro*, por ejemplo, demuestra la forma en la que gesto y enunciación pueden funcionar para asignar nuevos significados a establecidos significantes en el intercambio sexual. Y esta fijeza nunca es completamente lograda, y tal vez no hay necesidad para una articulación psíquica simultánea. El *butch* puede experimentar el acto como uno en el que consigue que laman sus bolas, mientras que la *femme* puede experimentar el mismo gesto sexual como algo com-

pletamente diferente.¹⁸ Cada miembro ingresa en esta dinámica sexual con su propio repertorio de gestos, movimientos, frases y respuestas —arqueando la espalda, cubriéndose la boca, mirando la verga mientras empuja hacia adentro— juntos, pero nunca en completa sincronía psíquica, los miembros de la pareja viven el momento sexual del clímax, real o imaginado, a través de su propio archivo de sentimientos.

Como la pareja de baile cuyo rol es seguir, la sumisión señala la posición sexual de esta *femme* incluso cuando crea la atmósfera para el siguiente intercambio. Sus gestos hacen manifiesta su apertura a la posibilidad de posesión psíquica, de rendición corporal. En su deseo de perderse en el movimiento, ella abre sus piernas, abre su boca, ofrece su culo y se permite a sí misma ser llenada con los dedos, vergas, dildos, puños, fluidos, objetos, palabras, e imaginaciones de otros. Ella se somete a la gratificación que otros obtienen de su sumisión y ofrece su conformidad como un regalo. Cada uno de sus orificios es una invitación para el uso y deseo de su amante. La *femme*, como el *butch*, es responsable de producir gestos y pronunciamientos inteligibles y deseables para su pareja. Ella debe saber cómo leer las fantasías y ansiedades de su pareja y ofrecer su propia respuesta a dicha expresión. Al decir “tómame” expresa su deseo de ser transportada, movida, tomada hacia un lugar que está más allá de sí misma: “para perderse en el sexo o para usar el sexo para perderse” (Muñoz, 2001: 441, con mi cambio). Al igual que en el baile, ser poseída sexualmente, ser habitada y montada por otro, es entregar el control corporal a otra entidad —humana o divina— que demanda una rendición, una entrega total. Que este deseo de liberación de las limitaciones corporales emerja de la intensa fisicalidad de habitar por completo el cuerpo desafía la lógica que fija las expresiones corporales, tales como la danza o el sexo, únicamente en los límites del cuerpo. El deseo de sumisión de esta *femme*, su anhelo de posesión y de liberación, expresa un deseo por la sujeción que opera para producirla como un sujeto *femme*.

En las descripciones anteriores, obtenidas de las perversas particularidades de mi propio archivo de latina *femme*, he alineado lo *femme* con una posición

18 En inglés, el coloquial *balls* se refiere a los testículos, que en castellano puede traducirse como: bolas, huevos, pelotas, o cojones, por nombrar algunos, dependiendo de coloquialismos locales.

sexual de sumisión. Sin embargo, lo *femme* no puede ni debe ser confundido con ninguna postura sexual, acto, estilo o deseo en particular. *Femmes* activas (y versátiles) abundan. Sin embargo, cuando una *femme* en cuerpo de mujer de color ejerce activamente la posición subjetiva de sirvienta sexual —rol sexual que es precisamente el que la sociedad dominante espera de ella— es la fuerza y la articulación de su agencia lo que marca su subjetividad *queer*. Al ocupar el rol sexual racializado creado para ella y que ella conoce tan bien, se le presenta la posibilidad de habitar la sumisión como un medio para alcanzar sus propios deseos sexuales, desplegando hábilmente expectativas sociales como medios de seducción y de autorrealización. Haciendo uso de las convenciones sociales y sexuales que preceden a su ingreso a la escena sexual, ella extrae el poder afectivo de la abyección, la servidumbre y la vulnerabilidad corporal por su potencial erótico. Así como en el baile, en donde el ritmo de la música y las reglas internas no dichas del club permiten y limitan formas de expresión individual, en las prácticas sexuales *queer*, las leyes que gobiernan las convenciones sociales crean espacios performativos para la expresión individual, incluso cuando invitan oportunidades de reescribir estructuras que gobiernan su legibilidad.

Adherirse a las normas, leyes y convenciones sociales consensuadas de comportamiento nunca es solo acerca de cerrar posibilidades; por el contrario, reconocer y respetar la alteridad de otros cuerpos y deseos permite la promesa de un placer mutuo, daño involuntario ausente. Incluye comprender cuerpos y deseos que pueden parecer tan diferentes de nuestro propio cuerpo: el deseo de ser penetrado o no, de experimentar dolor o no, de sentir placer por la dominación y la humillación o no, de desear caricias sexuales o no, o en qué formas. Muy a menudo, es por la adherencia a las reglas y límites sexuales de nuestras parejas íntimas, por nuestros intentos gestuales de validar la lógica de sus proclividades eróticas, que somos capaces de confiar en una práctica de consideración mutua, y a través de esa práctica, expandir nuestro propio potencial sexual para el placer. De hecho, límites, fronteras y la disciplina necesaria para hacerlas cumplir (o para violarlas) pueden servir como génesis del placer sexual. En las prácticas de *BDSM* y de otros performances intencionales de poder sexual, esta insistencia en negociar las reglas de juego forma la base fundamental para el contrato sexual estructurado alrededor del consentimiento mutuo, aun cuando ocasione (una y otra vez) la oportunidad

de articular activamente los límites y los deseos.¹⁹ Lo que sigue siendo absolutamente necesario, sin embargo, es el cuestionamiento activo que implica hacer las reglas, de modo que las normas, convenciones y otros sistemas de control social estén abiertos a la negociación y la transformación. Foucault asegura que “la pregunta importante aquí (...) no es si una cultura sin restricciones es posible o incluso deseable, sino si el sistema de restricciones en el que la sociedad funciona deja a los individuos la libertad de transformar el sistema” (1989: 220). Los colectivos, incluso aquellos compuestos de solo dos, necesitan ser capaces de confiar que los otros seguirán las leyes, que serán respetuosos de los límites y fronteras, como condición para la confianza en la cual pueda concretarse el reconocimiento mutuo.

La restricción, la disciplina y los límites también poseen su propia carga sexual. Foucault afirma este potencial erótico: “Lo que interesa a los practicantes de S & M es que la relación es al mismo tiempo regulada y abierta (...). Esta mezcla de reglas y apertura tiene el efecto de intensificar las relaciones sexuales al introducir una novedad perpetua, una tensión perpetua y una perpetua incertidumbre carentes en la simple consumación del acto” (1989: 226). Por supuesto, mantener relaciones sexuales siempre novedosas puede no ser posible o deseable. El hábito, la rutina, la familiaridad y la repetición también poseen sus propias cualidades seductoras. Aquí radica la atracción de hacer del sexo un acto social intencional de compromiso, y tanto novedad como rutina funcionan como opciones a ser exploradas y consideradas antes de dejar que el sexo caiga en un ensayo iterativo de posiciones subjetivas y prácticas eróticas aparentemente naturalizadas, o juzgado contra un estándar externamente motivado de lo que constituye el placer sexual.

Jugar dentro de un espacio con reglas mutuamente producidas no siempre es posible, y los deseos incompatibles pueden hacer difícil, y a veces imposible, el placer compartido. Si *butch* y *femme*, *top* y *bottom*, activo y pasivo, marido y mujer, maestro y esclavo, *sugar daddy* y *baby boi*, o cualquier otra forma de performance corporal sexualizado existen como formas de ser para otro,

19 Nota del Traductor: *BDSM* es un acrónimo que se utiliza para nombrar tipos de prácticas sexuales consensuadas relativas a juegos de poder como el *bondage* (atar con cuerdas, cadenas, cinta, esposas, u otros artefactos) y la disciplina, la dominación y la sumisión, y el sadomasoquismo.

también crean la vulnerabilidad que se genera por la dependencia de dicho reconocimiento sexual. Judith Butler argumenta que “el reconocimiento es, no obstante, el nombre que también se da al proceso que constantemente arriesga su destrucción, y que (...) no puede ser reconocimiento sin un riesgo definitorio y constitutivo de destrucción” (2004: 133). El reconocimiento equivocado, los deseos inconmensurables, la apatía y el rechazo acechan el encuentro sexual y amenazan con apagar las posibilidades de disfrute compartido. En el sexo, estas vulnerabilidades son negociadas mediante el lenguaje y el gesto cuando cada pareja comunica sus deseos eróticos: un proceso de alcanzar el mutuo reconocimiento que es siempre y únicamente un deseo utópico que baila al filo del fracaso. Como nos recuerda Ahmed, “los placeres tienen que ver con el contacto entre cuerpos formados de antemano por pasadas historias de contacto” (2004: 165). La postura sexual del sirviente racializado puede existir como fuente de fantasía titilante prohibida hasta que un gesto o una expresión verbal re-abren la herida colonial que funciona a contrapelo del deseo; el rol de la empleada doméstica sexualizada puede servir como una fuente de placer abyecto hasta que los platos sucios comienzan a apilarse. La viscosidad de nuestras fijaciones sexuales puede interrumpir el flujo sexual; el disfrute puede truncarse en circuitos de *flashbacks* o de proyecciones futuras que detienen el acceso a las posibilidades del presente. Los registros temporales del sexo también pueden funcionar de otras formas. Las articulaciones chirrían, los músculos se acalambran y la potencia desaparece en formas que nos retornan a la disyuntiva entre los cuerpos que envejecen y los deseos juveniles. Estas interrupciones pueden servir para enfatizar la diferencia entre el sexo como fantasía imaginada de posibilidades ilimitadas y el sexo como performance corporal ligado a las leyes de la física o a los límites de la flexibilidad individual.

“I Will Survive” (Gloria Gaynor)

El baile, el sexo, el tacto, el gusto, los gestos y las expresiones verbales difuminan los límites entre lo sexual y lo no sexual, a la vez que nos permiten resignificar, de forma imaginativa, prácticas sensoriales de producción de significados. En su ensayo “Anxious Embodiment, Disability, and Sexuality,” Cathy Hannabach nos recuerda que la percepción misma es construida

mediante procesos que tratan de naturalizar lo que es imaginado como un “cuerpo normativo.” Hannabach nos pide abrir “la posibilidad de imaginar y percibir no solo la diferencia, sino de forma diferente” (2007: 255). Percibir de forma diferente requiere que veamos los muñones y las cicatrices, las protuberancias y los bultos de forma diferente, es decir, experimentar las particularidades de los cuerpos en formas frescas. Hacerlo nos permite un espacio imaginativo para asignar a las limitaciones y habilidades nuevos significados eróticos (o cotidianos). En su ensayo, Hannabach hace una importante distinción entre discursos que proponen pensar más allá de los límites impuestos a los cuerpos, y discursos que idealizan la trascendencia mediante una negación de la “materialidad carnal” del cuerpo. Ella sostiene que “esta insistencia en imaginar de otra manera no es trascender el cuerpo, como si pudiéramos escapar de nuestros cuerpos abstrayéndonos de sus desordenadas carnalidades hacia un estéril y teórico concepto de ‘el cuerpo’” (2007: 260). Por el contrario, ella propone, a través de Margrit Shildrick, que los cuerpos mismos están constituidos precisamente por el “mismo desorden que se proponen trascender” (2007: 260). Para sujetos *queer*, racializados y capacitados de formas múltiples, un escape como este de los límites normativos del cuerpo presenta una oportunidad jubilosa de sucumbir a un cuerpo que suda, chorrea y se estremece con abandono desvergonzado.

Nunca del todo subversivas ni externas a los circuitos de poder, las prácticas *queer* de interpretación sexual y resignificación exponen las complejidades de nuestras vulnerabilidades y placeres corporales y políticos. Al insistir en los actos sexuales y de género como actos de interpretación, los *queers* evidencian la posibilidad de desenredar cuerpos y actos de significados preasignados, creando nuevos significados y placeres a partir de los restos reciclados de las culturas dominantes. Agamben observa que “la tarea de la política es retornar la apariencia misma a la apariencia, suscitar que la apariencia misma aparezca” (2000: 95). Los *queers* hacen aparecer los significados sexuales y sociales que rodean a los cuerpos y a los gestos. No nos sorprende que esos significados están a menudo remojados en narrativas de género y sexualidad heteronormada y heterosexista, apenas coloreada o fuertemente revestida de figuras de racialización; estos son los discursos, imágenes y actos performativos que nos interpelan como sujetos deseantes. En el sexo, estas fanta-

sías pueden permanecer escondidas detrás de ojos firmemente cerrados, o estallar en palabras o movimientos que cristalizan el estado de ánimo erótico que está detrás de esos libretos sexuales. El hecho de que reproducimos estos gestos y verbalizaciones —una repetición que siempre ocasiona una diferencia— con cuerpos sociales que existen fuera de la lógica de la normatividad de género y de raza, produce una oportunidad performativa para la interpretación *queer* y la construcción del mundo. A través de la erotización y el placer, se nos presenta así la posibilidad de reinterpretar el dolor y el rechazo de la inteligibilidad social que constituyen nuestras vidas diarias, reescribiendo las convenciones sociales y sexuales que nos han definido como sujetos sexuales racializados. En el proceso, trabajamos para exponer las convenciones sociales de gesto sexualizado que nos rodean, al tiempo que desnudamos la fuerza disciplinaria y erótica de la ley.

Los gestos y verbalizaciones del sexo, así como los giros y bamboleos del baile, son formas de “estar en el lenguaje,” comunicando nuestro deseo de comunicar (Agamben, 2000: 59). Pero como en toda forma de lenguaje, hay una ausencia y un exceso de significación, una “mordaza” en la que el potencial performativo y las posibilidades interpretativas ocupan el vacío del lenguaje para abrir de par en par los funcionamientos psíquicos de la significación. El sexo fracasa, los bailarines decepcionan, el lenguaje nunca es completamente exitoso, pero su potencial para el misterio y la magia reluce más allá del presente. La promesa de futuros sexuales sobrevive en la memoria, en la fantasía, en otro mundo de posibilidades. “Pero hay un gesto que felizmente se establece a sí mismo en este vacío del lenguaje y, sin sentirlo, se inserta en la morada más apropiada de la humanidad. La confusión se transforma en baile y la ‘mordaza’ en misterio” (Agamben, 1999: 78-79). Agamben nos retorna a la danza y al misterio; afirmamos las operaciones del deseo como un proceso no conocible que nunca es capaz de producir la fijación de un fin sexual determinado. Lo indiscifrable del sexo *queer*, su insistencia en producir y transformar sus propias formas de significación, recodifica el fracaso de los fines como una insistencia en el potencial del performance sexual como un medio. Para la vida *queer* y el sexo *queer*, exponer reveladoramente la ficción de los fines se convierte en un enriquecedor espacio erótico de posibilidades ilimitadas en donde el gesto *queer* opera para deshacer las

correlaciones normativas entre género y sexualidad, y entre performances encarnadas sociales, culturales y sexuales.

Frente a las presiones que adormecen el alma en la vida cotidiana, regresamos a nuestros cuerpos una y otra vez, y allí buscamos placer —en el baile, en el sexo, en la caricia, en la dulzura cálida de un higo maduro en nuestros labios. Aspiramos al toque de júbilo. Y aunque nos roza al pasar, nos recuerda el abismo que existe entre nuestras vidas psíquicas como sujetos sexuales y nuestras experiencias de vida como cuerpos carnales deseantes que viven en el vientre de un mundo hostil. Debido a que *tiramos* frente a muros de violencia, la memoria y la amenaza de otras formas de caricia deben servirnos siempre como el exterior constitutivo de nuestros deseos utópicos. En un mundo en donde tantos de nosotros hemos sido definidos como abyectos, perversos, viejos, racializados, discapacitados, ilegales, feos y externos al amor, las formas encarnadas de conexión social y placer carnal se convierten en lugares de posibilidad en donde la supervivencia se vuelve imaginable. Si una promesa de placer sexual parece un lujo demasiado alejado del trabajo diario de sobrevivir a la violencia, a la pobreza, a las cicatrices psíquicas de la abyección, Judith Butler afirma la necesidad de lo posible precisamente para aquellos cuyas vidas han sido imaginadas como si estuvieran más allá del alcance de lo posible. “Pensar en una vida posible es solo una indulgencia para aquellos que ya se saben posibles. Para aquellos que todavía siguen buscando ser posibles, la posibilidad es una necesidad” (2004: 31). Abdicar el espacio de placer a otros más privilegiados o menos dañados es responder al llamado de aquellos que buscan triturar nuestros deseos. Escuchemos más bien los susurros que nombran nuestros deseos secretos en la calidez de otras medianoches. Nosotros sabemos que la promesa de reconocimiento íntimo nunca es suficiente. Aquellos momentos o recuerdos o esperanzas de amor, felicidad y comunidad nunca pueden satisfacer las demandas contingentes que debemos hacer del estado y de la sociedad; nunca podrán cerrar el abismo entre lo que queremos y lo que somos capaces de experimentar sexualmente, socialmente o políticamente. Pero aquellos momentos fugaces de reconocimiento *queer*, de caricias tanto humanas como divinas, de comunión y misterio, pueden ayudarnos a “saber cómo vivir.” El reconocimiento, como la supervivencia misma, es un gesto —fugaz, coqueto y precario— que extiende su mano y nos dice *ven*. [post\(s\)](#)

Referencias

- Agamben, G.
(2000). *Means without Ends: Notes on Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Traducido al castellano por Antonio Gimeno Cuspiner (2001) como *Medios Sin Fin: Notas sobre la Política*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G.
(1999). *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Stanford: Stanford University Press.
- Ahmed, S.
(2004). *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge. Traducido al castellano como *La Política Cultural de las Emociones* (2015). México: UNAM.
- Alexander, M.J.
(2005). *Pedagogies of Crossing: Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory, and the Sacred*. Durham: Duke University Press.
- Allen, J.S.
(2009). “For ‘the Children’: Dancing the Beloved Community.” *Souls: A Critical Journal of Black Politics, Culture and Society* 11.3: 311-26.
- Allen, J.S.
(2011). *¡Venceremos? The Erotics of Black Self-Making in Cuba*. Durham: Duke University Press.
- Barthes, R.
(1977). *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.
- Butler, J.
(2004). *Undoing Gender*. New York: Routledge. Traducido al castellano por Patricia Soley Beltrán como *Deshacer el Género* (2006). Barcelona: Paidós.

- Cassell, H.
(2010). "Party Promoter Chantal Salkey Dies." *Bay Area Reporter*, 28 de Enero de 2010. <http://bit.ly/dRFI7X>. Acceso: 22 de Mayo 2012.
- Corey, F.C. & Nakayama, T.K.
(1997). "Sextext." *Text and Performance Quarterly* 17.1: 58-68.
- Cvetkovich, A.
(2003). *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press.
- de la tierra, t.
(2002). *For the Hard Ones: A Lesbian Phenomenology / Para las duras: Una fenomenología lesbiana*. San Diego: Calaca.
- Delgado, C. F. & Muñoz, J. E.
(1997). "Rebellions of Everynight Life." En C. F. Delgado y J. E. Muñoz (Eds.), *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America* (pp. 9-32). Durham: Duke University Press.
- Derrida, J.
(1996). *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press. Traducido al castellano por Paco Vidarte como *Mal de Archivo: Una Impresión Freudiana* (1997). Madrid: Trotta.
- Desmond, J. C.
(1997). "Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies." En C. F. Delgado y J. E. Muñoz (Eds.), *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America* (pp.33-64), Durham: Duke University Press.
- Fanon, F.
(1973). *Piel Negra, Máscaras Blancas*. Trad. Ángel Abad. Buenos Aires: Abraxas.

- Foucault, M.
(1972). *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock. Traducido al castellano por Aurelio Garzón del Camino como *La Arqueología del Saber* (1970). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M.
(1978). *The History of Sexuality. Vol. 1*. Trad. Robert Hurley. New York: Vintage. Traducido al castellano por Ulises Guiñazú como *La Historia de la Sexualidad 1: La Voluntad de Saber* (1977). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M.
(1989). "Sexual Choice, Sexual Act." En S. Lotringer (Ed.), *Foucault Live: Collected Interviews, 1961-84* (pp.211-31). New York: Semiotext(e).
- Gopinath, G.
(2005). *Impossible Desires: Queer Diasporas and South Asian Public Cultures*. Durham: Duke University Press.
- Halberstam, J.
(1998). *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press. Traducido al castellano por Javier Sáez como *Masculinidad Femenina* (2008). Barcelona: Egales.
- Hannabach, C.
(2007). "Anxious Embodiment, Disability, and Sexuality: A Response to Margrit Shildrick." *Studies in Gender and Sexuality* 8.3, 253-61.
- Merleau-Ponty, M.
(2002). *Phenomenology of Perception*. New York: Routledge.
- Muñoz, J. E.
(2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press.

- Muñoz, J. E.
(2001). "Gesture, Ephemera and Queer Feeling: Approaching Kevin Aviance." En J. Desmond (Ed.), *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off Stage* (pp. 423-42). Madison: University of Wisconsin Press.
- Noland, C.
(2009). *Agency and Embodiment: Performing Gestures/Producing Culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Nguyen, H. T.
(2009). "A View from the Bottom: Gay Asian American Masculinity and Sexual Representation." PhD diss., University of California-Berkeley, 2009.
- Peñalosa, D.
(2009). *The Clave Matrix: Afro-Cuban Rythm, Its Principles and African Origins*. Redway: Bembe Books.
- Phelan, P.
(1997). *Mourning Sex: Performing Public Memories*. New York: Routledge.
- Phelan, P.
(1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. New York: Routledge.
- Povinelli, E. A.
(2002). "Notes on Gridlick: Genealogy, Intimacy, Sexuality." *Public Culture* 14.1: 215-38.
- Rivera-Servera, R.H.
(2011). "Choreographies of Resistance: Latino Queer Dance and the Utopian Performative." En M. R. Hames-García y E. J. Martínez (Eds.), *Gay Latino Studies: A Critical Reader* (pp. 259-80). Durham: Duke University Press.
- Salamon, G.
(2010). *Assuming a Body: Transgender and Rhetorics of Materiality*. New York: Columbia University Press.

- Savigliano, M.
(1995). *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder: Westview.
- Stern, L.
(2008). "Ghosting: the Performance and Migration of Cinematic Gesture, Focusing on Houd Hsiao-Hsien's *Good Men, Good Women*." En C. Noland y S. A. Ness (Eds.), *Migrations of Gesture* (pp. 185-215). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tinsley, O. N.
(2010). *Thieving Sugar: Eroticism between Women in Caribbean Literature*. Durham: Duke University Press.

TEXTUAL AND VISUAL ANALYSIS OF LATIN AMERICA'S OFFICIAL, ONLINE CLIMATE CHANGE NEWS ARTICLES: A COMPLEMENTARY STUDY

Fátima Viteri, María Gabriela Pérez, Sofía Serrano

Fátima Viteri, Universidad San Francisco de Quito USFQ, College of Communication and Contemporary Arts COCOA, Coordinator of the Environmental Communication program, Quito, Ecuador. fviteri@usfq.edu.ec

- Ph.D. por investigación en Educación y Comunicación Ambiental, KU Leuven, Bélgica
- M.Sc. Ecología Humana, Vrije Universiteit Brussel, Bélgica

María Gabriela Pérez, Universidad San Francisco de Quito USFQ, College of Communication and Contemporary Arts COCOA, Coordinator of the Multimedia and Interactivity program, Quito, Ecuador. mperez@usfq.edu.ec

- M.B.A. on Business Administration, IDE Business School, Quito, Ecuador.

Sofía Serrano, Universidad San Francisco de Quito alumni.
sofiserrano26@gmail.com

- B.A. Environmental Communication, Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

Textual and Visual Analysis of Latin America's official, online climate change news articles: A complementary study

Abstract

Climate Change (CC) news articles implicitly shape, form, and educate readers. Educational and integral frames have been qualitatively observed for official climate change online news' articles. However, quantitative analysis may also inform and guide expanded analysis for further discussion. Therefore, quantitative content analysis of 2014 news releases from official, regional websites was applied to a previous study (in revision) that reconstructed and visualized educational and integral frames found in CC texts (14) and images (35). Findings showed that publication were slow paced with higher peaks around international events. A prominent finding is that news' texts include mainly factual data, objectives [of events] and causes and consequences of climate change. Most news publications were devoted to CC political events. Production of CC news remains low and, mainly, focused on international events rather the regional report/project overviews with multiple perspectives, for example. Further research is required for comparative purposes with other producers of CC news' articles in the region.

Keywords: climate change; online news; frames; Latin America

Fecha de envío: 10/12/2015 • Fecha de aceptación: 08/01/2016
<http://posts.usfq.edu.ec> • [post\(s\) interactivo: http://post\(s\)interactivo.org](http://post(s)interactivo.org)
 post(s). Serie monográfica • agosto 2016 • Quito, Ecuador
 Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
 Universidad San Francisco de Quito USFQ



Textual and Visual Analysis of Latin America's official, online climate change news articles: A complementary study

Since the emergence of anthropogenic climate change in public debate (Moser, 2010; Schäfer & Schlichting, 2014), research on CC communications has rapidly evolved. A recent meta-analysis (Schäfer & Schlichting, 2014) of 133 CC and the role of media studies shows that the growth observed from the number of publications and scholarly interest per year shows major peaks in publications around high-level, widely diffused, priority meetings like the Earth Summit in 1992, the Kyoto Protocol in 1997, and the so-called Conference of Parties (COP) meetings. It also demonstrated that, despite the rapid growth of empirical research, more than two thirds of it still concentrates on print media like *The New York Times* (USA) and *The Guardian* (UK), to name some. Since the 1990s, online CC research also grows at however, a different pace. Last decade more than 16% were online media research studies (Schäfer & Schlichting, 2014), still constituting a low number given the wide variety of communication formats, applications, and users (e.g., websites, blogs, Twitter, YouTube).

Regarding online CC studies, research shows a higher focus on news media websites and a lower one on NGOs, political, corporate, and scientific stakeholders' online platforms (Schäfer & Schlichting, 2014). In addition, Schäfer (2012) reviews that the above-mentioned stakeholders have increasingly turned to the use of online communications to provide information and mobilize support, to name some.

Indeed, providing online CC information has shown educational purposes and effects. Those formative (or educational) purposes undoubtedly play an implicit educational role in online CC media in a rather non-formal setting. Schäfer (2012) points out that climate scientists and NGOs purposes to use online communication is to: educate the public and change behavior, to name a few. Looking further afield, it's common to find studies that show the

'potential improvement in audiences' knowledge, awareness, perceptions, understanding, engagement with the use news stories and frames (Zhao et al., 2014; Price, Tewksbury, & Powers, 1997). It is although not always the case to improve, but to rather hinder audiences' perceptions and learning depending on how CC news are framed and presented. Hibberd and Nguyen (2013) show that young undergraduate students (18-26 years-old) from two universities in the United Kingdom and environmental professionals (journalists and experts) considered there is a lack of positive messages. Most are conflicting messages that also focus on the extreme, to name a few. Participants demonstrated a strong sense of pessimism, disempowerment, therefore justifying inaction and disengagement (Hibberd & Nguyen, 2013, p. 27). In addition, young students complained that given that news media is an important source of CC information, coverage of CC is either poor or ineffective. The role of news media in framing CC effectively is therefore important to learning, awareness, and perceptions of hope rather than hopelessness.

Global and Latin American' online climate change information

Every year, greater numbers of Internet users are revealed. Only in Latin America users account for 322.4 million people in 2014 or a bit more than half the region's population, making it the third Internet consumers in the world only behind Asia and Europe (Internet World Stats, 2015). Indeed, Latin America accounts for a 1,684.4% Internet users growth between 2000 and 2015 (Internet World Stats, 2015). Indeed, the benefits that online media has brought over the years are also rapidness, less space restrictions, and accessibility, to name a few (O'Neill & Boykoff, 2011). Furthermore, hypermedia is increasingly used as source of environmental information (Bun Lee, 2008; Viteri, Clarebout, & Crauwels, 2013; O'Neill & Boykoff, 2011, pp. 233-236). In this regard, CC communication profits as it is rapidly disseminated online. Indeed, O'Neill and Boykoff (2011) show a "google" search made in 2009 were they found over 35 million websites related to CC. It is therefore

not surprising that the CC arena has become highly disseminated (Gupta, 2010; Moser, 2010; Schäfer & Schlichting, 2014) with greater needs for reliable sources to choose from.

Indeed, as a matter of public concern, CC has known a marked global, political debate, which has launched periodical mainstream, high-level conferences' since the 80s (Gupta, 2010; Moser, 2010; Schäfer & Schlichting, 2014). Although in 1979, the first World Climate Conference (Gupta, 2010) took place, it is only in 1988 that an Intergovernmental Panel on Climate Change is established by the United Nations Environment Programme (UNEP) and the World Meteorological Organization (WMO) "to provide the world with a clear scientific view of the current state of knowledge in climate change" (IPCC, n.d.). Ever since, a series of international and regional conferences (e.g., Conferences of Parties or COP), agreements (e.g., Kyoto Protocol) and frameworks (e.g., United Nations Framework Convention on Climate Change) have shaped present and future policy and action for the nations, also becoming official sources of CC information.

Indeed, regional offices are the spokespersons for the more contextualized urges per region. For Latin America and the Caribbean (LAC) for instance, the Economic Commission for Latin America and the Caribbean (ECLAC) is a keyplayer on coping with social and economic effects of CC (<http://www.cepal.org/en>); the Food and Agricultural Organization of the United Nations (FAO) role is to ensure food security and sustainable resource management considering CC (<http://www.fao.org/americas/en/>). CC is certainly interdisciplinary in character requiring integrated efforts and positionalities, a challenge that regional offices deal with.

Most LAC's regional offices have created online platforms to mainly communicate through first hand CC news articles, gallery of photos, social networks and other resources. Such communications serve the vested readers as well as journalists who, in turn, publish through mass media. As important official, first hand CC information providers, regional news framing or how CC messages are portrayed by official sources should be given consideration,

given the interdisciplinary character and the diversity of possible voices and actors in the CC arena (eg., non-governmental organizations, scientific community, other).

LAC's online CC communications' research

Research in the LAC region has timidly increased in the area of CC communication with studies mainly focused on newspapers (or print media), CC framing and comparative studies (e.g., Dotson, Jacobson, Kaid. & Carlton, 2012; Zamith, Pinto, & Villar, 2012; Peña Moya, de Frutos García, & Díaz Estévez, 2013, Gavirati, 2013), and research at local level (e.g., Takahashi & Meisner, 2012; Takahashi, 2011; Takahashi, 2013; Mercado, 2013; Soares Veiga, 2013). Only few studies on general uses of information and communication technologies (ICTs) or online media (e.g., Eakin et al., 2015; Soares Veiga, 2013) have been published.

The present study contributes therefore with further research of online CC news articles particularly from official sources of information. The theoretical considerations are provided in the next section.

Framing theory

Audiences rely on how communicators (or journalists) frame (or portray) CC messages to make meaning. In these regards, relevant is the theory of framing to the construction, re-construction and interpretation of news communications and, partly, how we process them.

Framing theory emerged as an alternative approach to agenda setting theory that studies "ideology in the news" in order to "expose hidden assumptions" (Tankard, Jr., 2001, pg. 96) or the reconstruction of for instance, cultural, social, educational representations implicit in texts and images. Acknowledged author of framing analysis Erving Goffman (1974, pg. 21)

argues that human beings are capable to render interpretation and meaning to primary frameworks –or any individual’s particular event, experience, aspect occurring in, for example, everyday communication– even if unaware of the completeness of its meaning. Additionally in her meta-analytical study, Schlichting (2013) notes a dichotomy in framing research: the study of frames in communication–or the central idea of a news article–and frames in thought–or the meaning a person gives to an event. It has however been demonstrated that frames in communication certainly affect an individual’s meaning-making (Scheufele, 1999 cited in Schlichting, 2013, p. 494). Indeed, both frames’ studies rest interconnected in the construction of meaning.

Framing can be applied under multiple perspectives and across a variety of studies like effects, interpretive, critical research, to name a few (Reese, 2010, Schlichting, 2013).

Framing climate change

In her overview of research on CC media framing, Anderson (2009) highlights how media reporting frames climate change with respect to heavy influences from socio-political interests (p. 178) or political and industry interests; from an episodic approach or reporting catastrophic events (e.g., floods); or messages concentrated on mitigation rather than adaptation. Anderson (2009) therefore demonstrates the need for more ethnographic, cross-cultural research from also diverse media outlets like digital media but also television, images used by media, to name a few.

In addition, a number of CC studies have mainly focused on frames in thought (Schuldt & Roh, 2014) or effects of media frames in audiences’ meaning making. Research on CC frames in communication or both communication and in thought frames are nevertheless steadily increasing (e.g., Schuldt & Roh, 2014; Shrestha, Burningham, & Grant, 2014; Takahashi, 2011) with basically local studies of media frames. For instance, Shrestha, Burningham and Grant (2014) contribute with the construction of CC in Nepalese radio and meaning given by audiences. Takahashi (2011) reconstructs through

content analyses frames provided by newspapers on CC in Peru. Schlichting (2013) meta-analytical study of frames by industry actors’ communications in the CC agenda gathers mainly a number of industrialized American and European countries given the nature of her research. CC framing with a regional perspective is yet hardly encountered in scholarly circles.

Research question

The present study’s purpose is therefore to explore and complement with quantitative aspects the previous qualitative study (in revision) where educational and integral frames from online CC news articles were reconstructed from official agencies’ websites in the Latin American region. Thus, research question is rather complementary and exploratory in nature:

How quantitative results expand discussion from inferred educational and integral qualitative frames from regional, official, online climate change news articles?

