



**UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE**  
**FACULTAD DE POSGRADO**  
**MAESTRÍA EN ARTES VISUALES**



**TEMA**

De Calvas a Trenzas: Una sinfonía de identidad y pertenencia

Trabajo de Titulación previo a la obtención del Título de Magíster en  
Artes Visuales

AUTOR: Ing. Henry Paúl Jácome Solís

DIRECTOR: Msc. Edgar Washington Cortez Guamba

ASESOR: Mgs. Franklin Aguilera Vaca

IBARRA - ECUADOR

AÑO 2025

## CONSTANCIA DE APROBACIÓN DEL DIRECTOR DE TESIS

En calidad de director de tesis de grado “DE CALVAS A TRENZAS: UNA SINFONÍA DE IDENTIDAD Y PERTENENCIA”. Presentado por JÁCOME SOLÍS HENRY PAÚL, para optar por el grado de Magister en Artes Visuales, doy fe que dicho trabajo reúne todos los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a presentación privada y evaluación por parte del jurado examinador que se designe.

En la ciudad de Ibarra a los 26 días del mes de mayo del 2025.



Firma .....

Msc. Edgar Cortez

DIRECTOR DE TESIS

**UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE**

**BIBLIOTECA UNIVERSITARIA**

**AUTORIZACIÓN DE USO Y PUBLICACIÓN A FAVOR DE LA  
UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE**

**1. IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA**

En cumplimiento del Art. 144 de la Ley de Educación Superior, hago la entrega del presente trabajo a la Universidad Técnica del Norte para que sea publicado en el Repositorio Digital Institucional, para lo cual pongo a disposición la siguiente información:

| <b>DATOS DE CONTACTO</b>   |   |                       |            |
|----------------------------|---|-----------------------|------------|
| <b>CÉDULA DE IDENTIDAD</b> | 0604130294  |                       |            |
| <b>APELLIDOS Y NOMBRES</b> | Jácome Solís Henry Paúl                           |                       |            |
| <b>DIRECCIÓN</b>           | Mariano Veintimilla oE 2- 53 y Pje. Fidel Quijano |                       |            |
| <b>EMAIL</b>               | hpjacomes@utn.edu.ec                              |                       |            |
| <b>TELÉFONO FIJO</b>       | X   | <b>TELÉFONO MÓVIL</b> | 0995837740 |

| <b>DATOS DE LA OBRA</b>            |  |
|------------------------------------|--|
| <b>TÍTULO:</b>                     | De Calvas a Trenzas: Una Sinfonía de Identidad y Pertenencia |
| <b>AUTOR (ES):</b>                 | Henry Paúl Jácome Solís                                      |
| <b>FECHA: DD/MM/AAAA</b>           | 26 de mayo de 2025   |
| <b>SOLO PARA TRABAJOS DE GRADO</b> |  |
| <b>PROGRAMA DE POSGRADO</b>        | Maestría de Artes Visuales                                   |
| <b>TÍTULO POR EL QUE OPTA</b>      | Master en Artes Visuales                                     |
| <b>DIRECTOR</b>                    | Msc. Edgar Cortez  |

## 2. CONSTANCIAS

El autor manifiesta que la obra objeto de la presente autorización es original y se la desarrolló, sin violar derechos de autor de terceros, por lo tanto, la obra es original y que es el titular de los derechos patrimoniales, por lo que asume la responsabilidad sobre el contenido de la misma y saldrá en defensa de la Universidad en caso de reclamación por parte de terceros.

Ibarra, a los 4 días del mes de septiembre del año 2025

### EL AUTOR:

Firma  Henry Paul Jacome Solis  


---

**Nombre: Henry Paúl Jácome Solís**

## CONFORMIDAD CON EL DOCUMENTO FINAL

Ibarra, 26 de mayo del 2025



Doctora.

LUCIA YEPEZ

Decana de Posgrado

ASUNTO: Conformidad con el documento final Señora Decana

Nos permitimos informar a usted el Trabajo final de Grado “DE CALVAS A TRENZAS: UNA SINFONÍA DE IDENTIDAD Y PERTENENCIA”, de la Maestría de ARTES VISUALES, certificamos que han sido acogidas y satisfechas todas las observaciones realizadas

|        | Apellidos y Nombres | Firma   |
|--------|---------------------|---|
| Tutor  | EDGAR CORTEZ        | <br>Firmado electrónicamente por:<br><b>EDGAR WASHINGTON<br/>CORTEZ GUAMBA</b><br>Validar únicamente con FirmaEC |
| Asesor | FRANKLIN AGUILERA   | <br>Firmado electrónicamente por:<br><b>FRANKLIN EDUARDO<br/>AGUILERA VACA</b><br>Validar únicamente con FirmaEC |

## **DEDICATORIA**

Este trabajo va dedicado a mis padres, que nunca perdieron la fe y han decidido apoyarme en este camino tan ingrato y satisfactorio como es el mundo audiovisual, a mi compañera por creer en mis sueños, a Stalin, Ricardo y Darwin por soñar en el cine y a mi nación para que el arte lo salve de la destrucción

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a cada una de las personas que formaron parte de este proyecto, mis padres que financiaron parte de esta maestría, a Diego y Esthefanía por compartir sus experiencias con su cabello en la obra, a Pawkar Raymi por permitirme documentar el concurso de cabello largo y a Friobamba Sessions por abrir un espacio para exhibir este videoarte.

## ÍNDICE

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>   | <b>13</b> |
| <b>2. OBJETIVOS DEL PROYECTO.....</b>   | <b>14</b> |
| 2.1 OBJETIVO GENERAL.....   | 14        |
| 2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....  | 14        |
| <b>3. FUNDAMENTACIÓN DEL TEMA DE LA OBRA.....</b>                                   | <b>15</b> |
| 3.1 DESCRIPCIÓN Y ENFOQUE DEL TEMA.....   | 15        |
| 3.2 SENTIDO Y PERTINENCIA DEL TEMA.....   | 15        |
| 3.3 RELACIÓN DEL TEMA CON LA EXPERIENCIA PERSONAL O COLECTIVA.....                  | 17        |
| 3.4 REFERENTES Y ANTECEDENTES BREVES.....   | 18        |
| <b>4. CONCEPTUALIZACIÓN TEÓRICA DEL TEMA.....</b>                                   | <b>19</b> |
| 4.1 IDENTIFICACIÓN DE LOS CONCEPTOS CLAVE.....                                      | 19        |
| 4.2 DESARROLLO TEÓRICO DE CADA CONCEPTO.....  | 19        |
| 4.3 RELACIÓN CON LA PROPUESTA DE CREACIÓN.....                                      | 22        |
| 4.4. JUSTIFICACIÓN METODOLÓGICA.....  | 23        |
| 4.4.1 Elección de una etnografía crítica y autoetnografía.....                      | 24        |
| 4.4.2. Profundización en técnicas de recolección y análisis de datos.....           | 24        |
| 4.4.3. Triangulación metodológica.....  | 25        |
| 4.4.4. Inclusión del dispositivo interactivo como herramienta de investigación..... | 26        |
| 4.4.5. Consideraciones éticas.....  | 27        |
| 4.4.6. Reconocimiento de las limitaciones.....                                      | 27        |
| <b>5. FUNDAMENTACIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA.....</b>                             | <b>28</b> |
| 5.1 JUSTIFICACIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA.....                                    | 28        |
| 5.2 ENFOQUE ESTÉTICO Y LENGUAJE VISUAL/SONORO/CORPORAL.....                         | 29        |
| 5.3 VALOR E INNOVACIÓN DE LA PROPUESTA.....   | 29        |
| <b>6. DEFINICIÓN CONCEPTUAL DE LA OBRA.....</b>                                     | <b>31</b> |

