

Modulaciones rizomáticas y disolución del hiperespacio en *juegos·globales·imperativos*, instalación mutante y performance

Por Javier Andrade Córdova

Facultad de Artes, Universidad Central del Ecuador

jeandradec@uce.edu.ec

<https://orcid.org/0000-0003-4477-0253>

RESUMEN:

Presentamos avances de un análisis retrospectivo de obra propia, a partir de la aplicación de conceptos deleuzeano-guattarianos en el ámbito del estudio del espacio y la performatividad. Analizamos los flujos moleculares de expresión artística para la generación del carácter inmersivo que caracteriza a *juegos·globales·imperativos: Instalación mutante de video y espacio, y performance*. Seguimos una metodología propuesta por Tambutti de dos fases: cuaderno de artista y reflexión analítica. La primera recupera sistemáticamente, por un procedimiento autoetnográfico de investigación artística, denominado autoinventario, la memoria de creación de los rasgos inmersivos de la obra. En la segunda fase analizamos estos datos a partir de la noción de Jameson del hiperespacio, vista desde los conceptos de desterritorialización y reterritorialización, para proyectar una discusión sobre la generación y mutación performativa del espacio y evaluar la proyección actual de la obra analizada como acto de resistencia.

PALABRAS CLAVE:

Hiperespacio jamesoniano, instalación mutante, arte inmersivo, performatividad rizomática.

1. INTRODUCCIÓN

Presentamos avances de un análisis retrospectivo de obra propia, a partir de la aplicación de conceptos deleuzeano-guattarianos en el ámbito del estudio del espacio y la performatividad, como parte de una investigación basada en la práctica artística (Nelson, 2013; Chainé, 2015) de poéticas de creación. En este caso, analizamos los flujos moleculares (Deleuze y Guattari, 2004) de expresión artística para la generación del carácter inmersivo que caracteriza a la instalación y al acontecimiento performativo que son parte de la obra *juegos·globales·imperativos [en adelante j·g·i]* (Andrade-Córdova, 2003), presentada en la Sala de Exposiciones Temporales del Museo de la Ciudad de Quito en el año 2003, con el subtítulo: *Instalación mutante de video y espacio, y performance*.

Seguimos una metodología de dos fases: *cuaderno de artista y reflexión analítica* (Tambutti, 2017). La primera recupera descriptivamente por un procedimiento *autoetnográfico* de investigación artística (Adams et al., 2015) denominado *autoinventario* (López-Cano, San Cristóbal-Opazo, 2014), la memoria de creación de los rasgos inmersivos de j·g·i. En la segunda fase analizamos estos datos a partir: de la noción de Jameson (1991) del hiperespacio como forma de producción cultural del capitalismo global y de su caracterización por Buchanan (2005) como un espacio en el que prevalece la desterritorialización y escasea la reterritorialización, definidas por

Deleuze y Guattari (2004) en el concepto de rizoma; y de la postura de Ulm (2021) sobre la consistencia afectiva del régimen de sensibilidad neoliberal y su producción de sentidos de permanente exilio. Esto nos permitirá evaluar si *j·g·i* tiene aún representatividad hoy en día como referente de un acontecimiento artístico de resistencia (Deleuze, 2012).

2. DESARROLLO Y DISCUSIÓN

2.1 Primera fase: *cuaderno de artista*

j·g·i enfrentó a los asistentes con una configuración fragmentaria, aleatoria y envolvente de metáforas de la deformación del tejido social nacional bajo la presión autoritaria de los imperativos globales, que provocaron la debacle económica y social del Ecuador en el paso de siglo. En ese contexto histórico, la exacerbación de nuestras “profundas inequidades sociales, étnicas y regionales” (Larrea M., 2009, pág. 215), había develado el carácter “fantasmagórico” y caducamente unificador de la ideología de lo “nacional” en la construcción del estado-nación ecuatoriano, como proyecto elitista blanco-mestizo en franca asintonía con la realidad plurinacional e intercultural (Puente-Hernández, 2005) del país.