It is however important to indicate that this research is a first of a series of more in-depth studies that will gather and compare educational and integral CC frames found in online news articles from the diversity of actors in the CC regional debate (e.g., NGO’s and associations, scientific community).

Methods

Research Design

The research design mainly followed an empirical, interpretive, exploratory, qualitative/quantitative content analysis (QCA) and followed guidelines mainly provided by Schreier (2012) and Saldaña (2013). In addition, descriptive statistics followed procedures by Krippendorff (2013).

Materials for analysis

Homogeneous LAC's official, online CC news articles from January 1 to December 31, 2014 were systematically searched for comparative analysis purposes. Initially, a database of 30 regional institutions that were either directly or indirectly involved with CC (e.g., Energy and Climate Change program, CC threats to food security) was gathered. Regional institutions included the Organization of American States plus 29 autonomous commissions, funds, programs and specialized agencies of the United Nations system were more than fifty percent LAC countries are signatory members states. In a second step, 38 online CC news articles were identified from the 30 regional bodies. In a third step, homogeneity criteria were applied to distinguish CC news articles that focused only on regional information or at least three Latin American countries. If an article reported on only one or two LAC countries, it was eliminated from analysis as the number of countries included is too low to represent for the region. Finally, 14 out of 38 CC news articles were selected for analysis. The selected articles corresponded to six different regional websites: Economic Commission for Latin America and the Caribbean (ECLAC), Centro de Información de las Naciones Unidas (CINU), Food and Agriculture Organization (FAO), World Meteorological Organization (WMO), United Nations Industrial Development Organization (UNIDO), World Food Programme (WFP).

Images selected for analysis simply corresponded to images embedded in selected CC news articles. This could include a still photograph (or static image) embedded in the news content or a photo gallery directly linked to the news content. Therefore, 35 images found in selected news articles were analyzed.

Evaluation materials

Analysis of texts used a three column graphic organizer per news article. First column included full news' texts. Second column constituted a

blank column were coders recorded emerging codes in first coding cycle. Third column also constituted a blank column were coders re-arranged first-cycle codes into more general categorical and thematic codes in a second and third coding cycle. For quantitative analysis purposes, data-sheets were used to record for example, codes' frequencies from the different coding cycles.

Coding Procedures

Once selected material was determined, a trial and final coding mainly followed procedures by Saldaña (2013). Coding is the process of identifying a describing word for an organizing idea (e.g., EVENTS).

In an initial or trial phase to generate data-driven coding frames, texts were divided into coding units—sentences, phrases or paragraphs—that contained an organizing or main idea. Subsequently, an open, descriptive coding (Saldaña, 2013) was applied to texts and images to define preliminary, emerging codes that described the coding unit. Attributes coding took place to determine quantitative characteristics of articles.

In a second phase, preliminary structural codes—or main categories and subcategories—were determined. All descriptive codes were re-arranged under an organizing category: Education, Attributes, and/or Integral. These categories respond to the research questions' objectives of looking for educational and integral information. Attributes correspond to any factual and descriptive characteristics that aid further and necessary explanation of results. For example, an attribute or characteristic of a text is the date when it was published. No residual or irrelevant category was devised at this stage (Schreier, 2012).

In a third phase, preliminary structural codes were tested for replicability, inter-rater reliability purposes. Two previously trained, independent coders and researcher re-coded full texts and images using such preliminary structural codes.

In a fourth phase or three weeks after, coders and researcher contrasted descriptive and structural codes for agreement/disagreement purposes. A better working categorization (see Figures 1 and 2) and coding scheme was agreed upon with minimal modification. This final coding and category scheme served for reliability and validity estimation.

Reliability and validity

Percentage of agreement among the three coders was 98.2% for textual analysis and 99,1% for visual analysis. In addition, Krippendorfs' alpha was ran using the original nominal or categorical codes (Geertzen, 2012) that emerged from coding procedures for the three raters, which allowed a higher distribution of variables among the cohort and an $\alpha=.98$ for textual analysis and $\alpha=.99$ for visual analysis were found, considered as high reliability.

Analysis for face validity (Schreier, 2012) ensured that there was enough differentiation (or high face validity) of main categories and subcategories, in both texts and images, from a conceptual point of view (e.g., factual from explanatory information). It is however noted some codes overlapped or were present under more than one subcategory without disrupting subcategories' organizing concepts (e.g., REPRESENTATIVES or EXAMPLES) given the interconnected nature of texts and images.

Analysis of data

Qualitative data was analyzed with Microsoft Word 2011 for Mac v.14 and quantitative data was analyzed with SPSS v. 21 and Microsoft Excel 2011 for Mac v.14.

Results

Descriptive statistics were considered important for further comprehension and discussion of results and are presented under the Attributes coding section. Results for textual and visual analysis are presented separately.

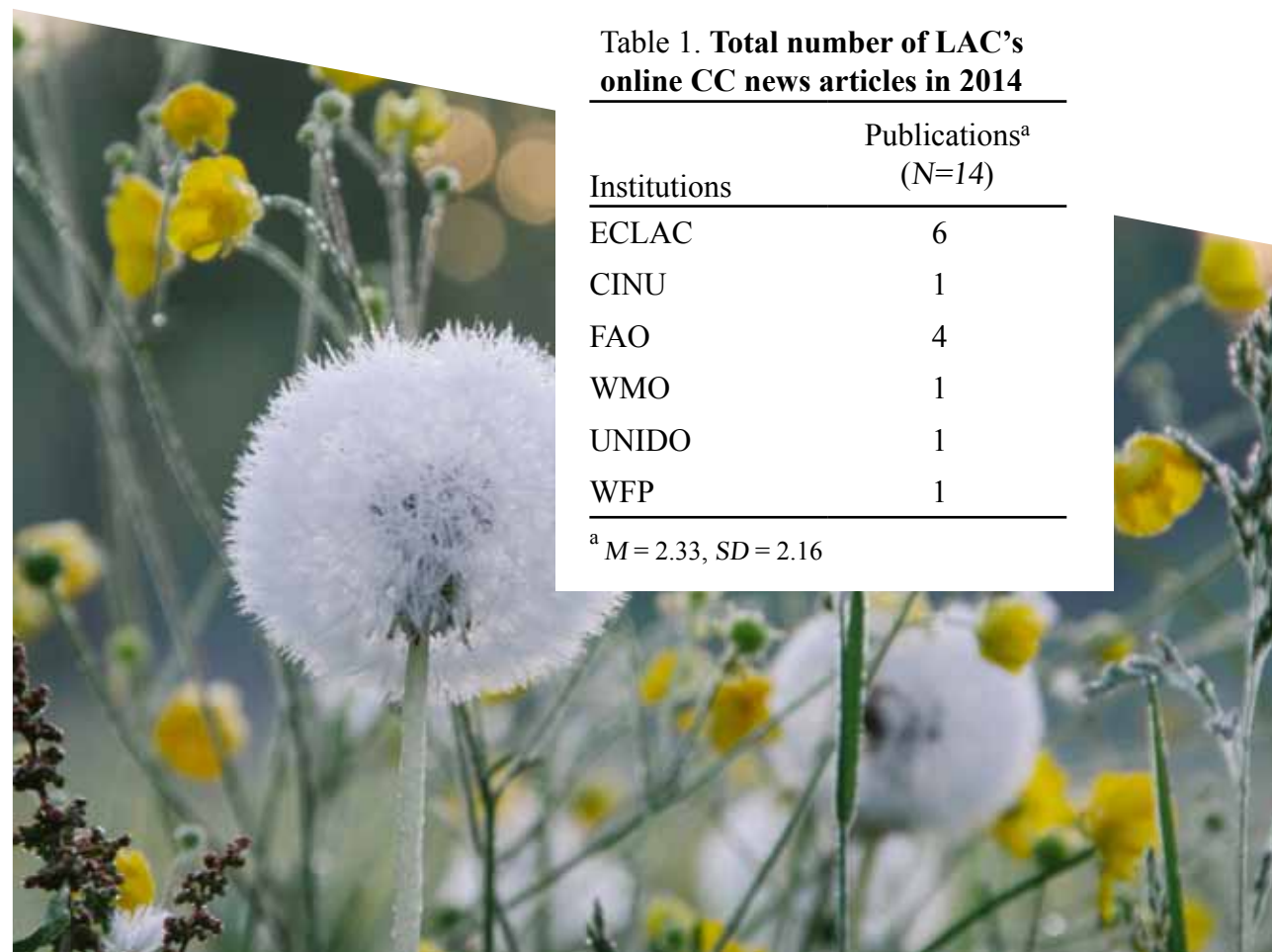
Attributes coding

Attributes or main characteristics (Saldaña, 2013) of all 14 news articles are reported with simple, descriptive statistics. Table 1 shows a summary of main findings:

Table 1. Total number of LAC's online CC news articles in 2014

| Institutions | Publications ^a (N=14) |
|--------------|-------------------------------------|
| ECLAC | 6 |
| CINU | 1 |
| FAO | 4 |
| WMO | 1 |
| UNIDO | 1 |
| WFP | 1 |

^a $M = 2.33, SD = 2.16$



ECLAC (42,9%) and FAO (28,6%) were more pro-active in the release of CC news article than the rest of institutions (7,1%). Among the six regional bodies there was a mean of 2 publications per institution during 2014 of online CC news articles, a basically low pace of CC information transfer through these means. Even though ECLAC and FAO provided a higher number of news publications than the rest, it yet remains low considering they are published in an entire year.

Further attribute analysis (see Table 2) shows that news articles were focused either in narrating mainly an event, a project or an important report.

Table 2. Number of types of publications in 2014, (N=14)

| Institutions ^a | Event ^b (n=11) | Report ^b (n=2) | Project ^b (n=1) |
|---------------------------|------------------------------|------------------------------|-------------------------------|
| ECLAC | 6 | | |
| CINU | | 1 | |
| FAO | 3 | | 1 |
| WMO | 1 | | |
| UNIDO | 1 | | |
| WFP | | 1 | |

^a $\alpha = .05$

^b Kruskal-Wallis test reveals no evidence of significant differences, $p > .05$

In these regards, events accounted for 78.6%, reports for 14.3%, and project for 7.1% of the total of news publications.

CC news articles' publication dates (see Table 3) permitted to obtain a deeper insight of the concentration of news releases around certain months of the year.

Table 3. Frequencies of online CC news articles' publications by month* in 2014, (N=14)

| Institutions | Apr (n=1) | May (n=1) | Jul (n=2) | Aug (n=2) | Sep (n=1) | Oct (n=2) | Nov (n=1) | Dec (n=4) |
|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|
| ECLAC | | 1 | | | | 1 | 1 | 3 |
| CINU | | | | | | | | 1 |
| FAO | | | 1 | 2 | | 1 | | |
| WMO | | | | | 1 | | | |
| UNIDO | | | 1 | | | | | |
| WFP | 1 | | | | | | | |

* Only months were publications were released are displayed in the table.

Most publications were released on December 2014 while the rest were scattered in different months. Further discussion will be provided under the next section.

Interestingly, websites' links to social media or related articles for example, were quite diverse. However, websites importantly differed in the provision of these external links and not all articles from the same regional body's webpage provided the same amount of link alternatives per article. Hence, each link found per article was included in the frequency count.

Table 4. Percentages of the provision of links in online, CC news articles in 2014

| Institutions | Social Media ^a (n=27)* | Resources ^b (n=9) | Contacts ^c (n=9) | Reports ^d (n=11) | Other services ^e (n=31) |
|--------------|--------------------------------------|---------------------------------|--------------------------------|--------------------------------|---------------------------------------|
| ECLAC | 74,1 | 22,2 | 44,4 | 54,5 | 93,5 |
| CINU | 11,1 | 0,0 | 0,0 | 9,1 | 0,0 |
| FAO | 0,0 | 66,7 | 44,4 | 36,4 | 0,0 |
| WMO | 0,0 | 0,0 | 0,0 | 0,0 | 0,0 |
| UNIDO | 0,0 | 11,1 | 11,1 | 0,0 | 0,0 |
| WFP | 14,8 | 0,0 | 0,0 | 0,0 | 6,5 |

* Frequencies of counts

^a Facebook, Twitter, G+, Flickr, You Tube, other social media

^b Photo gallery, infography, video. Photo gallery provided apart from images embedded within article text.

^c Contact information

^d Report, related articles, documents, announcement, more information

^e Print, share email, subscribe, labels

ECLAC is the major links provider (e.g., social media, resources) while WMO does not provide any links at all. Facebook, Twitter, and G+ were the links mostly present across texts by the only three bodies that provide such a service: ECLAC, CINU, and WFP. Regarding resources, links to photo galleries were mostly provided by ECLAC, FAO, and UNIDO. Infography was barely provided by ECLAC and FAO and only two videos were posted by FAO. Contact information like names of contact persons, telephones, addresses and/or emails were found in more than half of the total of news articles (N=14). They are however not sufficiently provided in comparison to other link alternatives. Links to other related articles were delivered by ECLAC and CINU while FAO supplied links to related programs, documents, and statistics, only however in two out of its four news articles.

Results included all links directly related to the news article usually placed around the article's frame. All general or not related links (e.g., menu) were excluded. Links embedded within the news article itself were included under the structural coding scheme for further analysis. Although, the most counted link type was Other Services (print, share email, labels), they were provided in all texts by only two institutions (ECLAC and WFP), reflecting rather a low offer of this type of service.

Textual analysis

In the previous study [in revision], emerging frames were clustered by themes, subthemes, main categories and its codes (see Figure 1) during the third coding cycle for texts and images, respectively. Themes, subthemes, main categories are emerging codes clustered in a logical, general to specific manner.

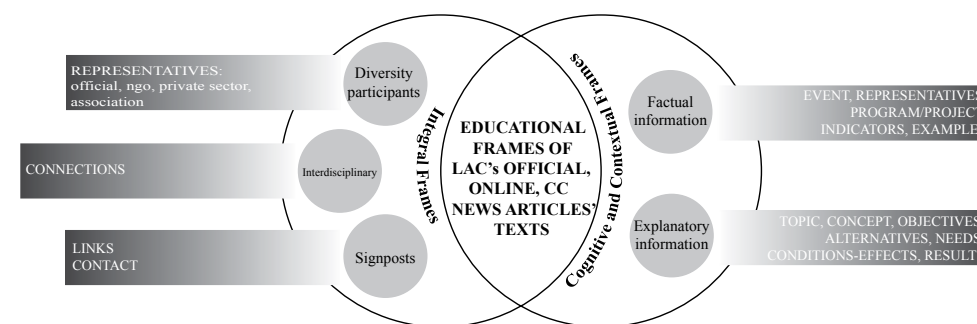


Figure 1. Emerging frames for online climate change news articles' texts. Major theme and subthemes in bold. Main categories and its codes in gray fill. From "Textual and Visual Frames of Latin America's official, online climate change news articles: A qualitative approach" by F. Viteri, G. Pérez, S. Serrano. Manuscript submitted for publication. Reprinted with permission.

Under the major theme established "Educational Frames of LAC's online, official CC News Articles' Texts", two subthemes were defined: (1) Cognitive and Contextual Information and (2) Integral Information. The following subsections will show mainly quantitative results per subtheme and category.

Subtheme 1. Cognitive and contextual information

Structural codes for this subtheme were counted as frequencies and converted to percentages for practical purposes.

When observing frequency counts of all codes contained in both categories, main findings reveal that narratives around EVENTS' facts and CONDITIONS-EFFECTS' (or causes and consequences of CC) descriptions dominate the coded texts. These frames were closely followed by concrete OBJECTIVES' of events, programs or projects' explanations. These findings denote a writing pattern encountered in news articles from the analyzed websites, in general. The least or poorly used structural codes were CONCLUSIONS, CONTRAST and CONCEPTS. In general, factual information was more used in texts rather than explanatory information.

It is important to indicate that there are overlapping codes between category 1 and 2 like the case of EXAMPLES and INDICATORS, as indicators in its pure sense comprise straightforward data, but at the same time they support cognitive understanding or comprehension of narrative text. In addition, it was used simultaneous coding or a piece of text was described or organized by two or more codes. For this reason, quantitative analysis is limited to mainly descriptive quantitative results and whenever possible, inferential results.

Category 1. Factual information

Factual information frame included facts like indicators, titles, places, names of representatives, institutions, organizers or countries, dates, deadlines, concrete examples, and funding/budget data.

⁶In the same period, ^{6a}forests acted as major sinks for GHG, ^{6b}absorbing 440 million tons of CO2 eq on average in the same period (2001-2010). ^{6c}With the above, the net forest emissions reached an average of about 1500 million tons between 2000 and 2010, ^{6d} showing a sharp decline in recent years.

⁶
^{6a}
^{6b} INDICATOR
^{6c} INDICATOR
^{6d}

... ²Pradeep Monga, Director of the Energy and Climate Change Branch of the United Nations Industrial Development Organization (UNIDO), and Jan Hartke, Director of Clean Energy at the Clinton Climate Initiative of the Bill, Hillary and Chelsea Clinton Foundation...

² REPRESENTATIVES (official, NGO, names, institutions)

Quantitative findings for factual information are shown below.

Table 5. Percentage of Factual Information emerging descriptive codes, (N=5)

| Codes | Subtotal |
|-----------------|----------|
| EVENTS | 33.5 |
| REPRESENTATIVES | 20.0 |
| PROGRAM/PROJECT | 12.5 |
| INDICATORS | 13.5 |
| EXAMPLES | 20.5 |



Again, the most counted or used code, with a little more than one third of total counts (or 67 counts), was EVENT, which included information focused on the event's title, place, date, and/or general information. Concrete EXAMPLES and REPRESENTATIVES facts followed as the second used codes in texts. In contrast, PROGRAM/PROJECT titles or facts (25 counts) and INDICATORS (27 counts) were the least emerging codes in news content. These findings, particularly the great use of EVENT information, corroborate outcomes shown in Table 2 where most publications are devoted to the development of events.

Category 2. Explanatory information

The second category promotes cognitive understanding or comprehension.

As follows, an example of the different codes' applications. Although the example below do not show all codes for the ease of the reader, it was indeed possible to apply simultaneous coding or more than one code for a coding unit whenever necessary:

¹⁵According to the results of ECLAC's project, the ^{15a}quantity of carbon in a product –or the carbon footprint– ^{15b}greatly relies on production and processing methods applied along the supply chain.

¹⁵ RESULTS
 ^{15a} CONCEPT
 ^{15b} CONDITIONS

Table 6 shows descriptive results.

Table 6. Percentage of Explanatory Information emerging descriptive codes, (N=12)

| Codes | Subtotal |
|--------------------|----------|
| TOPIC | 8.3 |
| CONCEPT | 1.8 |
| OBJECTIVE | 20.3 |
| NEEDS | 4.8 |
| CONDITIONS/EFFECTS | 23.1 |
| ALTERNATIVES | 12.1 |
| RESULTS | 4.1 |
| CONTRAST | 1.0 |
| DISCOURSE | 6.6 |
| EXAMPLES | 14.1 |
| CONCLUSIONS | 0.4 |
| RECOMMENDATIONS | 3.4 |

CONDITIONS/EFFECTS (or causes and consequences) of CC and OBJECTIVES of news articles were mostly used 67 and 59 times, respectively while CONTRAST information and CONCLUSIONS of events, programs or reports were the least mentioned with 3 and 1 times, respectively. News articles contained more explanatory information (11 codes) than factual information (4 codes). EXAMPLES were eliminated from the previous finding since it constitutes an overlapping code under both factual and explanatory categories.

Subtheme 2. Integral information

Integral information gathered all codes or frames that reflected diversity and connectedness in images. The code REPRESENTATIVES have been sub-coded to determine images of official, NGO, private sector, association, and network alliance’s representatives.

Category 1. Diversity of event participants

The diversity of participants was observed with official representatives (from international/regional bodies and government) remarkably present in texts while the rest of participants (NGOs, associations, network alliance and private sector) hardly represented in texts.

Table 7 shows descriptive findings under this category.

Table 7. Percentage of Diversity of Event Participants emerging descriptive codes, (N=5)

| Code | Official (n=38) ^a | Private sector (n=2) ^a | Civil society | | |
|-----------------|---------------------------------|---|----------------------------|-----------------------------------|---|
| | | | NGOs (n=2) ^a | Association (n=2) ^a | Network Alliance (n=1) ^a |
| Representatives | 84.4 | 4.4 | 4.4 | 4.4 | 2.2 |

^a Frequency of representatives mentioned in texts.

Educational and communicational implications are discussed under the Discussion section.

Category 2. Interdisciplinary representation

The category Interdisciplinary representation included only one emerging code CONNECTIONS, which referred to the narratives that delved on the complex connections between one or more environmental problems.

Frequency count of the use of connecting aspects was 44 times in the 14 news articles analyzed.

Category 3. Signposts to further information

Descriptive statistics showed LINKS within texts (not the same as shown in Table 4) were used 85.2% (23) in contrast to CONTACT information used a 14.8% (4).

LINKS within texts differed from LINKS outside the texts (shown in Table 4) as they rather comprised links to concepts, images or other related reports, for instance.

CONTACT information observed within texts was also observed outside the texts in nine articles as shown in Table 4. Therefore, online news articles generally contain contact information for the reader.

Visual analysis

A preliminary attributes codification or description of images elements was applied to the 35 images before the application of the same structural codes to examine components that may promote education. Themes, subthemes, and categories (see Figure 2) that emerged were slightly different from the ones presented under Figure 1.

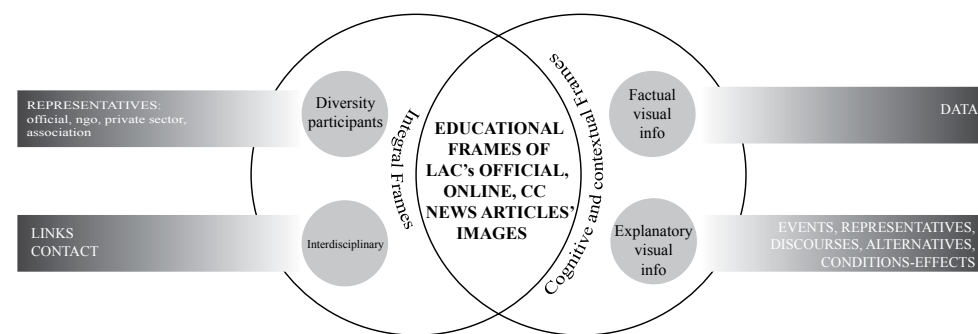


Figure 2. Emerging frames for online climate change news articles' images. Major themed and subthemes in bold. Main categories and its codes in gray fill. From "Textual and Visual Frames of Latin America's official, online climate change news articles: A qualitative approach" by F. Viteri, G. Pérez, S. Serrano. Manuscript submitted for publication. Reprinted with permission.

Noteworthy, images mainly played a supporting role to texts. Given that images reflected the main focus of the story, they too comprised complementary evidence to findings under textual analysis.

Subtheme 1. Cognitive and contextual information

Cognitive and contextual frames were the result of searching patterns that distinguished applied codes to images. A main pattern was that all codes supported knowledge acquisition and cognitive understanding (or comprehension). Therefore, under the present subtheme, two categories were identified: 1) Factual information visual aids, and 2) Explanatory information visual aids.

Category 1. Factual visual information

This category was named after images that basically contained factual textual-visual information in images. For example, encountered DATA in images comprised representatives names in clear labels, logo information, and titles of events in banners. Thirteen images (37%) out of 35 contained such facts.

An example is shown in Figure 3.



Figure 3. Name and title of representative in label. Adapted from "Destacan coordinación público-privada para proteger recursos hídricos ante cambio climático" by ECLAC, 2014, October 29. Retrieved from <http://www.cepal.org/es/noticias/destacan-coordinacion-publico-privada-para-proteger-recursos-hidricos-ante-el-cambio>

Category 2. Explanatory visual information

By cognitive purposes, the study refers to images that support the acquisition of knowledge and understanding.

Close observation of compositional elements that reflected structural codes demonstrated that more than half (n=21) of the images were devoted to showing images of EVENTS with its REPRESENTATIVES mainly pronouncing their DISCOURSES in front of a microphone. Twelve images visualized EXAMPLES mentioned in texts with seven reflecting the CONDITIONS-EFFECTS of CC (e.g., fuelwood, deforestation, air pollution), three reflected ALTERNATIVES or possible solutions (e.g., crop diversity), and two provided CONTRASTS (e.g., CC vulnerabilities' levels across countries).

As observed, Table 8 illustrates in percentages the above findings.

Table 8. Percentage of Explanatory Visual Information emerging descriptive codes, (N=7)

| Codes | Subtotal |
|--------------------|----------|
| EVENTS | 25.9 |
| REPRESENTATIVES | 25.9 |
| CONDITIONS/EFFECTS | 8.6 |
| ALTERNATIVES | 3.7 |
| EXAMPLES | 14.8 |
| CONTRAST | 2.5 |
| DISCOURSE | 18.5 |

Subtheme 2. Integral frames

All compositional elements that together permitted to make connections around topics, participants or else were placed under . The following two categories were the result of close scrutiny.

Category 1. Diversity of event participants

A number of images illustrated people, particularly, representatives of the different organizations. Whenever their names and titles were observed in label within the image or a brief description of the REPRESENTATIVES was provided below each image, it was used to determine the kind of representation made (e.g., official, private sector, association, and NGO).

Table 9. Percentage of images of event participants, (N=18)

| Code | Official (n=13) ^a | Private sector (n=3) ^a | Civil society | |
|-----------------|---------------------------------|--------------------------------------|----------------------------|-----------------------------------|
| | | | NGOs (n=1) ^a | Association (n=1) ^a |
| Representatives | 72.2 | 16.7 | 5.6 | 5.6 |

^a Number of images of representatives

Official representatives images dominated the analysis. Less than one fifth were representatives of the private sector. Only one representative from an NGO and one from an association, respectively, were portrayed. Note that not all representatives' photos contained labels or names. These were excluded from analysis. Some were panoramic images of the entire group of participants. An example of the use of people is presented in Figure 4.



Figure 4. Image of an event with representatives providing discourses. Adapted from “Crecimiento económico y combate al cambio climático no son excluyentes” by ECLAC, 2014, November 17.. Retrieved from <http://www.cepal.org/es/noticias/crecimiento-economico-y-combate-al-cambio-climatico-no-son-excluyentes>

Category 2. Interdisciplinary representations

All images that contained clear compositional elements, which allowed making connections and contrasts to diverse topics and symbolisms were gathered as interdisciplinary representations. Note that in some cases, the collection or gallery of images together reflected better the connectedness.

In the case of CONNECTIONS to diverse topics there were 24 (69%) images that contained interdisciplinary representations. For example, an image of an operating factory pouring smoke out of a chimney into the blue sky shows how unsustainable industrial production and economic activity produce air pollution. Some other compositional elements like different na-

tion's flags together in the background of events' auditoriums symbolized the unity of nations. Flags were portrayed in a number of images while only one image was focused on the full, spiral auditorium as the means for an integral teamwork from diverse backgrounds.

Discussion

Overall findings demonstrate the principal and basic educational or formative frames that emerged from regional, official, online news' articles texts and images. Discussion for quantitative and qualitative attributes', textual and visual analysis is provided below.

A salient finding under attribute coding for main characteristics of news articles texts in a digital environment was the low pace of CC news publications and that most articles rather focused on events instead of projects communications, for example. Further observation (see Table 3) of findings showed that most CC news releases were greater during the month of December when major international CC events (e.g., COP-20) took place. Studies corroborate higher media coverage (e.g., Nielsen & Kjærgaard, 2011; Boykoff, 2007; Schäfer & Schlichting, 2014) of CC is provided mainly around major international events. Possible explanations to the aforementioned findings are on the one hand, official websites constitute the main sources of information not only for the vested public, but also for journalists/editors (e.g., Takashi, 2011) who reproduce articles through public or private mass media. In addition, journalistic norms (e.g., personalization, dramatization, novelty) and agendas may pose limits to what and when is published and how (e.g., Boykoff, 2011, p. 99-120; Boykoff & Boykoff, 2007). As observed, CC communications in the region were mainly focused on events as a novelty (or the immediate) that, in turn, personalized news' contents by consistently using the comments or discourses of main executive actors (e.g., executive secretary, ambassadors, ministers). Such personalization of articles distracts attention from the groups' dynamics involved or deviates attention from more textured/in-depth analysis/information of such events (Boykoff, 2011). Indeed, regional communicators' agendas may too respond to relations of

power within and beyond the communication field (Boykoff, 2011, p. 4) as argued by Bennet (2012, p. 119-121) who shows how official prefabricated messages contain calculated discourses of their high level spokespersons to render the impression of being 'the' official message. Although, they do constitute the official CC politics spokespersons, official news tend to render invisible any other actors' important voices in such events. All of these added to administrative issues like workload, time pressure, and/or budget constraints diminish the control for better-investigated/constructed stories from official sources.

News stories are presented with a series of links as observed in Table 4. For example, there are links to other related articles or reports, opportunities to share the articles and/or watch photo galleries. Two learning models might explain how CC news' consumers learn in a complex, hypermedia environment. A first is the Construction Integration Model (CIM), a constructivist approach, which requires three stages for learning to occur: first, word decoding; second, construction of a textbase; third, situation model or the integration of new knowledge with prior knowledge (Shapiro & Niederhauser, 2004). In a CIM, the two first stages take place when dealing mainly with the factual information and the third stage takes place when understanding occurs as a result of making sense of the text. In this regards, CC news' educational frames do count with factual and explanatory information required for knowledge construction. Thus, the second model called Cognitive Flexibility Theory (CFT) (Shapiro & Niederhauser, 2004; Spiro, Feltovich, Jacobson, & Coulson, 1992; Spiro & Jehng, 1990), is also based on a constructivist approach, but differs in that knowledge construction occurs not only from prior and new knowledge integration, but from analyzing the information from multiple perspectives (de-construction) and assembling it into new schemata (Shapiro & Niederhauser, 2004). Put in the context of the present study, online news' consumers may have more control over what they read, by rapidly navigating from one news to other related news', links, websites, thus approaching the same topic from different perspectives. In addition, learning construction in such an environment theoretically requires users' to be able to use the acquired knowledge in a flexible, metacognitive manner (Shapiro & Niederhauser, 2004 p. 606). The latter is therefore true for

advanced learning or users who have the skills, interest, and capability to navigate from multiple perspectives. Particularly, Lowrey and Kim (2009) demonstrated that online news' presented in three different formats (or designs)—linear format, traditional non-linear format, cognitive flexibility format—did not necessarily demonstrate better learning outcomes among users. The CF format was however efficient for experienced users only. Most CC news' articles, in this study, use a traditional non-linear format, given that most of them offer links to other related articles, usually from the same provider, thus not necessarily offering multiple perspectives. Furthermore, within the text itself, it was mainly main spokespersons voices/ comments published. In the way official, online EE news' articles are presented, it therefore rests at users' interest, motivation and navigation skills to truly engage in more meaningful learning from CC news. An additional consideration to learning from hypertexts is that natural forgetting of information occurs due to cognitive load in working memory and natural decay of memories when information was actually transferred to long-term memory (Dehn, 2008). Cognitive load or devoting many memory resources to information processing is also one of the possible reasons to ineffective learning from hypertext media (Shapiro and Niederhauser, 2004). It is therefore important that official, online CC news texts integrally consider news' content and web design (or presentation format) that facilitates users navigation and learning from CC with multiple perspectives. Empirical studies already show evidence of presentation format for learning and memory (e.g., Gümüs & Özad, 2011, 2013). For example, dual stimuli like audio-visual or text-visual enhanced memory and comprehension for news, probably given to familiarity and cognitive load. Further effects research that considers online CC news presentation format, educational frames and cognitive load may offer interesting findings.

Specifically looking into factual and explanatory educational frames, pedagogical and environmental education literature may also add to further discussion of frames implied in texts' content. Indeed, 'Factual information' (see Figure 1) is necessary for an initial or basic cognitive processing level named as 'Retrieval' or the first of four cognitive systems included in the new taxonomy of educational objectives (Marzano & Kendall, 2007,

2008). Simply speaking, accurate and detailed information (facts) are basic elements of knowledge acquisition. Looking further afield, quality factual information is a primer requirement when producing environmental material for formal and non-formal education (NAAEE, 2011, 2009, 2004).

While factual information is aligned to a basic knowledge acquisition level, explanatory information aids the next cognitive processing level called 'Comprehension' (Marzano & Kendall, 2007, 2008). Although acknowledged as basic too, it is however crucial in the process of integrating and symbolizing information for effective learning. The integration of knowledge is accomplished by making a generalized sense of the key characteristics of information (Marzano & Kendall, 2007, 2008), supported by explanations, for example. When Tables 5 and 6 are contrasted, it is not surprising to observe a greater number of explanatory codes than the factual ones. This is due to journalism news' formats like the common use of the basic 'inverted pyramid', which requires devoting content space to factual and explanatory elaboration (e.g., What? Where? When? How? Why?). On the other hand, when closely observing that EVENTS' facts in Table 5 and OBJECTIVES and CONDITIONS/EFFECTS in Table 6, are most used codes, it is plausible to interpret this as news focusing on concrete, basic but important information, and a 'shock' strategy, when mainly delving on the causes and consequences of climate change. Further inferential study is required for more in-depth analysis.

After analysis, Integral information was placed as the second subtheme of the major theme Educational frames given that integrality is a characteristic of education and that the main categories contained connecting elements to education. Indeed, the three main categories (or frames) constructed under Integral Information where Diversity of Event Participants, Interdisciplinary and Signposts to further information. In the case of Diversity of Event Participants, the names and titles of representatives provided further insight into the main spokespersons reflected in CC news articles. Official representatives were at the forefront of all spokespersons and representatives in an event or report. Given the official events, it is not surprising that high executive, official representatives enjoyed privileged limelight in publications. For

example, news articles constantly publish discourses by and images of Christiana Figueres as she is the Executive Secretary of UN Framework Convention on Climate Change. However, concerns around the underrepresentation of the different sectors of society in official communications, important in CC political decisions, may be raised. Underrepresentation of NGO's and the general civil society in the UN climate debate has already been raised (e.g., Global Policy Forum, n.d.). Although participation of civil society in UN Climate decisions is growing, official communications still lack to reflect their role, proposals and positions. For learning purposes, unbalanced messages may rather hinder and bias readers' knowledge acquisition and comprehension by portraying unilateral positions mainly.