|   |           |
|---|-----------|
| 6.1 SÍNTESIS DE LA IDEA CENTRAL DE LA OBRA.....       | 31        |
| 6.2 APERTURA INTERPRETATIVA.....                      | 31        |
| <b>7. CONSTRUCCIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA.....</b> | <b>32</b> |
| 7.1 CRONOGRAMA ESTRUCTURADO POR FASES.....            | 32        |
| <b>8. PREPRODUCCIÓN DE LA OBRA.....</b>               | <b>36</b> |
| 8.1 DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROYECTO ARTÍSTICO.....   | 36        |
| 8.2 COMPONENTES CREATIVOS Y TÉCNICOS.....             | 38        |
| 8.3 RECURSOS MATERIALES Y HUMANOS.....                | 40        |
| 8.4 PLAN DE RODAJE O EJECUCIÓN.....                   | 41        |
| <b>9. PRODUCCIÓN DE LA OBRA.....</b>                  | <b>46</b> |
| <b>10. PRESENTACIÓN FINAL DE LA OBRA.....</b>         | <b>55</b> |
| <b>11. DISCUSIÓN CRÍTICA DEL PROCESO.....</b>         | <b>59</b> |
| <b>12. CONCLUSIONES.....</b>                          | <b>61</b> |
| <b>13. BIBLIOGRAFÍA.....</b>                          | <b>64</b> |
| <b>14. ANEXOS.....</b>                                | <b>66</b> |

**UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE**  
**FACULTAD DE POSGRADO**  
**PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ARTES VISUALES**

**TÍTULO DEL TRABAJO DE TITULACIÓN**

**Autor:** Henry Paúl Jácome Solís

**Tutor:** Edgar Washington Cortez Guamba

**Año:** 2025

**RESUMEN**

*De Calvas a Trenzas, una sinfonía de identidad y pertenencia* es una obra de videoarte con lenguaje postdocumental que explora la relación entre identidad, corporalidad y representaciones sociales. Partiendo del siguiente problema: cómo las formas impuestas de representación del cuerpo, específicamente el cabello, condicionan la construcción de la identidad en contextos de opresión simbólica y cultural. Con el uso de nuevas tecnologías e inteligencia artificial, esta obra crea un diálogo narrado desde el cuerpo como instrumento musical y simboliza en el trenzado la transferencia de saberes a través de la comunidad. Este proyecto demuestra que el arte y la tecnología pueden fusionarse para generar una experiencia crítica, sensorial y emocional, asimismo plantea nuevas formas de narrar, exhibir y debatir las tensiones entre lo auténtico y lo impuesto.

**Palabras clave:** Identidad, cuerpo, representaciones sociales, video arte, postdocumental.

## **ABSTRACT**

De Calvas a Trenzas, una sinfonía de identidad y pertenencia is a video art work with post-documentary language that explores the relationship between identity, corporeality and social representations. Starting from the following problem: how the imposed forms of representation of the body, specifically hair, condition the construction of identity in contexts of symbolic and cultural oppression. With the use of new technologies and artificial intelligence, this work creates a dialogue narrated from the body as a musical instrument and symbolizes in the braiding the transfer of knowledge through the community. This project demonstrates that art and technology can merge to generate a critical, sensorial and emotional experience, and also proposes new ways of narrating, exhibiting and debating the tensions between the authentic and the imposed.

Keywords: Identity, body, social representations, video art, post-documentary.

## 1. INTRODUCCIÓN

### **De Calvas a Trenzas: una sinfonía de identidad y pertenencia**

Esta obra nace desde la raíz. Desde la hebra que une cuerpo y mundo. Desde la materia viva que crece, se cae, se esconde o se muestra, y que al hacerlo revela todo aquello que nos ha sido impuesto para existir en la sociedad moderna. *De Calvas a Trenzas* es un ensayo visual que propone pensar al cuerpo como un campo de disputa simbólica, donde las formas de ver, regular y significar se entrecruzan con las formas de habitar, resistir y expresarse.

En este videoarte postdocumental, el cabello se convierte en una superficie de alta carga simbólica, un territorio corporal que condensa las tensiones entre identidad y control, entre pertenencia y diferencia. Alisado, cubierto, rapado, trenzado o teñido, el cabello ha operado históricamente como un marcador de feminidad normativa, limpieza, blanquitud o respeto. Pero también, y quizás con mayor potencia, ha sido signo de rebeldía: un gesto visual de rebeldía contra el grado cero de identidad propuesto por la modernidad capitalista, como ha señalado Bolívar Echeverría (Echeverría, 2007). En cada trenza, en cada corte, se inscriben memorias personales y estructuras sociales, deseos íntimos y políticas colectivas de subjetivación.

Esta obra, que dialoga entre el videoarte y el performance, narra el tránsito de una identidad fragmentada, hacia una afirmación auténtica y consciente de sí. Un tránsito que no es lineal ni inmediato, sino tenso, demorado, lleno de interferencias. Porque la construcción de la identidad suele ser un proceso entorpecido por las construcciones culturales, que moldean al sujeto como se moldea la arcilla, bajo la presión de discursos, miradas y expectativas ajenas. Desde el lenguaje del videoarte, esta creación explora nuevas posibilidades estéticas a través del uso de inteligencias artificiales y tecnologías electrónicas contemporáneas. En este trabajo, la corporalidad no solo es representada, sino transformada en música e imagen.