Esas deformaciones fueron expuestas en secuencias audiovisuales construidas con fragmentos documentales grabados aleatoriamente en espacios públicos y articulados por medio de instrucciones de juego, configurando una suerte de metáfora de los cuartos de fantasmas de las fiestas populares (ver Figura 1). Gracias a espejos semitransparentes las imágenes fueron multiplicadas y fundidas con las figuras de los asistentes, “atrapadas” por ellos, generando una alta y laberíntica densidad de imagen. Por medio de una performance, motivada por la necesidad de despejar el laberinto, se generó la mutación de la instalación.



Figura 1. Sobre la superficie de uno de los espejos semitransparentes se observa la silueta reflejada de un visitante a manera de sombra “fantasmagórica” [Fuente: Andrade-Córdova, 2003].

2.1.2 Autoinventario de las estrategias poéticas del carácter inmersivo en *j·g·i*

Aspectos centrales en la configuración “envolvente” de *j·g·i* fueron: la interacción visual entre servidores de video, espejos y visitantes, y su mutación performativa. Los espejos semitransparentes reflejan lo que se encuentra delante de ellos, fusionándolo con refracciones de lo ubicado por detrás. Esta característica multiplicaba y fundía en *j·g·i* las imágenes de los asistentes y de siete servidores audiovisuales no sincronizados, generando una composición visual aleatoria y abigarrada que producía efectos desorientadores y configuraciones ambiguas de reflejos o refracciones multiplicados y confundidos unos con otros (ver Figura 2).

Esta densidad de imagen potenciaba el carácter invasivo de las secuencias audiovisuales, articuladas alrededor del autoritarismo neoliberal, expuesto cínicamente a manera de “juegos”. Por ejemplo, la secuencia audiovisual del primer “juego” se titulaba: *Sea globalmente móvil, por unos dólares aventúrese hasta los límites del mundo y la existencia*, y proyectaba una colisión entre imágenes que sugerían una invitación desenfadada para recorrer turísticamente el mundo y otras, referidas a las particularidades de la movilidad global en el caso ecuatoriano. Esta se manifestaba como emigración hacia el primer mundo, en condiciones de ilegalidad y riesgo, y bajo la presión provocada por la emergencia económica y la supervivencia.



Figura 2. Se observa al performer de espaldas, su reflejo y otros reflejos y refracciones de imágenes de videos y espectadores, ubicados, tanto por delante, como por detrás del espejo semitransparente [Fuente: Andrade-Córdova, 2003].

En este contexto, el performer, sumergido en el bombardeo incesante de impresiones, desarrolló su accionar impulsado por una intención performativa de emanciparse del espacio envolvente y ambiguo, que provocaba la destrucción de los cristales y la mutación de todo el conjunto expresivo, mediante la ejecución de actos físicos que ponían en riesgo su propia integridad corporal (ver Figura 3). Todas estas acciones daban cuenta de la demanda del performer de un espacio diferente en el que fuese posible encontrar nuevas orientaciones.



Figura 3. Instantánea de la destrucción de uno de los espejos semitransparentes [Fuente: Andrade-Córdova, 2003].

La performance estaba constituida por secuencias cortas de acción, que se articulaban unas con otras libremente por un principio de improvisación, activado por las interacciones del performer con las materialidades espaciales, visuales y con el público, que, por su parte, se veía de esa manera involucrado en el devenir del acontecimiento. El acto se replicó diez veces hasta liberar al espacio expositivo de los espejos semitransparentes. De esa forma, se desvanecía el carácter inmersivo de la instalación y las “fantasmagorías” de las imágenes de video quedaban expuestas de manera directa. Los añicos resultantes de la destrucción de los espejos permanecían expuestos y recordaban el principio básico de fragmentación del proyecto (ver Figura 4).



Figura 4: Piso del espacio de exhibición con los añicos de los espejos e imágenes de dos servidores de video expuestas de manera directa [Fuente: Andrade-Córdova, 2003].