Findings around the CONNECTIONS to other related topics showed the complexity of the climate change dimension. While such concrete connections may support the illustration of the interdisciplinary character and the level of comprehension of the article, they still provide a macro view of the CC process. Climate journalism strives with the complexity of CC reporting and other factors (e.g., power relations, journalistic norms) (Boykoff, 2011). Looking further afield, alternatives may emerge such as increasing the number of quality links within texts to facilitate navigation through news stories, reports, networks and many other quality sources of information that complement the interdisciplinary dimension and balance information too. Finally, the study shows that links within texts are scarce and ephemeral compared to links outside texts (see Table 4). It should however be noted that number of link options drastically varied from one webpage to another, with WMO webpage not offering at all link options to further information or services.

Descriptive visual analysis shows a striking attribute during a first coding cycle evident in images was that there were more males portrayed than women with at least ten images of individual men representatives, four were mostly men in a group and three were only men in a group while there were only three pictures of individual women representatives and one of only women in a group. Underrepresentation of women in the climate debate has already been voiced (UN, 2008) and attribute coding visually reflects such

concern might still be present. Other factors like the photographer's choice might be at stake but will not be discussed under the context of this study.

Structural visual analysis show supporting educational frames for knowledge and comprehension through factual visual-textual information, explanatory visual information, diversity of event participants and interdisciplinary representation. For readers to comprehend and learn from texts with complementary images, it is important that an internal process of integration takes place. Such integration is required to be able to symbolize or create "a symbolic analog of the knowledge produced via the process of integrating" (Marzano & Kendall, 2008, p. 17) executed "typically in the form of images" (Marzano & Kendall, 2008, p.17). In other words, textual explanations aided the integration of knowledge while images facilitated further cognitive processing for comprehension. So far, texts' and images' factual and explanatory educational frames constitute elements that may support basic learning or knowledge acquisition of the climate change debate in the official arena.

There were more images that illustrated mainly examples mentioned in texts and conditions and effects of CC than images that showed factual textual information (e.g., labels). Only four images that contained clear labels indicating the title, besides the name of the representative, corresponded each to a different representation (one official, one NGO, one association and one private sector). While it might be assumed as information balance in presenting the different participants, it is not possible to confirm since 23 images portrayed representatives (not necessarily with a label underneath). It however supports the textual analysis finding that official representatives are prominent in such CC regional news articles given their high public exposure making them familiar to the bare eye. DiFrancesco & Young (2010) and O'Neill (2013) demonstrate how CC visual imagery in print media in Canada, UK, US, and Australia deploys mainly people and politicians. It therefore can be argued that images corroborate the political centeredness deployed and emphasized also by mass print/online media. On the interdisciplinary representations, at least 24 images contained compositional symbolic elements (e.g., a set of flags) that support making connections between disciplines

mainly environment and economic, agricultural and industrial development. A clear, repeated "cliché" used was an image of an industrial factory polluting the air. A high number of images rather show a united work of LAC's nations, political gatherings, a representation of the CC debate agenda. Further visual imagery research is required for in-depth analysis.

The present study is limited to its scope. It is exploratory in nature. It may be used as the start of interesting, inferential, in-depth research questions. Generalizations should be avoided. In addition, ongoing comparative research may allow further discussion.

Conclusions and Recommendations

As a general conclusion, educational implications of the emerging frames are that LAC's official, online, CC news articles mainly contain elements that promote basic knowledge acquisition and comprehension. Most narratives contain mainly events' factual data, objectives of events and an explanation of causes and consequences within the climate change debate. For this reason, it is suggested that if these kind of articles are used in an formal educational setting, they should be complemented or be the supplement of exercises and activities, more complete reports, that promote high order thinking skills (e.g., analysis, evaluation), critical thinking, meaningful learning. Since more than half of the images portrayed representatives during events, it is also suggested to complement lessons with the use of images that rather depict the environmental contexts in discussion.

Given that online news do possess a formative purpose for audiences as shown by the emerging educational frames, it is suggested that LAC's official websites as producers of first hand information, integrate more news focused on the overview of reports, programs in itself with resources (tools, forums, videos) rather than focusing mainly on events and its facts (names and titles of only high executives). More in-depth, analytical information for the region is required for the vested public.

As CC news in official, regional webpages are pretty much limited in potential educational frames and learning from hypertextual environment, the slow publication pace in addition to highly homogeneous publications about mainly CC political events, interest or motivation to read them may be limited to the vested public.

Further research is recommended with the use of other sources of CC news for comparative, comprehensiveness purposes and higher in-depth discussion of the dimension of CC information and its formative implications in the Latin American region.

As an additional observation from the field of online journalism, websites varied in the number of link services provided (e.g., social networks, e-mail, contact information, see Table 4) within or around the text. All articles were written in the traditional inverse pyramid writing style too. Videos and/or infographies were hardly provided. CC news articles were rather filled of top executive representatives' images during discourses rather than portraying the climate change issues of discussion during events or the diversity of representatives if there was so. Finally, few reports mentioned in texts were directly available through links. The online platform constitutes a media of convergence that allows journalists to enhance and upgrade news (Hill & Lashmar, 2014). It is therefore suggested for integral purposes, the higher use of multimedia tools or direct access links to important reports, websites or others to enhance navigation by users and ultimately support educational purposes too. [post\(s\)](#).

References

- Anderson, A.
(2009). Media, politics and climate change: Towards a new research agenda. *Sociology Compass*, 3, 166–182. doi:10.1111/j.1751-9020.2008.00188.x
- Bennet, W. L.
(2012). *News: The politics of illusion* (9th ed.). Chicago, IL: The University of Chicago.
- Boykoff, M. T.
(2007). Flogging a dead norm? Newspaper coverage of anthropogenic climate change in the United States and United Kingdom from 2003 to 2006. *Area*, 39(2). Retrieved from http://sciencepolicy.colorado.edu/admin/publication_files/2007.39.pdf
- Boykoff, M. T.
(2011). *Who speaks for the climate? Making sense of media reporting on climate change*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Boykoff, M. T., & Boykoff, J. M.
(2007). Climate change and journalistic norms: A case-study of US mass-media coverage. *Geoforum*, 38(6), 1190–1204. doi:10.1016/j.geoforum.2007.01.008
- Bun Lee, E.
(2008). Environmental attitudes and information sources among African American college students. *The Journal of Environmental Education*, 40(1), 29–42.
- Dehn, M. J.
(2008). *Working memory and academic learning: Assessment and intervention*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.

- DiFrancesco D. A., & Young, N.
(2010). Seeing climate change: The visual construction of global warming in Canadian print media. *Cultural Geographies*, 18(4), 517–536. doi:10.1177/1474470103822072
- Dotson, D. M., Jacobson, S. K., Kaid, L. L., & Carlton, J. S.
(2012). Media coverage of climate change in Chile: A content analysis of conservative and liberal newspapers. *Environmental Communication*, 6(1), 64–81. doi:10.1080/17524032.2011.642078
- Eakin, H., Wightman, P. M., Hsu, D., Gil Ramón, V. R., Fuentes-Contreras, E., Cox, M. P., ... Kammen, D. M.
(2015). Information and communication technologies and climate change adaptation in Latin America and the Caribbean: A framework for action. *Climate and Development*, 7(3), 208–222. doi:10.1080/17565529.2014.951021
- Gavirati, P. M.
(2013). Los medios en el medio (de la solución al cambio climático). Una propuesta crítica desde la ecología política de la diferencia [The media in the middle (of the solution to climate change). A critical proposal from the political ecology of difference]. *Razón y Palabra*, 18(84). Retrieved from <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199528904012>
- Geertzen, J.
(2012). Inter-rater agreement with multiple raters and variables. Retrieved July 10, 2015 from <https://mlnl.net/jg/software/ira/>
- Global Policy Forum
(n.d.) Relations between NGOs and the UN. Retrieved from <https://www.globalpolicy.org/ngos/ngos-and-the-un/31838.html#articles>

- Goffman, E.
(1974). *Frame Analysis*. New York, NY: Harper & Roy.
- Gupta, J.
(2010). A history of international climate change policy. *WIREs Climate Change*, 1(5), 636–653. doi:10.1002/wcc.67
- Gümüş, A., & Özad, B.
(2011). Implication for media convergence on news learning. *The Turkish Online Journal of Educational Technology*, 10(1), 125–135.
- Gümüş, A., & Özad, B.
(2013). A comparative study of presentational formats. *Communication & Society*, 26(2), 198–211.
- Hibberd, M., & Nguyen, A.
(2013). Climate change communications & the young people in the Kingdom: A reception study. *International Journal of Media & Cultural Politics*, 9(1), 27–46.
- Hill, S., & Lashmar, P.
(2014). *Online Journalism: The Essential Guide*. Los Angeles, CA: Sage.
- Internet World Stats.
(2015). World Internet Usage and Population Statistics [online] Retrieved from <http://www.internetworldstats.com/stats.htm>
- IPCC.
(n.d.). Organization [online]. Retrieved from <http://www.ipcc.ch/organization/organization.shtml>

- Krippendorff, K.
(2013). *Content analysis: An introduction to its methodology* (3th ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Lowrey, W., & Kim, K. S.
(2009). Online news media and advanced learning: A test of cognitive flexibility theory. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 53(4), 547-566. doi:10.1080/08838150903323388.
- Marzano, R. J., & Kendall, J. S.
(2007). *The new taxonomy of educational objectives* (2nd ed.). Thousand Oaks, CA: Corwin.
- Marzano, R. J., & Kendall, J. S.
(2008). Designing & assessing educational objectives: Applying the new taxonomy. Thousand Oaks, CA: Corwin.
- Mercado, M. T.
(2013). De la reducción de emisiones al cambio de paradigma: La construcción social de las soluciones al cambio climático en la prensa argentina [From emissions reduction towards paradigm change: Social construction of solutions to climate change in the Argentinian press]. *Razón y Palabra*, 18(84), Retrieved from <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199528904005>
- Moser, S. C.
(2010). Communicating climate change: History, challenges, process, and future directions. *WIREs Climate Change*, 3, 1–53.
- NAAEE.
(2004). *Environmental education materials: Guidelines for excellence* (Rev. ed.). USA: Author. Retrieved from <http://www.naaee.net>

- NAAEE.
(2009). *Nonformal environmental education programs: Guidelines for excellence* (Rev. Ed.). USA: Author. Retrieved from <http://www.naaee.net>
- NAAEE.
(2011). *Developing a framework for assessing environmental literacy*. USA: Author. Retrieved from <http://www.naaee.net>
- Nielsen, K. H., & Kjærgaard, R. S.
(2011). News coverage of climate change in Nature News and Science-NOW during 2007. *Environmental Communication*, 5(1), 25– 44. doi: 10.1080/17524032.2010.520722
- O'Neill, S. J.
(2013). Image matters: Climate change imagery in US, UK and Australian newspapers. *Geoforum*, 49, 10–19.
- O'Neill, S., & Boykoff, M.
(2011). The role of new media in engaging the public with climate change. In L. Whitmarsh, S. O'Neill, & I. Lorenzoni (Eds.), *Engaging the public with climate change: Behaviour change and communication* (pp. 233–251). Retrieved from https://books.google.com.ec/books?id=lgRry63mfZMC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Peña Moya, J., de Frutos García, R., & Díaz Estévez, M.
(2013). La transmisión del consenso científico sobre el cambio climático a la ciudadanía. Estudio comparado de las opiniones de jóvenes universitarios del arco Mediterráneo-América Latina con estudiantes del area Anglosajona y Asiática [Transmission of scientific consensus on climate change to the citizens. Comparative study of young undergrads' opinions in the Mediterranean-Latin America arch with students in the Anglo-Saxon and Asian area]. *Razón y Palabra*, 18(84). Retrieved from <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199528904009>

- Price, V., Tewksbury, D., & Powers, E.
(1997). Switching trains of thought: The impact of news frames on readers' cognitive responses. *Communication Research*, 24(5), 481–506. doi:10.1177/009365097024005002
- Reese, S. D.
(2010). Finding frames in a web of culture: The case of the war of terror [Chapter 2]. In P. D'Angelo, & J. A. Kuypers (Eds.), *Doing news framing analysis: Empirical and theoretical perspectives* (pp. 17–42). Retrieved from http://samples.sainsburysebooks.co.uk/9781135194482_sample_866815.pdf
- Saldaña, J.
(2013). *The coding manual for qualitative researchers* (2nd ed.). London: Sage.
- Schäfer, M. S.
(2012). Online communication on climate change and climate politics: A literature review. Advance online publication. *WIREs Clim Change*. doi:10.1002/wcc.191
- Schäfer, M. S., & Schlichting, I.
(2014). Media representations of climate change: A meta-analysis of the research field. *Environmental Communication*, 8(2), 142–160. doi:10.1080/17524032.2014.914050
- Schlichting, I.
(2013). Strategic framing of climate change by industry actors: A meta-analysis. *Environmental Communication*, 7(4), 493–511. doi:10.1080/17524032.2013.812974
- Schreier, M.
(2012). *Qualitative content analysis in practice*. London, England: Sage.

- Schuldt, J. P., & Roh, S.
(2014). Media frames and cognitive accessibility: What do “Global Warming” and “Climate Change” evoke in partisan minds? *Environmental Communication*. Advance online publication. doi:10.1080/17524032.2014.909510
- Shapiro, A., & Niederhauser, D.
(2004). Learning from hypertext: Research issue and findings. *Handbook of Research on Educational Communications and Technology*, 2, 602–620. Retrieved from <http://www.aect.org/edtech/ed1/23.pdf>
- Shrestha, S., Burningham, K., & Grant, C. B.
(2014). Constructions of climate change on the radio and in Nepalese lay focus groups. *Environmental Communication*, 8(2), 161–178. doi:10.1080/17524032.2014.906480
- Spiro, R. J., Feltovich, P. J., Jacobson, M. J., & Coulson, R. L.
(1992). Cognitive flexibility, constructivism and hypertext: Random access instruction for advanced knowledge acquisition in ill-structured domains. In T. Duffy & D. Jonassen (Eds.), *Constructivism and the Technology of Instruction*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Spiro, R. J., & Jehng, J.
(1990). Cognitive flexibility and hypertext: Theory and technology for the non-linear and multidimensional traversal of complex subject matter. D. Nix & R. Spiro (Eds.), *Cognition, Education, and Multimedia*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Soares Veiga, A. P.
(2013). A cobertura da apresentação do modelo brasileiro do sistema terrestre pela mídia digital: Análise qualitativa e comparativa [Coverage of the presentation of the Brazilian model of terrestrial system for digital media: Qualitative and comparative analysis]. *Razón y Palabra*, 18(84). Retrieved from <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199528904013>

Takahashi, B.

(2011). Framing and sources: A study of mass media coverage of climate change in Peru during the V ALCUE. *Public Understanding of Science*, 20(4), 542–557. doi:10.1177/0963662509356502

Takahashi, B.

(2013). La influencia de las agencias internacionales de noticias en la cobertura de los efectos y las soluciones del cambio climático: Un estudio de caso del Perú [Influence of international news agencies in the coverage of effects and solutions to climate change: A case study in Peru]. *Razón y Palabra*, 18. Retrieved from http://www.razonypalabra.org.mx/N/N84/M84/07_Takahashi_M84.pdf

Takahashi, M., & Meisner, M.

(2012). Climate change in the Peruvian newspapers: The role of foreign voices in a context of vulnerability. *Public Understanding of Science*, 22(4), 427–442. doi:10.1177/0963662511431204

Tankard, Jr. J. W.

(2001). The empirical approach to the study of framing. In S.D. Reese, O. H. Gandy, & A. E. Grant (Eds.), *Framing public life: Perspectives on media and our understanding of the social world* (pp. 95–106). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.

UN [United Nations].

(2008, February 28). Women must participate in all aspects of climate change debate, in particular decision-making on adaptation, mitigation, say speakers in women's commission. Retrieved from <http://www.un.org/press/en/2008/wom1669.doc.htm>

Viteri, F., Clarebout, G., & Crauwels, M.

(2013). Environmental education in Ecuador: Conceptions and currents in Quito's private elementary schools. *Environmental Education Research*, 19(5), 577–599. doi:10.1080/13504622.2012.715628

Zhao, X., Maibach, E., Gandy, J., Witte, J., Cullen, H., Klinger, B. A., ... Pyle, A.

(2014, January). Climate change education through TV weathercasts: Results of a field experiment. *American Meteorological Society*, 117–130.

Zamith, R., Pinto, J., & Villar, M. E.

(2012). Constructing climate change in the Americas: An analysis of news coverage in U.S. and South American Newspapers. *Science Communication*, 35(3), 334–357. doi:10.1177/1075547012457470

RADAR

Un termómetro de transformaciones o comportamientos sociales.

THE EMERGENCE OF MEDIA PLATFORMS THAT PRODUCE, SHOWCASE, AND CURATE BRAND CONTENT THROUGH DIGITAL STORYTELLING

Oscar Martín Maldonado Ayala

Oscar Maldonado, Editor in Chief of Paralelo: www.paralelo.info.
oscar.martin.maldonado@gmail.com. Quito, Ecuador.

- M.A. Media Management. Goldsmiths, University of London, United Kingdom
- M.A. Comunicação & Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Abstract

Merging the strengths of media and advertising through digital platforms has opened up opportunities for brands to establish more intimate relationships with their customers while exploring the right pitch for narratives targeted for diverse business goals. For that, this paper explores the emergence of digital publishing platforms that produce, showcase, and/or curate brand content messages, looking at their benefits based on some aspects of digital storytelling.

Keywords: digital platforms, brand content, narratives, advertising, storytelling

Resumen

La combinación de las fortalezas de la publicidad y de los medios de comunicación a través de plataformas digitales ha abierto oportunidades para que las marcas establezcan relaciones más íntimas con sus clientes mientras buscan el tono adecuado para sus narrativas. Este ensayo explora el surgimiento de plataformas que producen y publican contenido de marca, analizando potenciales beneficios sobre la base de algunas técnicas de storytelling digital.

Palabras clave: plataformas digitales, contenido de marca, narrativas, publicidad, storytelling

Fecha de envío: 10/02/2016 • Fecha de aceptación: 05/05/2016
email: posts@usfq.edu.ec • web: <http://posts.usfq.edu.ec>
[post\(s\)](http://posts.usfq.edu.ec). Serie monográfica • agosto 2016 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ



Introduction

In the 1970s, writer and freelance journalist of Rolling Stone magazine Hunter S. Thompson, took it upon himself to deliver compelling stories to his audiences through provoking and engaging journalistic pieces that blended fact and fiction. At the time, that particular narrative style was at the height of its popularity, not without its share of criticism. In the same decade and on similar grounds, the advertising industry began struggling to leave behind practices from the 1950s and 1960s when advertisements focused on the product as part of a positioning strategy in people's minds (Ad Age, 2003). For both, the media and the advertising industries, the 1970s was a decade of developing new strategies to increase their impact on people's minds and behaviour; hence, it meant a rediscovery of storytelling as a form of engaging communication. Now, some 40 years later, brands are struggling to find the right pitch for their relevant content promoted in digital platforms.

Engaging narratives are at the heart of people's minds. Many media companies are essentially storytelling collectives trying to connect with their audiences in the same way advertising agencies create campaigns to get selected messages across to audiences to have lasting impacts on their behaviour and choices. For that reason, a growing trend of merging the narrative strengths of media and advertising through digital publishing platforms is worth reviewing. In this essay, I set out to explore the emergence of digital platforms that produce, showcase, and/or curate brand content messages, looking at their narrative proposition based on some aspects of digital storytelling. For that, we will start by exploring some important elements about advertising (mainly digital), the web as content distribution space and notions of what constitutes brand content. We will continue addressing the possibilities of content marketing and explore some trending practices online before we can establish some conclusions.

Understanding about advertising and marketing

Before we start, it is important to explore some basic notions regarding advertising. According to Fletcher (2010, p.2), an advertisement is payment for communication intended to inform and/or persuade one or more people. Furthermore, the author proposes that ad campaigns are mainly intended to do one of the following: "launch a completely new brand or a new product into an existing brand – a 'line extension', promote an improvement to an existing brand, or make people who have not heard of a brand become aware of it". When addressing this matter it is not uncommon to unevenly utilize terms like 'advertising', 'promotion' and 'campaign' —among others— to refer to the construction of strategies to sell products or services, with 'marketing' often serving as a terminology umbrella covering a range of activities that incorporates execution techniques, media strategies and channels, along with intangible elements like creativity and imagination. As Hackley (2010, p. 138) puts it, mediums, techniques and strategies like mass media, television, press, direct mail, database marketing, sponsorship, product placement, endorsement, etc. all constitute parts of the fixture of marketing, the first ones often called traditional (above the line) with the second one referred to as and non-traditional (below the line).

To have a better understanding, McStay (2010, p.7) proposes an interesting view by stating that traditionally marketing had more to do with purchase related activities and retail environment; in contrast, advertising had more to do with the media. The author adds that in digital, as we will see, this distinction is far less clear. Hackley (2010, p. 9) also adds that activities like public relations, personal selling and corporate communications, etc. all constitute forms of communication that have an intricate relationship with marketing. Furthermore, he asserts that marketing itself is broken down into sub-categories based on the communication channel: print, broadcast media (TV, radio, cinema) and digital. In that sense, media planning refers to the task of placing finished ads in appropriate media channels for maximum target group exposure, media strategy refers to the judgements

made concerning the fit between media channels, creative executions and the brand personality.

Finding an ultimate way to define marketing could be slippery business. Moreover, the question regarding what entails good marketing has endless answers and various points of view. Percolate, a technology company providing software solutions for marketing purposes observes a clear definition by stating that great marketing is aimed at an audience, matched to a platform, triggered by an event, aligned with a business objective, and represents a brand. These five elements are the building blocks of marketing. According to Hackley (2010, p.139), good marketing has to ensure that there is coherence between media, brand and creative execution.

Literature available on marketing and advertising is arguably as vast as that of medicine and law, especially in present days when new forms of getting carefully crafted messages across to selected audiences through specific channels is key for advertisers to succeed and in times when social media is shaping and re-shaping all sorts of mediated relationships. Hence, we will try to centre our focus on digital advertising and on one of the main components in it: brand content, that is, products, services, or experiences being offered and its potential consumption, its target market (Fletcher, 2010, p. 8). According to the author, the brand and its target market are inextricable intertwined. As the Percolate approach states, platforms are key elements in marketing. Therefore, on our path towards online brand content, we will continue by exploring the significance of online media, the specific form in which digital brand content can be created, distributed, and consumed and the singularities of the Internet to do so.

The web as content distribution space

'The New Economy', that is the way in which Castells (2001, p. 147) describes the state of social and cultural affairs supported in part by the rise of the Internet. This expression covers some concepts and theories that according to the author can be described as a wave of new processes and new

products, spurring productivity growth, and stimulating economic competition. The Internet is asserting its specificity as a communication medium with its own logic and language. It is not confined to one particular area of cultural expression: it cuts across all of them; its communication is usually embedded in social practice (Castells, 2001, p. 2001). When addressing the uses of Internet in a multimedia creative landscape, the author explains that the wonderful thing about technology is that people end up doing with it something different from what was originally intended (Castells, 2001, p. 195). Music delivery, video distribution, social media consumption, and book purchasing are some examples of how the Internet serves as an almost endless platform for the expansion of creativity and commerce within various industries. It is used for purposes as varied as posting political messages, communicating by email, conveying ideas and searching for information (Castells, 2001, p. 200). The ubiquity of the web, the creativity it sponsors, and the possibility of massive storage are all producing mind-boggling figures. By the year 2020, our 'digital universe', i.e., all data created by consumers and businesses on Earth including video, audio, documents, etc., will be 44 times bigger than it was in 2009 (i.e., it will expand from 800 billion gigabytes to 35 trillion gigabytes) (Van 'T Hof, Van Est, Daemen, 2011, p. 7)

According to Curran, Fenton & Freedman (2012, p. 69) there are constant claims that the Internet facilitates a media economy based on niches and not mass markets, on flexibility and not on standardization, on abundance and not scarcity, and on entrepreneurial start-ups and not on the industrial corporation that dominated the twentieth century. The views of cyberspace as an endless space for new ventures, opportunities, creativity, empowerment, etc. are abundant. The possibility of creating new and exciting content, bringing to the surface new players and fostering the share culture is real. In fact, and according to Curran, Fenton & Freedman (2012, p. 74), the Internet is stubbornly, or perhaps fundamentally, social in its wiring and thus invites its users to aggregate their skills and knowledge in the interest of all. As Leadbeater (2009, p. 19) explains, the web's underlying culture of sharing, decentralization and democracy has led to a revolution in how we think, play, work and create together, in mass.

Certainly there is money to be made on and through the World Wide Web. However, the opportunities that the online world gives to those willing to look into it as a space for power relocation, creativity fostering and profit are at times not as idyllic as it may seem, according to some authors and researchers. The matter of concentration on the digital media economy is an issue that must not be overlooked. As Curran, Fenton & Freedman (2012, p. 88) note, Google dominates search in countries like Australia and the United Kingdom. Regarding online advertising concentration, in 2007, four companies (Google, MSN, Yahoo! and AOL) attracted 85% of gross revenue in the USA. Curran, Fenton & Freedman (2012, p. 92) add that many of the factors that were symptomatic of the 'mass' media economy —especially propensity towards monopolization, commodification and accumulation— are central to the dynamics of a new media economy shaped by the contradictory forces of the Internet that promises dispersion but reward concentration and that fetishize openness but encourage proprietary behaviour.

These figures and appreciations seem to put two sides within the same industry in a battlefield. Curran, Fenton & Freedman (2012, p. 92) note that the digital sphere is not a parallel economy but one that accentuates the tensions between the creativity and collaboration of a generative system and the hierarchies and polarization prioritized by a system that rests, above all else, on the pursuit of profit. On one side big media conglomerates responding to their own profit driven logic and control management techniques occupying more spaces online; and on the other side digital tribes, creatives and entrepreneurs taking what the information technologies offer to various fields and industries in smaller scales. Nonetheless and trying to find a balance between optimistic and bleaker visions of the new information economy and the ways in which power and profit are distributed, the Internet stands mainly as an opportunity. According to Castells (2010, p. 166) Internet-mediated communications have guaranteed a step from mass production to flexible production. Moreover, it has produced a trilogy of actions that are shaping media consumption, from editorial to advertising: decentralization, diversification and customization of contents (Castells, 2010, p. 368). Finally, it is also used as a way of expanding and

re-modelling industries like advertising incorporating concepts like digital brand content.

Whether or not digital life brings added value to people's lives when it intersects with the advertising industry drives us to balance two positions. On one hand, we see a commercial approach that rules out an enhancement of consumer education and behaviour with the use of digital tools within advertising (such as social media indeed) due to its instant and ever present influence on people. On the other hand, the choice approach, by which digital life and greater access to information makes us better equipped to deal with market pressures. The merge of digital culture, advertising and branding is a broad subject that involves a variety of players and scenarios. As with many other industries, advertisement has been deeply influenced by the Internet and it has enabled creation and experimentation with new ideas, products and narratives —among them— brand content as an advertising strategy.

Some notions and numbers on online advertising

If we were to put it bluntly, online advertising is a way of persuading a targeted audience to adopt a desired attitude towards a product, brand or service through a carefully constructed message spread in digital form. As Leckenby (2005, p. 5) asserts, its transmission is digital rather than in physical atoms. According to McStay (2010, p. 12), online advertising, alternatively called 'digital marketing', is a media and communication strategy that has been around since 1994, perhaps longer if you include spamming bulletin boards and newsgroups. But how does online advertising work different than traditional advertising? The author proposes an explanation:

Digital agencies focus on interactive and digital advertising services like strategy, consumer insight, creative, design, management, media and tracking of the consumption of advertising. Additional services include video, programming, digital development and deployment. More uniquely agencies may be involved with brand development,

developing digital communication strategies, working out ways of reaching digital audiences and delivering ads to them, online video, social networks applications, emails communications, SEO and SEM, website design, data-mining and ROI assessment (McStay, 2010, p.30)

As an advertising medium, the Internet offers all the elements of other media and more. As an example, banner ads can include not only graphics and text, but also streaming audio and video while voice and video calling have become a commonplace for everyday users. Not only does the online environment cluster traditional types of media, it has provoked staggering figures in spending and investment. Advertising is in fact an indicator of the growth of a medium, along with the penetration of the medium into the population of a society. Moneywise, the explosion has been obvious. According to Stafford & Faber (2005, p. 9), \$906 million were spent worldwide on online advertising in 1997, according to the Internet Advertising Bureau (IAB). US digital advertising spend surpassed 28 billion in 2011 and continued double digit growth year-on-year to 40.5 billion in 2014. Figures from 2013 released by the IAB UK show that online advertising claimed 25 per cent of the 16.65 billion UK pounds ad spend market last year (Ryan & Jones, 2009, p. 13). Growth figures are more impressive if we note that in 2003 the online sector held 2% of the total advertising spent across advertising media (McStay, 2010, p.19).

Digital platform are not only coveted for money reasons. As Ryan & Jones (2009, p. 19) put it, by using digital channels you can transcend traditional constraints like geography and time zones to connect with a much wider audience (...) it allows you to hone you marketing message with laser-like precision to target very specific niche within that wider market. The matter of precision and effectiveness when delivering messages to targeted audiences is paramount; and that is one of the main reasons for the rise of digital advertising. Hackley (2010, p. 8) reminds this when stating that 'media audiences are so segmented that it is essential to identify the target market in order to advertise in the media which will reach them most cost effectively.

Growth in investment in online advertising obviously signals that the web is a prosperous place to make money and to cut ways and processes through faster and more direct pace. As we mentioned, one of the benefits of Internet-mediated communications is the speed with which interaction are executed. That speed and wider availability of information could translate into faster consumption, not better discerning as we suggested before. Now that more digital channels are available, is advertising supposed to be crafted and reach the audience faster for decision-making to be made faster as well? Certainly faster does not mean more believable or increasingly engaging messages. Authors like McStay (2010, p.24) state that more than 2/3 of online consumers believe that online campaigners do not tell the truth in their advertisements. If traditional online advertising is in a sense starting to show signs of wear off in terms of credibility, are there new options?

Brand content, storytelling, and digital publishers

Terms like 'content marketing' and 'brand content' are sometimes intertwined to suggest communication and marketing strategies to obtain specific business goals. In the end, what does branded content entail and how does the terminology surrounding it work? Pulizzi (2014) is adamant in his criticism regarding the informality in terminology. The author draws a line between "branded content" and "content marketing" stating that branded content is about getting the product or service out there in some way, albeit in a more entertaining way than just straight advertising while with the latter consisting of a valuable experience strategy focused on the needs and pain points of the audience first; the goal is to build a loyal audience, and then leverage that loyalty to drive a business goal. He explains that content marketing can be defined either as a process or a strategy (...) content marketing is a business process for creating and distributing valuable and compelling content to attract, acquire and engage a clearly defined and understood target audience with the objective of driving profitable customer action (Pulizzi, 2014).

Some authors are of the view that branded content does not necessarily help sell tangible products. As Fletcher (2010, p. 12) explains, in old times it was about the product and how it functioned and now it's about end-benefits. Consumers want psychological and emotional effects as well. They want their purchases to make them feel good, they want brand image to be right for them. Leroux (2013) is more straightforward and operational in his take when stating that branded content is a portion of any marketing budget; it's a way to engage a customer base through something that is a little more emotional than a TV ad or a plain billboard. According to Fazarinc (2001, p.7), branding in the 1990s was thrown into the complex, confusing Internet context that proclaimed that everything has changed completely and the concept of branded content must also be rethought. The author explains that as in pre-digital days, brand management was about understanding what people thought and felt, and what motivated them to buy and use products, services and ideas (Fazarinc, 2001, p.8). So, if transformations still have roots in traditional principles and practices, what does the digital era bring to advertising when looking at content marketing?

Before we attempt to answer and for the purposes of this essay, we shall utilize the term "brand content" and disregard "content marketing" or "branded content" to address the development of brand value through storytelling strategies. Brand content constitutes any content (print or digital) developed or curated by a brand or a business to provide added value (Seven Elm, 2013). Furthermore, according to the agency, brand content is designed to build brand consideration and affinity, not sell a product or service. It is not a paid ad, sponsorship or product placement. Like many other forms of media, content production and creativity, brand content has been influenced by the malleability and ubiquity of the Internet. Pulizzi (2014) mentions that brand content strategies can leverage all channels, including online. Certainly the web expanded the ways in which people engage socially and it has expanded the way in which customers get in touch with their brands.

The most important changes that have taken place due to the widespread use of the Internet suppose an attitude remodelling in the minds of people

and consumers rather than a violent shift in branding practices. As Fazarinc (2001, p.17) explains, the Internet enabled and accelerated another evolution of branding, because the brand experience that spanned the period between a customer's awareness and purchase of a new product is increasingly the beginning of a new relationship that includes an array of after market loyalty services that may overshadow the physical product. This means that the digital era actually enabled branding to act as a more advanced persuasion and stimulation technique than traditional advertising strategies from the past. Also, and as we mentioned earlier, the persuasion and stimulation is obtained at a far quicker pace than before. It's no longer only a matter of product purchase, but also a matter of product relevance—material or immaterial—that can have a longer lasting effect on businesses and customers. For Fletcher (2010, p.12), brand image is the halo of feeling and emotions that brands inspire. Consumers want their brand image to make them feel more feminine, healthy, smarter, better parents, etc. Moreover, and due to the advent of social media, readers and consumers of brand content are more eager to share brand content from publishing sites than from the company website (AdWeek, 2013).