El título *De Calvas a Trenzas* funciona, como metáfora, propone el tránsito entre la alienación individual y la recuperación de lo colectivo. Inspirado en Le Breton, quien plantea que el ser humano moderno fue separado de su comunidad (Le Breton, 1990), el término “de calvas” dentro de la propuesta, simboliza esa pérdida: cuerpos despojados de vínculos y memoria. En cambio, las trenzas representan el regreso a una identidad entrelazada, abundante, tejida en comunidad. Cada hebra se vuelve símbolo de pertenencia, de historia compartida y resistencia. Así, la obra propone al cabello como puente entre cuerpo e historia,

como un espacio para reapropiarse de lo más íntimo y, a la vez, de lo más político: el propio cuerpo.

## 2. OBJETIVOS DEL PROYECTO

### 2.1 Objetivo general

Producir una obra de videoarte con lenguaje postdocumental que explore la relación entre identidad y pertenencia, mediante una experiencia sensorial e inmersiva con tecnologías que transformen las vibraciones corporales en composición musical, integrando inteligencia artificial para ampliar las posibilidades estéticas y reflexionar sobre cómo el entorno y las construcciones culturales moldean el cuerpo y la identidad.

### 2.2 Objetivos específicos

1. Investigar teórica y críticamente la relación entre cuerpo, modernidad e identidad, abordando conceptos como performatividad, blanquitud y disciplinamiento estético, para establecer un marco conceptual que fundamente la creación artística.
2. Diseñar y desarrollar un dispositivo tecnológico experimental que transforme las vibraciones del cuerpo en composición sonora, explorando el uso de inteligencia artificial como medio para expandir las posibilidades de la experimentación visual, sonora y corporal.
3. Realizar una etnografía audiovisual basada en relatos vinculados al cabello, recopilando experiencias de diversos personajes para construir una narrativa sensible sobre identidad, pertenencia y memoria corporal.
4. Promover el diálogo crítico sobre identidad y pertenencia mediante la proyección del videoarte documental en un espacio artístico que potencie la interacción del público con la obra y facilite la reflexión colectiva sobre el cuerpo, el cabello y la construcción social de la identidad.

### 3. FUNDAMENTACIÓN DEL TEMA DE LA OBRA

#### 3.1 Descripción y enfoque del tema

A lo largo de las generaciones, el cuerpo ha sido objeto de diversas interpretaciones y significados, moldeado por las diferentes culturas que habitan nuestro planeta. Mientras que en algunas sociedades el cuerpo es concebido como una entidad indivisible del ser, en otras se disocia de la persona, adquiriendo una existencia casi abstracta. Claude Tresmontant, citado por Le Breton en su texto *Antropología del cuerpo y modernidad* (Le Breton, 1990), señala que el hebreo, como lengua concreta, nombra únicamente lo que tiene una existencia empírica. En este idioma, no existe una palabra específica para "cuerpo", ya que no se percibe como una realidad independiente.

Ante estas variaciones culturales y lingüísticas, resulta crucial analizar cómo la modernidad construye y sitúa al cuerpo. Este análisis nos permitirá comprender las múltiples visiones que coexisten en el mundo contemporáneo y cómo estas visiones influyen en la construcción de la identidad humana. El proyecto explora estas dinámicas, iluminando las formas en que la modernidad ha moldeado no solo la comprensión del cuerpo, sino también las identidades que emergen en su relación con las estructuras religiosas, de poder y saber.

#### 3.2 Sentido y pertinencia del tema

Para abordar la construcción del hombre en la modernidad, es fundamental partir de la afirmación de David Le Breton en su obra *Antropología del cuerpo y modernidad*: “Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo” (Le Breton, 1990, p. 5). Según Le Breton, la realidad no solo se percibe, sino que se construye en función de los cuerpos que la habitan. Este enfoque destaca cómo la corporalidad del humano se convierte en un filtro a través del cual se interpreta y se da sentido al mundo, marcando el inicio de un interés profundo por comprender al ser humano desde una perspectiva científica y anatómica, aceptada tanto por las sociedades como por sus religiones y filosofías. Sin embargo, este proceso de conocimiento, tan arraigado en la modernidad, tiene sus raíces en ideas y prácticas muy antiguas.

Retrocediendo varios siglos, encontramos que, en la antigua Grecia, el precepto de ocuparse de uno mismo era un principio fundamental en el desarrollo personal, la conducta social y el arte de vivir, tal como lo explica Michel Foucault en su análisis de las tecnologías del yo (Foucault, 1988). Este principio griego no solo subrayaba la importancia del conocimiento personal, sino que también vinculaba directamente el bienestar individual con la vida en

sociedad.

Le Breton, sin embargo, amplía esta noción al resaltar que, en muchas culturas, el cuidado del cuerpo trasciende lo individual para abarcar una preocupación por el bienestar colectivo. En diversas sociedades africanas, por ejemplo: “el hombre no es indicio de individualidad, sino una diferencia que favorece las necesidades complementarias de la vida colectiva” (Le Breton, 1990, p. 20). Aquí, el cuerpo no se concibe como una entidad aislada, sino como un elemento inseparable de una red más amplia de relaciones sociales y cósmicas.

Este enfoque comunitario se repite en muchas colectividades humanas tradicionales de carácter holístico, donde el hombre y el cosmos se consideran como emanaciones de un mismo origen, compartiendo componentes esenciales. En estas sociedades, el cuerpo se amalgama con la comunidad, adquiriendo su identidad y sentido de pertenencia a través de las conexiones tejidas con sus semejantes. Esta visión contrasta con la hermenéutica del yo que Foucault (1988) presenta, la cual, aunque varía según el contexto histórico y cultural, siempre gira en torno al cuidado y conocimiento de sí mismo como fundamentos para el pleno desarrollo de la conducta social.

Sin embargo, tanto en Le Breton (1990) como en Foucault (1988), encontramos un punto en común esencial: el ser humano nunca ha sido completamente desvinculado de su cuerpo. La importancia del cuerpo, entonces, no solo subraya la relevancia del individuo en sí, sino que también reafirma su integración como parte de una colectividad, de la sociedad y del cosmos en el que habita.

Este cuerpo es sometido a regímenes de disciplina, vigilancia y producción estética, constituyéndose como un objeto de fabricación social. La figura del dandy, por ejemplo, se erige como emblema de una subjetividad moderna que se construye a sí misma como obra de arte, alterando los supuestos de naturalidad de la identidad (Clúa, 2007). En este contexto, la estética no es simple ornamento, sino una forma de pertenecer a las lógicas de clase, género y poder.

De este modo, el cuerpo deja de ser comprendido como un ente natural o sagrado, para devenir en objeto de intervención múltiple, así menciona el texto *Historia del Cuerpo* de Roy Porter en el libro de Peter Burke, *Formas de hacer historia*; la modernidad exige atención al autocontrol corporal, higiene, la limpieza, la buena presentación (Burke, 1991) Estableciendo incluso un paradigma de pureza moral a los cuerpos higienizados. Esto marca en el ser humano fronteras normativas que delimitan entre quién pertenece y quién queda al margen.