2.2 Segunda fase: *reflexión analítica*.

Las modulaciones interactuantes entre las materialidades espaciales, audiovisuales y performativas en *j·g·i*, organizadas bajo principios de fragmentación, aleatoriedad e improvisación, constituyeron una multiplicidad molecular expresiva (Deleuze y Guattari, 2004) de carácter envolvente e invasivo que exigió del visitante una permanente reinención de su percepción durante unos recorridos, que, por su parte, generaron trazos visibles de reflexiones y refracciones. Todo esto, junto a la naturaleza ambigua de los efectos de multiplicación y fusión sobre las superficies de los espejos semitransparentes, definen a *j·g·i* como un hiperespacio jamesoniano (Jameson, 1991). Esta noción se refiere a un espacio que anula la percepción

volumétrica, suspende la distancia que permite el empleo del “lenguaje de los volúmenes” y genera una sensación de estar sumergido completamente en un entorno ambivalente (Jameson, 1991).

Se trata de un territorio que tiene la capacidad de provocar desorientación y representar adecuadamente el tejido desbordante de “superficialidad, simulacro y tecnología” (Jameson, 1991, pág. 6) que la matriz de control social de nuestra época ha configurado, motorizada por el vector cultural dominante del sistema socioeconómico en su etapa global transnacional: el principio de transformación de absolutamente todo en mercancía. El carácter impositivo de ese vector esconde su rostro estratégicamente detrás de una fachada de “pura heterogeneidad, diferencia aleatoria, de una coexistencia de una multitud de fuerzas distintas cuya efectividad es incalculable” (Jameson, 1991, pág. 6). Según esto, el hiperespacio jamesoniano connotaría, por tanto, una trampa que habría finalmente “logrado trascender las capacidades del cuerpo humano individual de ubicarse a sí mismo, organizar perceptualmente su entorno inmediato, y cognitivamente mapear su posición en un mundo externo mapeable” (Jameson, 1991, pág. 45).

Frente a dicha configuración aparentemente impenetrable, el postulado rizomático de Deleuze y Guattari propone una pragmática de mapeo molecular capaz de enfrentar las modulaciones de una “territorialidad itinerante” (Deleuze y Guattari, 2004). Esto se viabiliza desde el medio y de manera transversal-diagonal a través de los conceptos de desterritorialización y reterritorialización propuestos por los autores franceses.

Por un lado, la desterritorialización sería un movimiento que abre la expresión a nuevas conexiones y las libera de las ya establecidas (Deleuze y Guattari, 1978), mientras que, por otro, la reterritorialización implicaría la estabilización de la expresión en conexiones distintas a las previas, por lo que no entraña un movimiento simplemente restaurativo de un estado previo a la desterritorialización (Buchanan, 2005). Estas nociones coadyuvan a la comprensión propuesta por Buchanan (2005) de que el inestable hiperespacio jamesoniano puede ser comprendido como un espacio en el que prevalece la desterritorialización y escasea la reterritorialización.

En este contexto, postulamos que *j·g·i* propone al espectador un reto de reinención permanente de su percepción, que proyecta, consecuentemente, un reto analítico diferencial para reconocer las dinámicas de desterritorialización y reterritorialización en modulaciones expresivas.

A continuación, exponemos los análisis de cinco modulaciones moleculares que contribuyeron a la constitución del carácter inmersivo de *j·g·i*, generadas por la interacción de células expresivas de diversas materialidades espaciales, audiovisuales y performativas.

I. Modulación molecular

Autoinventario de ejecución

En un espejo donde reverberan las llamaradas de una toma de video, el performer observa su reflejo nebuloso sin reconocerlo. Algunos espectadores se retiran repelidos por su presencia y sus respectivos reflejos y refracciones se escapan de las superficies de cristal. Otros asistentes permanecen en sus lugares y sus réplicas especulares parecen quedar atrapadas en la frialdad vítrea (ver Figura 5). El performer va en búsqueda de sus cuerpos, los observa tratando de reconocerse en ellos, pero su intención fracasa.