Hackley (2010, p. 20) explains that the multiplication of media channels through new technology has meant that most aspects of brand marketing have become tinged with a concern for the potential impact of brand communication and the integrity of the brand personality. For the author, personality is key when thinking about brand content campaigns. However, personality or identity means more 'how a logo works' whereas branding is 'not only the way company presents itself, it's the way it behaves' (Evening Standard, 2014). And when there are products and sales at stake, measurement is key. According to authors like Hackley (2010, p. 20), measuring online brand engagement has become a priority for brand managers keen to leverage their brand's web presence to best effect, while much effort is devoted to garnering the impact of digital communications for advertisers. There is still some disagreement on how to measure the effectiveness of online advertising. This is true to an extent, as digital campaigns are evaluated with performance indicators that track reach or engagement per channel among others to meet agreed goals.

Brand content has the potential to connect brands with their desired consumers with creative narrative strategies. But what are these narratives? What makes a tale effective enough to succeed? Coca-Cola 2020 content marketing manifesto states that brand experience can be strengthened using content excellence strategies, which differs from creative excellence on the storytelling element, the 'narrative component'. This statement drops a line to the publishing industry, used to dealing with the intricacies of content excellence and engaging narrative, strategies that are starting to be explored through digital content curation. And when content production and curation are produced, a story must be told. Otherwise, there is no reason for it to be. For these digital content curators, 'storytelling' permeates across brand content so it can be used as a tool to deliver compelling material. Storytelling refers to a series of interconnected events or events relating to each other in time for a purpose. In this case, if we consider the 'digital' component of it, the series of interconnected events are related to each other using multimedia tools like video, photography and audio,



Homepage of Nowness, a brand platform owned LVMH, a French conglomerate marketing high-end brands like Louis Vuitton.

along with text, among others. Hence, digital storytelling integrates narratives in non-linear sequences and there are some examples online.

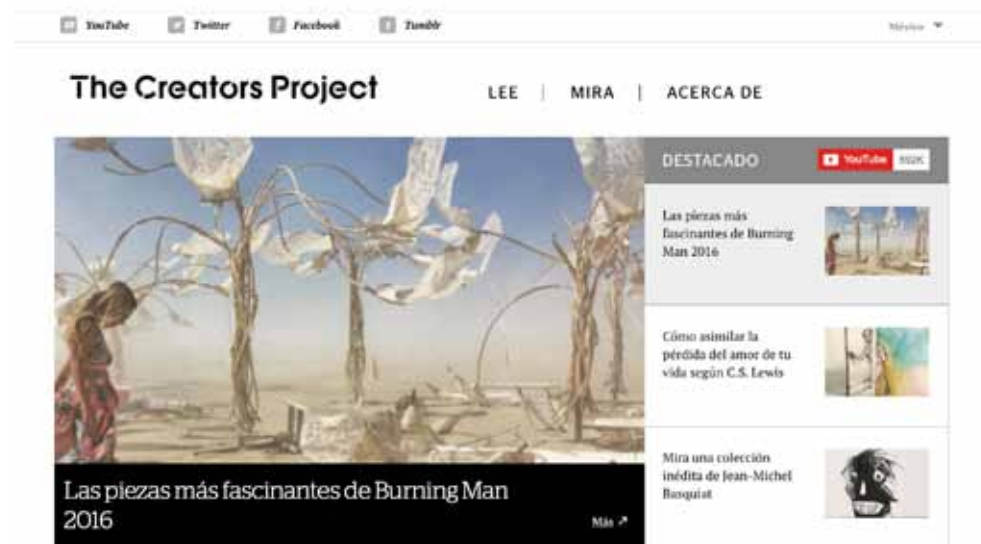
Prote.in, Vice, Nowness, Crane.tv... The number of online platforms conceived to act as content curation and distribution vehicles is noticeable (many of them in the UK) as they have become alternative forms of brand engagement, awareness and storytelling. These platforms represent novel editorial spaces that publish information relevant to their clients/brands, either as independent publishers curating content for brands in partnership (Prote.in) or as the brand's own media outlets (Nowness). The case of Crane.tv' is a special one: it is an online magazine devoted entirely to brand content though the production of short HD video pieces that showcase products and logos in the narrative, sometimes without direct mentions to the products. It also creates video pieces that profile people in the arts or food industry and do brief interviews. Their added value stands in video storytelling for brands. As a matter of fact, 'value through engagement' is paramount. Brand content existed before digital publishers went into the market to try to broker deals with brands and quality of information and strategy are certainly non-exclusively dependant on technology; there was good brand content before the Internet arrived. So, what is the 'value through engagement' in digital upon which some authors contribute their ideas? As we mentioned before, the ability to reach audiences instantly through digital and social content is a value and could enhance engagement with a brand or a brand experience. It's all about delivering a story and chemistry between the brand and publishers to ensure that the way in which brand content is delivered will best match the audience of the editorial platform.

The Creators Project, collaboration originally between Intel and Vice is one of the most high-profile brands-as-publishers case studies, as defined by Fast Co Create. Launched in 2009 as an initiative to support artists and performers who use technology in innovative ways to boost creativity, Intel aimed to establish itself as a brand providing emotional connections through valuable content distributed online in association with Vice. The initiative spans touch-points, a dedicated media channel featuring original

videos, experiential events, mobile applications, partnerships with museums and arts production studios activated globally.

Happenings, installations, films, panels, music performances, workshops, among other products from The Creators Project are showcased and distributed to audiences through the project's platform. For Intel and Vice it was about putting technology in the hands of creators, documenting, publishing and distributing content driving organic collaboration between engineers from the Intel labs, performers in the program and audiences. The artists featured on the site provide insights and inspiration on the confluence of art and technology, but also, in some cases, actively advise, test, and collaborate with Intel on its products.

The Creators Project platform has rendered Intel a primary destination for arts and technology content from around the world, updated everyday with original material and editorial contributions delivered and boosted



Homepage of The Creators Project US as of September 2016

through social media platforms like Facebook. The emotional connection with audiences that the brand has fostered turns out evident and the platform (among other things) has set a communication pace for Intel and has contributed greatly to the brand's expanding content strategy.

If platforms like the mentioned ones represent 'unique spaces', how can we analyse their impact? How to craft compelling brand content storytelling? Is there a default narrative technique, whether it employs multimedia or just plain text? This has not been fully addressed and it is a strategic content fault, as many of these online narratives are still under construction drawing some elements from journalism and copywriting in the search of a unique form. Hence, we aim to explore some benefits and drawbacks. According to Robin (2010, p. 223), among the elements of digital storytelling are pacing/narrative and multimedia. We shall focus on these two to try to analyse strengths and weaknesses of storytelling when producing brand content. We choose these aspects due to the nature of the channels discussed in the essay, which are digital platforms.

The rhythm of the story and how slowly or quickly it progresses refers to the pacing of the narrative. Due to the web's lack of physical space to hold information, content has suffered some reconstruction patterns that give both the producer/curator and the consumer the ability to control pacing in different ways. An 'information mosaic' is formed online in which consumers have a say in the direction in which they will read a text or view a photographic essay. This element of digital storytelling enables publishers and content curators to distribute information in such a way that pace is either accelerated or halted. For instance, short videos of less than 30 seconds tend to accelerate consumption and be more time-efficient, while longer texts demand patience and commitment.

The management of pacing and narrative is a cornerstone of journalistic practice. Having to compress key information effectively for better text consumption lead to the creation of the inverted pyramid technique which states that key questions like 'what', 'where', 'when', 'who' and 'how' must be addressed right at the beginning of any piece of information, especially breaking news. It can be argued that digital channels have transformed set

narrative techniques like the inverted pyramid, due to factors like the limitless digital support and more resourceful storytelling. Online content for brands —just as news pieces and feature journalistic stories— must engage from the very beginning. However, the advantage of online brand content is that it can control pace and narrative without focusing on products to sell or brand benefits (in the way newspapers would have to focus on quickly ‘selling’ their news) and recurring to a narrative that addresses intangible assets such as brand personality.

The online environment enables brands to establish narratives otherwise difficult on other formats such as newspaper ads, where space constraints and publication costs might make it harder to craft an inventive narrative that favours interaction with the brand. Moreover, access to older information stored digitally and available instantly and a ‘start now, continue later’ functionality are also two qualities that this online environment offers brands. Online environments incite the creation of information mosaics as we said. The ability to build a big piece of information that delivers a uniform brand experience out of smaller units could stand as a benefit for brands; not only because information can be broken down for creative reasons, but also because it can be better spread through social media, a vehicle inherently built for mosaic information, especially sites like Twitter.

The convergence and interaction of various types of media (video, audio, photography, info graphics, animation, etc.) in a single platform is called multimedia. While platforms like Serious Eats, a food-themed website, have very limited use of multimedia resources, other like Crane.tv solely produce HD video. In the middle, there are platforms like Nowness, which brings text, photography and video in the mix. Brand needs and importantly business goals will determine in part which strategy to use. In that sense, online multimedia might not always be suitable, as information noise is a risk if it is badly integrated or saturated. Multimedia production costs and time consumption is also important to consider. However, if employed accordingly, multimedia tools can lead to better contextual information to create a unified and coordinated brand experience. Moreover, brand imagery could be better showcased with multimedia content, which are also more likely

to be shared via social media. In the Ecuadorian case, such platforms and narratives are almost non-existent. Singularities of the local market such as continued prevalence of traditional forms of digital advertising like website banners and a lack of innovative initiatives regarding brand content in digital environments have hindered some efforts. However, companies like Paralelo¹ have taken a step towards working with brands in thinking content strategies and digital hubs with engaging brand narratives.

The possibilities that digital platforms can offer brands and advertisers have been one of the most important factors favouring brand content to take off because of the narrative tools that multimedia offers in one single narrative. Adding the reduced cost of running a campaign on social media than on television could help to develop strategies that are not concentrated uniquely on product performance. Moreover, brand content strategies could be favourable in the case of smaller businesses that are just starting to develop brand image without budgets for traditional advertising. Multimedia for storytelling is basic to sketch and produce a media laydown, a proposal of the assets that a publisher can offer a brand in a single digital space. One written piece, one branded video, three podcast messages/interviews and one photographic essay: the laydown of what you are going to do during that particular period of time and what’s the value of that media are essential. And the times and ways in which that media can engage are also of particular interest, as a video teaser could be shown before the actual one and social media campaigning could be integrated in the laydown.

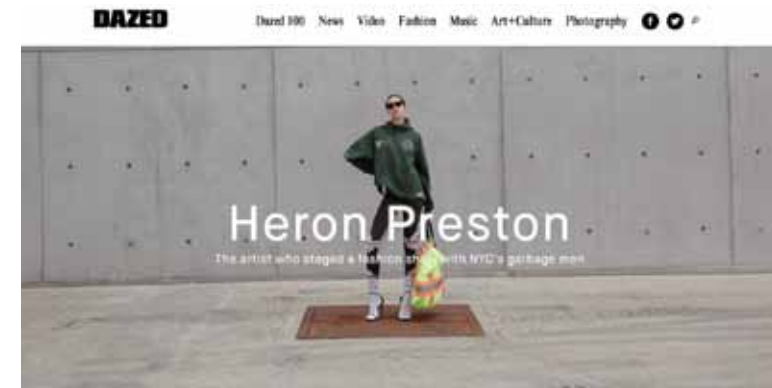
The risk of attention dispersion and missing the targeted user experience due to the over stimulus by using multimedia tools for the sake of employing them persists could be seen as the flip side to the multimedia coin. Having video production to back up a written narrative with additional information, presenting a video piece that adds new information to a written word story, or preparing a photo visual edit made out of video stills need to lead in one agreeable direction toward a specific target or goal.

1 Accessible on www.paralelo.info

The combination of multimedia tools to kick-start a narrative and deliver a message hardly has a set format. Not all brands could look on video while not all consumers might be moved by reading text, so creativity, type of strategy and visually attractive material —among others— are important when determining how to interlace media and avoid information duplicity. Moreover, the possibility of falling in contradictory grounds could be fatal for the communication of brand content messages. When misused, the digital environment could produce information overflow and overload users. While digital could be seen as dangerous grounds under some circumstances, it is also essential to remember that digital behaviour itself can be better tracked and analysed than traditional media consumption. In the case of digital publishers of brand content, marketers can perform better ROI analysis using web traffic analytics to profile digital consumers and consumption patters. This data is important for clients to decide where and how to promote their content. At the risk of falling into narrative clichés, multimedia storytelling shows advantages and drawbacks much like other forms of media production and advertising campaigning.

All in all, video as the staple component of the multimedia mix is starting to show its added value. According to Publishing Executive (2013), custom content spending on production and distribution of video rose to 43.9 billion US Dollars in 2013, the second highest amount to be recorded. All forms experienced growth; a 9.2% rise over last year's 40.2 billion, with print still claiming the lion's share of dollars spent in content marketing. Even though print still has a lead in investment, funds that were previously earmarked for print are being shifted to video content (Publishing Executive 2013). Furthermore, video has been the fastest and most consistently growing medium for content marketing— with 62% of respondents in a recent survey now report using video in their content marketing (Publishing Executive 2013).

Reviewing some aspects of digital storytelling for brands leads us to acknowledge that the development of these practices is mostly beneficial. The interest that these types of content have awoken are powerful enough to the point that major journalistic powerhouses like The Guardian are



now experimenting with a variety of promotional content with funding from outside parties, something previously unthinkable for a traditional journalism organisation. The newspaper now produces sponsored content, advertisement features and content supported by foundations. According to The Guardian (2011), these sources of revenue allow them to explore in more depth topics of interest, while being clear about who funded and commissioned them. The mix in which brands, publishers, and advertisers find themselves does not have a stiff relationship format and as Leroux (2013, p. 21) explains, the lines between who creates, brands, curates and distributes content are blurring. Alongside traditional creators and distributors, content is now coming from individuals, entrepreneurs, and an increasing number of discerning digital publishers. Prote.in acts both as a media network connecting brands like Adidas, Nokia, Burberry, Samsung, Levi's, Intel, Land Rover with cultural influencers (readership) while some brands are also becoming content creators and media owners in their own right: Red Bull Media House and LVMH's Nowness are just two examples. There is a paradigm change, as the nature of content ownership that has traditionally been held by publishers has given a turn. Media businesses see themselves as curators of content rather than owners. These companies aggregate and package content drawn from a plethora of sources, a vertical publishing approach typified by Glam Media (The Guardian, 2011). There is the case of Serious Eats – it has built an online community of 2.5 million without spending anything on digital advertising, search engine optimisation or traditional marketing. Once, reach and scale were all that counted, now depth of engagement is what everyone – users and brand partners, alike – is looking for (The Guardian, 2011).

Conclusions

Brands want to be in passionate environments where success can come from being part of a larger community holding benefits for publishers and readers alike. The challenge is how to better integrate these spaces and increase their influence when it comes to developing reach and products on the web. Brands creating valuable assets for their customers are essential, and storytelling techniques could just be a key element to strengthen that

value. Through integrated storytelling and content curation, successful media companies can build strong relationships between talent, brands, and content creators/distributors. They are also acting as storytelling facilitators, ensuring brand messages come out clearly through the content. However, a universal recipe is still in the making.

Bringing together advertising, brand narratives and media platforms has meant an exploration of the strategies through which brands and people can establish relationships. Even though the digital scaffold has been set for some time now and many different practices and deals have taken interesting products online, to find the best narrative strategy to deliver ever greater compelling and interactive content is one of the brand's main concerns when getting on board with partners that can offer exciting environments to push engaging content. For their part, audiences are in a privileged place where advertising could no longer be seen as force-fed routine but as a more interactive relationship where the enjoyment of a story goes beyond purely material goals. It is no surprise by now that the online panorama enables present and future publishers and entrepreneurs the chance to explore creativity and storytelling through profitable mediation. Brands, publishers and digital communities talking to each other have created a very vibrant creative environment likely to be further expanded and explored in the future. [post\(s\)](#).

Bibliography

Advertising Age

(2003) History: 1970s. Retrieved from <http://bit.ly/1jnKxXO>

AdWeek

(2013) Branded content moves the needle. Retrieved from <http://bit.ly/1c1Zp9g>

Castells, M.

(2010) The rise of the network society. Oxford, Wiley-Blackwell.

- Castels, M.
(2001). *The internet galaxy. Reflections on the internet, business and society*. Oxford University Press.
- Curran, J., Fenton, N., Freedman, D.
(2012). *Misunderstanding the Internet*. New York, Routledge.
- Evening Standard
(2014) Growth capital: Rufus Leonard – creative partners who specialize in branding “the backbone of Britain”. Retrieved from <http://bit.ly/1MVx02r>
- Fazarinc, Bojana
(2001) *Branding @ the digital age*. In H. Meyers & R. Gertsman (Eds). New York, Palgrave.
- Fletcher, W.
(2010) *Advertising. A very short introduction*. Oxford University Press.
- The Guardian
(2011) How ‘content curators’ are connecting consumers. Retrieved from <http://bit.ly/1oDtd1a>
- Hackley, C.
(2010) *Advertising and promotion. An integrated communications approach*. London, Sage.
- Leadbeater, C.
(2009) *We-think. Mass innovation, not mass production*. London, Profile Books.
- Leckenby, J.
(2005) The interaction of traditional and new media. In Stafford, M., Faber, R. (Eds.) (2005). *Advertising, promotion and new media*. New York, M.E. Sharpe.

- Leroux, J. B.
(2013) *Storytelling and curation: content partnerships in the digital age*. RP No. 3 Setting the Trends. London, MEC Access.
- McStay, A.
(2010) *Digital advertising*. New York, Palgrave MacMillan.
- Publishing Executive
(2013) At nearly \$44 Billion, new survey shows rise in content marketing budget. Retrieved from <http://bit.ly/1MICEXM>
- Pulizzi, J.
(2014) *Epic content marketing. How to tell a different story, break through the clutter and win more customers by marketing less*. New York, McGraw Hill.
- Robin, B.
(2010) *Digital storytelling*. New York, Routledge.
- Ryan, D., Jones, C.
(2009) *Understanding digital marketing*. London, Kogan Page.
- Seven Elm
(2014) What’s branded content – And how does it work? Retrieved from <http://bit.ly/1kXg5Wf>
- Stafford, M., Faber, R. (Eds.)
(2005). *Advertising, promotion and new media*. New York, M.E. Sharpe.
- Van 'T Hof, C., Van Est, R., Daemen, F.
(2011). *Check in / Check out. The public space as Internet of things*. Rotterdam, NAI Publishers.

NON RECOGNIZABLE PATTERN

Miguel Loor

Abstract

Facial recognition systems are increasingly embedded into everyday artifacts. This article examines how they operate based on preset patterns and algorithms, as well as their utility for corporate and state interests. Furthermore, this work sustains the critical argument of “No recognizable pattern”, a photo series that envisages alternative digital identities, through ‘cyborg imagery’, in order to generate untraceable biometric templates to outwit surveillance methods that expand in the current technological environment.

Keywords: facial recognition, cyborg, digital art, surveillance, social media

Resumen

Los sistemas de reconocimiento facial son cada vez más insertados en artefactos cotidianos. Este artículo examina cómo operan a partir de patrones y algoritmos preestablecidos, así como también su utilidad para intereses corporativos y estatales. Adicionalmente, este trabajo sostiene el argumento crítico de “No reconocible pattern”, una serie de fotografías que imagina identidades digitales alternativas, a través de retratos con referencias al cyborg, con el fin de generar plantillas biométricas irreconocibles, para burlar los mecanismos de vigilancia que se expanden en el ambiente tecnológico actual.

Palabras clave: reconocimiento facial, cyborg, arte digital, vigilancia, redes sociales

Miguel Loor, Universidad San Francisco de Quito, professor of the College of Communication and Contemporary Arts COCOA. mloor@usfq.edu.ec.
Quito, Ecuador.

• M.A in Digital Media: Technology and Cultural Form – Goldsmiths University of London

Fecha de envío: 10/02/2016 • Fecha de aceptación: 05/05/2016
email: posts@usfq.edu.ec • web: http://posts.usfq.edu.ec
post(s). Serie monográfica • agosto 2016 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ



Non recognizable pattern

'A stable identity is not a fixed and finished one. Faces are forever changing and forever being cut and sorted by habits of mind and sight that are hard to break. The question is not whether to classify, but who classifies, how, when and why?' (Kember, 2014, p.197)

Face recognition and biometric systems are becoming an everyday practice of the current technological environment. More and more, these systems are being embedded in common activities. These range from migratory controls and CCTV circuits, to web analytics, social media profiles, and online transactions. Nowadays, a 'smartphone' can be unlocked with our eyes (Temperton, 2015), a car camera system can prevent us from feeling road rage (Solon, 2014), and technology companies, such as Facebook, Google and Apple, are developing and merging face recognition applications alongside with their databases.

This raises many questions about the future development of these technologies. Moreover, the documents leaked by Edward Snowden in 2013 about the N.S.A. espionage practices, plus evidences that several governments now hire private companies to spy their citizens, exposed to the public opinion that this and other intelligence agencies intercept 'millions of images per day', plus information from 'emails, text messages, videoconferences', and social networks (Risen and Poitras, 2014). This confirms that we are entering a period where we could all be subject to mass surveillance, despite the economic, social and political differences between of our contexts. What could only be considered as a sci-fi literature theme is now a vigilance apparatus on the rise. Bentham's Panopticon discussed by Foucault (1980, p. 147) continues to expand as the architectural design of computer networks as technology becomes more affordable and popular.

At the same time it is common to observe the increasing popularity of social networks and applications such as Snapchat or Masquerade

(MSQRD) - recently acquired by Facebook, which entertain their users by offering them face swaps with celebrities and other people, as well as transfigurations with facial filters. This phenomenon reveals 'the increased integration of government and commercial surveillance' (Lyon, 2014, p.5) as part of our media landscape. However, it also exposes how these technologies act as a dispositif (Foucault, 1980, p. 194) upon the individuals, since they internalize them and auto-regulate their behavior acknowledging that are being observed. As a result, data-mining mechanisms and face recognition applications have been well received for those involved in business, but also in homeland and state security, especially in the aftermath of the 9/11 events, as many authors indicate (Gates, 2011; Kember, 2014; Lyon, 2014). Yet, it remains unproblematic and still dismisses debates about privacy and civil rights in the digital era.

Thus, this essay analyses what lies behind facial recognition technologies, and their combination with intelligence and market research. In order to do this, it will offer an overview of their development, and some of the implications that arise due to the categorization of faces and identities. Then, it will offer various viewpoints about the role of algorithms in this process of classification, and data mining methods. From this perspective, it will draw on some key arguments of feminist science and technology studies to offer a critical response to this topic. More specifically, Haraway's cyborg to engage with technology as a tool for political intervention (Kember, 2014, p.197) Finally, these arguments will be linked to my photo series, and video, 'No recognizable pattern'. Through this art project I pretend to address these issues and pin out questions about how we could imagine our future identities as a subversive strategy towards this apparatus. In this sense, I will argue how we can become differently with media as an ethical practice, by drawing on Kember and Zylinska (2012), to think these portraits 'on the mutual constitution of self and other as and through the process of mediation' (p.129). As well as a political response towards these new technologies -beyond celebrating or demonizing them, that questions about the future of human rights.

Understanding face recognition

Facial recognition technologies are still in continuous development. Computer scientists and scholars trace back the early forms of these systems to the 1960s. In her book, *Our Biometric Future*, Gates (2011, p.24) points out that this technology was developed as a public-private venture mainly shaped by military objectives. According to this author, it was essentially funded by the U.S Department of Defense and intelligence agencies 'in the struggle for Cold War technological superiority' (Gates, 2011, p.24). During the next decades, the computers that processed the visual information of this technology had several limitations to manage the amount of data. Consequently, the issue of developing artificial intelligence became central, since developers trained computers to learn how to discard information through trial and error algorithms (Gates, 2011, p.31). This is still the basis of the more up-to-date facial recognition technologies, as various researchers explain. In this context, the accuracy of these systems remains unsolved (Li and Jain, 2011).

However, these technologies are gradually becoming ubiquitous. For instance, they integrate many of the safety and migratory regulations in border controls. These facial recognition applications combine image analysis with fingerprints or other biometrics, and are now being incorporated into every international airport in the United States to prevent identity fraud (Noble, 2016) and certainly will be expanded into many other terminals in the near future. In addition, these systems are progressively embedded in workplaces and retail stores to control the employees' daily schedules or to reduce shoplifting (Roberts, 2015). But probably the most significant evidence of their ubiquity is Netatmo's *Welcome*, a smart home facial recognition camera that can notify you 'who is at home when you are not' (Wee Sile, 2015). In other words, a device that predictably invites us to wonder about Orwellian visions of our future.

Yet, most of the current face recognition applications are sensitive to unconstrained settings. These include lighting variations, facial expres-



Esteban Sargiotto
181.29.42.236
Rosario, Argentina

Metadata:
Sarah Silverman, Louie CK
Funniest Louis CK ComedyStore HD
Cha Cha Cha - La Droga en el Futbol (Fatigatti)

sions, occlusion and aging (Taigman et al, 2014). For this reason, as Kember (2014) exposes, 'the principal mechanism of machine learning is reductionism' (p.185). According to her, this implies generating standard feature templates, which are compared with a database. Finally, the process standardizes the face into a simplified representation known as a biometric template (Kember, 2014, p.187). In other words, the conventional course of face recognition aims to detect, align, represent, and classify (Taigman et al, 2014). Therefore, machines and networks are trained to categorize based on recognizable patterns. More specifically, 'Support Vector Machines', 'Principal Component Analysis' and 'Linear Discriminant Analysis' algorithms (Taigman et al, 2014), which 'discriminate between classes and types of faces' (Kember, 2014, p.191). Bowker and Star (2000) argue that 'standards, categories, technologies, and phenomenology are increasingly converging in large-scale classification systems' (p.47). Therefore, these systems become 'invisible, erased by their naturalization into the routines of life. Conflict and multiplicity are often buried beneath layers of obscure representation' (Bowker and Star, 2000, p.47).

In this sense, as Gates (2011, p.14) affirms, the digital image becomes an accurate, and definitive means of tying an identity to the body into the information networks. Thus, standardized faces emerge from these processes of pattern recognition. Furthermore, Kember (2014 p. 194) argues that after the events of 9/11, the stereotypical face of terror is always gendered and racialised. In addition she declares that,

According to the manufacturers and promoters of face recognition systems, the complex sequence of technical operations and transformations performed on the face image does nothing to undermine the objectivity of the process. This is partly because the underlying principle of the system is photographic, and historically, the authority of photography derives not only from its strong claim to indexicality, but from its development and use in the very institutions in which it continues to be deployed (Kember, 2014, p.187).

This raises questions about who designs and configures these technologies, but also echoes the power of photography in past centuries for early criminologists, such as Lombroso, who on a similar way determined and anticipated potentially dangerous subjects based on their physiognomy.

Closing the gap between humans and machines (and business)

Hence, the main interest for facial recognition systems developers is to prove their precision, and inscribe them as a reliable mechanism for security, and on the other hand, business. For this reason, both authors note that computer scientists are not mainly concerned about designing ways of contrasting facial features based on racial and gender differences (Gates, 2011; Kember, 2014). On the contrary, as Kember (2014) points out, the key is to generate 'essentialised categories that guarantee system performance by ensuring that input (a recognizable face) is equivalent to output (a recognized face)' (p.186).

On a related basis, in 2014, Facebook's AI Research Department presented Deepface. This method claims to be 'at the brink of human level accuracy' (Taigman et al, 2014) since it reached a 97.35% of accuracy, according to its developers. In their published paper, Taigman et al explain how this process combines a 3D alignment of individual faces with the large 'labeled' database of their network. Or as they describe:

The proposed face representation is learned from a large collection of photos from Facebook, referred to as the Social Face Classification (SFC) dataset. The representations are then applied to the Labeled Faces in the Wild database (LFW), which is the de facto benchmark dataset for face verification in unconstrained environments, and the YouTube Faces (YTF) dataset, which is modeled similarly to the LFW but focuses on video clips (Taigman et al, 2014).



In other terms, this is an application of the emergence of ‘smart photography’ (Kember, 2014, p.182). This sort of technology is based on the integration of face recognition systems with imaging, information and biotechnologies (Kember, 2014, p.182). Additionally, as Kember notes, is ‘adaptive and able to learn’ (p.182). In this sense, the company seems to be honoring its motto: “Move fast, with stable infrastructure” (Baer, 2014). This might explain how Facebook is increasingly building more sophisticated methods of surveillance and data mining.

As well, it reveals how technology corporations are ever more investing resources in these systems, in order to diversify the use of their image databases. In this sense, between 2015 and 2016, Internet giants Facebook and Snapchat acquired Masquerade (MSQRD) and Looksery, respectively. Both start-ups created face modification apps that allow their users to take selfies with filters based on celebrities, emojis, monstrous faces, and various other sorts of graphics layers. This significant transaction indicates the popularity of these applications, and the interest of these corporations to invest more and more in these facial recognition software. Therefore, the underlying question behind the expansion of these systems is where these face shots are being stored? Should we remain uncritical whenever we take a selfie and allow an application to access our camera, hence our private



Hujun He
82.22.19.59
Guangzhou, China

Metadata:

2421國光第一美尻 這身材真的太不科學了 國光幫
幫忙
DARK SOULS (React: Gaming)
《萬萬沒想到第二季》 04 勇者的遊戲

photo archive? Therefore, should we be asked about whether we want to opt in/opt out in these surveillance practices? Or should we all be classified, inspected and instructed in the Panopticon? Logically this should be one of our main concerns for the future.

For this reason, facial recognition technologies are not only designed to be reliable mechanisms of surveillance to secure nation-states from ‘the other’, the ‘enemy’. They are also tied to a process of neoliberalization, which has been intensified through the development of computer networks, as Gates (2011) claims:

[...] The transition to biometric identification must likewise be understood as a response to a set of conflicting demands of both the state and the business system to individualize and classify, to include and to exclude, to protect and to punish, to monitor and define patterns, and to otherwise govern populations in the face of their radical destabilization under the wrenching neoliberal reforms instituted in the United States and across the globe during the latter part of the twentieth and early twenty-first centuries (p.28).

Similarly, Lyon (2014, p.7) claims that algorithms are increasingly being used to target specific types of consumers. As he puts it,

[...] A key reason why those commercial and governmental criteria are so imbricated with Big Data is the strong affinity between the two, particularly in relation to surveillance. Big Data represents a confluence of commercial and governmental interests; its political economy resonates with neo-liberalism (Lyon, 2014, p.9).

Besides this integration of corporate and state powers, what is still most problematic about the identities and faces that are being classified 'is not whether to classify, but who classifies, how, when and why?' (Kember, 2014, p. 197). As aforesaid this appears as a revival of 19th century criminology and phrenology, moreover, if we recognize that there is still a significant gap between countries that develop these technologies and the ones that adopt them. Consequently, it is not unlikely to wonder if there could be an ethnic-bias in the algorithms that determine 'dangerous' face patterns. Therefore, it is inevitable to think if we are going to look suspicious in the future, and as a consequence –if it is possible, should we build an appearance that classifies us as law abiding citizens?

Prefiguring an alternative 'algorithmic identity'

By now, it should be no mystery that every time that a user enters a website, the browser deploys a set of tools that extract his/her personal information. Thus, through preset algorithms, Internet firms are using data mining techniques to anticipate his/her demands, as well as locating him/her on a particular segment of the market (McGarry et al, 2005, p.176). Then, it is now common for Internet users to be targeted by advertisements based on their browsing history. But also from registration forms, server logs, past online purchases, search patterns, cookies, according to a paper published by McGarry et al (2005, p.176). This vast amount of data is then embodied in what Cheney-Lippold (2011) calls 'algorithmic identity': an

'identity formation that works through mathematical algorithms to infer categories of identity on otherwise anonymous beings' (p.165). This author goes further on to argue that the regulations of gender, class, and race in computer networks, are defined through a 'cybernetics of purchasing' and market research (Cheney-Lippold, 2011, p.171). Thus, the browser decides the gender, supposedly as an autonomous agent during this process of data mining.

Data mining, then, becomes a form of control over the subject, according to Cheney-Lippold (2011). By drawing on Foucault's biopolitics, the author declares that the algorithmic suggestions generated by computer networks, 'persuade users towards models of normalized behavior and identity' (Cheney-Lippold, 2011, p.168). From this perspective, he provides the following example:

A new value like X = male can then be used to suggest sorting exercises, like targeted content and advertisements, based entirely on assumptions around that value. Yet code can also construct meaning. While it can name X as male, it can also develop what 'male' may come to be defined as online [...] How a variable like X comes to be defined, then, is not the result of objective fact but is rather a technologically-mediated and culturally-situated consequence of statistics and computer science (Cheney-Lippold, 2011, p.167).

Hence, 'algorithmic identities' operate on a similar basis to facial recognition technologies, as Kember (2014) states in relation to how they profile customers and/or criminals:

Contemporary face recognition makes the same moves whether the context is institutional or commercial, classifying and segregating individuals into groups and types depending on their appearance as an indicator of behavior, and evincing a form of biopolitical control that is perhaps more effective, or at least more insidious, for being at a distance (p.190).