En este proceso, las formas de vida tradicionales, los códigos culturales heredados y las determinaciones corporales que no se alinean con esta lógica son reprimidos sistemáticamente, pues estorban en la construcción del cuerpo productivo, blanco, obediente y legible que exige el sistema capitalista. Como advierte Echeverría, esta identidad moderna "consiste en el conjunto de características que constituyen a un tipo de ser humano que se ha construido para satisfacer al espíritu del capitalismo e interiorizar plenamente la solicitud de comportamiento que viene con él" (Echeverría, 2007, p. 58). La santidad moderna, añade, debe ser perceptible: visible en el cuerpo, en su orden, en su lenguaje y en la compostura de sus gestos.

En esta lógica, el cabello se convierte en una superficie de alta carga simbólica, en una de las primeras expresiones visibles de alineación o resistencia al modelo de identidad dominante. La obra *De Calvas a Trenzas* se aborda desde una mirada autobiográfica, con fuerte anclaje en la experiencia del cuerpo como territorio simbólico y político. La obra parte de una desconfianza hacia las representaciones normativas del cuerpo impuestas por la modernidad, y en especial, hacia los discursos hegemónicos que han moldeado el cuerpo como objeto de control, productividad y blanquitud. Desde esta mirada crítica, el cabello se convierte en una grieta estética y simbólica desde donde se cuestiona ese "grado cero" de la identidad moderna que menciona Echeverría (2007).

### **3.3 Relación del tema con la experiencia personal o colectiva**

Aunque el enfoque de la obra es colectivo y etnográfico, también se percibe una mirada encarnada, sensible, que nace desde la subjetividad del cuerpo del autor como archivo de tensiones, memorias e interrogantes. El tránsito de calva a trenza, puede leerse también como una autobiografía expandida, una narrativa sobre los procesos de construcción de la identidad personal que se extiende hacia lo colectivo.

Al asumir el cabello como punto de entrada a estas reflexiones, la obra transforma vivencias individuales recopiladas desde los conflictos enfrentados por la imposición de los códigos de apariencia impuestos por el sistema educativo, las tradiciones familiares y de la comunidad, en una historia más amplia de represiones culturales que han operado sobre los cuerpos a través del pelo. En este videoarte, el cuerpo del autor se expone y se expande, permitiendo dialogar con otras voces y trazar puentes entre lo íntimo y lo colectivo.

### 3.4 Referentes y antecedentes breves

Entre los referentes que dialogan con esta propuesta se encuentra la artista visual mapuche Seba Calfuqueo, cuya obra aborda críticamente las relaciones entre cuerpo, naturaleza e identidad desde una perspectiva queer y decolonial. Las obras *Evocación al pelo* (2022) y *Pasado/Futura* (2023) de Calfuqueo resignifican el cabello como vínculo entre cuerpo, naturaleza y memoria, proponiéndolo como extensión viva del paisaje y símbolo de continuidad ancestral más allá de la muerte. Ambas obras resignifican el cabello como superficie de vida, memoria y transformación, articulando con fuerza las nociones de pertenencia, tiempo y corporalidad que también atraviesan *De Calvas a Trenzas*.

A este diálogo se suma el trabajo de la fotógrafa argentina Irina Werning, quien ha desarrollado un proyecto etnográfico titulado *Las Pelilargas*, recorriendo diversos países de América Latina para documentar las historias de personas con cabello largo como símbolo de resistencia, identidad y herencia cultural. Werning ha organizado concursos de cabello largo, convocatorias y encuentros, entrevistando y fotografiando a cientos de personas para construir un archivo visual y testimonial sobre el cabello como territorio simbólico.

En su obra, Werning afirma: “Siempre les pregunto: ¿por qué tienes el pelo largo? ‘Porque me gusta, porque mi padre lo cuida...’ pero la verdadera razón es invisible y pasa de generación en generación, es la cultura de América Latina” (Werning, 2025). Esta perspectiva conecta profundamente con *De Calvas a Trenzas*, al situar el cabello como una superficie de inscripción histórica y cultural, donde se manifiestan los pensamientos, las almas y la conexión con la tierra. Su trabajo más reciente en la provincia de Imbabura, Ecuador, refuerza este planteamiento, al documentar el concurso de cabello largo del Pawkar Raymi en Otavalo, donde la memoria colectiva se entrelaza con prácticas vivas de resistencia.

Asimismo, en su serie *La Promesa* (2020), Werning narra la historia de Antonella, una niña que, al perder el contacto con su escuela durante la pandemia, siente que su identidad está incompleta sin el espacio donde su cabello largo era parte de quién era. La obra de Werning es un referente clave para la investigación etnográfica sobre la identidad a través del cabello en Latinoamérica, aportando una mirada sensible, poética y política que, al igual que *De Calvas a Trenzas*, reflexiona sobre las tensiones entre autenticidad, pertenencia y los modos en que la corporalidad es moldeada por los entornos sociales, culturales y políticos.

## 4. CONCEPTUALIZACIÓN TEÓRICA DEL TEMA

### 4.1 Identificación de los conceptos clave

Los conceptos claves de la presente obra son: cuerpo, identidad, representaciones sociales.

La obra *De Calvas a Trenzas* se construye a partir de una reflexión crítica sobre el cuerpo como territorio simbólico, moldeado y vigilado por discursos de poder. Desde allí, la identidad se entiende como un proceso en constante tensión entre lo impuesto y lo auténtico, atravesado por la historia, el entorno y las memorias corporales. La representación opera como una herramienta para desafiar las imágenes normativas del cuerpo moderno, revelando cómo la modernidad ha disciplinado lo visible bajo ideales de orden, limpieza y blanquitud, negando otras formas de habitar, sentir y pertenecer.

### 4.2 Desarrollo teórico de cada concepto

Cuerpo: Aproximaciones a un análisis antropológico.

El cuerpo moderno es la carta de presentación del ser humano en la sociedad occidental, esto quiere decir, que el cuerpo es la representación de reglas, etiquetas, posturas, técnicas y habilidades aprendidas y programadas por la comunidad de la cual forma parte el hombre dueño del cuerpo. “El cuerpo es el primero y más natural instrumento del hombre”

(Le Breton, 2002, p.42). Esta frase resuena profundamente en el estudio del cuerpo como un medio cultural, un campo de expresión y un símbolo que se moldea y es moldeado por la sociedad.