Figura 5. Espectadores reflejados y refractados. [Fuente: Andrade-Córdova, 2003].

Análisis

Los reflejos y refracciones parciales generados por los espejos semitransparentes impiden una definición precisa de la profundidad. En el debilitamiento de la percepción de esta dimensión, Jameson (1991) ve una metáfora de la extenuación que padece la mirada histórica en el neoliberalismo. Esa perspectiva es aquella que nos permite reconocer las relaciones con los contextos y las diferencias entre el adentro y el afuera. *j·g·i* propuso, por tanto, una situación a los visitantes que funcionó como una precuela y analogía de la situación inmersiva totalmente globalizada hoy en día: la del mundo inflacionario de imágenes en pantallas en una vorágine desterritorializante, propia del paradigma envolvente de nuestra existencia tecnovivial actual (Dubatti, 2015).

En estos territorios inestables de espacios “lo que sea”, Deleuze (1987) reconoce la conversión de los individuos en mutantes vagabundos, en “visionadores” (no visionarios) alucinados y limitados en su potencia de actuar. *j·g·i* se constituye y reconstituye permanentemente a partir de esta sensación limitante que da cuenta de un renovado tipo de encarcelamiento - de rasgos opuestos a los de la cárcel disciplinaria-, puesto que no impone límites a la movilidad, sino que la promueve en un entorno de permanente desterritorialización, convertido de esa forma en indecible e inhabitable. *j·g·i* se convierte, por tanto, en un reflejo metafórico de las actuales sociedades de control (Deleuze, 2006), en las que deambulamos “libremente”, pero extraviados y normalizados de manera invasiva y panlogarítmica.

II. Modulación molecular

Autoinventario de ejecución

El performer cae al piso, se agita compulsivamente con movimientos mecánicos, vuelve a incorporarse, su voz balbucea “soy emigrante ...” y deambula por el espacio buscando una salida que no encuentra. Observa de nuevo el reflejo de su propio cuerpo en la superficie especular y su balbuceo desemboca en la palabra “aquí” (ver figura 6).



Figura 6. Performer observándose en los espejos y espectadores reflejados y refractados.
[Fuente: Andrade-Córdova, 2003].

Análisis

El retorno a piso constituye una posibilidad para indagar una relación consistente con lo otro, para explorar una vinculación corporal con un afuera que existe y nos contiene, condición que le da sentido al habitar, como forma de establecer uniones con un lugar, y a los actos de reafirmarse o resistir, como registros elementales de la política del cuerpo en el espacio. El retorno a piso es, por tanto, una tentativa por reterritorializarse en sentidos primigenios.

Para Buchanan (2005) la producción cultural global se deja reconocer en la proliferación de no-lugares -según el concepto de Augé-, que repelen ese intento

“fuera de moda” de establecer raíces, y ofrecen la ilusión de una circulación y aceleración permanentes y sin ninguna forma de fricción.

En última instancia, esa tendencia ilusoria propondría el desvanecimiento del cuerpo y, con ello, de su accionar político. El “visionador” alucinado, consecuentemente, se transforma así en un fantasma “sin substancia ni consecuencia” (Andrade-Córdova, 2003). La performance de *j·g·i*, por tanto, se construye sobre un principio de resistencia a esa conversión y de búsqueda incesante de una reterritorialización con consistencia. El performer, atrapado en una errancia “libre”, pero ambigua, por espacios irreconocibles e inhabitables (Buchanan y Lambert, 2005), hace perceptible, entonces, esa esquizofrenia universal (Deleuze y Guattari, 1985), en la que se ha roto nuestra “creencia en el mundo”.