Niw Wong
86.134.193.180
Bangkok, Thailand



Metadata:
Quentin Tarantino on
Chungking Express
Life as an Introvert
10 Funniest Shibu Inu videos

As I mentioned before, Facebook is diversifying its infrastructure by combining its own pattern recognition architecture with its large database. In such a way, pattern recognition systems are merging large amounts of user information with facial recognition technologies. Thus, computer networks have the potential to classify their users into totalizing categories that supposedly could prevent criminal activities. But on the other hand, they can track, locate, and anticipate their next action as consumers. This is an example of what Kember (2014) calls 'Ambient Intelligence systems': a set of technologies that 'normalize a culture in which the joint operation of marketing and surveillance is becoming dominant' (p. 184).

As many authors respond (Kember, 2014; Kember and Zylińska, 2012; Suchman, 2007) to this matter, this is an ethical issue, as well as an opportunity, to contest these forms of biopolitical power over subjects. We can find other accounts to critique these computer networks, rather than only addressing our concerns with the limited 'subject-object dualism that structures Western Philosophy' (Kember and Zylińska, 2012, p.125), and the idea that agency only rests on one of the sides. In particular, I agree with Kember's argument (2014, p.185) that feminist technoscience studies offer an effective account to contest the tensions within these technologies.

Haraway's cyborg, more specifically, still proves to be a powerful figure to intervene these systems, and address the questions that emerge (Kember, 2014, p.194). According to Haraway (1997) 'figures do not have to be representational and mimetic, but they do have to be tropic, that is, they cannot be literal and self-identical [...]', instead, they 'must involve at least some kind of displacement that can trouble identifications and certainties' (p.11). Furthermore, it is a form of 'serious play' (Haraway in Kember, 2014, p.194), a useful 'trope' to refer about the hybridity of media technologies and humans. In this sense, we could act in response differently to our encounter with facial recognition systems, data mining methods, machine learning, algorithms, biometric templates, etc.

Similarly, by analyzing creative responses to these issues, Suchman (2007) makes a strong argument about the affordances of digital media and 'the ways that through them humans and machines can perform interesting new effects' (p.281). She goes further on to argue that,

Not only do these experiments promise innovations in our thinking about machines, but they open up as well the equally exciting prospect of alternate conceptualizations of what it means to be human. The person figured here is not an autonomous, rational actor but an unfolding, shifting biography of culturally and materially specific experiences, relations, and possibilities inflected by each next encounter – including the most normative and familiar – in uniquely particular ways (Suchman, 2007, p.281).

Hence, a future possibility relies on exceeding reductionist debates about new technologies, such as technophiles versus technophobics, or hopes and fears from utopias and dystopias. We should then embrace the 'cyborg' as a powerful image to contest these state and corporate structures, and to blur the distinctions between humans and machines in order to deceive the apparatus that seeks to categorize us into specific patterns and behaviors.

Configuring 'No recognizable patterns'

'No recognizable pattern' is a response from digital media to facial recognition systems. At the same time, it reflects upon the convergence of these surveillance technologies with marketing web analytics, algorithms, and the uses of personal information gathered in databases. I refer to the concept of the 'algorithmic identity' (Cheney-Lippold, 2011) to imagine, in a parodic way, 'a serious play', how computer code and metadata would fill in the gaps that facial recognition technologies cannot detect. That is, a user's profile informed by his/her browsing history and cookies, added to the ID pictures that float around the web with a particular name and surname. Also, this project acknowledges our 'entanglement' with media technologies, in which 'ethics is figured as a process of becoming-with constitutive others' (Barad and Haraway in Kember, 2014, p.194). This project is a political statement towards surveillance and the right to anonymity, and at the same time it recognizes the importance of our 'co-constitution' with media technologies.

From this perspective, the portraits of 'No recognizable pattern' draw on the figure of the cyborg. Considering that Haraway (1991) explains,

Cyborg imagery can suggest a way out of the maze of dualism in which we have explained our bodies and our tools to ourselves. This is a dream not of a common language, but of a powerful infidel heteroglossia [...] It means both building and destroying machines, identities, categories, relationships, space stories [...] (p.181).

On a basic level, distorting faces is a way of prefiguring untraceable 'biometric templates', informed by algorithms such as PCA or LDA, or the latest addition to the field, known as "DeepFace". But also, these 'cyborg portraits' attempt to play and subvert fixed faces, and potential 'dangerous' identities, while they open up a dialogue between human and non-human agencies. Yet, more importantly, my objective is to make intelligible that 'the role of technology in this process of evolution is neither determining nor determined. Neither is this role merely instrumental or anthropological; rather, it is vital and relational' (Kember and Zylinska, 2012, p.203). We, as part of the process and not as a discrete entity separated from its devices.

In this process, I requested several people to submit personal ID photos. The participants of this project had to fill out a form with personal information, such as names, place and date of birth, etc. This was provided along with other data and metadata such as IP address, recommended content by their social media sites, such as videos, advertisements, websites, music, etc. Once the information was collected, I merged the original sent images with faces that appeared in the content that was algorithmically suggested by the social media sites of each user. In this manner, I imagined how the Facebook's DeepFace algorithm would have done it. My self-portrait 'Miguel Loor' (Fig.1), for instance, is a combination of my ID photo, with other image files linked to this name in Google. Additionally, my original picture has been merged with other faces based on recommended videos from YouTube, such as: "How to grow your hair longer and faster!" a suggestion that stands on the browsing history of my partner with whom I share an IP address. In the same way, the other portraits from this photo series are layered with Google Images search outcome, and, then combined with their specific metadata. These include video game characters, celebrities, and anonymous users, regardless their sex, age, and race. As a result, the faces are 'monstrous and illegitimate [...] potent myths for resistance and recoupling (Haraway, 1991, p.154). Likewise, these 'new' ID photos are also humorous, ambiguous and genderless as a way of configuring untraceable patterns for any surveillance mechanism, such as CCTV circuits, biometric controls or built-in cameras.

Furthermore, this photo series is a starting point to delve further in the possibilities of becoming differently with media. Consequently, we could mediate a more unstable 'algorithmic identity' and perhaps open up the boundaries for the performativity that enacts social media profiles in Facebook, Twitter, Instagram, etc. As Kember and Zylinska (2012) assert, 'performativity is an empowering concept, politically and artistically, because it not only explains how norms take place but also shows that change and intervention are always possible (p.189). In this way, they appeal for 'a new paradigm' not only for 'doing media critique-as-media analysis but also for inventing media' (Kember and Zylinska, 2012, p.189). In other words, what if the participants of this project use these portraits as a new 'profile picture' in LinkedIn, a professional networking site? Or how about if they mix up the recommendation algorithms in Facebook, which are based on their 'posts' and 'likes' activity? Or what if the project can work as a test to design social networks and apps to perform alternative identities with puzzling categories? From here, the project may extend to different creative paths, since several questions and possibilities are now open.

However, this project aims to be positioned in what Kember and Zylinska (2012) recognize as 'creative media'. The notion of 'creativity' here becomes a method to contest the neoliberal rationality inscribed by the industry. Therefore, as stated before, this series of portraits aims to go further, 'from the theater of mere form to an ethic political performance' (p.200).

In a similar way, other creative projects are offering this sort of affordances for digital media in response to facial recognition systems. In *Your Face is Big Data*, young artist Egor Tsvetkov from Russia photographed around 100 people in the subway. Later, he tracked them through FindFace a facial-recognition app that explores the enormous database of images in VK, the most popular social media site in Russia (Noyes, 2016) and then produced various diptychs of his photos and the results of both web applications. Likewise, artist Philipp Schmitt created *Unseen Portraits*, in which he inquires 'what face recognition algorithms consider to be a human face' (Schmitt, 2016). In such a way, through his installation that includes two computers, two screens and a webcam he distorts original ID photos



Signe Hede
92.24.109.72
Tønder, DK

Metadata:
Sharon Osbourne - Best Moments (Part1)
My Homemade 40W LASER SHOTGUN!!!!
Of Monsters and Men- My Head is an Animal Full Album

through code until the face becomes unrecognizable for any machine. On the other hand, designer Adam Harvey proposes an 'anti-face', which through make-up and hair styling a facial recognition system would fail to identify (Burns, 2015).

Thus, these projects reflect upon privacy issues as well as the agency of computers when they process facial images and data, and as a result how they classify and categorize people. But more importantly they recognize the role of technology in envisaging alternative identities in a digital context. They are all 'cyborgian' statements to the surveillance state.

Conclusion

Throughout this article, I have argued how facial recognition technologies, and their link with marketing web analytics, are becoming an everyday practice of the media environment. In addition, I have pointed out how the increased development of these media technologies entails the ubiquity of several sets of algorithms, which may result problematic. As a response, the faces of "No recognizable pattern" dissent from the totalizing categories, and fixed identities, constituted by these surveillance practices. With the previous arguments, it is not illogical to believe that a lot of inequity and biases, such as race, gender and potentially class, inform the development of these new technologies. Yet, through the lens of feminist technoscience, and the figure of the cyborg, we can contest to technocapitalist structures of power, and envision from within our media technologies 'a difference that matters' (Kember and Zylinska, 2012, p.200).

Despite that facial recognition systems might seem as an improbable technology for certain social contexts, the debate is not about the development of these media devices. It is about positioning ourselves towards a future where we embrace these machines, and take advantage of the uncertainties that emerge from that encounter. Then we could set a political statement for the future and our rights in the digital era. [post\(s\)](#).



Miguel Loor
192.158.12.2
Guayaquil, Ecuador

Metadata:
How To Grow Your Hair In 1 Day 2015!
How To: My Quick and Easy Hairstyles | Zoella
2 Tone Mix

List of references

Baer, D.

(2014) Mark Zuckerberg Explains Why Facebook Doesn't 'Move Fast And Break Things' Anymore. Available at: <http://www.businessinsider.com/mark-zuckerberg-on-facebooks-new-motto-2014-5?IR=T> (Accessed: 10 August 2015).

Burns, J.

(2015) The Anti-Surveillance State: Clothes and Gadgets Block Face Recognition Technology, Confuse Drones and Make You (Digitally) Invisible. Available at: <http://www.alternet.org/news-amp-politics/anti-surveillance-state-clothes-and-gadgets-block-face-recognition-technology> (Accessed: 10 August 2016)

Cheney-Lippold, J.

(2011) 'A New Algorithmic Identity: Soft Biopolitics and the Modulation of Control', *Theory, Culture & Society*, 28(6), pp. 164–181. doi: 10.1177/0263276411424420.

Foucault, Michel.

(1980) 'Truth and power', in C. Gordon (ed.), *Power/ Knowledge*. Brighton: Harvester.

Gates, K. A.

(2011) *Our biometric future: facial recognition technology and the culture of surveillance*. New York: New York University Press.

Haraway, D. J.

(1991) *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.

Haraway, D. J.

(1997) *Modest Witness@Second Millenium. FemaleMan Meets OncoMouse: Feminism and Technoscience*. London: Taylor & Francis.

Kember, S.

(2014) 'Face Recognition and the Emergence of Smart Photography', *Journal of Visual Culture*, 13(2), pp. 182–199. doi: 10.1177/1470412914541767.

Kember, S. and Zylinska, J.

(2012) *Life after new media: mediation as a vital process*. Cambridge, MA: MIT Press.

Li, S. Z. and Jain, A. K. (eds.)

(2011) *Handbook of Face Recognition*. 2nd edn. New York: Springer-Verlag New York.

Lyon, D.

(2014) 'Surveillance, Snowden, and Big Data: Capacities, consequences, critique', *Big Data & Society*, 1(2). doi: 10.1177/2053951714541861.

McGarry, K., Martin, A. and Addison, D.

(2005) 'Data Mining and User Profiling for an E-Commerce System', in *Classification and Clustering for Knowledge Discovery*. Springer Science + Business Media, pp. 175–189.

Noble, A.

(2016) U.S. airports to roll out facial-recognition software to catch fake passports. Available at: <http://www.washingtontimes.com/news/2016/jan/21/us-airports-roll-out-facial-recognition-software/> (Accessed: 05 July 2016)

Noyes, K.

(2016) Your face is big data: The title of this photographer's experiment says it all. Available at: <http://www.pcworld.com/article/3055305/analytics/your-face-is-big-data-the-title-of-this-photographers-experiment-says-it-all.html> (Accessed: 05 July 2016)

Risen, J. and Poitras, L.

(2014) N.S.A. Collecting Millions of Faces From Web Images. Available at: <http://www.nytimes.com/2014/06/01/us/nsa-collecting-millions-of-faces-from-web-images.html> (Accessed: 20 August 2015)

Roberts, J.J

(2015) Walmart's Use of Sci-fi Tech To Spot Shoplifters Raises Privacy Questions. Available at: <http://fortune.com/2015/11/09/walmart-facial-recognition/> (Accessed: 05 July 2016)

Schmitt, P.

(n.d.). Unseen Portraits - Philipp Schmitt. Available at: <http://philippschmitt.com/projects/unseen-portraits> (Accessed: 05 July 2016)

Solon, O.

(2014) Car camera system knows when you have road rage (Wired UK). Available at: <http://www.wired.co.uk/news/archive/2014-03/18/in-car-emotion-detector> (Accessed: 23 August 2015).

Star, S. L. and Bowker, G. C.

(2000) *Sorting Things Out: Classification and Its Consequences* (Inside Technology). Cambridge, MA: The MIT Press.

Suchman, L. A.

(2007) *Human-Machine Reconfigurations: Plans and Situated Actions*. 2nd edn. Cambridge: Cambridge University Press (Virtual Publishing).

Taigman, Y., Yang, M., Ranzato, M. and Wolf, L.

(2014) 'DeepFace: Closing the Gap to Human-Level Performance in Face Verification', 2014 IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition, . doi: 10.1109/cvpr.2014.220.

Temperton, J.

(2015) Eyes-on with Fujitsu's smartphone retina scanner (Wired UK). Available at: <http://www.wired.co.uk/news/archive/2015-03/05/fujitsu-retina-scanner> (Accessed: 15 August 2015).

Wee Sile, A.

(2015) French firm takes home security cameras to new level. Available at: <http://www.cnbc.com/2015/10/08/netatmo-welcome-smart-home-security-camera-has-face-recognition-technology.html> (Accessed: 05 July 2016)

LINK

Reflexión teórico-práctica escrita por el consejo editorial y una invitada.

AG Anamaría Garzón:

En esta segunda edición de **post(s)**, hay textos que tienen que ver con la performatividad y el performance como motores de investigación y escritura. En la introducción, **propongo** algunas reflexiones sobre el performance y la performatividad en la academia. Si en la introducción de la primera edición, Hugo Burgos escribió sobre la academia y la investigación basada en las artes como un territorio de conflictos, ahora propongo ver cómo los estudios de performance se inmiscuyen en la investigación académica abriendo formas distintas de abordarla. Empiezo con un apunte sobre el lenguaje, puesto que la Real Academia Española de la Lengua (RAE) reconoce la palabra performance, pero no performatividad, lo que quiere decir que, en esta edición, ejecutamos acciones determinadas por una palabra no reconocida por el organismo "oficial" del idioma español.

escribo

HB Hugo Burgos:

En el ensayo "Performance and Performativity", Diana Taylor entra en ese tema... Y el lenguaje es un buen punto de partida.¹ El ejercicio que hicimos en la primera edición de **post(s)** era epistemológico. En el lenguaje logras encontrar o heredar las estructuras y siempre las vas a arrastrar de alguna manera.

ponerle como
nota al pie

¹ Taylor, D. (2016). "Performance and Performativity". En *Performance* (pp. 117-132). Durham: Duke University Press.

AG Anamaría Garzón:

Claro, y me interesa trasladar la discusión a la manera en que se performa la academia y qué papel juega **post(s)** en ese espacio. Pues trabajamos dentro de una lógica disciplinar, en un terreno legítimo y legitimado, pero hay constantes transgresiones de esa lógica, incluso cuando pensamos en nuestro papel como profesores: ¿qué rol tenemos que performar para ser académicos? ¿Cómo lo subvertimos o no?

GP Gabriela Ponce:

En la clase de performance que estoy enseñando ahora, estoy tratando de armar una cartografía que me permita ubicarme y entender el cruce entre el arte del performance y el ámbito del performance, que son dos campos que me confrontaron directamente cuando fui a estudiar Teatro y en la facultad había una escuela de performance. Yo estaba segura de que el performance era un quehacer teatral, hasta que empecé a asistir a las clases y eran clases de género, a asistir a performances donde se utilizaba el dispositivo del teatro y el soporte del cuerpo para un discurso académico... Para mí eso generaba un conflicto que no sabía cómo resolver, porque para mí el dispositivo del teatro tenía su propia técnica, su propio uso y dominio, que creía que estaban siendo atentados. Además había una pugna entre los profesores de teatro y los de performance: los unos apuntando que el teatro es la mera representación de un texto literario y que no hay procesos críticos. Los otros diciendo que lo que hacen allá es teoría y academia, que usan el cuerpo sin saber cómo trabajar. Eso me produjo la necesidad de entender cómo las dos prácticas tienen una cierta autonomía, pero también cruces y cómo se pueden negociar. De todas maneras, el performance y la teatralización de la vida –que es una reflexión que introducen el sociólogo Erving Goffman, Richard Schechner y Víctor Turner— comienzan a permear los dispositivos del teatro para identificar ciertos comportamientos y prácticas culturales. Para mí ha significado elaborar un mapa complejo, para entender cómo hay

espacios de negociación y conflictividad entre estas dos disciplinas que estaban tan cerca y a la vez, no. Me llamaba la atención identificar cuándo el performance y el teatro se habían vuelto performáticos y también lo que Anamaría decía: cómo el performance empieza a colarse y agujerear otras prácticas.

HB Hugo Burgos:

Creo que hay dos aspectos interesantes, uno antropológico y otro filosófico. El antropológico siempre te lleva a una cuestión de un estado de liminalidad, donde se produce la significación. Esos momentos donde es difícil definir y justamente cuando hablamos de cotidianidad y ritual podemos preguntarnos qué diferencia lo cotidiano de lo ritual, y la respuesta está en el grado de significación que le das. Desde Turner, eso implica que los actos siempre se están produciendo y generando, pero lo que ayuda a definir el espacio es el grado de significación. Es interesante porque hay un proceso dialéctico, de nosotros constituir y lo que a nosotros nos constituye. La otra parte que me interesa mucho y va hacia la filosofía, pensando en cuestiones dialécticas, es la materialización de lo abstracto. Un *speech act*, hablando desde Austin, en un entorno de comunicación materializa algo que no existía. Ejemplos típicos: “declaro inaugurado el seminario”, “los declaro marido y mujer.” Hay una materialidad que se concreta y ese es el quiebre del espacio inmaterial. Por eso en el mundo del lenguaje las palabras producen, pero eso siempre está ocurriendo, entonces preguntarse dónde está el performance y dónde no, es justo. Pues es algo que está siempre en juego, negociándose, no lleva a un relativismo, sino a los grados de significación que quieren dar las personas.

Pero creo que hay un juego subyacente, por eso es dialéctico, porque así como el acto atribuye y crea, los creados corresponden al acto performático. Me encanta pensar en cómo el performance sí materializa. Habría que pensar qué materializa, pues materializa aquello del mundo abstracto que es significativo.

¿Cuándo se materializa una protesta? Viene la cuestión política, la representación y la representatividad. Los gestos se materializan cuando el gesto, esa cosa pequeña te da para notar. Y hablando de las cosas, ¿las cosas performan o no? ¿Tienen agencia para constituirnos? Hay una teoría de Daniel Miller sobre eso. Ahora leemos a Richard Schechner, que escribe en un lenguaje un poco estructuralista, pero hace un sistema clasificatorio de los entornos que limitan la acción y, el tipo de acción que se genera. Cuando pienso en el performance, antes de dividir si es disciplinar, teatro, teórico o antropológico, me gusta ver los espacios de concreción, que pueden asumir muchas formas y también significaciones. Me interesa estudiar el momento en que logramos que el performance se concrete y materialice algo.

CK

Christine Klein:

Sí, en el campo de la investigación para el Diseño se analiza y estudia la agencia que tienen las cosas, y esto permite crear objetos que tienen más significado para las personas; en ese sentido, se podría decir que los objetos performan y tienen un rol dentro de la sociedad. Para un diseñador es importante estudiar el propósito de los objetos, los efectos que producen y su impacto. Los métodos para la investigación en diseño que utilizamos en clase se apoyan en estudios de antropólogos y de cultura material. Para conocer más sobre un objeto, se crea una narrativa sobre como las personas perciben al objeto, o se interroga a los objetos, basándose en investigación del contexto donde se desarrolló el objeto

El lenguaje les atribuye un nombre y un género a los objetos; además tienen una historia y muchas veces son parte de un ritual. Algunos objetos son muy cercanos a las personas, incluso se puede escribir su biografía mientras pasan de ser objetos de venta a posesiones valoradas. Arjun Appadurai escribe sobre la historia de vida de los objetos mientras cambian de contexto y mutan viviendo diferentes identidades: regalo, talismán, objeto ritual, obra de arte, herencia, recuerdo.

GP

Gabriela Ponce:

Con respecto a la materialización, el cuerpo es una constante importante en los estudios de performance y en la práctica artística del performance. El cuerpo pasa por una cuestión de resignificación, re-mirar o acentuar el cuerpo como el espacio desde el cual se performa y el soporte también del acto performático. La definición del performance es compleja y los estudiantes la requieren, quieren que haya definiciones, ciertas limitaciones, cierta categoría para comprender, lo cual es totalmente contrario al espíritu del performance. En las acciones de los futuristas, los dadaístas, los surrealistas, siendo poetas o artistas plásticos, el cuerpo involucra un acto para lograr de manera más efectiva la militancia, las acciones, y dentro de los estudios de performance el cuerpo es creador de significados...

Sin cursivas

SC

Santiago Castellanos:

Mi entrada es por los Estudios **Queer**, por Judith Butler. Ahora, como profesor de Teorías de Género, en mi afán pedagógico me interesa ver cómo el lenguaje tiene ese efecto performativo, *it does things to you*, produce cosas en ti. Entonces, cómo llegar a explicar que el género no es solamente algo que tú haces y por repetición se naturaliza y te produce... La performatividad y los efectos del lenguaje están en la vida cotidiana. Esta tarde les preguntaba a mis estudiantes qué significa la feminidad en el siglo XXI, en la Universidad San Francisco de Quito, y la mayoría de las estudiantes tenía el cabello largo, lacio, partido en la mitad... Ese es un ejemplo de materialización de la norma. Para la próxima clase tienen que romper esa norma. En esa cotidianidad trato explicar cómo, con el lenguaje, produces ciertos efectos... También trato de entender cuándo el lenguaje todavía no funciona de forma performativa; por ejemplo, todavía no existe un contexto o una autoridad en el lenguaje para que actos de habla como "yo los declaro marido y marido" o "yo los declaro mujer y mujer" tengan efectos performativos. El lenguaje de la tradición y las normas restringe o evita ciertas materializaciones.

En el texto de Juana María Rodríguez que publicamos en esta edición de **post(s)** vemos cómo funciona el gesto. Hasta qué punto la diferencia racial o la cultura también se performan, se producen y se materializan cuando, por ejemplo, bailas salsa. En qué punto, en ese aprendizaje del baile, que se vuelve naturalizado, materializas el concepto de *latinidad* y cómo se performa la feminidad latina en el lenguaje de bailar salsa... Los movimientos se convierten en archivos culturales densos. Me interesa la performatividad de la vida cotidiana, cómo caminas en la calle, cómo te llevas a ti mismo para decir algo, o cómo la forma en que caminas ya lleva en sí una declaración que posiblemente no elegiste. Ser seres sexuales producidos por un discurso previo me parece fascinante y espeluznante: ¿dónde queda la agencia, la estructura...?

AG Anamaría Garzón:

En ese texto hay otra cosa interesante con relación a performar lo académico. La academia suele despojarse del cuerpo, pero los estudios de performance te obligan a ubicarlo nuevamente en el momento de la investigación y hay muchas preguntas: ¿Qué pasa cuando investigas siendo consciente del lugar que ocupa el cuerpo? ¿Qué ocurre cuando, para investigar, reconoces tus lugares de enunciación?

SC Santiago Castellanos:

Todo eso se pone en evidencia en el texto de Juana María. El uso del lenguaje el primera persona, las maneras de nombrar, prueban que puedes hacer teoría de forma performática y en primera persona. Es súper *queer* y no importa que el lector sea o no *queer* para ingresar en el texto. Es un texto *butch-femme*, que te habla aunque no seas ni *butch* ni *femme*. Tiene sabores, tiene texturas... Rompe dicotomías entre la subjetividad del performance académico y del texto performático.

GP Gabriela Ponce:

Hay una paradoja interesante en mis estudiantes: tienen la

necesidad de aprender a hacer performance y es una paradoja, porque identificas que está en todo y todos, pero es difícil y crea muchas preguntas: ¿hay un procedimiento? ¿Cómo estoy en el cuerpo? ¿Cómo pongo el cuerpo? ¿Se hace a través del teatro? ¿Hay que aprender a tener conciencia de la respiración? Son preguntas válidas, pero por otro lado también hacer performance es agencia y es posible poner procedimientos para enseñar... Yo trato de señalar quiebres y familiarizarlos con un sentido permanente de ruptura...

CK Christine Klein:

Los diseñadores también tienen la necesidad de situarse, ser conscientes del lugar que ocupan los productos y servicios que ellos desarrollan. La relación que el cuerpo tiene con el entorno tiene mucho significado y esa experiencia subjetiva se usa para el diseño de experiencias sensoriales. Es una de las herramientas del diseñador, sirve para desarrollar productos estéticos y con valor emocional.

HB Hugo Burgos:

Tuve esa discusión con Richard Schechner en mayo de 2016, en Nueva York: ¿cuál es el punto de arranque? Siguiendo el canon, muchas cosas empiezan en el papel y tienes cuestiones estructurantes, que hacen pensar en cuál es el rol entre el papel, el guión y la estructura. Qué pasa cuando trabajas con un guión, cómo lo armas, cómo llegas a la persona que terminas siendo en el escenario... Y en el proceso inverso, tienes las cuestiones amplias, sabes qué puede ocurrir, los hechos significativos... Y para que las oportunidades de lo cotidiano sean significativas, tienen que ser estructurantes. Para mí el trabajo de Allan Kaprow es como el de un programador, creaba códigos e instrucciones y dentro del código tenía una amplitud de posibilidades. Entonces haces la acción, pero tienes muchas formas para implementarla... En los *happenings*, en las acciones de Fluxus, en las obras de John Cage se usaba el azar, pero había una programación definida dentro

de la cual el azar ocurría. Tienes un guión estructurado, que es inteligible cuando, de alguna manera, está cerrado.

GP

Gabriela Ponce:

Está relacionado con procedimientos. En el teatro ha sido un ejercicio muy exigente cuestionar qué es la escritura, qué es la improvisación, qué es el guión... El teatro recupera su teatralidad una vez que cuestiona la hegemonía del texto escrito y se replantea a sí mismo. Y una de las cosas más interesantes, incluso desde la escritura de Samuel Beckett, es la cuestión del procedimiento, que es una estructura bien armada dentro de la cual se puede generar un universo muy amplio. Hay una demanda de procedimiento para poder generar la posibilidad de libertad en medio de un proceso reflexivo, investigativo.

SC

Santiago Castellanos:

Entonces, ¿qué quieren que performe **post(s)**? Podemos invitar a la academia a repensarse a sí misma, a cuestionar su performatividad.

HB

Hugo Burgos:

Irónicamente, **post(s)** solo puede funcionar y performar en cuanto exista como materialidad –aunque sea una edición digital— pues sigue unas reglas del juego de las publicaciones académicas. Y la principal razón de hacer este performance es que cuando se acabe el mundo, cuando ya no estemos, un trozo de este papel siga aquí. Tiene una materialidad, que es lo que queda y ese es su primer rol, la noción de performar también implica un ejercicio de dar cuenta de...

Las preguntas sobre a qué le damos valor y cómo los procesos pueden generar significación, pensando desde lo que hacemos en **post(s)**, solo pueden ocurrir dentro de una materialidad y dentro del canon del contexto académico. Desde ese contexto puede participar y mantiene una noción de comunicar al mundo.

Lo lanzamos, está presentado. Pero hacemos que eso sea constitutivo de lo que queremos denotar y mostrar como forma de ver a la academia únicamente mientras tenemos una estructura, una organización. **post(s)** viene con esos marcos de referencia.

SC

Santiago Castellanos:

Queremos hacer un *statement* sobre la academia, pero desde la academia; si no, no se ve. No podemos desprendernos de los marcos que hacen que esto sea inteligible. **post(s)**

Hugo Burgos, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Decano del Colegio de Posgrado, Quito, Ecuador. hburgos@usfq.edu.ec

- Ph.D. Media Studies. The University of Iowa, Estados Unidos
- M.A. Television, Radio, Film Production. Syracuse University, New York, Estados Unidos

Santiago Castellanos, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Decano del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Quito, Ecuador. scastellanos@usfq.edu.ec

- Ph.D. in Cultural Studies, University of California, Davis, EE.UU.
- M.A. in Interdisciplinary Studies, San Francisco State University, EE.UU.

Anamaría Garzón, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Profesora de la carrera en Artes Contemporáneas, Quito, Ecuador. agarzon@usfq.edu.ec

- MA Contemporary Art, Sotheby's Institute of Art, New York, EE.UU.

Christine Klein, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Profesora de Diseño Comunicacional, Quito, Ecuador. cklein@usfq.edu.ec

- M.A. e-Pedagogy Design: Visual Knowledge Building, Aalto University, Helsinki, Finlandia
- M.A. Communication Arts, NYIT, New York, Estados Unidos

Gabriela Ponce, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Profesora de la subespecialización en Artes Escénicas, Quito, Ecuador. gponcep@usfq.edu.ec

- MFA en Dirección de Teatro, Universidad de Illinois, Estados Unidos
- Posgrado en Filosofía, Universidad Católica de Quito, Ecuador

VIDERE

Presentación de un proyecto visual.

SUPERNATURAL, ABURRIMIENTO E HISTORIA

Obra: Wendy Ribadeneira Vargas.
Curaduría: Christian Parreño.

Wendy Ribadeneira Vargas, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA, Profesora en la subespecialización en Fotografía, Quito, Ecuador. wribadeneira@usfq.edu.ec

• M.A. in Photographic Studies, Universidad de Westminster, Londres

Christian Parreño

- Candidato doctoral en el Instituto de Forma, Teoría e Historia en la Escuela de Arquitectura y Diseño de Oslo.
- Maestría por la Architectural Association de Londres.

Fecha de envío: 10/12/2015 • Fecha de aceptación: 05/02/2016
email: posts@usfq.edu.ec • web: <http://posts.usfq.edu.ec>
[post\(s\)](#). Serie monográfica • agosto 2016 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ







En los otros artículos citamos sin dos puntos, sino con coma y p.XXX

Supernatural, aburrimiento e historia

Según Fredric Jameson, el aburrimiento es un “útil instrumento para explorar el pasado, y establecer un encuentro con el presente” (Jameson, 1991: 303). Es decir, en el estudio de la historia, lo que se ha olvidado es tan significativo como lo que se conserva y oficializa como memoria. Al agotar lo célebre —el hartazgo con los clásicos—, se da espacio a lo que no calificó para la posteridad debido a que en el momento de su estimación fue percibido como irrelevante. Así, el aburrimiento aparece como causa y efecto del ciclo de las tendencias de la historia, como el descontento con “lo anterior y conocido” que organiza la búsqueda de “lo nuevo y por conocer”, como una reacción negativa hacia los ofrecimientos de lo actual.

Si la experiencia individual del aburrimiento se prolonga a sucesos cronológicamente distantes, esta provee una estructura de interrelación que contribuye a una conceptualización del futuro basada en lo ausente (Parreño, 2013). Por extensión, se puede entender a esta condición como un marco analítico de momentos de transformación, de periodos y periodizaciones. Estas posibilidades se acentúan por el cotejo del aburrimiento con el pasado y la necesidad de establecer relaciones con lo que está por ocurrir. El presente, “el nuevo anterior”, es un futuro obsoleto ubicado entre “lo que pasa” y “lo que no se produjo” (Petro, 2002); el futuro, “el nuevo nuevo”, constituye una “diferencia a desarrollarse” (Highmore, 2002: 2); y el pasado, “el descartado anterior”, es un momento acrítico con iguales posibilidades de tomar importancia como de ser abandonado. Para Emil Cioran, el proyecto de la historia moderna —la recolección y clasificación de eventos preliminares— es el resultado del miedo al aburrimiento (Cioran, 1995: 109). A modo de genealogía inversa, esta aprensión establece al presente como el punto de partida desde el cual el pasado debe ser investigado. En esta ubicación, la historia sirve como un texto que debe evitarse y como referencia negativa para los esfuerzos teleológicos del progreso. Asimismo, para Jameson, el interés del capitalismo tardío por la historicidad, las imágenes y los estilos anteriores fomenta un sentido de a-historicidad crónica (Jameson, 1991: 71-72). El deseo de un presente con una estética previa sobrepasa lo simplemente nostálgico, respondiendo al llamado existencial de llenar significativamente la vacuidad

de los hábitos de la modernidad y transformando al pasado en una fuente inagotable de material positivo, previamente probado y aprobado, con riesgo marginal de ineficiencia.