Torras (2007) también hace referencia a la intervención de la sociedad en la construcción de los cuerpos, “el cuerpo es fronterizo, se relaciona bidireccionalmente con el entorno sociocultural; lo constituye pero a la vez es constituido por él” (M. Torras, 2007, p. 21) De esta manera, la comprensión del cuerpo como una entidad inherentemente social y cultural, se erige como un argumento central contra cualquier esencialización biológica de las diferencias humanas.

Así el cuerpo reafirma su existencia dentro de la comunidad en el cual fue moldeado y forma un vínculo fundamental en las comunicaciones entre los diferentes actores comunitarios, el cuerpo reproduce los discursos sociales, es decir, que puede ser leído como un texto, requiere de un lenguaje como un código establecido por las entidades participantes en la transferencia de información, generando una comunicación que le permite al actor poder interpretar y ser

interpretado. (M. Torras, 2007, p.20) En ese sentido, el cuerpo acompaña los discursos, pero a su vez, también puede contradecirlos. Eso se debe a los símbolos y signos instaurados por las civilizaciones en la formación de los cuerpos.

Le Breton se refiere a estos signos y símbolos que constituyen el cuerpo humano, como configuraciones específicas de cada cultura que fueron moldeadas por los contextos históricos, económicos, sociales y religiosos de cada civilización. “La marca social y cultural del cuerpo puede llevarse a cabo a través de una escritura directa de lo colectivo sobre la carne del actor” (Le Breton, 2002, p. 63) Así mismo, el cuerpo se convierte en un soporte de emociones y valores que vienen adjunto a los códigos simbólicos creada por la sociedad en la que el actor habita. El cuerpo es el objeto de una construcción social y cultural, menciona Le Breton. Por lo tanto, cada sociedad tiene establecidas las cualidades morales del hombre y la mujer, estas dejan de ser inherentes a los atributos del cuerpo y pasan a pertenecer a la significación social y los comportamientos que el mismo debe tener frente a su sociedad. (Le Breton, 2022)

Por lo tanto, si es la sociedad quien determina los significados del cuerpo, esto facilita el control de la corporeidad. Jean-Marie Brohm intenta mostrar a través de sus trabajos que “Toda política se impone por la violencia, la coerción y las restricciones sobre el cuerpo” (Le Breton, 2002, p. 83)

Desde el descubrimiento del cuerpo como una fuente individual de saberes separado del cosmos y la comunidad, ha sido explorado y seguirá siendo explorado a la medida de las necesidades sociales por comprenderlo, controlarlo o reconocerlo como un objeto individualizado “un individuo que sabe primero ser de carne y de símbolo y que se reconoce mal en este paradigma” (Le Breton, 2002, p. 96) y no como parte de un todo mucho más colosal y complejo como lo es el mismo universo.

Identidad: La noción del sí mismo.

Es difícil reflexionar y conocer por completo la identidad, ya que esta se forma en una relación compleja entre estructuras, discursos, y la vida inconsciente. “La identidad surge como una especie de espacio sin resolver, o como una pregunta no resuelta en ese espacio, supone varios discursos que se cruzan.” (Hall, 2013, p. 347). En otras palabras, la identidad del actor se va construyendo en base a la multiplicidad de las relaciones sociales que le sirven de soporte y retroalimentación, para que el humano genere una autopercepción en base a los discursos generados en los procesos de sociabilidad, y el cuerpo es un elemento fundamental

en esta formación de discursos. “La generación de estos discursos se nutre de la realidad de la que el ser participa, pues la identidad se configura en la relación con la realidad a la que ya no se extralimita y que acaba de asimilar discursivamente” (Saenz, Begonya, 2007, p. 46).

En una sociedad donde las representaciones físicas y materiales del individuo adquieren una importancia preponderante, el cuerpo se erige como un símbolo multifacético, reflejo de las tensiones entre lo biológico, lo social y lo cultural (Le Breton, 1990). En este contexto, es fundamental explorar cómo el cuerpo se ha transformado en un campo de especulación y construcción social, donde las identidades y habilidades humanas se entrelazan con las expectativas y normativas impuestas por la modernidad.

Considerando los aportes de Hall y Sáenz, la identidad puede entenderse como una autopercepción construida en el transcurso de la vida, un reconocimiento de la mismidad que se configura a través de los procesos de socialización y de las influencias culturales que rodean al individuo. que se va completando con experiencias, símbolos y relaciones tanto personales como colectivas, dando forma al modo en que una persona se comprende a sí misma y al papel que desempeña en su entorno.

Por su parte, Le Breton y Sáenz también subrayan la importancia de la dimensión física y material en la representación de la identidad, señalando cómo los elementos corporales, como el género, el cuerpo o los rasgos biológicos, se convierten en superficies visibles de interpretación social. No obstante, los cuatro autores coinciden en que la identidad no surge de manera aislada ni puramente biológica, sino que se forja a partir de los códigos, valores y tradiciones de las culturas en las que se desenvuelve el sujeto. Así, la identidad aparece como una construcción dinámica, influida tanto por lo interno como por lo externo, por lo que se es y por cómo se es percibido.

Representaciones sociales: Interacción del cuerpo con la sociedad.

El cuerpo es un medio a través del cual se expresan los significados sociales y culturales de las sociedades, es la evidencia de la relación que se constituye con el mundo. El actor va construyendo su cuerpo dentro de un sistema de técnicas, movimientos y posturas desarrolladas por la comunidad. Sin embargo, esto puede llevar al ser humano a adquirir una etiqueta y clasificación dentro de un determinado grupo, por su estatus económico, deportivo o social. Las artes y los oficios son campos donde se demuestran las técnicas corporales aprendidas a partir de la observación y la propia experiencia del actor que encarna en el cuerpo. Pero también son visibles en las conductas y costumbres cotidianas, como comer,

dormir, caminar, cazar o pescar por citar algunos ejemplos y éstas varían entre cada cultura y clase social. “Los gestos que llevan a cabo, incluso los más elaborados técnicamente, ocultan significación y valor” (Le Breton, 2002, p. 46) incluso los gestos más técnicos y elaborados portan significados y valores culturales profundos.

Estas representaciones corporales a través de las técnicas y gesticulaciones, generan una clasificación del ser humano, brindando inclusión o a su vez, estigma, si estas gesticulaciones son diferentes. Tal es el caso que menciona Le Breton al citar al investigador sociólogo David Efron, parte de una premisa Nazi en la que se afirma que los Arios tienen gesticulaciones sobrias y solemnes, un judío podía ser reconocido por sus gesticulaciones, modales, manera de caminar, etcétera; generando así, un estereotipo en las sociedades judías y mediterráneas. (Le Breton, 2002) Esta apreciación muestra que la gestualidad humana es un hecho social y cultural más que una naturaleza congénita biológica.