III. Modulación molecular

Autoinventario de ejecución

El cuerpo performante se contorsiona pasando por diversas posturas. Los miembros inferiores se extienden como ejes de un compás. Un pie se clava al piso con avidez, pero esto solo genera desplazamientos desbocados como resultado de la resolución centrífuga de las torsiones previas. Mientras tanto, el balbuceo continúa con reiteraciones a las que se ha sumado la palabra “allá”: “soy emigrante, aquí y allá”; “allá y aquí, soy emigrante”. El performer se acerca a uno de los cristales, allí aparece repentinamente el reflejo de un caballo muerto y abandonado a la vera de un camino. Sus entrañas han sido vaciadas por aves de rapiña.

Análisis

j·g·i provoca en el espectador una desterritorialización disruptiva permanente de saltos entre planos materiales y de sentido y le hace experimentar una sensación de inestabilidad e inhabitabilidad. De esta manera, da cuenta de una situación de exilio, que según Ulm (2021) tiende a ser la única sensación común en la existencia globalizada, dado que incluso la casa propia se convierte en “la trampa domiciliar del régimen sensible neoliberal” (pág. 167).

Para Deleuze y Guattari (1985), confundida la percepción y rotos los vínculos, estos solo pueden restaurarse “por la fe”. Ante ello, *j·g·i* expone críticamente cómo la desterritorialización del sentido de pertenencia produce una vulnerabilidad que tiende a resolverse por mecanismos de reterritorialización “literalmente en cualquier tipo de cosas” (Buchanan, 2005, pág. 30). Esto da lugar a estrategias de control manipulativo desde el poder, que captura la necesidad, aparentemente “fuera de moda”, de reterritorializar un sentido de pertenencia, desplegando para ello una oferta de consumo, modelada según nuestra medida individual, que, además, llega puntual en incesantes *pop ups* a golpear la “puerta” de nuestra trampa domiciliar, gracias a la vigilancia logarítmica de la red global, que parece conocer nuestras íntimas necesidades antes de que nosotros mismos terminemos de comprenderlas.

En la conquista de ese mercado prevalecerán quienes mejor hayan construido un simulacro de *communitas*, generando un comportamiento de consumo que se constituya en *ethos* colectivo y adquiera un “valor de hogar” (Buchanan, 2005). En este marco, también a los viejos símbolos de unidad nacional, vaciados y moribundos, se les insufla artificialmente de nuevos atractivos de orden hogareño fetichista, que, sin embargo, no logran ocultar su penetrante y dulzón olor a carroña.

IV. Modulación molecular

Autoinventario de ejecución

El performer expone vocalmente un fragmento de un libro escolar ecuatoriano: “el rojo de la bandera del Ecuador representa el valor de los héroes que lucharon con denuedo admirable hasta romper las cadenas de la esclavitud”. Al llegar a la palabra: “admirable”, su voz ha terminado de expandirse, pasando de un carácter declamado a uno de *falsetto* lírico matizado por una exageración paródica. Finalmente, culmina la frase con acentos remarcados marcialmente. Mientras tanto, en los espejos se multiplican las imágenes de video de unos infantes que marchan en el patio de una institución escolar, en una de cuyas esquinas ondea la bandera nacional. Bajo las miradas estrictas de sus profesoras, cantan a viva voz: “soy un soldadito de chocolate, siempre listo para el combate”. Una refracción de otra fuente audiovisual se superpone sobre los infantes, en ella se ve una escalera de acceso a un avión atiborrada de gente que emigra.

Análisis

Durante el período de la escalada neoliberal, las convocatorias a la “unidad nacional” y la recurrencia reterritorializante al uso de los símbolos patrios tuvieron una presencia recargada desde los aparatos del Estado, que se había visto potenciada, además, por la guerra del Cenepa con el Perú en 1995 y el consiguiente resurgimiento de la retórica patrioter. En el contexto de la fractura socioeconómica nacional del paso de siglo, la presencia endeble de esos símbolos y convocatorias resultaba críticamente contradictoria y adquiría rasgos de cinismo. Momentos ilustrativos de esos usos fueron, por ejemplo, los comunicados televisivos del presidente Mahuad en marzo de 1999, quien, acompañado de la bandera nacional, aseguraba a la ciudadanía que no había la menor posibilidad de que ocurrieran varios procesos -como el congelamiento de depósitos (EC-informando, 2019)-, que, sin embargo, pocos días después aparecían como hechos consumados que generaban zozobra y estallidos populares que eran duramente reprimidos.