La repetición literal de lo mismo, tanto en la naturaleza como en la civilización, se convierte en un círculo de producción y re-producción a despropósito, a menos que la existencia de este ciclo —la repetición sin diferencia de la historia— sea el único objetivo alcanzable. De acuerdo con Walter Benjamin, los principios del modernismo que cohabitan con la noción del *eterno retorno* son antinomias indisolubles, ante las cuales debe desarrollarse la concepción dialéctica del tiempo histórico (Benjamin, 2002: 117). En este argumento, la historia se concibe como la tensión entre el aburrimiento y la creación de lo nuevo que sistematiza el presente. Si el individuo se aburre cuando no sabe lo que espera, pero al mismo tiempo la expectativa constituye el umbral de los acontecimientos del futuro, entonces, ¿cuál es la “antítesis dialéctica” a esta condición? (Benjamin, 2002: 117). Partiendo de esta pregunta, Andrew Benjamin plantea a la distracción no solo como agente organizador del estado de ánimo de la modernidad, sino también como el resultado de los esfuerzos por evitar el aburrimiento (Benjamin, 2005: 159-162). La potencialidad creativa reside en la estructura de incertidumbre que este intersticio provee, y no en la creación de representaciones del futuro o utopías (Benjamin, 2005: 162). El aburrimiento como umbral es tanto una línea divisoria, como el sitio que permite equivocaciones y la existencia de lo ambivalente y ambiguo. Para cruzarlo, “un cruce en el que se introduce la futuridad hecha posible por la potencialidad del presente” (Benjamin, 2005: 170), es necesario sobrepasar un futuro que haya sido previamente concebido y delineado. El aburrimiento, entendido como capacidad latente en lugar de un conjunto de opciones pre-configuradas, puede superar el momento en que los efectos de una acción encuentran sus opciones de expresión. De esta manera, “la antítesis dialéctica al aburrimiento es la experimentación [...] como acto y estado de ánimo” (Benjamin, 2005: 170). [post\(s\)](#).

Referencias bibliográficas

Citas traducidas por el autor.

Benjamin, Andrew

2005 “Boredom and Distraction: The Moods of Modernity”. En Andrew Benjamin (editor). *Walter Benjamin and History*. London: Continuum.

Benjamin, Walter

2002 *The Arcades Project*. Traducido por Rolf Tiedeman. Cambridge: Belknap. 1940.

Cioran, Emil

1995 *Tears and Saints*. Traducido por Ilinca Zarifopol-Johnston. Chicago: The University of Chicago Press. 1937.

Highmore, Ben

2002 *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*. London: Routledge.

Jameson, Fredric

1991 *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.

Parreño, Christian

2013 “Aburrimiento y espacio: experiencia, modernidad e historia”. *Revisita Arquis*, No. 1.

Petro, Patrice

2002 *Aftershocks of the New: Feminism and Film History*. New Brunswick: Rutgers University Press.

PRAXIS

Ensayos sobre la práctica artística.

EL SUSTRATO DE PERFORMANCE STUDIES: CERCANÍA Y ALIENACIÓN

Entrevista a Richard Schechner por Hugo Burgos



Fecha de envío: 20/02/2016 • Fecha de aceptación: 05/05/2016
 email: posts@usfq.edu.ec • web: http://posts.usfq.edu.ec
 post(s). Serie monográfica • agosto 2016 • Quito, Ecuador
 Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
 Universidad San Francisco de Quito USFQ



Hay que mover un poquito las fechas, porque le entrevisté en mayo,
 podría ser envío 05/06/2016 y aceptación 20/06/2016

New York University (NYU). Nueva York, 25 de mayo de 2016.

Hugo Burgos (HB): Para arrancar la conversación, ¿cómo ha enfrentado, en su historia como académico, artista y creador, la tensión existente entre práctica y teoría?

Richard Schechner (RS): Yo no lo vivo como una tensión. Siempre he dirigido y trabajado en obras de teatro, al mismo tiempo he reflexionado y escrito. Cuando fui a la Universidad de Iowa, estuve en el taller de escritura de Paul Engle¹, estudiaba en el Departamento de Inglés, pero mi tesis fue una obra teatral que se produjo. También enseñaba Inglés a los estudiantes de primer año, pues mi licenciatura en Cornell fue en Inglés. Hice un año de estudios de posgrado en la Universidad John Hopkins. Temprano, en mi carrera, escribí teoría y crítica de teatro, ensayos y escritura creativa. -Apunta hacia su librero, arriba- Ahí arriba hay muchos, muchos cuadernos de apuntes, miles de páginas de escritura. No quiere decir que no exista tensión para otras personas. El mundo es como un rompecabezas que puede resolverse de forma intuitiva -la intuición es uno de tantos elementos en el arte- o de forma analítica. Creo que los expertos en resolver rompecabezas saben que las dos cosas van de la mano.

Existen momentos en que uno es impulsivo o hay serendipia, pero en otros

1 Schechner estudió en programa Writers's Workshop, de University of Iowa. Este fue el primer programa de escritura creativa de Estados Unidos. Fue fundado en 1936 y por él han pasado ganadores de Premios Pulitzer, National Book Awards, MacArthur Foundation Fellowships, entre otros. Schechner estuvo en el taller de Paul Engle, que dirigió el programa entre 1941 y 1965.

Richard Schechner, Tisch School of the Arts, New York University, Profesor de Performance Studies, Nueva York, Estados Unidos.

- Ph.D. Tulane University. New Orleans, Estados Unidos
- M.A. The University of Iowa, Estados Unidos, Estados Unidos

Hugo Burgos, Universidad San Francisco de Quito USFQ, Decano del Colegio de Posgrado, Quito, Ecuador. hburos@usfq.edu.ec

- Ph.D. Media Studies. The University of Iowa, Estados Unidos
- M.A. Television, Radio, Film Production. Syracuse University, New York, Estados Unidos

momentos es necesario organizar lo que debe ocurrir. A veces se avanza hacia adelante de forma impulsiva y después se recogen los pasos de forma analítica. Esto le sienta muy bien al teatro, porque, como director, tomas algo y lo pones en escena, pones en escena un cierto momento o tienes una cierta visión de cómo ciertas cosas deben funcionar. Después de lograr lo que quieres, es necesario retroceder y llegar a una conclusión paso a paso, para saber cómo llevar a las personas a ese resultado. De alguna forma es similar al dilema del mapa y el territorio, de tal forma que tu salto es el mapa, pero cuando llevas allí al grupo, se atraviesa un territorio, y esto involucra entrenamiento.

El segundo punto es que, en mi trabajo artístico, siempre he manejado de cerca textos, soy famoso por decir que “un texto no debería ser el punto de inicio o fin de una producción”, pero eso no quiere decir que el texto no esté dentro de la producción. Por eso, deconstruyo y reconstruyo textos clásicos. Para hacer eso debes conocerlos, jugar con ellos y respetar ese aspecto de las cosas. No creo que es primario, o más bien pienso que el texto es uno de los elementos primarios. Otro elemento primario es cómo el trabajo se lo experimenta de una forma sensorial en el cuerpo, como sonido, visión. Otro elemento primario es el equipo con el que estás trabajando. La misma obra teatral, con los mismos gestos, y el mismo ensamble hecho por un grupo con A, B y C, y realizado por E, F y G, serán muy diferentes entre sí porque tu cuerpo no es mi cuerpo, tu interpretación no es la mía, etc., etc., todo esto es también fundamental.

Sin cursivas, porfa.

En uno de mis libros, hablo del cuadrilátero del **performance**, que te da una fuente que preexiste al material que se va a ensayar. En él tienes a las fuentes, autores, dramaturgos, coreógrafos, etc. (*sourcers*) -que componen el material- a los actores y a los **performers** -quienes encarnan al material-, están los directores o productores -que van a organizar o trabajar con aquellos que forman la obra- y están los participantes (*partakers*), que es la palabra que uso para llamar a los espectadores, al público. Ahora, cualquier **performance** puede empezar en cualquiera de esos puntos. El teatro tradicional empieza con las fuentes (*sourcers*), pero la improvisación de contacto empieza con **los performers** y las reglas del sitio. Yo diría que algunos gran-

des festivales empiezan con los participantes (*partakers*), con la pregunta ¿qué tipo de audiencia queremos? Broadway también puede empezar con los participantes, las audiencias; entonces es muy importante cómo escoges los elementos para atraer las audiencias, entonces, juegas con estas partes. Esto es una operación intelectual. Lo que no me gusta son los extremos. No me gusta lo que Michael Kirby, mi querido amigo que murió hace tiempo, llamó “aire frito”, es teoría, sobre teoría, sobre teoría. A veces las personas, enamoradas de los posestructuralistas escriben obras que están alejadas de lo que realmente ocurre en planos segundos, o terceros, o cuartos. No me gusta la teoría en sentido extremo, pero tampoco me gustan los *performances* sin sentido, que son, cito, “solo de entretenimiento”, que muchas veces se ve en el teatro, en la televisión. Me gusta el material que constantemente intenta integrar lo analítico y lo intuitivo.

HB: En este sentido, ¿cómo cobra vida su libro fundacional *Performance Theory*?, es un producto de sus experiencias...

RS: Tengo varios libros fundacionales. Solo he escrito pocos libros de corrido y sobre la base de un solo tema, *through books*. La mayoría de mis libros son colecciones de ensayos, pero pudieron tener otra forma. Entonces, los libros completos solo son tres: *Environmental Theatre* (1973), el cual es fundacional, que trata varios de los temas que estamos conversando; *Performance Studies: An Introduction* (2002, 2006, 2013), el cual es más bien reciente y estoy haciendo ahora una cuarta edición, que trata sobre estudios de *performance*; y una novela que publiqué con mi hijo, quien la ilustró, llamada *Englebert Stories North to the Tropics* (1987), que es una historia de niños. A parte de ello pienso que hay varios libros fundacionales, como *Performance Theory* (1988, 2004) y *Between Theatre and Anthropology* (1985), pero son colecciones de ensayos, y no están organizados sobre la base de temas -para decir la verdad-, son colecciones en que, hablando en sentido figurado, tengo un nido lleno de huevos, pero tengo que sacar algunos para poder empollar más. Entonces, hay momentos en que tengo listos siete, ocho o nueve ensayos y si pienso que debo publicarlos, los publico. Aunque en el libro están compilados bajo un título, no quiere decir que escojo un tema particular. Estoy ahora trabajando en un grupo de

libros que serán temáticos. Entonces, *Performance Theory*, como tal, pasó por varias iteraciones. Primero se llamó *Essays on Performance Theory 1976-1977* [se levanta hacia el librero], está acá arriba.

HB: ¿Esta situación habla de la epistemología del área? En términos de la performatividad que existe en la manera en que trabaja sus textos...

RS: Odiaría que después de morir me pase lo que Sartre dijo una vez, "la muerte convierte la muerte de una persona en destino". Mientras estás vivo tienes *free will* –libre albedrío- y eso no es un destino. Una vez que mueres, las personas pueden decir "esto tenía que ocurrir porque lo otro tenía que ocurrir...", entonces existe una teleología sobre ello. Por lo tanto, quiero imaginarme que estoy muerto y suponer que existe una teleología sobre todo. Pero pienso que el hecho real es que son fenomenológicos y existenciales, existen en un cierto período de tiempo. A veces me asombro gratamente de que personas citen lo que escribí hace cuarenta años, eso me hace sentir muy feliz. Ya sea si estuve adelantado a mis tiempos, o si el tiempo me alcanzó, es atemporal o lo que fuere... Pero el ímpetu de *Performance Theory*, y *The Future of Ritual* (1993), y *Between Theatre and Anthropology*, y *Performed Imaginaries* (2015) es luchar con el mismo problema, una y otra vez, ¿cómo es nuestra vida cotidiana?, -por falta de un mejor término - ¿cómo es nuestra vida espiritual?, ¿nuestra vida performada?, y ¿nuestra vida social?, ¿cómo todas se interrelacionan?, ¿y cómo cada una crea a las otras? En otras palabras, no existe un *über* que crea estas cosas, más bien ellas hacen que unas y otras existan.

HB: Gracias por enseñarme todas las versiones de sus libros. Lo que usted dice es una idea fuerte que va a la par con mucha de la teoría social de los últimos treinta años. Estaba leyendo una entrevista en la que indicaba que usted y sus colegas fueron *tenured radicals* (profesores permanentes radicales)², y que eso, junto con el contexto político y artístico del momento, permitió emerger esta forma de pensar. Los sesenta son un momento muy

² El término *tenure* se aplica a los profesores que son contratados de forma permanente en sus universidades hasta que se retiren por motivos de edad.

interesante: pasamos de *happenings* a *performances*, las artes se expanden, Fluxus interviene, es como un *upgrade* del *avant-garde* canónico, pero cargado de temas sociales. Puede que sea una pregunta insulsa, pero más de 40 años después, ¿usted cree que la teoría desarrollada en ese momento se sostiene?

RS: ¿Conoces un ensayo mío llamado *The Decline and Fall of the American Avant-Garde* en un libro llamado *The End of Humanism*? Trata sobre lo que pasó en los sesenta, desde la perspectiva de los setenta. Yo pienso que los sesenta -definidos desde finales de los cincuenta hasta 1981, o algo así- fue un período muy activo, artísticamente y socialmente. No soy un fan de la nostalgia, pero pienso que fue un período con más esperanza, más activo, que el actual. En un ensayo titulado *The Conservative Avant-Garde* (2010)³ indico que la experimentación está como en un sube y baja, cuando la innovación es alta, la excelencia es baja porque las personas están haciendo cosas nuevas y fallan la mayor parte del tiempo. Cuando la excelencia es alta, como en el siglo XVIII en Europa, la innovación es baja. En los sesenta y setenta, tuvimos alta innovación y baja excelencia. Hubo pocos trabajos clásicos, pero realmente estaban abriendo nuevo camino. Ahora tenemos *performances* excelentes, puedes salir a la calle y encontrarte con cosas muy buenas, pero hace años no he visto algo nuevo; no conceptualmente nuevo, no me entusiasman porque me sorprenden, sino por lo bien hechos que están, pero por eso es conservador.

Anteriormente, la palabra conservador tenía únicamente un conjunto de significados políticos, pero ahora incluye reciclar, reducir, reusar, conservación, sustentabilidad, todo estos son valores *conservadores*; entonces la izquierda es la que está tomando estos valores, y los valores radicales son tomados por la derecha. Decir, por ejemplo, quememos carbón, hagamos lo que nos dé la gana, la Frontera, "make America great again"⁴, y toda esa mierda. Entonces, las cosas se han virado políticamente y se refleja en el

³ Este ensayo se encuentra en Project MUSE, fue publicado en el volumen 41 de *New Literary History*.

⁴ Hace referencia a la campaña presidencial de Donald Trump de 2016.

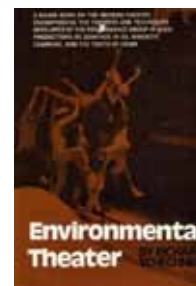
arte, de tal forma que las artes se producen con extremo cuidado, y pienso que veo artistas jóvenes algo tímidos, o muy tímidos -en realidad-, pero parte de ello está ligada a la noción de dónde viene el dinero. Ya no usamos la palabra dinero, ahora usamos la palabra *funding* -financiamiento-, que es una manera de decir defecación, en vez de cagar -en otras palabras-. Por supuesto, estoy a favor del financiamiento del gobierno y de las fundaciones si es que no hubiera ningún tipo de ataduras, pero estas existen. Y las ataduras no son de contenidos, sino de rendición de cuentas. Entonces, para alcanzar grandes fondos, debes tener un gran contador, necesitas un evento para levantar los fondos, por lo que estructuralmente estás siendo llevado hacia el sistema, y solo puedes criticarlo un poco, como un payaso, no puedes criticarlo de forma radical. Ahora existen algunos teatros y grupos que rehúsan tomar dinero público, o dinero de fundaciones, pero les toca levantar dinero en la calle, o son comerciales. (Risas) Los grandes productores de Broadway a veces no toman dinero, aunque algunos sí lo hacen. En relación con este tema, es un mundo muy confuso.

Bibliografía de Schechner

No hay dos libros iguales de Schechner. Las reediciones son siempre distintas. Esta es una breve selección de libros para conocer a Richard Schechner:



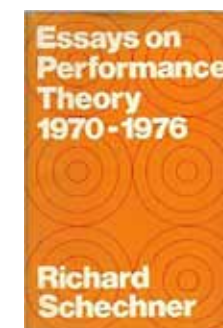
Public Domain,
Bobbs-Merrill, 1969



Environmental
Theater, EP
Dutton, 1972



Theatres, Spaces, and
Environments, Drama Book
Specialists, 1975



Essays on
Performance Theory,
Drama Publishers,
1976

HB: Es muy claro que *Performance Studies* y *Performance Theory* están atados a la política, cada uno genera su propia versión de lo que está en juego, de lo que es relevante. Pienso que, en el momento germinal de los sesenta y setenta, la política estaba en la delantera para derribar lugares de poder hegemónicos. Y ahora entiendo, sobre la base de lo dicho, que sigue siendo político, pero, como indica, existe un cambio en cómo las estructuras han evolucionado. ¿Cómo ocurre esto en la academia? Yo sé que estoy haciendo estas preguntas ligeras, por supuesto que hay política en la academia, ¿pero se despliegan con relación a tener una postura particular?

RS: No. Mi departamento no tiene, es decir, nuestras políticas están en estudios de género, *queer studies*, raza... Queremos un departamento balanceado con relación a orientación, a raza, y todo eso. Pero en relación con política en el sentido Trump vs. Hillary, nunca hablamos de ello, pero en términos de hablar de política de apoyar a los trabajadores, o el tema del 99%, cuando ocurrió Occupy Wall Street bajé para allá y dicté una clase ahí, pero no hay nada por el departamento con relación a ello.

HB: Por supuesto que no. Pero pienso que hay una ideología de tratar la inequidad, o de cambiar al poder, mirando al poder y los lugares en donde está en manos de grupos hegemónicos.

RS: Si estás dentro de una universidad grande como NYU, se te permite jugar con unas pocas fichas que no tienen poder. Donde no puedes cambiar el poder es donde está tu presupuesto, puedes obtener diez mil dólares, más, o menos, pero sigues lidiando con decanos, el *provost* de la universidad, y los sistemas de cuánta gente se registró, quiénes están pagando la colegiatura, y de dónde viene el dinero. De tal forma que, por ejemplo, en los sesentas, por un tiempo, la [Universidad de la] Sorbona se fue de huelga y dictaron cursos gratis, ¿es posible que el Tisch School of the Arts se vaya de huelga y dicte clases gratis? De ninguna manera, y se vería como un hecho sin sentido. Entonces, la gente habla de política, como *tenured radicals*, pero hablan política y enseñan política de forma ideológica, pero no lo enseñan de forma práctica. Y no actúan la política de forma práctica.

HB: He visto estos procesos en mi propia universidad, pero he encontrado en mis estudiantes de maestría un panorama diferente, en español lo lla-

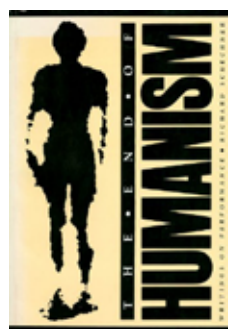
man “el académico comprometido”. He tenido estudiantes que han trabajado con grupos activistas, ellos mismo son activistas, tuve una estudiante mujer de México que era zapatista, y trabajó con un grupo indígena de resistencia de Sarayaku.

RS: Nosotros hacemos eso. En el Grupo Hemisférico⁵ se dan reuniones en San Cristóbal de las Casas con los zapatistas, The Yes Men están en nuestro departamento y reciben un salario. Sí hacemos *performance* activista, ubicamos a estudiantes en varias acciones activistas. Pero lo que estoy indicando sobre la política es que usamos nuestra base para auspiciar actividades activistas, pero nuestro objetivo mismo no es ser activistas. Somos criaturas de la universidad.

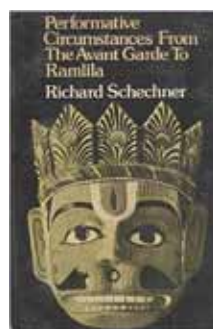
HB: Claro, y los profesores deben rendir cuentas a la estructura.

RS: Y queremos *tenure* – ser profesores permanentes, y queremos un cierto tipo de prerrogativas para tener libertad académica. Entonces es una

5 Se refiere al Instituto Hemisférico de *Performance* y Política, de la Universidad de Nueva York. Su red está en todo el continente y lo dirige Diana Taylor.



The End of Humanism, PAJ Publications, 1981



Performative Circumstances from the Avant-garde to the Ramlila, Seagull Books, 1983



Between Theater and Anthropology, University of Pennsylvania Press, 1985



Con Victor Turner, The Anthropology of Performance, PAJ Books, 1988



Performance Theory, Routledge, 1988



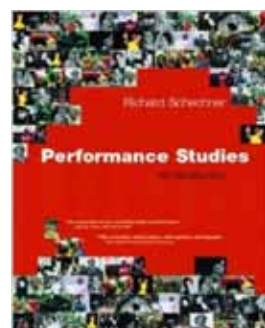
The Future of Ritual, Routledge, 1993 y 1995

paradoja, y no la quiero ver con mala voluntad. Yo enseño la mitad del año, cada año en Abu Dhabi. Es una situación interesante, es un campus académico y gozo de libertad académica, enseño lo que deseo enseñar, enseño ritual y juego, pero enseño rituales Shia en una tierra Sunni, realizamos **performances donde** hay cuerpos desnudos, y eso no ocurre en el mundo árabe. Pero lo que hago en ese campus no lo puedo hacer en el centro de Abu Dhabi. Si voy a estar ahí, mi libertad académica tiene un muro alrededor. Entonces, haré y diré cosas en el campus, e insistiré que puedo realizarlas y empujar los límites, pero no las haré en el centro de Abu Dhabi porque ese no es el acuerdo que pacté.

HB: Estoy de acuerdo, puedo relacionarlo cuando estoy con estudiantes que cuestionan ¿cuál es el valor de su título de maestría, qué valor tiene mi tesis? Si es que va a terminar en una biblioteca, y no está afuera en la calle, con el pueblo, en la zona de combate... Pienso que algo emergerá, algo cambiará, pero que no está en nosotros estar en el frente de batalla -a no ser que lo escojas-, es un aspecto diferente.



Environmental Theater, Applause Theatre & Cinema Books, 2000



Performance Studies—An Introduction, Routledge, 2002, 2006 y 2013



Performance Theory, Routledge, 2003 (edición revisada de Essays on Performance Theory, 1988)



Over, Under, and Around, Seagull, 2004



Performed Imaginaries, Routledge, 2014

RS: Tengo un ensayo llamado *Performing in the 21st Century*; ahí desarrollo una idea que para mí es fundamental: debemos crear un *cuarto mundo de performance*. Necesitamos un Cuarto Mundo, no es geográfico, pero un mundo de artistas que proponen realidades alternas, y que al mismo tiempo se involucran en trabajo activista. Ahora confrontamos crisis que estuvieron ahí hace cincuenta años, pero no las reconocimos en su tiempo, siendo la crisis mayor el "globicidio". No es simplemente el calentamiento global, que no me molesta tanto como las extinciones. Estamos acabando nuestros recursos naturales. Existe un libro sobre Ecuador titulado *How Forests Think*⁶, de un antropólogo que trabajó en esa región de la selva amazónica y habla de la gente que tiene comercio con la selva. Y está el concepto de media-Tierra, el biólogo social E.O. Wilson propuso que nos movemos sistemáticamente de tal forma que los humanos abandonan la mitad de la Tierra, la dejan ser, y se alejan de ella, y el pico de la población declina. Él grafica donde debería estar esta media-Tierra, caso contrario la

⁶ *How Forests Think. Toward an Anthropology Beyond the Human*, es un libro de Eduardo Kohn, publicado en 2013 por University of California Press.

especie se extingue. Estos son los temas radicales que nos confrontan. Estos son problemas a largo plazo; de cierta forma debemos renunciar a la guerra porque cuesta demasiados recursos. Entonces, esos son los temas en los que he estado pensando. Me gustan estas ideas, me gusta pensar ahora a largo plazo, pero es un diferente tipo de radicalización, ni siquiera en un cierto nivel es liberación política, está a nivel de cómo preservamos el planeta, cómo podemos concebir un mundo... -Me doy cuenta de que vivo aquí, todo el mundo tiene un auto. Recién volví de [Nueva] Delhi y no se puede respirar, estuve en Beijing... Nueva York es un muy agradable si los comparamos-, cómo nos movemos a un tiempo de menor consumo, pero económicamente viable. Y cómo reducimos la pobreza, la paradoja es que la miseria de ciertas personas es el resultado de ciertas cosas "buenas". Habiéndonos librado de tantas enfermedades, de repente la población explota. Estamos reproduciéndonos de tal manera que estamos poniendo en peligro a toda la especie.

HB: Hablando de este Cuarto Mundo, me parece interesante que existe una infraestructura para conectar a artistas.

RS: Sí, tenemos la Internet, tenemos maneras de estar juntos sin necesidad de presencia.

HB: Entonces, ¿cuáles serían las piezas adicionales para que surjan actos con intención y que logren cambios específicos? Los movimientos previos a Occupy⁷ nos dieron un sentido global de cómo redes globales operan para mover causas sociales.

RS: Aquí -indicando página en el libro-, al final del tema del Cuarto Mundo, presento el manifiesto para **el performance** del Cuarto Mundo: "Performar es explorar, jugar, experimentar dentro de relaciones... Performar es cruzar fronteras, esas fronteras no son solo geográficas, sino emocionales, ideológicas, políticas, y personales. Tercero, performar es dedicarse a un

⁷ Primavera Árabe (2010-13), Movimiento del 15-M, en España (2011-15), con réplicas en Italia, Francia, Bélgica, Portugal, Grecia, México, Argentina...

estudio activo a lo largo de la vida, aprehender cada libro como un guión, algo con el que se puede jugar, interpretar, y es susceptible de ser reformado y rehecho. Cuarto, performar es convertirse en alguien más dentro de sí al mismo tiempo, empatizar, crecer, reaccionar, y cambiar".

Es un tipo diferente de manifiesto, no es como el manifiesto de los Situacionistas que era destructivo y quería tumbar las estructuras de poder. No creo que las estructuras de poder puedan o deberían ser tumbadas. Pienso que necesitamos una gobernanza global, no necesitamos un gobierno nacional. Finalmente, necesitamos de la globalización, para que sea benigna, para que regule el flujo global de bienes. Debemos estar por encima del **corporativismo** y del nacionalismo. Si se renuncia al individuo, es necesario renunciar a otras cosas, como aquellas en donde naciones invaden a naciones. Vemos lo que ocurre en Medio Oriente como el final de un nacionalismo terrible.

HB: Yo pienso que debido a que estamos tan conectados, conocemos mucho. Por ejemplo, puedo googlearle a usted, puedo tener un *streaming* de video de un bombardeo por *drone* en Siria, y ver un **performance** en vivo de un grupo en algún lugar de África. Pero, al reconocer lo que se conoce ahora, ¿implica que importa, o que es transformador? Entiendo que lo anterior es un primer paso, pero siento que tenemos pedazos de información, los coleccionamos, pero no creo que eso es lo que debe pasar para que se torne en acción.

RS: No se va a convertir en acción de forma rápida. A mi edad estoy empeñado a ver y respetar los procesos lentos, antes que procesos instantáneos. He visto cómo se han agriado demasiadas revoluciones. Yo creo en los derechos universales de los humanos, pero pienso que derrocar a un gobierno porque sí no es suficiente. Quizás lo que debe uno hacer es apoyar estructuras alternativas, que pueden funcionar hasta cierto punto.

HB: Hablando de la corporalidad relacionada a la teoría del *performance*, y probablemente ya ha escrito sobre esto, pero pensando en la era digital del siglo XXI, no me creo las tendencias de moda como son lo relacionado

al tacto, realidad virtual y medios sociales, los cuales continuarán a la par con los discursos sobre tecnología, veo que es una transformación, pero no es una revolución. Algo muy interesante sobre la teoría de **performance** es que es sobre lo corporal, es posible escribir, pero no está relacionado al cuerpo. Ahora que estamos más allá de McLuhan, [los medios] más allá de las extensiones de las personas, existe este momento de discursos poshumanistas, la capacidad de extenderse en el tiempo ya que el cuerpo no importa más. Para algunos pensadores poshumanos, el asunto es subir el cerebro a una base de datos en un servicio en la nube, y así vivir para siempre. Al mismo tiempo, veo que el empuje de posicionar la realidad virtual no es diferente a los cincuenta y los sensoramas, es una cuestión de experiencia. Sin embargo, deja a un lado al cuerpo, es solo una cuestión de percepción, es percepción visual, no es corporal, no trata de interactuar con otros cuerpos, más bien con el ambiente. ¿Cuál es su opinión?

RS: Después de la obra más reciente que hice *Imagining O*⁸, que en un momento dado tuvo lugar en once espacios de forma simultánea y fue cercano a un **performance**, me doy cuenta de que **un performance en vivo es** una parte pequeña del mundo del **performance**, y que la mayoría de personas obtienen sus *performances* a través de los medios y la internet. Cuando hago obras artísticas, me he propuesto, no esta noción de uno a uno, con audiencias de 120 o 130, ellos se separan y mantienen un contacto corporal cercano con **los performers**, a veces, tocándolos físicamente, hablando con ellos, comparten el mismo espacio, experimentando contacto cuerpo a cuerpo, obviamente es una forma diferente de conocimiento. La gente aún hace el amor, se mueven, se tocan mutuamente, y todo el mundo acarrea estos malditos teléfonos -apunta a mi iPhone-, tú tienes uno también, yo me rehúso, tengo un *flip-phone*, no me quiero involucrar, tengo suficientes *emails*, no me quiero involucrar con tener una pequeña computadora en mi mano. Miro a la gente y siempre tienen esta cosa en la cara, o tienen el *bluetooth* en su oreja, existe una dispersión. Pero también me doy cuenta

⁸ *Imagining O*, creada por Schechner, se estrenó en 2014. Fue codirigida por Benjamin Mosse y Roanna Mitchell. Es una obra que une danza, teatro e instalación, se basa en *Story of O*, un texto en el cual Pauline Réage investiga la vida de Ofelia, de *Hamlet*.

de que quizá las personas que montaban a caballo se sentían así con los carros, todas las personas rebasando en carros. No vamos a parar este cambio tecnológico, pero pienso que la parte **del cuerpo** correspondiente al cuerpo, que básicamente es sobre placer y sexo, se mantendrá porque básicamente las personas quieren placer y sexo, y debemos darnos cuenta de que hay cuatro sentidos a más de los ojos. Los ojos son importantes, pero también los otros sentidos, y cuando hacemos **performances** nos envolvemos en ellos, y yo trato de hacer eso. Más allá no tengo ninguna gran teoría, más allá de lo que he escrito sobre qué es importante preservar, pero lo veo como un dominio pequeño. Pienso que el dominio más grande es virtual, y pienso que es imparabable porque a medida de que lo virtual se vuelve más experiencial, y tenemos tecnologías para experimentar el 3D, 4D, y tenemos teatros sensoriales, enormes teatros masturbatorios, no es una masturbación mala, pero más bien en un sentido placentero. No pienso que hay una manera de regresar de lo anterior, pienso que existen nichos, lo interesante es que los nichos serán para los relativamente acomodados; una persona pobre tendrá que recibir su placer virtual a través de una máquina; una persona rica puede obtener placer de otra persona porque puede pagarla. Me encantaría que fuera de otra forma, pero es la economía de ese tema. Si yo quiero hacer una obra de teatro para 120 personas, la economía de ello es que los precios de las entradas deben ser elevados, o solo pocas personas la ven a la vez. Personas ordinarias van a los *blockbusters* [películas taquilleras].

HB: Ahora, pensando sobre qué es lo fundacional, y se piensa en ritual. Se puede decir que los rituales, **los performances se han** cosificado en concordancia con la era tecnológica, como mencionó: realidad virtual para las masas, experiencias personales uno a uno serán un lujo, algo parecido a lo que ocurrió con la fotografía análoga.

RS: Es un lujo, a no ser lo que se da en las familias, tendrás tus parejas, y un lugar en donde persiste es en los deportes. Gente juega todo tipo de deportes, veo a personas de escasos recursos jugar básquetbol o fútbol, que no requieren mucho equipo, tenemos mucho de ello, lo cual es bueno.

HB: ¿Hay otras actividades rituales que constituyen nuestras vidas que se hayan cosificado?

RS: Los rituales desde siempre se han cosificado. Desde la época de las cavernas, dependía de quién era el chamán; el punto es que hay rituales y rituales. Me encanta el proceso ritual y me sumerjo en él, pero no creo en lo que cree, me gusta la experiencia inmediata del ritual. Si voy a una sinagoga, a una iglesia o una mezquita, me involucro mucho en ello por la inmediatez de la experiencia, y porque muchas veces es multisensorial. En la iglesia católica tienen el incienso, el ruido, muchedumbres, gente llorando, confesando sus pecados, muchas cosas ocurren, un santo por aquí, otro por allá. No puedo creer en nada de ello, más de lo que creo en Hamlet. Así como creo que Hamlet es una gran obra, la iglesia católica también es una gran obra. La declaración de verdad que hace la misa o la iglesia, es la misma declaración de verdad que hace Shakespeare. Es sobre la vida humana, el deseo humano, pero dice nada sobre lo metafísico, para mí lo metafísico está totalmente fuera de nuestros límites. No sabemos nada sobre lo metafísico, nada.

HB: Llegué a los estudios de ritual por el trabajo de James Carey; él hace una distinción de comunicación como transmisión -como lanzar cosas-, de los aspectos rituales de la comunicación, lo simbólico...

RS: Claro, lo que Turner llamaría los distintos tipos de *communitas*, etc.

HB: Exacto. De esa forma entendí inmediatamente la conexión entre comunicación, cultura y *performance*. ¿Puede ver cómo el cuerpo de su trabajo sobre *Performance Theory* ha fluido hacia otras áreas, por ejemplo, Estudios Culturales?