En *De Calvas a Trenzas*, el cuerpo es comprendido como territorio simbólico, moldeado por signos sociales, culturales e históricos que lo atraviesan y lo constituyen. Desde esta perspectiva, la obra cuestiona la supuesta neutralidad del cuerpo moderno, revelando cómo este es disciplinado, codificado y leído socialmente. En diálogo con esta construcción, la identidad emerge como una configuración relacional y mutable, construida a partir de las interacciones del actor con su entorno, y profundamente influida por las narrativas que circulan en torno al cuerpo. Así, el cabello se convierte en un punto de anclaje visual de esa identidad en disputa: símbolo de pertenencia o exclusión, de obediencia o rebeldía.

Finalmente, las representaciones sociales que regulan los gestos, posturas y estéticas del cuerpo son puestas en tensión en esta obra, visibilizando cómo incluso los detalles corporales más mínimos, como una trenza, pueden cargar con valores, estigmas o formas de control. La obra se posiciona, entonces, como una intervención crítica que desarma las naturalizaciones del cuerpo y propone otras formas de representar, habitar y narrar la identidad desde una experiencia encarnada, afectiva y situada.

#### **4.3 Relación con la propuesta de creación**

Le Breton afirma que el cuerpo es el objeto de una construcción social y cultural. En ese sentido, las cualidades morales atribuidas al hombre y a la mujer no surgen de los atributos biológicos del cuerpo, sino de los significados sociales y de los comportamientos que cada sociedad impone como deseables o aceptables (Le Breton, 2002). Si es la sociedad quien determina estos significados, entonces también facilita el control de la corporeidad.

*De Calvas a Trenzas* parte precisamente de esta premisa: del rechazo colectivo hacia las formas no normativas de llevar el cabello, y de cómo ese rechazo impacta directamente en la construcción de la identidad dentro de una comunidad. El proyecto propone cuestionar estos cánones estéticos y simbólicos heredados de la modernidad, que imponen modelos homogéneos de corporalidad aceptable. Para ello, se plantea una necesidad de ruptura, no solo con las normas impuestas al cuerpo moderno, sino con la desconexión más profunda que ha separado al ser humano de su comunidad y del cosmos. Como señala Le Breton (2002), el primer gesto de individualización ocurre cuando el hombre es apartado de su entorno comunitario y cósmico.

En esta desconexión progresiva entre el ser humano, su comunidad y el cosmos, la identidad queda expuesta a una constante tensión entre lo auténtico y lo impuesto. Al ser moldeada por estructuras sociales externas, la subjetividad se vuelve vulnerable a normas que definen lo aceptable y lo deseable, provocando contradicciones internas, ambigüedades y, en muchos casos, formas de autonegación. Las representaciones sociales de ese sujeto ambivalente, especialmente en contextos donde su corporalidad no se ajusta a los modelos hegemónicos, quedan expuestas al prejuicio, al estigma y al juicio colectivo. Esta fragilidad identitaria puede derivar en formas de autodesprecio o exclusión interiorizada.

*De Calvas a Trenzas* se sitúa justamente en ese umbral: propone revertir el gesto de separación mediante el cuerpo mismo. A través del movimiento, la vibración y la expresión corporal, la obra busca restablecer un vínculo simbólico y sensorial con la colectividad, la naturaleza y la memoria ancestral, como acto de resistencia, pero también como un proceso de reafirmación identitaria.

#### **4.4. Justificación Metodológica**

La presente propuesta artística no se limita a la producción estética de una obra de videoarte, sino que asume un enfoque investigativo riguroso que articula saberes teóricos, experiencias personales, tecnologías creativas y relatos comunitarios. En este sentido, la metodología no es un simple protocolo operativo, sino un posicionamiento ético, epistemológico y sensible frente al proceso de creación y conocimiento.

A continuación, se justifican las decisiones metodológicas adoptadas, en función de fortalecer la coherencia interna del proyecto, ampliar sus marcos interpretativos y consolidar su legitimidad como investigación artística.

#### **4.4.1 Elección de una etnografía crítica y autoetnografía**

Se optó por una metodología etnográfica crítica, complementada con elementos de autoetnografía, debido a la naturaleza profundamente personal y colectiva de la propuesta. El proyecto parte de las experiencias corporales del autor, pero se entrelaza con las historias de otras personas, generando así una red de voces que comparten tensiones, memorias y resistencias vinculadas al cuerpo, el cabello y la identidad. Esta elección metodológica responde a la necesidad de visibilizar el cuerpo como un archivo vivo, donde se inscriben los efectos de las normas sociales, las expectativas culturales y los actos de resistencia, entendiendo al cuerpo no solo como objeto de representación, sino como fuente legítima de conocimiento y espacio de enunciación.

La decisión de asumir una etnografía crítica está influenciada por la propuesta de Hal Foster (2001) en *El artista como etnógrafo*, donde plantea que el trabajo del artista etnógrafo no debe pretender hablar por el otro ni asumir una autoridad objetiva sobre los relatos, sino más bien habilitar espacios de enunciación que permitan a los sujetos hablar desde sus propias experiencias, reconociendo las diferencias y tensiones sin homogenizar ni romantizar las narrativas. Foster advierte sobre los riesgos de apropiación cultural o de estetización de las diferencias, y propone que el artista debe mantener una distancia crítica que le permita evidenciar las estructuras de poder y las tensiones sociales que configuran las vidas de los sujetos con los que trabaja. En ese sentido, este proyecto no busca traducir o representar las voces de otros, sino abrir espacios donde esas voces puedan narrar desde adentro, y donde el cuerpo, ya sea propio o colectivo, se convierta en un medio de resistencia, un testigo sensible que desafía las imposiciones sobre la corporalidad.

La autoetnografía, por su parte, permite al autor implicarse de manera honesta y vulnerable en el proceso creativo, reconociendo que su propia historia, sus experiencias y sus emociones son parte constitutiva del proyecto. Esta fusión entre etnografía crítica y autoetnografía contribuye a construir un discurso más transparente, situado y sensible, en el que la creación artística no solo interpreta, sino que también transita, experimenta y transforma los dilemas que investiga.

#### **4.4.2. Profundización en técnicas de recolección y análisis de datos**

Al definir con claridad las herramientas utilizadas (entrevistas, observación participativa, registro audiovisual y bitácora del creador), se garantiza que el proceso creativo esté

respaldado por un trabajo de campo consciente y sistematizado. Esta claridad aporta transparencia y reproducibilidad, permitiendo comprender cómo se construyen los sentidos dentro de la obra. Estas técnicas no solo permiten registrar información, sino que activan un proceso de inmersión crítica en los relatos, gestos, corporalidades y espacios en los que se construye la obra.