j·g·i deconstruyó irónicamente estos flujos manipuladores y represivos del poder, que le rendían culto a los viejos valores patrios del proyecto elitista blanco-mestizo de nación. La intensidad de su presencia en la cotidianeidad tuvo una relación directamente proporcional con la angustia generada en la ciudadanía por la permanente desterritorialización deformadora del espacio social y económico ciudadano, convertido así en espacio convulsionado, inseguro e invivible. *j·g·i* desentrañó, por tanto, mecanismos del poder para desplegar desterritorializaciones

angustiantes y después ofrecer “soluciones” reterritorializantes, declaradas como actos de patriotismo.

V. Modulación molecular

Autoinventario de ejecución

El performer se pregunta: “¿Patria, eres tú el sitio que nadie conoce todavía?” y, entonces, golpea el espejo con toda la fuerza de la que es capaz. Este resiste el embate. Los golpes se repiten sin parar hasta que el cristal explota en añicos, que se suman a los ya desperdigados. Las reflexiones y refracciones desaparecen, no así sus fuentes originales que se muestran crudas ante los ojos. Caminando sobre los restos, el performer lanza una invocación: “Que, en el montón arrojado de añicos, copulen mejor los fragmentos...” (ver Figura 7)



Figura 7. Añicos en el espacio despejado de la instalación [Fuente: Andrade-Córdova, 2003].

Análisis

Según Buchanan (2005), el concepto de no lugar de Augé tendría sus raíces en los traumas de la segunda guerra mundial por la pérdida del espacio habitable convertido en espacio en ruinas, que transformó el paradigma del espacio como concepto “afirmativo” en uno referido a su inhabitabilidad. En *j·g·i*, se propone una inversión: el no lugar constituido como un hiperespacio debe ser reducido a ruinas para poder imaginar un nuevo paradigma. La destrucción de los espejos se reconoce, entonces, como un grito de invocación a nuevas configuraciones. Por medio del gesto tajante se

despeja el espacio invadido de propuestas de reterritorializaciones autoritarias nacionalistas o mercantilistas fetichistas para proyectar reterritorializaciones de nuevos sentidos.

La radical disolución del hiperespacio es metáfora, por tanto, de la reactivación de la mirada histórica, que permite vislumbrar nuevas reterritorializaciones de los sentidos de pertenencia en la multiplicidad de las consistencias sociales, sensibilidades que son indispensables para la construcción de un proyecto común en la diversidad intercultural ecuatoriana.

III. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

j·g·i se produjo desde una intuición artística y, en su momento, no tomó como referencia la noción de hiperespacio de Jameson, sin embargo, su análisis retrospectivo desde ese concepto lo devela como una precuela relevante y útil para el estudio de los entornos y prácticas generadas por el desarrollo explosivo del neoliberalismo interconectado y sus estrategias de desterritorialización del sentido de pertenencia y reterritorialización funcional al vector dominante del sistema, asunto que reafirma la idea de que el neoliberalismo antes que un nuevo programa económico, “debe ser pensado como una condición afectiva en la que lo sensible es producido” (Ulm, 2022, pág. 20).

Este reconocimiento resulta primordial para la construcción de resistencia frente a esos intentos de reterritorializaciones funcionales. En este punto, la discusión resuena con reflexiones como la de Hays, para quien “escribir la nueva arquitectura significa escribir tanto con el cuerpo como con la mente” (Hays citado por Jobst, 2010, pág. 65). En efecto, el cuerpo en estado de desvanecimiento en el régimen sensible neoliberal solo puede recuperar su performatividad creadora de espacios en actos de resistencia. Por lo tanto, nos interrogamos acerca de si la nueva arquitectura, más que una configuración de potencial teatralidad, en la que algo va a acontecer o aparecer (Hays y Porter, 2017), ¿sería una configuración generada por aquello que hace el cuerpo en resistencia provocando su génesis? En este contexto, la complejidad inexpugnable del hiperespacio puede ser auscultada desde los postulados rizomáticos deleuzeano-guattarianos que nos permiten, desde la interioridad del neoliberalismo, imaginar prácticas artísticas transversales y diagonales que proyecten su descalabro.