RS: Claro, uno de mis libros se llama *The Future of Ritual* y el curso que enseñé en Abu Dhabi se llama ritual y juego. De alguna forma pienso que los Estudios Culturales, a no ser que sea el estudio de la novela y literatura, fueron cautivados por *Performance Studies* porque trata sobre comportamientos en acción. Los rituales son muy importantes, tanto los seculares,

como los sagrados. Existe un *continuum* entre hábito, rutina, y ritual. El espectro es tal que el ritual está en el extremo donde el significado es generado. Si yo tengo un hábito de lavarme los dientes con mi mano derecha todas las mañanas, eso puede ser un ritual cotidiano, pero no tiene mucho significado. Pero si en un momento el cepillado empieza a evocar al "dios de los dientes" -o lo que fuera-, y genera un significado, es más probable que lo llamemos un comportamiento ritualizado, o ritual.

Pienso que las raíces de ritual y juego nos devuelven al comportamiento animal. No estamos separados de los demás reinos animales. Creo firmemente en la etiología y su continuidad. Se pueden describir los rituales estructuralmente como acciones repetitivas, exageraciones, desplazamiento de un comportamiento puesto en nuevo contexto, etc., pero a medida que se mueve hacia el ritual sagrado se torna sobre significado, y de alguna forma sobre comunicación. Los rituales muchas veces son sobre comunicación social, y el ritual sagrado ocurre cuando la comunicación es transhumana, sería la única diferencia. Entonces, un ritual social, cómo se maneja una cena, qué puestos tienen las personas, tiene que ver con cómo se comunica jerarquía y sociabilidad entre personas. Cuando vas a una iglesia o una mezquita, y cuando caes de rodillas, te postras en una mezquita cinco veces al día, también estás comunicando, pero a un otro trascendente, lo cual es algo simpático para tener cerca.

A mí me gusta decir: "Yo Creo. Yo creo en la gente que cree, pero no creo en lo que cree la gente". Entonces creo que ellos creen, y entiendo su creencia, pero no creo en su creencia, pero estoy conmovido por esa creencia, pero no por lo que es la creencia. Entonces me conmueve el hecho de que la gente pueda ver un dios y le pidan perdón por sus malos actos, y que pueda percibir sus malos actos. Eso me conmueve. ¿Existe tal dios? No.

HB: Es interesante, es una visión muy humanista, pone a las personas primero, es la materialidad de la experiencia humana.

RS: Pero cuando hablo con personas religiosas, me escuchan, y piensan que soy peor que un hereje. Un hereje, o un ateo verdadero rechazaría la

creencia, pero yo no, a mí me encanta. No la creo, pero la disfruto, para mí todo es teatro.

HB: Entiendo bien cuando habla de procesos de creación de significados, estamos en la antropología.

RS: ¿Conoces el *film Magical Death*⁹? Es sobre el Alto Amazonas, trata sobre un grupo de chamanes que cumplían una promesa a través de matar a los niños de otro grupo con magia. Nada les pasa a los niños. Es un *film* muy interesante, siempre lo muestro. Y lo presento en conjunto con otro *film*, *Holy Ghost People*¹⁰, es una historia de encantadores de serpientes¹¹ en las montañas Apalaches de EE. UU., y si les muestras a no-americanos, se sorprenden al ver este tipo de “creencia religiosa primitiva”, hablan en lenguas, hay glosolalia, etc.

HB: Lo siguiente es muy subjetivo, ¿qué temas de *Performance Studies* piensa que discutirán en los siguientes diez, veinte años?

RS: No soy un futurólogo, pero pienso que los temas persistentes son los que estamos conversando: procesos de *performance; performance en el mundo político y social; performance en* medios, medios sociales; *performance* en el cerebro, y el flujo de neuronas de empatía y neuronas espejo; esos son los temas. En mi libro de texto, que va a su cuarta edición, los nuevos capítulos tratan sobre qué es *performance*, qué es *performance studies*, procesos de *performance*, performatividad, medios sociales, performando el cerebro, interculturalismo, globalización.

HB: Ya que es un área de estudio multidisciplinaria e interdisciplinaria,

9 Es un documental de 29 minutos del antropólogo Napoleón Chagnon. Fue hecho en 1973.

10 Es un thriller psicológico del director Mitchell Altieri. Es de 2013.

11 El término en inglés es *snake handlers*. Es parte de un ritual pentecostal en las montañas Apalaches. No tiene relación con el uso del término en relación con prácticas de Medio Oriente.

muchas veces personas puede decir que trata todo y nada a la vez.

RS: Es probablemente cierto.

HB: Esto se da dentro de una discusión más amplia sobre lo multi e inter dentro de la academia.

RS: Pero mi punto es que cualquier cosa puede ser estudiada como *performance*. Puedes mirar a cualquier cosa como *performance*, nuestra discusión ahora, este cuarto. Pero lo que es un *performance*, está determinado culturalmente. De tal forma que no puedes decir que algo es un *performance* si la cultura a la que pertenece no lo establece como tal. Cualquier cosa puede ser estudiada como *performance* si es que es un comportamiento. Incluso una puesta de sol puede ser estudiada como el “drama del sol”, por mencionar algo. Esto es lo que llamo el “ser” y el “cómo” del *performance*.

HB: Para cerrar la conversación, ¿personalmente, qué le ha dado este mundo de proponer conversaciones y discusiones sobre *performance studies*?

RS: Básicamente es mi vida. No es posible separarlo de mi vida. Básicamente me estás preguntando, ¿qué me ha dado mi hígado? Bueno, purifica mi sangre. ¿Qué me ha dado mis pulmones? Cómo uso el oxígeno. El estudio de *performance* me ha dado una forma de comprender mi realidad, y quizá mantener un cierto nivel de distancia comprometida, pongámoslo de esa manera. Me gusta pensarme como parcialmente alienado, lo cual nos lleva al inicio de nuestra conversación. A través de un lente de alienación es posible analizar la situación, pero si solo analizas la situación, no estás apasionadamente involucrado en ella. No estás viviendo la vida que está allá fuera para ser vivida. Me gustaría pensar que mi compromiso con *performances* me ha permitido vivir una vida apasionada, y en ciertos puntos estar alienado de esa vida, y así intentar entender de qué se trata.

HB: Muchas gracias, es un pensamiento hermoso.

RS: Es muy bueno, me lo quedo. [post\(s\)](#).

[CATJA]

FRAGMENTOS PARA UN DIARIO FILMADO

Fabiano Kueva

Fabiano Kueva es miembro de los colectivos películas la divina y centro experimental oído salvaje. Ha desarrollado proyectos en museos, espacios públicos y contextos comunitarios. Quito, Ecuador. oido.salvaje@gmail.com

Fecha de envío: 10/02/2016 • Fecha de aceptación: 05/05/2016
 email: posts@usfq.edu.ec • web: http://posts.usfq.edu.ec
 post(s). Serie monográfica • agosto 2016 • Quito, Ecuador
 Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
 Universidad San Francisco de Quito USFQ



uno: rumor del inicio

era tu voz, ¿tu voz?, no, tu pisada.

francisco granizo

- desde los años noventa trabajo con video; me inicié con el formato *betamax* cuando su uso iba entrando en caducidad, en extinción. he transitado por períodos analógicos y digitales de distinta intensidad y algunas pausas no deseadas. las prácticas documentales *home* y la estética *amateur* fueron mi punto de partida y, con el tiempo, el lugar desde el cual me enuncio artísticamente. el impulso es usar el video como una libreta de apuntes que se desborda del soporte cámara: instantáneas, *sketches*, proyecciones fallidas, recortes, objetos encontrados, manuales de uso... un archivo personal.
- las primeras experiencias de registro me mostraron que la atadura “video = televisión” tenía mucho peso localmente. los usos experimentales del video no estaban generalizados, la posibilidad de un desmarque de la disciplina y de la división del trabajo arte o comunicación para producir imágenes no era fácil¹ sin embargo, el video me permitió desarrollar una escritura autoral *in progress* y traducir el anhelo textual a un cuerpo audiovisual *in extenso*.
- la economía política del video fue cambiando radicalmente. al inicio, yo consideré todos mis registros como el antecedente, casi el “requisito”, de una hipotética transición al *film*, bajo el influjo de autores como dziga vertov, chris marker o jonas mekas,² cosa que nunca sucedió. en tanto, las posibilidades de reproducción digital del video fueron reconfigurando el régimen audiovisual y diluyeron

1 “desertor” de la carrera de comunicación social, como muchos artistas de los noventa; mis procesos han sido “autodidactas”, entre otras razones, porque la oferta académica local en artes no contemplaba “nuevos medios” como video, sonido o informática.

2 entre mis materiales de cabecera estaba un fotocopiado de su diario de cine (editorial fundamentos, madrid, 1975) o copias vhs con trabajo de los mexicanos paúl leduc (¿cómo ves?, 1986), sarah minter (nadie es inocente, 1987) y sergio garcía michel (un toque de roc, 1988). por esos años, en quito, acceder a publicaciones de audiovisual experimental era posible únicamente por afectos y piratería.



Kueva, F. [fotografía]

el estatuto “menor” del video frente al *film*, tal como lo presagió michelangelo antonioni en 1982 durante *chambre 666*.³

- mi voluntad de “registrarlo todo” evidenció pronto sus limitaciones y abrió interrogantes sobre qué procesos artísticos debía emprender o podía sostener. la opción de producir fragmentos audiovisuales para *estructuras incipientes* requería un *horizonte temporal*, un método de *trabajo blando* y una noción de *pantalla variable*.⁴
- así, en un lapso de 24 años, mis registros para monitor fueron tomando cuerpo en proyecciones y luego en visualizaciones por internet, y viceversa. finalmente, todo devino diario. un diario circular cuya fecha inicial/final es: 14 de mayo de 1992; y cuyo nombre fue/es: *[catja]*.⁵

dos: ciudad deseada

cada vez que he estado allí, he sentido cómo me abandonaba poco a poco el deseo de ir a otra parte.

andré breton

3 película de entrevistas a varios directores influyentes realizada por win wenders, durante el festival de cannes 1982, sobre temas como: la muerte del cine, el estatus del video, el mercado televisivo y el futuro del soporte film.

4 estas interrogantes han ido de la mano de diferentes lecturas que han orientado mi trabajo, por citar varios ejemplos: *expanded cinema* de gene youngblood (p.dutton & co., new york, 1970); *histoire(s) du cinéma* de jean luc godard (gaumont, francia, 1988-1998); *nuestra película* de lorenzo jaramillo y luis ospina (unos pocos buenos amigos, colombia, 1993); o *desconfiar de las imágenes* de harun farocki (caja negra editora, buenos aires, 2014).

5 inicialmente *[catja]* fue un apropiamiento, un juego retórico en la línea de los ejercicios de estilo de raymond queneau sobre *nadja*, la novela surrealista de andré breton (seix barral, madrid, 1985). me interesaba abordar el mecanismo de presencia/ausencia femenina asociada al azar y la necesidad, reconocible también en varios relatos de julio cortázar o películas como en la *ciudad de silvia* de josé luis gerin (españa, 2007).



1992



1992



1993



1993



1998



2001

- hace unos años, un festival de videoarte me solicitó una sinopsis de *[catja]*, esta fue mi respuesta: “en un mar temporal, unos cuerpos (el propio y el ajeno) se precipitan sobre una ciudad que contiene otras ciudades. la mirada/cámara se desorienta por interiores y paisajes, hasta detenerse en presencias/ausencias humanas. de fondo: caminatas, conversaciones fugaces, sombras, músicas... pequeños acontecimientos, imágenes robadas con cierto pudor. sin embargo, todo parece difuso, inestable, frágil... ¿quién está grabando?”.⁶

- *[catja]* opera como un dispositivo de lo cotidiano,⁷ como una trama audiovisual de detonantes poéticos y gérmenes narrativos, en pos de un texto ficcional posible pero no unívoco ni unísono. relaciones cuerpo/espacio/tiempo/poder y estancias en lugares comunes públicos/privados/íntimos se van acumulando literal, metafórica y electrónicamente. son signos de la tensión irresoluble entre *la ciudad deseada* y *la ciudad cierta*, que nos quedan tras una deriva, un sobrevuelo o un naufragio. entonces, el registro se convierte en su evidencia, vestigio o secreto. entonces,⁸ un mapa se convierte en su *script* y viceversa.

6 el proyecto *[catja]* se mantuvo inédito por varios años; desde 2007, en el canal <https://www.youtube.com/FabianoKueva>, publico fragmentos a modo de archivos recuperados, avances, versiones o piezas producidas recientemente. este canal cuenta al momento con 137 suscriptores y 164 533 visualizaciones, lo que me ha llevado a considerar al internet como el destino final del proceso *[catja]*.

7 la reserva poética del *home video* y el diario actualmente se hallan en “crisis”, por la proliferación de imágenes y narraciones *reality* que circulan “indiscriminadamente” en los *mass media*, en sitios de internet y redes sociales. sobre estas dinámicas hay reflexiones interesantes de autores como Juan Martín Prada o Jin Kim.

8 realizados en formatos de imagen como betamax, vhs, hi8, *webcam* o *digital pocketcamera*, además de audio casetes, cintas *dat*, *minidisc* o *card recorder*, mis registros carecen de toda planificación. *[catja]* no tiene un guion en sentido estricto, periódicamente ensayo cortes sobre los materiales logrados y los pongo a circular en distintas modalidades: proyección en sala, exhibición de arte, video en vivo o publicación web. mis referencias de montaje para esos cortes son innumerables y heterodoxas, como los videoclips de Peter Christopherson (*psychic tv*, 1982-1999), las instalaciones de video multicanal de Bill Viola (*unseen images*, 1992-1994), las video-cartas de Shūji Terayama y Shuntarō Tanikawa (1982-1983) o películas como *les mains négatives* de Marguerite Duras (*les films du losange, francia*, 1978).

Cursivas

- ese mapa/script de la *ciudad deseada* se traza, corrige y olvida en cada fragmento de la *ciudad cierta*, como notas al margen de imágenes iniciales o de textos iniciáticos: las islas galápagos de efraín jara idrovo; la habana de reynaldo arenas; el berlin de nina hagen; la playa de marguerite duras; la rambla de juan carlos onetti y fernando cabrera; el nueva york de paul auster; el buenos aires de nestor perlongher y zumo; la roma de pier paolo pasolini...⁹
- también está aquello que queda por fuera de la mirada/cámara: lo no grabado, lo no registrable. ese espacio liminal que nos desdice y que expande el sentido de lo dicho. pues posiblemente [catja] empezó cuando aún no existía:

enero de 1991 - estación de autobuses de santiago (chile) - 5am. tras diez días de carretera, me espera un amigo del alma fumando parado junto a su fiat quinientos color perla. me quito los audífonos del walkman y de repente... entre los viajeros y la humedad de la mañana cuatro punks pasan con sus crestas de colores iluminando la calle, la del medio es una mujer de unos diecinueve años, me mira con un rencor desconocido, escupe, desaparece... ¿cuál es su nombre?

tres: relato modular

then i understood that a film would be like a book.
chantal ackerman

- ¿es un diario un archivo? ¿es un archivo personal un proyecto artístico?¹⁰ asimilar las nociones de archivo a mis procesos creativos me tomó varios años. la experiencia [catja] me mantuvo inmerso en abundantes materiales analógicos y digitales, además de una extensa pero dispersa documentación. yo no consideré a [catja] como una totalidad, o más bien como una integralidad, sino hasta el invierno de 2007, cuando tras una revisión de varios materiales con la curador-

⁹ los itinerarios de [catja] han sido personales. debido a la escala y la dinámica del proyecto, hasta la fecha se ha producido de modo autofinanciado. al momento existen materiales registrados en 50 ciudades.

¹⁰ sobre este tema, uno de mis ensayos favoritos es *arte y archivo 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades* (ediciones akal, madrid, 2011) de ana maría guasch.



2001



2005



2007



2007



2008



2009



2009



2009



2010



2011



2012



2012

nathalie anglès, ubiqué sus latencias y pude establecer relaciones cruzadas entre aquellos fragmentos. desde ese momento todo devino [catja].¹¹

- la escritura de [catja] como diario oscila entre el autorretrato y el inventario; entre acciones inconclusas y escenas en colaboración¹² como ficción poética, apunta a un relato de tipo modular, a una estructura basada en cinco núcleos susceptibles de ordenamiento en versiones,¹³ fluido audiovisual y documental a la manera de las *variaciones sobre un tema*.
- así, paisajes, personajes, citas literarias, variaciones de color, cambios de proporción, sonoridades disímiles y planos simultáneos integran una versión final (no definitiva), compuesta sin guion sobre la mesa de edición.¹⁴ la estructura de núcleos opera a manera de un prólogo, tres cuadernos titulados: *la ilusión de las*

¹¹ para el proceso [catja] han sido importantes diálogos mantenidos con la curadora ecuatoriana maría del carmen carrión, quien me sugirió en 2004 la recuperación y digitalización de mi etapa de video analógico; la investigadora argentina julietta sepich que vio en la documentación un potencial libro y ensayo crítico; o los artistas ecuatorianos miguel alvear, maría teresa ponce y gonzalo vargas, con quienes he compartido varias acciones audiovisuales.

¹² los registros iniciales de [catja] fueron realizados como miembro del colectivo películas la divina (1992-1995), junto a la investigadora mayra estévez. además, he compartido experiencias de grabación y montaje con personas involucradas y no involucradas en asuntos artísticos: cecilia benalcázar, yvets morales, verónica villamarín, elisa nieto, ana samudio, ruby calderón, gabriela moya, rosa jijón, ana vela, juan pablo ordóñez, daniel miracle, paola luzuriaga, carolina pepper, alina cedeño, silvina babich y alejandro jaramillo hoyos.

¹³ en junio 2009, con el título *ejercicios de estilo* (apropiado de raymond queneau), presenté en el cine ochoymedio de quito un corte de [catja], con aproximadamente una hora de duración. tras la proyección, junto a la curadora maría del carmen carrión, el artista gonzalo vargas y el compositor carlos arboleda comentamos el corte con el público. en 2010, curado por el colectivo la selecta presenté una serie de fragmentos 1992-2010 de [catja] en el espacio cultural el pobre diablo de quito.

¹⁴ el estreno de [catja], en formato hd y dcp, se ha postergado en varias ocasiones. al momento, la fecha tentativa es diciembre 2017, por los 25 años de proceso. existen varios trailers en línea:
#1: <https://youtu.be/KJVphvafgNM/>
#2: https://youtu.be/47dkFdSOF_A/ / #3: <https://youtu.be/3HvkHcfyuql>

olas; el desierto que no cesa...; y la ciudad rota, más un epílogo, en una duración aproximada de 300 minutos.¹⁵

cuatro: secuencia de finales

¿cuántas veces bajo el efecto de la sorpresa, se pierde la verdadera sorpresa que esta encierra?

julio cortázar

- en 2010, me inquietó cómo concluir el proceso [catja] y, haciendo un paréntesis al formato diario, decidí rodar —a manera de final— una escena en la que dos mujeres atraviesan ansiosas, como en una huída, el puente de la unidad nacional que comunica las ciudades de durán y guayaquil, al caer el sol. en 2012, registré por azar una separación en la rambla de montevideo, escena que se convirtió en un segundo final. luego, en 2014, un pareja bailando tango en la milonga gagiotti, un final más... de repente, cada registro adquirió un aire de despedida.¹⁶ incluso cabe la posibilidad de que [catja] consista en un extenso ensayo sobre los adioses.
- por otro lado, la migración del audiovisual hacia múltiples posibilidades de visualización portátil y vía internet modificó el paradigma autor/sala/espectador. [catja], que “nació en monitor”, quizás encuentre un posible desenlace a su destino analógico-digital en la pantalla de computadores y dispositivos móviles, como un audiovisual modular (posiblemente aleatorio) y un archivo documental discontinuo de circulación libre en la web.¹⁷ esta apertura estética probablemen-

¹⁵ ensayos filmicos como *as i was moving ahead occasionally i saw brief glimpses of beauty* de jonas mekas (ee. uu. 2000) o *cinematón* de gérard courant (francia, 1978 al presente) atenúan mis temores en cuanto a la duración y la continuidad.

¹⁶ además de la versión final (no definitiva) de [catja] para web y sala, está previsto un libro de edición limitada con *stills*, documentos del proceso, ensayos críticos y *blu-ray*.

¹⁷ bajo licencia *creative commons* 3.0 (atribución - no comercial - sin obras derivadas).



2012



2012



2012



2013



2014



2014



2014



2014



2014



2014



2015



2016

te cierre su ciclo. sin embargo, la nueva equivalencia “audiovisual = internet” avizora una nueva atadura...¹⁸

- [catja] seguirá pulsando levemente la línea imaginaria entre el *work in progress* y el *unending borgiano*,¹⁹ como aparece en el texto de cierre de *últimos días en la ciudad*:²⁰

Al final voz de hombre cierto.

Eran los *Últimos días en la Ciudad*

yo no era nada

él no tenía con quién ni para qué

pero todo empezó cuando dijo llamarse:

Catja.

¹⁸ sobre el destino del audiovisual autoral, comparto la postura de artistas como chantal ackerman, john akomfrah victor erice o peter greenaway, que ven en la galería de arte, el museo y los espacios no convencionales el entorno para el audiovisual a futuro.

¹⁹ referencia a la prosa *the unending gift* del escritor argentino jorge luis borges (alianza editorial, madrid, 1981).

²⁰ libro de textos recogidos 1997-2001 (centro experimental oído salvaje, quito, 2013), que forma parte de la documentación de [catja].

ARCHIVOS QUE (IN)FORMAN EXPOSICIONES: NOTAS SOBRE EL ANTES, DURANTE Y DESPUÉS DE LA INVESTIGACIÓN HISTORIOGRÁFICA DEL ARTE.

Marcela Cristina Guerrero

Marcela Cristina Guerrero se desempeña como *curatorial fellow* en el Hammer Museum en Los Ángeles, California, Estados Unidos.

- Doctora en Historia del Arte de la Universidad de Wisconsin, Madison, Estados Unidos

Fecha de envío: 20/02/2016 • Fecha de aceptación: 05/05/2016
email: posts@usfq.edu.ec • web: <http://posts.usfq.edu.ec>
post(s). Serie monográfica • agosto 2016 • Quito, Ecuador
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
Universidad San Francisco de Quito USFQ



Podemos quitar esto para que no se repita dos veces? :)

Archivos que (in)forman exposiciones: Notas sobre el antes, durante y después de la investigación historiográfica del arte

El archivo, ya bien dijo Michel Foucault, no es la suma de todos los textos que una cultura ha guardado en su poder como documentos de su propio pasado, mas sí es la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de enunciados como acontecimientos singulares. Las palabras del crítico francés sobre los archivos admiten, pues, un cierto hermetismo sobre algo que esta intrínsecamente incompleto. Trasladado al terreno del arte, es necesario, por consiguiente, no suponer que tanto los archivos como los museos son inocentes colecciones de objetos, sino que han sido formados y organizados en torno a las preferencias e intereses de grupos particulares.

En las últimas tres décadas y media, ha crecido el interés por escuchar los silencios de los archivos oficiales. En el área que me concierne como investigadora y curadora del arte latinoamericano, caribeño y latino de los Estados Unidos, he tenido la oportunidad de trabajar y estudiar proyectos que buscan trazar la memoria de ciertos momentos en la historia del arte que no han sido lo suficientemente estudiados, diseminados o puestos al uso de la práctica del arte y la curaduría. Aquello que constituye memoria, dicho sea de paso, no es necesariamente la historia escrita sino que en muchos casos lo que se intenta rescatar incluye desde fotografías, correspondencias, cavilaciones, entre otros.

En el pasado, tuve la experiencia de trabajar como coordinadora de investigación del International Center for the Arts of the Americas (ICAA) del Museo de Bellas Artes de Houston en Tejas. Uno de los proyectos centrales del ICAA es el archivo digital conocido como Documentos del Arte Latinoamericano y Latino del Siglo XX. El propósito principal de este es el servir como nexo y núcleo para que investigadores y estudiantes de todo el mundo tengan acceso a documentos primarios sobre el arte latinoamericano y latino. El acceso a este a material es libre de costos y los documentos pueden ser descargados electrónicamente a través del portal del ICAA.

Un aspecto de este archivo que es poco mencionado es el lado ético que lo conforma. Si bien los documentos que forman parte de este acervo fueron investigados y recopilados en diferentes archivos y bibliotecas de unas diez o más ciudades a través de América Latina y los EE. UU., siguiendo una serie de criterios editoriales, es importante recordar que estos documentos continúan viviendo en sus depósitos originales y son solo los facsímiles digitales los que se encuentran archivados en el ICAA. Es decir, no hay ningún tipo de usurpación en juego. Más bien, se pudiera decir que este archivo tiene la característica de difundir, por un lado, la investigación archivística en su acepción más clásica; en el sentido de que el portal digital es exactamente eso, una invitación a conocer lo que determinados acervos tienen a su disposición y servir como punto de entrada para que investigadores más especializados visiten dichas colecciones. Pero también, en su formato como plataforma digital con sus variadas opciones de búsqueda y exploración, este permite que haya múltiples miradas críticas ocurriendo a la vez. Se diluye, por tanto, el concepto de consignación o, como llamara Jacques Derrida al proceso de unificar bajo un determinado orden de clasificación, el corpus del archivo. En otras palabras, la sincronía que está implícita en la consignación del archivo es revisada, irrumpida y moldeada en la medida en la que visitantes virtualmente anónimos del archivo hacen uso del material.

No obstante, no hay un archivo sin punto ciego, lo que quiere decir que, en el momento de acumulación, siempre va a haber algo que se queda fuera. Recuerdo el momento cuando esta verdad se materializó mientras examinaba los documentos recopilados sobre la vida y obra del fotógrafo americano Jack Delano quien trabajó por varios años en Puerto Rico. Su esposa, Irene Delano, formó a la generación más importante de serigrafistas en la isla y fue la directora artística de la División de Educación a la Comunidad (DIVEDCO), una agencia gubernamental fundada en 1949 (y en vigencia hasta 1989) que buscaba fomentar la conexión entre las artes y el pueblo puertorriqueño. Desafortunadamente, el nombre de Irene Delano es uno que aparece y desaparece del archivo del ICAA sin nunca llegar a tener un enfoque claro sobre su persona y el legado de su trabajo.

Con su frase “trouble in the archive” (problema en el archivo), la historiadora feminista del arte Griselda Pollock ha logrado captar no solo las omisiones que se hacen presentes en el archivo, sino también el gesto de causar tumulto y disturbio

para así atender estas fallas. El archivo, como estructura discursiva, añade Pollock, cuenta con el mismo andamiaje patriarcal y falocéntrico que el museo. Por tanto, una mirada feminista implica efectuar una interrogación crítica de estos espacios desde el presente.

La exposición “Radical Women: Latin American Art, 1960-1985”, en la que actualmente me desempeño como asistente curatorial o *curatorial fellow* junto a las curadoras invitadas Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta y la cual se llevará a cabo en el Hammer Museum en el otoño de 2017, busca reevaluar la contribución de las mujeres artistas a los lenguajes del arte contemporáneo en América Latina y entre la comunidad hispana de los Estados Unidos. Central al concepto curatorial de la muestra, se encuentra el tema del cuerpo político –entendido como un cuerpo que puede ser subjetivo, colectivo, feminista, autobiográfico, erótico, experimental y demás– y que constituye un elemento clave en el debate de las concepciones canónicas del arte.

La investigación que hemos llevado a cabo y los materiales que hemos recopilado los hemos estado organizando en un archivo digital que, por el momento, sirve no solo como la médula ósea del proyecto, sino también como la base que está informando los textos que aparecerán en el catálogo. La idea siempre ha sido que este archivo, cuya vitalidad existe en formato digital, juegue un rol importante en el durante y el después de la muestra. Resta por verse cómo lo vamos a activar, cómo lo vamos a hacer público, tangible, manipulable e incluso cuestionable. ¿Cómo posibilitar que esta sea una exposición que sirva para futuras prácticas artísticas basadas en la investigación de grupos tradicionalmente no representados en el archivo? La clave, en mi opinión, está en que la reflexión que impulsa el concepto curatorial de la exposición sea presentada como un continuo que atraviesa la muestra y encuentra en ella un laboratorio de ideas.

En su ensayo *Performing Feminist Archive: A Research-in-Process on Latin American Performance Art*, la artista y teórica del *performance* Eleonora Fabião escribe: “Investigar, escribir y leer la historia son todas acciones corporales que ocurren en el presente –un presente potentemente energizado por un pasado que sigue pasando, y por una fuerza proyectil también llamada ‘el futuro’.” Fabião, quien es una de las investigadora del proyecto *re.act.feminism – a performing archive*,

también señala lo difícil que es hacer labor archivística cuando el material referencial simplemente no existe como es el caso de muchas artistas latinoamericanas que trabajaron antes de los noventa. Visto de otra manera, cuando hablamos sobre la intersección de género, archivo y arte, nos encontramos con el reto de cómo archivar o hacer evidente en el archivo las ausencias de este.

Por otra parte, dentro de una exposición que trata sobre la materialización y corporealización de los lenguajes del arte contemporáneo en América Latina, es imposible no reflexionar en cómo nuestros cuerpos se ven involucrados en el proceso de investigación curatorial. Uno de los resultados de la formación de esta exposición ha sido el engendrar un archivo ocasionado por el movimiento de cuerpos a través de bibliotecas, librerías, conversaciones y en sintonía con las fallas y lagunas que la historia no ha sabido atender. Es un archivo forjado por el cuerpo mismo en funcionamiento de otras corporealidades que no están presentes en los anales de la historia.

Por tanto, ¿cómo dejar trazado el ímpetu feminista que está detrás de esta muestra en el archivo del futuro? ¿Cómo generar cambios en la condición estándar y dominante que rige los archivos? ¿Cómo acoger las inevitables fisuras del archivo para el beneficio del pasado y de los futuros presentes? [post\(s\)](#).

“NO DOBLAR, ENROLLAR O MUTILAR”

Obras de Arte Contemporáneo que actúan con textos lingüísticos **Katya Cazar**

Katya Cazar es artista y curadora *free lance*. Quito, Ecuador.

- Magíster en Estudios de la Cultura, Universidad del Azuay, Cuenca
- Especialidad en Curaduría de Arte, Universidad Simón Bolívar Caracas, Museo de Bellas Artes y Museo Sofía Ímber, Caracas

Fecha de envío: 10/02/2016 • Fecha de aceptación: 05/05/2016
 email: posts@usfq.edu.ec • web: <http://posts.usfq.edu.ec>
 post(s). Serie monográfica • agosto 2016 • Quito, Ecuador
 Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
 Universidad San Francisco de Quito USFQ



Se puede quitar?

“No doblar, enrollar o mutilar” Análisis de obras de arte contemporáneo que actúan con textos lingüísticos

Este ensayo hablará de la evolución de las formas artísticas en la contemporaneidad, con énfasis en la manera en que los textos lingüísticos entran al campo de la plástica. Se hace preciso decir que las transformaciones y aportes surgen del arte mismo, en el laboratorio de sus formas y de la deriva de sus ideas en su propio campo de representación, teniendo en cuenta que, como escribió Joseph Kosuth: “El arte es, de hecho, la definición del arte”.

En las últimas décadas, las artes visuales han entrado en lo que se conoce como el arte y su campo ampliado: la plástica, la estética y las artes visuales conviven con otras áreas de conocimiento y de representación. Tal es el caso del lenguaje, del mundo verbal, escrito u oral. Dentro de este espacio, el arte visual tiene una relación con lo lingüístico de larga data, con proyecciones de largo alcance.

En distintos momentos de la historia del arte y de manera especial en el dadaísmo, los poemas visuales, las letras, los textos y las frases han sido protagonistas de diversas obras. Dichos elementos fueron procesados plásticamente, no solo por su contenido sino por su fuerza icónica, como un verdadero elemento visual, donde el significado y el significante han ido más allá de la naturaleza de las palabras. El desarrollo de obras de arte con componentes textuales requiere de una elaboración particular, para que su poder de inmanencia sea eficiente.

Trabajar con textos en artes visuales requiere de una estrategia doble. En primer lugar, se refuerza la capacidad semiótica de las palabras empleadas, apelando directamente a la significación de los elementos lingüísticos activados. En segundo lugar, dichos elementos identificables por la memoria se ven decodificados por el arte, que actúa como un agente que deconstruye el mensaje emitido, aquel con que vienen dichas palabras. A través de una estrategia estética, esto eleva el poder simbólico de las frases en uso, procurándoles una nueva realidad semiótica. Desde su concepción, este tipo de proyectos resaltan el poder del lenguaje y, simultáneamente, replantean tanto su significante como su visualidad.

En este análisis, se citarán producciones de tres artistas latinoamericanos: Tania Candiani (México, 1974), Rubens Mano (Brasil, 1960) y Enrique Ježik (Argentina,

1961). Los tres son reconocidos por su capacidad para modificar el contexto del texto, no solo por los lugares donde emplazan sus obras, sino por cómo desconfiguran el entorno simbólico y plástico dentro del que ejecutan sus piezas. Su *know-how* está dado por una reflexión estética, que vincula la imagen con lo lingüístico y viceversa. Además, sus obras poseen componentes visuales capaces de enunciar distintas narraciones.

Los procesos de estos creadores parten de una investigación artística medular, que funge como dispositivo que acciona constantemente la memoria —individual y colectiva— desde otro lugar, pues realizan un desplazamiento semiótico de las palabras que utilizan de manera aguda y estética, con grandes efectos en el espectador.

Las obras de Candiani, Ježik y Mano potencian lo lingüístico y lo visual unidos por una simultánea representación. Sus obras son acciones que provienen desde diversas plataformas de enunciación y poseen declaraciones incisivas y agudas, cuya impronta se registra en su “puesta en escena”. Esta se desarrolla dentro de una lógica donde tanto el texto que usan como las estrategias artísticas que impulsan son relevantes y movilizadoras.