En sintonía con Hal Foster (2001), quien en *El artista como etnógrafo* advierte sobre la importancia de que el artista no se limite a ser un simple recolector de datos, sino que asuma una responsabilidad crítica frente a los relatos y a las vidas de los sujetos con los que trabaja, esta investigación propone un abordaje ético y reflexivo. (Foster, 2021). Cada entrevista no es solo un insumo, sino una oportunidad para comprender las tensiones entre autenticidad y adecuación social; cada observación de campo se convierte en una experiencia encarnada donde el autor confronta sus propias representaciones y prejuicios; cada registro audiovisual es, a su vez, archivo y gesto creativo; y cada anotación en la bitácora del creador es un testimonio íntimo de cómo se construyen los sentidos dentro de la obra.

#### **4.4.3. Triangulación metodológica**

La inclusión explícita de una triangulación metodológica entre datos visuales, verbales, corporales y tecnológicos permite cruzar perspectivas y enriquecer la interpretación de la investigación. Esta estrategia, fundamental para el desarrollo de *De Calvas a Trenzas*, no pretende alcanzar una verdad única ni definitiva, sino más bien abrir un espacio de múltiples lecturas, intersecciones y sentidos que dialogan entre sí. La obra, como la vida misma, se construye a partir de fragmentos, contradicciones y relatos inconclusos que desafían la estructura lineal y cerrada del relato clásico. Tal como señala Roger Canals (2024) en *La imagen que no acaba nunca*, el cine etnográfico no sigue una lógica tradicional de principio, desarrollo y final, sino que se aproxima a la experiencia humana real, que es abierta, inacabada y llena de ambigüedades. Canals afirma que la vida no es lineal y el hombre no es perfecto, por lo que el montaje del cine etnográfico debe reflejar estas características, (Canals, 2024), permitiendo que las historias fluyan como procesos abiertos que nunca terminan de contarse, y así abrir el espacio a la diversidad de interpretaciones e identificaciones por parte de la audiencia.

En este sentido, la triangulación adoptada en esta investigación artística asume la imperfección y la apertura como ejes metodológicos: los datos visuales (imágenes, gestos,

danzas, paisajes), los datos verbales (entrevistas, testimonios, narraciones), los datos corporales (movimientos, expresiones, silencios) y los datos tecnológicos (sonidos generados por sensores, proyecciones de inteligencia artificial) se entrecruzan para formar una constelación de significados. Lejos de buscar una mirada hegemónica o una única interpretación, esta multiplicidad de registros permite evidenciar las tensiones, conflictos y posibilidades que atraviesan la construcción de la identidad corporal en la modernidad, abriendo un espacio de reflexión crítico y sensible para el espectador.

#### **4.4.4. Inclusión del dispositivo interactivo como herramienta de investigación**

El dispositivo interactivo creado para traducir el movimiento corporal en sonido no es únicamente una herramienta estética o técnica al servicio de la obra, sino que se configura como un recurso metodológico clave dentro de este proceso de investigación. Siguiendo la propuesta de Hal Foster (2001) en *El artista como etnógrafo*, el dispositivo actúa como una herramienta de mediación que no solo capta datos, sino que permite activar una experiencia inmersiva y encarnada, donde el cuerpo del autor no es un objeto de estudio pasivo, sino un agente activo de conocimiento. Este dispositivo rompe con la lógica pasiva del registro documental tradicional, para situarse como un puente entre el hacer corporal y la construcción de sentido: transforma el cuerpo en un generador de datos sensibles, que son traducidos en sonido y, por extensión, en narrativa estética. Así, se habilita un espacio en el que la tecnología no solo recoge información, sino que también permite pensar y sentir el mundo de manera diferente, ampliando los límites de lo que es posible conocer a través del arte.

Por su parte, Arnau Quiles (2019), en *Nuevos formatos de cine digital*, subraya cómo las tecnologías emergentes, como la inteligencia artificial o los sistemas interactivos, abren nuevas posibilidades narrativas que van más allá de los formatos lineales tradicionales. En este sentido, la inclusión del dispositivo en *De Calvas a Trenzas* responde a esa búsqueda de formas híbridas y expandidas de relato, donde lo tecnológico no es solo un soporte, sino un elemento constitutivo de la experiencia estética. La interacción entre cuerpo, máquina y sonido transforma el proceso de creación en un campo de experimentación viva, no solo produce imágenes o sonidos, sino también reflexiones críticas sobre las relaciones entre cuerpo, control, libertad y resistencia.

Este dispositivo, por tanto, no es un simple adorno o accesorio dentro de la obra, es un testimonio material de cómo el arte puede reconfigurar los vínculos entre tecnología, corporalidad y territorio, habilitando nuevas formas de narrar y de comprender la identidad en el marco de una modernidad que constantemente vigila, moldea y regula los cuerpos.

#### **4.4.5. Consideraciones éticas**

La dimensión ética es un eje central e irrenunciable en toda investigación que involucra otras corporalidades, voces y subjetividades. Tal como advierte Hal Foster en *El artista como etnógrafo*, el riesgo de las prácticas artísticas o etnográficas que se aproximan al “otro” es caer en procesos de apropiación extractiva, donde el artista se erige como un mediador omnipotente que habla *por* los sujetos, en lugar de abrir espacios de co-construcción y reconocimiento mutuo (Foster, 2011). Para evitar este riesgo, el proyecto De Calvas a Trenzas se fundamenta en un enfoque crítico y situado, donde el consentimiento informado, la representación respetuosa y el cuidado sensible de los relatos son pilares irrenunciables. El consentimiento no es concebido como una formalidad, sino como un pacto ético que garantiza la autonomía de las personas participantes sobre su imagen, sus historias y su voz.

En este marco, se han tomado medidas concretas como la firma de derechos de uso de imagen con las personas entrevistadas, así como la obtención de autorizaciones formales para la grabación de eventos culturales como el concurso de cabello largo del Pawkar Raymi. Ver anexo 6, anexo 7 y anexo 8. Estas acciones aseguran que la obra no sea una práctica extractiva ni violenta, sino una plataforma de diálogo en la que los cuerpos y voces de los participantes sean tratados como agentes de conocimiento, y no como objetos de consumo estético. Así, el proyecto se compromete a construir vínculos basados en la escucha activa, la colaboración horizontal y el respeto por la complejidad y la dignidad de cada historia compartida.

#### **4.4.6. Reconocimiento de las limitaciones**

La propuesta reconoce las tensiones inherentes al cruce entre arte, tecnología y etnografía. La subjetividad del autor, la interpretación simbólica de los datos, y la complejidad del dispositivo interactivo son asumidas como parte del proceso investigativo. Este reconocimiento no debilita la propuesta, sino que la sitúa en un marco crítico y honesto, consciente de sus posibilidades y sus bordes.