IV. CONCLUSIONES

En el marco del paradigma tecnovivial que se ha impuesto como dominante, *juegos globales imperativos*, una obra construida desde las intuiciones y percepciones que se generaron de la observación de las consecuencias de la andanada neoliberal en el paso de siglo en Ecuador, proyecta hoy en día sus estrategias poéticas y consistencias políticas, dada la consolidación y confirmación del hiperespacio como entorno representativo de la axiomática neoliberal.

Por otra parte, el análisis rizomático de las modulaciones moleculares expresivas en *j·g·i* muestra que la obra se ubicó estratégicamente en el interior de la consistencia hiperespacial de la cultura dominante para deconstruirla develando sus contradicciones y apetencias. Este artificio proyecta destrezas de creación para futuras indagaciones artísticas que formalmente seguirían los flujos de los mecanismos del poder para deformarlo indisciplinadamente hasta hacerlo estallar.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, T. E., Holman Jones, S., y Ellis, C. (2015). *Autoethnography*. Oxford University Press.
- Andrade-Córdova, J. (2003). *juegos globales imperativos*. Obtenido de <https://www.javierandradecordova.com/juegos-globales-imperativos>
- Buchanan, I. (2005). Space in the Age of Non-Place. En I. Buchanan, y G. Lambert (Edits.), *Deleuze and Space* (págs. 16-35). Edinburg University Press.
- Buchanan, I., y Lambert, G. (2005). Introduction. En I. Buchanan, y G. Lambert (Edits.), *Deleuze and Space* (págs. 1-15). Edinburgh University Press.
- Chainé, F. (2015). Autoethnographie d'une recherche en art dramatique: effets sur la posture enseignante. *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*, 2(1-2).
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre Cine 2*. Paidós Comunicación.
- Deleuze, G. (2006). Post-scriptum sobre las sociedades de control. *POLIS Revista Académica de la Universidad Bolivariana de Chile*, s/n.
- Deleuze, G. (2012). ¿Qué es el acto de creación? *Fermentario*(6), 3-16.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones Era, S.A.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (6 ed.). (J. Vásquez Pérez, y U. Larraceleta, Trads.) Valencia, España: Pre-Textos.
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 44-54.
- EC-informando (Dirección). (2019). *El nefasto gobierno de Jamil Mahuad* [Película].
- Hays, K. M., y Porter, A. (2017). The Theatrical Paradox of the Atrium. En M. Mostafavi (Ed.), *Portman's America & Other Speculations*. Lars Müller Publishers.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism. Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC.
- Jobst, M. (2013). Why Deleuze, Why Architecture. En H. Frichot, y S. Loo (Edits.), *Deleuze and Architecture* (págs. 61-75). Edinburgh University Press.
- Larrea M., C. (2009). Crisis, dolarización y pobreza en el Ecuador. En CLACSO, *Autor(es) Retos para la integración social de los pobres en América Latina* (págs. 215-234). CLACSO.
- López-Cano, R., y San Cristóbal-Opazo, U. (2014). *Investigación artística en música*. Barcelona: Conaculta - Fonca.

- Nelson, R. (2013). *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Palgrave Macmillan.
- Puente-Hernández, E. (2005). *El Estado y la interculturalidad en el Ecuador*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Ediciones Abya-Yala; Corporación Editora Nacional.
- Tambutti, S. (2017). Escena y página: Crear investigando es producir nuevas experiencias. *IDyM*, 01(01 Año 01), 75-93.
- Ulm, H. (2022). El modo de existencia de los objetos artísticos. Buenos Aires.