Las obras de estos creadores posibilitan nuevas lecturas; sus intervenciones edifican “otras” construcciones estéticas que conjugan y conjuran una gran energía poética, proveniente de su concepción filosófica. En el trabajo de Candiani, Ježik y Mano, el texto visual es tratado como un emblema que sintetiza una renovada traducción de la palabra, lo que trae mensajes subvertidos en algo que damos por conocido. Estos artistas miran en sus propuestas al lenguaje como elemento visual sin obviar lo lingüístico. Su producción profundiza esa doble naturaleza y potencia una regenerada constitución de significantes.

Por otra parte, antes de entrar en los tres casos, es preciso recordar que en el devenir de las últimas décadas, las palabras dentro del arte contemporáneo se han reinterpretado a sí mismas, con efectos y estímulos visuales que reestructuran el efecto óptico y semiótico de la cita ya reconocida. Este tipo de arte valora “lo familiar” de una palabra y al hacerlo, dentro de lo estético, consigue dislocar dicha familiaridad, alterando la enunciación de esa palabra previamente significada.

El texto y su efectividad provienen de su poder lingüístico, para luego actuar sobre el territorio plástico, como elementos no solo visuales sino también parlantes (aunque no sea pronunciado o leído en voz alta, ese componente sonoro está presente). Todos estos elementos componen una significación potente, por su carácter cultural de uso y de historia, que bajo una estrategia visual acentúan una recepción renovada.

Frente a estos proyectos, la audiencia experimenta distintas lecturas. El público capta su guiño lúdico y encuentra innovadoras narrativas visuales, como también múltiples variantes del significado del lenguaje.

Lo que se manifiesta, entonces, es el juego de transmutación de los signos lingüísticos, sin que se altere su morfología gramatical.

Es importante, en este punto, recordar antecedentes para entender cómo en el devenir artístico han existido diversos ejercicios que manifiestan cambios en la narración de un texto; obras plásticas que han mostrado el desarme de las regulaciones lingüísticas. Sin pretenderlo, el lenguaje, al ser adaptado dentro de las artes visuales, tendría otro “uso” y modificará así su desarrollo “normal” en lo que respecta a su significación.

Dichas experimentaciones estéticas han transformado el sistema cerrado del lenguaje. Así, han surgido ejercicios visuales, que nos han conducido al desborde de los significados, sin anular el poder lingüístico de los mismos, sino que, al intervenirlo, lo que se ha obtenido es otra representación.

Entre algunos de esos ejemplos, podemos citar como antecedentes a: *Carmina figurata* o el *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, *Los viajes africanos* de Raymond Roussel o *Coup de dés* de Mallarmé, en todo lo que ha sucedido desde Joyce hasta los “event scores” de Fluxus. Estos ejemplos son muestras de cómo se ha buscado insistentemente otras maneras de enunciar, como quien busca la salida a un laberinto semiótico. Este desarrollo de estrategias textuales y visuales corresponde a una necesidad de romper los cánones, buscando generar poéticas novedosas.

El individuo se ha manifestado al graficar, trazar, dibujar y luego escribir; estas

acciones han sido gestos humanos imperiosos para el ser, que han posibilitado dejar la huella, dejar así su impronta, el testimonio de su presencia, pues escribir determina la permanencia. En distintos capítulos de la historia, la grafía, el texto, el lenguaje han sido parte innegable de los registros artísticos.

Este tema se ha profundizado con el devenir de la modernidad y de la contemporaneidad en las artes visuales, y se ha enfatizado con fuerza después de las vanguardias artísticas del siglo XX, donde el texto o las palabras se combinaron o superpusieron a otros elementos visuales.

Al intervenir al lenguaje de manera creativa, se ha desarrollado la estructura que Javier Abad, artista y educador español, llama imagen-palabra:

El lector del arte de la palabra no se inscribe en el mero rol del observador que está frente a la obra, y simplemente contempla y mira. En el arte contemporáneo, el observador deja de ser un ente pasivo para convertirse en un partícipe activo del hecho de la comunicación. Es el observador quien debe completar este proceso, otorgando significación a la mirada, que se deposita sobre las imágenes y las palabras.

Y para que la reflexión activa se efectúe, la obra tiene que poseer ciertas características que provoquen este acto reflexivo, tales como la polisemia, referencialidad externa, función poética, alteridad, y un marco semántico que enfoque y delimite el campo de reflexión o lectura interior (Abad).

En las últimas generaciones de artistas contemporáneos, las intervenciones textuales han sido diversas, lo que ha dado lugar a proyectos incisivos, que construyen una renovada experiencia artística. En su libro *Estética relacional*, Nicolas Borriaud sostiene que el arte es la “organización de presencia compartida, entre objetos, imágenes, y gente”, “también es un escenario que funciona como laboratorio”, del cual cualquiera se puede apropiar. De acuerdo con esta definición, la creatividad artística es un juego dentro de ese laboratorio, donde se precisa de la participación del receptor, ya no solo para que las piezas adquieran sentido, sino, sobre todo, para que existan.

En la experiencia estética, el receptor es clave y, en el caso particular de obras conceptuales pobladas de textos o palabras, el receptor lo que hace es recibir un

impacto, que habrá de abordar de distintas maneras y luego las deglutirá, con todos los capitales simbólicos que conllevan esas piezas, alejándose de anteriores y caducos monopolios lingüísticos.

Tania Candiani (México, 1974)

Desde su formación literaria, esta artista encuentra conexiones del lenguaje con otros sistemas, pero sobre todo tiene un especial interés por los vínculos con lo visual y lo plástico de las palabras. Sus instalaciones poseen argumentos cargados de memoria y que inquietan a la memoria. Sin temor a equivocarme, creo que su trabajo contiene la figura de una artista-investigadora de avanzada, con una obra cada vez más prolífica, que ha ido del texto al hipertexto, cruzando por análisis



Candiani, T. (2011).
Hecho a mano

geográficos, hasta incluir la palabra como voz, para convertirla en verbo y, en el sentido más estético, ampliar los bordes artísticos.

En la obra *Hecho a mano*, comisionada para la XII Bienal de Cuenca, Candiani retoma una frase proveniente de la industria para construir un *site specific*. “Hecho a mano” es una frase simbólica, sencilla en apariencia pero poderosa en significado. Es una alusión a la producción artesanal en la elaboración, de escribir y transcribir. Candiani emplea tarjetas perforadas del sistema binario, que alguna vez construyeron palabras, frases o mensajes, y las reutiliza para nombrar nuevamente.



Candiani, T. (2011).
Hecho a mano

Estas tarjetas fueron recuperadas de una antigua factoría textil de la ciudad, donde realizó el *site specific*.

Las tarjetas son usadas como elementos artísticos en una producción que tiene distintos capítulos. En el primero está la instalación de las tarjetas de manera repetitiva, dispuestas en el espacio para poner en valor su propia naturaleza. En un segundo, la artista traza en ese sistema binario nuevamente la frase: “hecho a mano”, a manera de dibujos. Luego, nos conduce a un tercer capítulo que consiste en tejer la misma frase en un telar, con el apoyo de un artesano. El telar tiene el mismo



Candiani, T. (2011).
Hecho a mano

sistema de agujeros de las tarjetas binarias, lo que produce un efecto de traducción desde diversos sistemas comunes, que si bien parten de un sistema lingüístico, construyen también imágenes, imágenes de textos y son todos, en conjunto, el corpus de una instalación que emplea el texto traducido como eje central.

En este proyecto, Candiani muestra la cualidad quimérica y de laboratorio del arte actual y cómo se replantean los lugares simbólicos. Asimismo, rompe la linealidad del texto donde, a pesar del silencio aparente de la obra, se perciben las vibraciones de sus fonemas, mientras el telar ejecuta su maquinaria.

Candiani nos lleva por las distintas acepciones de un mismo texto, no solo a nivel etimológico sino también formal, creando figuras con distintos mecanismos. En cada una de esas instancias, se produce la magia de escribir y de generar impronta sobre un espacio conquistado por lo poético.

Rubens Mano (Sao Paulo, 1960)

En el caso de Rubens Mano, el uso del texto nos lleva a observar cómo un mensaje puede ser reemplazado y modificado como un juego de rompecabezas. Su obra emplea letras y palabras, pero desde el sistema en que son emitidas, cambia el orden y modifica no solo el sentido semántico, sino también el lugar donde emplaza su trabajo.

Mano parte de un trabajo de investigación que indaga en el espacio físico y en la historia de ese lugar. Busca discernir y diseccionar su historia, para encontrar dispositivos que le permitan construir una propuesta estética. Eso se ve reflejado en la obra *Inmanente*, que fue una instalación realizada en el Centro Cultural de Sao Paulo, un edificio construido en los ochenta. En una de sus paredes, se empleó ladrillos que llevaban las iniciales del nombre del alcalde de esa época. Dicha figura correspondía al tiempo de la dictadura; para entonces, se acostumbraba que las ladrilleras pongan sus marcas en el material que producían, pero en este caso, la marca fue sustituida por el nombre de la autoridad de turno.

Rubens Mano investigó este hecho y, mientras buscaba construir ladrillos artesanales, encontró la misma alfarería que produjo los ladrillos mencionados 32



Mano, R. (2014).
Inmanente

años antes. En medio de este contexto, el artista planteó una acción artística que consistió en la reposición de ladrillos en esa pared, reemplazando los que tenían la marca de la autoridad por 3700 ladrillos nuevos que llevaban escrito la palabra *Inmanente*. La reposición de las piezas fue llevada a cabo paulatinamente; metafóricamente se produjo un traslado, una mudanza, de una imagen por otra y de un texto por otro.



Mano, R. (2014).
Inmanente

El reemplazo de los ladrillos con el nombre que lleva la insignia de un poder político y militar por otros con la palabra "Inmanente" produce una suerte de reconquista, incluso de sanación de esas memorias trastocadas por el poder de turno. El espacio se transforma en su aura y, entonces, ese muro y ese espacio público adquieren otro sentido.

Lo inmanente, aquello propio del ser, que no puede ser arrebatado, entra en escena para construir otro sentido y provocar, además, otra experiencia estética. Si la palabra es reemplazada por otra y es depositada, mientras la otra es desprendida, se produce una alteración a la gramática de un tiempo político que



Mano, R. (2014).
Inmanente

buscaba perdurar en la memoria. Así, la obra modifica el orden, el tiempo y el guion histórico, como quien arma un crucigrama, donde vocales y letras codifican y decodifican regímenes anteriores, cargados de simbolismo. Aquí, el arte altera y entra a remover capas de significación en la historia y archivo del lugar, dentro de una arqueología de la memoria.

Con este gesto de gran fuerza poética, se provoca a la audiencia de manera subversiva, en un sistema plástico compuesto por activadores de memoria y de conciencia, en cuanto a que se remueve al *establishment* y se pone en duda lo conocido, a través de una nueva historiografía de lugares comunes.

Enrique Ježik (Argentina, 1961)

Enrique Ježik trabaja desde el campo ampliado de la escultura. Actúa con herramientas que dan forma a la materia como otro escultor, en el sentido amplio del oficio; en su caso, cada gesto enuncia una protesta permanente y telúrica, que proporciona un sentido a cada acto que realiza. Sus obras se construyen con un factor común: revelar lo que siempre está en la realidad; pero el sistema ha trabajado para que se impida mirar con claridad, camuflando siempre los extremos del poder.

Sus acciones artísticas denuncian y demandan una postura crítica, que nace y parte de su pensamiento, así como de la inmanencia de sus obras. Ježik menciona permanente y metafóricamente aquellos discursos de las grandes y pequeñas batallas del ser humano, conflictos pasados y actuales, usando referencias estéticas que han construido un imaginario no solo bélico, sino del sentir perverso que ha gobernado al mundo en pro de intereses diversos. No lo hace solo desde una posición crítica, sino que lo suyo es un conceptualismo profundamente sensible. Ježik indaga y remueve esa arqueología del desastre, pues parece que su obra nos alerta del horror a través de figuras agudas y poéticas, sin trampas ni atajos.

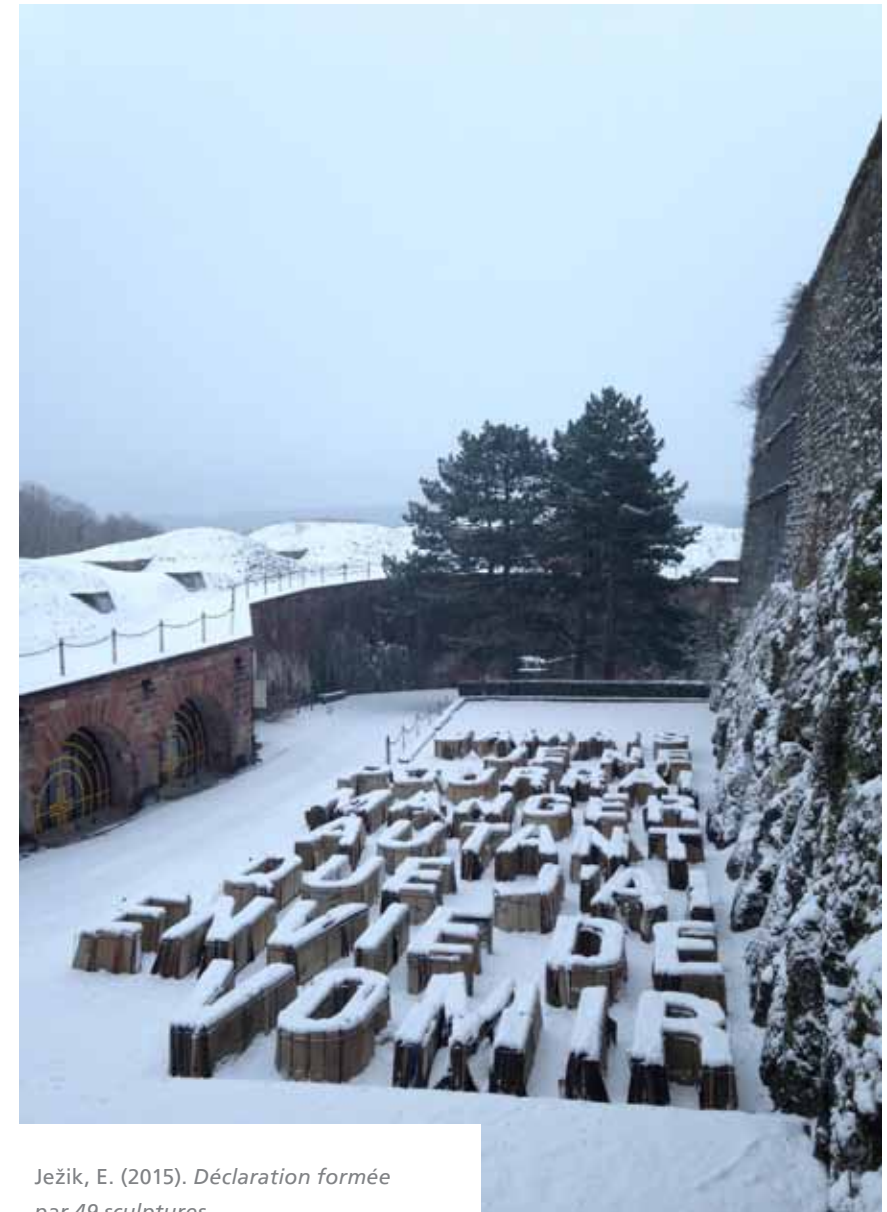
El uso del lenguaje en la obra de Ježik no solo está dado por una estrategia artística que manifiesta a la palabra o a la voz desde su lugar simbólico, otorgado por su poder visual y lingüístico, sino que va más allá, pues el artista interviene también



Ježik, E. (2014). *Declaración formada por treinta y siete esculturas*



Ježik, E. (2015). *Déclaration formée par 49 sculptures.*



Ježik, E. (2015). *Déclaration formée par 49 sculptures.*

la morfología de la cita que usa y deconstruye al texto tanto en significado como en forma. Así, lo lleva a un maximalismo tanto figurativo como de sentido.

Analizaremos la obra *Declaración formada por treinta y siete esculturas*, que fue presentada en Buenos Aires, en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. La misma obra fue traducida a francés, para ser presentada posteriormente en Francia.

Esta instalación escultórica posee elementos muy particulares que hablan de la preocupación medular de este ensayo: ¿cómo es el qué desde arte visual? El texto toma otra dimensión, no solo le da otro lugar a la cita lingüística que pone sobre el tapete, sino que el arte le otorga otra vida. La cita usada en este proyecto es: “No puedo tragar tanto como quisiera vomitar”. Con este texto, genera muchas lecturas con múltiples precisiones, pues se puede sentir y olfatear aquello que al artista lo moviliza.

Por otra parte y como factor clave en esta propuesta, está el lugar del que se apropia. Al intervenirlo con esta frase, el lugar, que ya está cargado de significación en el Centro de la memoria, se potencia.

El lugar y la estrategia escultórica que emplea Ježik en este proyecto provocan una profunda incisión en el espectador, una incisión poética, poblada de sentidos. Aquí el texto no es unilateral ni monolingüístico: es un difusor de múltiples mensajes, con un radio de acción fulminante.

Esta obra fue traducida y cambiada de contexto; sin dejar su esencia, cobra otras significaciones por el lugar y por el idioma en el que se emplaza.

Por otro lado y sin ser un detalle menor, las esculturas que le dan forma a las letras que luego conforman la frase están armadas con cartón reciclado, dentro de estructuras metálicas, que nos recuerdan ese oficio urbano de los cartoneros, esa población periférica que cotidianamente recolecta este material para subsistir; así, cuestiona nuevamente al sistema, incluso desde la producción de la pieza.

Cada elemento de este proyecto está profundamente conceptualizado y sensiblemente armado, lo que resulta en una nueva morfología del alfabeto, que posibilita una nueva mirada y construye un significado distinto, que va más allá de la misma obra. Esta instalación escultórica desmantela los renglones de nuestra memoria, nos envuelve en un laberinto de vocablos que nos dicen y gritan una realidad impositiva, cuestionando una y otra vez las consignas vitales, las verdades monolíticas; sobreviene la trascendencia de lo efímero y del recuerdo de esas voces, que no se escuchan jamás. **post(s)**.

Bibliografía

Abad, Javier

“Imagen-palabra: texto visual o imagen textual”. En Congreso Iberoamericano de las Lenguas en la Educación y en la Cultura/IV Congreso Leer.es. Disponible en línea en: www.oei.es/congresolenguas/comunicaciones-PDFAbad_Javier.pdf

Borriaud, Nicolás

2006 *Estética relacional*. Editora Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

Giunta, Andrea

2014 Buenos Aires: Fundación ArteBA.

Notas:

El título de este artículo corresponde a la advertencia de la industria que producía las tarjetas perforadas, que se usaban en la industria textil. “Do not fold, spindle or mutilate” (“No doblar, enrollar o mutilar”) es una versión generalizada de la advertencia que aparecía en algunas tarjetas perforadas, que se convirtió en un lema en la era posterior a la Guerra Mundial.

Agradecimiento a Juan Francisco Vinuesa, Tania Candiani, Rubens Mano y Enrique Ježik, por las fotos prestadas, para ser usadas exclusivamente en este artículo que trata sobre sus obras.

PROCESO EDITORIAL

La serie monográfica post(s) es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas (COCOA) de la Universidad San Francisco de Quito. Tiene el propósito de reflexionar sobre las discusiones, conversaciones, y debates que tienen lugar dentro de y entre los campos comunicacionales y artísticos tanto a nivel local como regional e internacional. *post(s)* solicita y publica artículos tanto de investigación empírica y teórica, como de reflexión conceptual sobre prácticas profesionales y creativas, en áreas que van desde el análisis de medios y productos culturales mediáticos, las relaciones e interacciones entre los productores y usuarios de los nuevos medios y plataformas digitales, sus impactos en prácticas profesionales como el periodismo, la cultura organizacional y la comunicación publicitaria, o el diseño comunicacional en todas sus manifestaciones, la cultura visual del cine, el audiovisual, la animación, y sus relaciones con las plataformas electrónicas y digitales, así como el papel que juegan las múltiples manifestaciones artísticas, creativas y culturales en la transformación de la vida cotidiana contemporánea. *post(s)* alienta la publicación de ensayos visuales dialoguen en forma relevante e innovadora con cualquier tipo de material visual o digital. Cada volumen está formado por las siguientes secciones:

Akademos

- En cada edición se publican entre 3 y 4 artículos.
- Extensión: de 12 a 15 páginas (entre 37 mil y 46 mil caracteres).
- Investigaciones académicas enfocadas en las temáticas de la revista.

Videre

- Entre 6 y 8 páginas.
- Presentación de un proyecto visual. Se reciben propuestas de artistas o selecciones hechas por curadores.

Radar

- En cada edición se publican entre 2 y 3 artículos
- Entre 10 y 12 páginas
- Son ensayos académicos sobre temas de investigación aplicada y cuantitativa que funcionen como un termómetro de transformaciones o comportamientos sociales.

Praxis

- En cada edición se publican entre 1 y 2 artículos.
- Entre 10 mil y 15 mil caracteres.
- Ensayos sobre la práctica artística escritos en formatos entrevista o testimonios en primera persona.

Procesos editoriales

- Para la tercera edición de *post(s)*, se reciben artículos hasta el 15 de enero de 2017.
- La serie se publica una vez al año, en el mes de agosto.
- Se enviará al correo electrónico de los editores de *post(s)* o a posts@usfq.edu.ec. Si su envío supera los 10M asegúrese de utilizar algún servicio de file sharing para compartir archivos (Dropbox, Usendit, WeTransfer, etc.)
- Los artículos deben ser inéditos y no estar simultáneamente evaluados en otra publicación.
- Se aceptan artículos en español o inglés enviados en Word.
- La primera página del artículo debe incluir:
 - Título (85 caracteres incluidos espacios en inglés y español)
 - Nombre del autor, afiliación institucional, grado académico, email.
 - Resumen/abstract (inglés y español) de máximo 500 caracteres incluidos espacios
 - De tres a cinco palabras clave / keywords (en inglés y español)
 - Texto (no evidencia de identidades ni afiliaciones institucionales)
- La escritura debe seguir la normativa APA.
- Las imágenes deben tener 300 dpi de resolución y tamaño A4. *post(s)* se reserva el derecho de diagramación y selección de imágenes.
- Los cuadros o gráficos deben estar incluidos en el texto en el orden correspondiente, con título y número de secuencia y fuentes.

Selección de artículos, evaluación y arbitraje

Se realiza en las siguientes etapas:

- Si cumplen con los requisitos formales, serán dados por recibidos en un plazo de 30 días. Nos reservamos el derecho de enviar a pares, de hacer modificaciones de forma, y de incluir los manuscritos aceptados en la publicación final. Los autores son responsables del contenido de los artículos.
- Para la evaluación inicial, se procede de acuerdo a las secciones de la serie:
- *Akaderos* y *Radar*. Revisión por pares. Al menos dos evaluadores académicos externos, conocedores del tema propuesto, determinarán de manera anónima si el artículo es:
 - Publicable sin modificaciones o con modificaciones menores.
 - Publicable con previa revisión.
 - Publicable con revisiones de fondo.
 - No publicable.

Se tendrá en cuenta la originalidad, pertinencia a la convocatoria, claridad en la expresión, discusión metodológica, los resultados y las conclusiones y reflexiones que el artículo propone o suscita. Si existen discrepancias entre los dos evaluadores el artículo se enviará a un tercer evaluador.

Condiciones de colaboración

- Todos los artículos deben ser originales, inéditos y no haber sido presentados en ninguna otra publicación.
- El consejo editorial de *post(s)*, después de someter al artículo a la lectura por parte de pares, y de acuerdo a las recomendaciones que realicen –que serán entregadas al postulante en un informe—, se reserva el derecho a publicar el artículo y de seleccionar la sección en la cual aparecerá publicado.
- Los autores de los artículos deberán presentar un resumen del mismo que no exceda las 150 palabras y al menos cinco palabras clave que reflejen el contenido del artículo.
- Para las citas, referencias y bibliografía deberá cumplirse con la normativa APA.
- *post(s)* se reserva el derecho de hacer las correcciones de estilo que considere convenientes, sin alterar el contenido del artículo.

PUBLISHING PROCESS

The monographic series *post(s)* is an annual publication of the College of Communication and Contemporary Arts (COCOA for its initials in Spanish) of Universidad San Francisco de Quito, a private liberal arts university based in Quito, Ecuador. Its main purpose is to reflect on the discussions and debates that occur in and in-between the fields of communication and art. *post(s)* seeks and publishes articles both conceived from empirical and theoretical research, and written out of conceptual reflection about professional and creative practices. The fields of study cover themes that range from the analysis of media, and its cultural products, to the role that multiple artistic, creative and cultural manifestations play in the permutations of the contemporary daily living. Going through all of these concerns: the relationships and interactions between the producers and the users of the new media and digital platforms, their impact on professional practices such as journalism; organizational culture and advertising; communication design in all of its manifestations; the visual culture of cinema, animation and audiovisual products, and their relationships with the electronic and digital platforms. *post(s)* encourages the publication of visual essays that are relevant and innovative and dialog with any type of visual or digital material. Every edition consists of four sections.

Akademios

- Every volume may contain around 3 or 4 articles.
- Extension: between 12 and 15 pages (37 and 46 thousand characters).
- Academic research paper focused on the monographic series themes

Videre

- Extension: between 6 and 8 pages.
- It is the presentation of a visual project, this may include the project of an artist or the selection of a curator.

Radar

- Every volume may contain around 2 or 3 articles.
- Extension: between 10 and 12 pages.
- Academic essays based on applied and quantitative research that work as an index of transformations in society or social behavior.

Praxis

- Every volume may contain around 1 or 2 articles.
- Extension: between 2 and 4 pages (10 and 15 thousand characters).
- Essays related to art practices, they may be written as first person experiences or as interviews.

Publishing processes

- *post(s)* will accept articles until the January 15th 2017 for its third edition.
- Each volume is published annually on August.
- The article must be sent to posts@usfq.edu.ec, the official mail of *post(s)*' editors. If the file exceeds 10 Mb you will have to use a file sharing program, such as Dropbox, Usendit, WeTransfer, etc.
- The articles must be unpublished, and cannot be part of another publishing process.
- The articles may be written in Spanish or English, and must be sent as a Word file.
- The first page of the article must include
 - Title (in Spanish and English, 85 characters with spaces)
 - Author's information, academic degree, institutional affiliation
 - Abstract (both in Spanish and English) with a maximum length of 150 words including spaces
 - 3 to 5 keywords (both in Spanish and English)
- The article must follow APA norms.
- Images must have a resolution of 300 dpi and fit in an A4 size paper. *post(s)* holds the rights to select the images and the editorial design (or presentation).
- All images (and similar) must be included in the text in the corresponding order, with a title, number of sequence and fonts.

Articles selection, evaluation and arbitration

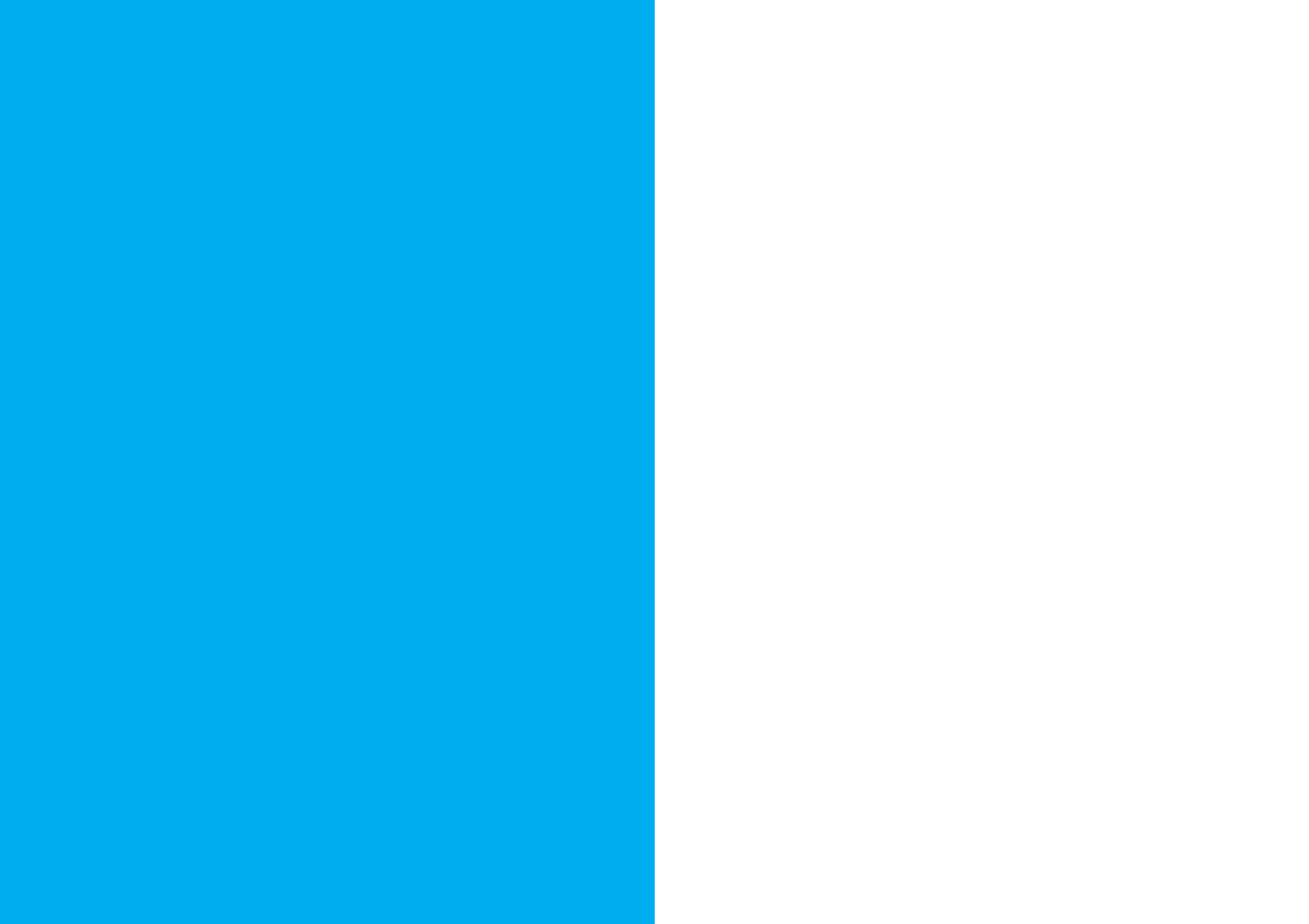
- If the articles fulfil the formal requirements, they will be listed as received within 30 days. *post(s)* reserves the rights to send the articles to a peer-review process, to make any formal change, and to include the accepted manuscripts in the final publication. Authors are responsible for the content of the articles
- For the initial evaluation, the procedure happens in accordance to the section of the series:
- *Akados* and *Radar*. Peer review. At least two external peers, knowledgeable on the suggested theme, will decide if the article is:
 - Publishable without changes or very small modifications
 - Publishable with a previous revision
 - Publishable with major revisions
 - Not publishable

- The aspects to be valued will be: originality, appropriateness to the call for papers, clarity in the expression, methodological discussion, as well as the results and conclusions, and the reflections the article propose and/or provoke. If two peers disagree about the worth of a paper, a third one will settle the disagreement.

Conditions for collaboration

- All articles must be original, unpublished, and cannot be part of another publishing process.
- The *post(s)* Publishing Committee, after carrying out the peer-review process – and notifying the author of the changes through a report – reserves the right to publish the article, and to do it so in any section it deems appropriate.
- The author will submit an abstract that does not surpass 150 words and 3 or 5 keywords that reflect the content of the article.
- All citations in text and in the references must follow the APA format.
- *post(s)* holds the right to make any formal change without changing the content of the article.

post(s)





La serie monográfica **post(s)** es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas (COCOA) de la Universidad San Francisco de Quito. Tiene el propósito de reflexionar sobre las discusiones, conversaciones, y debates que tienen lugar dentro de y entre los campos comunicacionales y artísticos tanto a nivel local como regional e internacional. **post(s)** solicita y publica artículos tanto de investigación empírica y teórica, como de reflexión conceptual sobre prácticas profesionales y creativas, en áreas que van desde el análisis de medios y productos culturales mediáticos, las relaciones e interacciones entre los productores y usuarios de los nuevos medios y plataformas digitales, sus impactos en prácticas profesionales como el periodismo, la cultura organizacional y la comunicación publicitaria, o el diseño comunicacional en todas sus manifestaciones, la cultura visual del cine, el audiovisual, la animación, y sus relaciones con las plataformas electrónicas y digitales, así como el papel que juegan las múltiples manifestaciones artísticas, creativas y culturales en la transformación de la vida cotidiana contemporánea.

The monographic series **post(s)** is an annual publication of the College of Communication and Contemporary Arts (COCOA for its initials in Spanish) of Universidad San Francisco de Quito, a private liberal arts university based in Quito, Ecuador. Its main purpose is to reflect on the discussions and debates that occur in and in-between the fields of communication and art. **post(s)** seeks and publishes articles both conceived from empirical and theoretical research, and written out of conceptual reflection about professional and creative practices. The fields of study cover themes that range from the analysis of media, and its cultural products, to the role that multiple artistic, creative and cultural manifestations play in the permutations of the contemporary daily living. Going through all of these concerns: the relationships and interactions between the producers and the users of the new media and digital platforms, their impact on professional practices such as journalism; organizational culture and advertising; communication design in all of its manifestations; the visual culture of cinema, animation and audiovisual products, and their relationships with the electronic and digital platforms.

ISSN de la serie: 1390-9797

SBN: 978-9942-21-372-3



COCOA.USFQ
COLEGIO DE COMUNICACIÓN Y ARTES CONTEMPORÁNEAS