## 5. FUNDAMENTACIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA

### 5.1 Justificación de la propuesta artística

La obra *De Calvas a Trenzas* surge de la necesidad de reflexionar sobre cómo el cuerpo, y en particular el cabello, ha sido históricamente regulado como superficie simbólica de obediencia, pertenencia o exclusión. En contextos donde las normas sociales determinan qué cuerpos son aceptables y qué estéticas son dignas de respeto, las formas no tradicionales de portar el cabello son aún motivo de estigmatización. Esta obra busca problematizar esas representaciones desde una perspectiva crítica, encarnada y sensible, no únicamente como una observación externa, sino como una forma de involucramiento perceptivo, situado y colaborativo con sujetos que han experimentado procesos de construcción de identidad atravesados por el cuerpo, y en este caso, por el cabello como superficie simbólica.

Por eso es importante adoptar una metodología etnográfica tomando como base la noción del artista como etnógrafo planteada por Hal Foster (2001), a partir de este enfoque, la obra propone recabar testimonios en campo de personas cuyas historias revelan formas de opresión, vigilancia o discriminación ejercidas sobre su corporalidad a través de su cabello.

En consonancia con Foster, la etnografía en esta obra no busca hablar por el otro, sino habilitar espacios de enunciación en los que los sujetos puedan relatar desde su propia vivencia los conflictos entre autenticidad y adecuación social. Esta estrategia metodológica se complementa con el uso de tecnologías contemporáneas como la inteligencia artificial para expandir las formas de narrar y habitar el cuerpo. Su relevancia radica en su capacidad de generar un espacio poético, inmersivo y político, en el que el espectador pueda cuestionar sus propias construcciones de identidad y comprender cómo lo íntimo también es profundamente colectivo.

*De Calvas a Trenzas* no solo es una investigación sobre la identidad y la pertenencia; es una invitación a reconsiderar cómo los cambios personales, especialmente aquellos inscritos en el cuerpo, pueden abrir puertas a nuevas formas de conexión con uno mismo y con las culturas que nos atraviesan. Al recuperar el cabello como símbolo de memoria, resistencia y expresión, la obra propone un tránsito desde lo impuesto hacia lo elegido, desde el aislamiento hacia la comunidad. En este sentido, el proyecto se posiciona como un espacio de sanación simbólica y reconstrucción colectiva, donde lo íntimo y lo político se entrelazan para generar nuevas narrativas sobre el cuerpo y sus posibilidades de existencia más allá de la mirada hegemónica.

## **5.2 Enfoque estético y lenguaje visual/sonoro/corporal**

*De Calvas a Trenzas* es una obra de videoarte con un enfoque postdocumental, entendiendo este término desde la perspectiva de Josep Maria Català, quien señala que el postdocumentalismo modifica radicalmente las bases del documental clásico al incorporar dimensiones antes excluidas, como la subjetividad, las emociones, la introspección y el pensamiento simbólico (Catalá, 2021). En este proyecto, la subjetividad del cuerpo es el eje narrativo y estético que articula la pérdida de identidad y su posterior reconstrucción, a través de testimonios y experiencias compartidas en torno al cabello como superficie de control, memoria y resistencia.

El lenguaje visual, sonoro y corporal de la obra se apoya en un dispositivo tecnológico creado específicamente para codificar los movimientos del cuerpo en sonido, permitiendo una experiencia inmersiva donde el cuerpo se convierte en interfaz viva. La incorporación de inteligencia artificial amplía las posibilidades expresivas, permitiendo generar visualidades subjetivas, como alucinaciones gráficas o paisajes internos, que dialogan con la dimensión simbólica del relato. Así, el cuerpo no solo se representa, sino que baila, vibra y conversa con la tierra, buscando en la danza una forma de desinhibición, de escucha profunda, y de reencuentro con las raíces.

Esta fusión entre danza, tecnología, etnografía e inteligencia artificial da lugar a una obra híbrida, donde lo visual, lo sonoro y lo corporal se entrelazan en un viaje poético y político que desmonta las formas normativas de la representación documental. En ese sentido, *De Calvas a Trenzas* no documenta una historia lineal, sino que ensaya una experiencia, donde el cuerpo del protagonista y por extensión, el del espectador, atraviesa un proceso de liberación estética y simbólica, dando lugar a nuevas formas de representación identitaria desde lo íntimo y lo colectivo.

## **5.3 Valor e innovación de la propuesta**

El lenguaje visual, sonoro y corporal de la obra se apoya en un dispositivo tecnológico creado específicamente para codificar los movimientos del cuerpo en sonido, permitiendo una experiencia inmersiva donde el cuerpo se convierte en una interfaz viva. Esta innovación no solo amplifica el potencial expresivo del cuerpo, sino que también convierte la tecnología en un medio legítimo para la creación de conocimiento situado, sensible y crítico. Por su parte, la incorporación de inteligencia artificial amplía las posibilidades narrativas y estéticas, generando visualidades subjetivas como alucinaciones gráficas, paisajes internos o imágenes

simbólicas que no son posibles de capturar en la experiencia cotidiana. Esta apuesta dialoga con la dimensión poética del relato y abre un espacio para la imaginación, el recuerdo y la introspección.

En este sentido, *De Calvas a Trenzas* se inscribe dentro de una corriente contemporánea que, como señala Roger Canals (2024) en *La imagen que no acaba nunca*, responde a un entorno mediático donde los contenidos audiovisuales son cada vez más veloces, fragmentados y personalizables, y donde los documentales no lineales se presentan como “un dispositivo que facilita al usuario una cierta libertad para crear su propio recorrido y, por tanto, su propia experiencia visual e intelectual” (Canals, 2024, p. 233). Este enfoque abre la posibilidad de generar obras que no buscan una verdad única, sino múltiples lecturas posibles, haciendo de la fragmentación y la no linealidad un recurso creativo y crítico.

De igual manera con la generación automática de imágenes, tal como señala Canals, “ofrece posibilidades expresivas inéditas que deben ser exploradas desde la antropología y las ciencias sociales, para descubrir nuevas realidades a través de la imagen” (Canals, 2024, p. 241). Así, la imagen no es un decorado, sino un campo de investigación por derecho propio, capaz de revelar capas simbólicas, afectivas y culturales que los discursos lineales no pueden capturar. En este contexto, *De Calvas a Trenzas* se apoya en estas herramientas emergentes de generación artificial para representar elementos difíciles de registrar.

A la vez, Arnau Quiles (2019) en *Nuevos formatos de cine digital* destaca cómo las tecnologías emergentes, como la inteligencia artificial o los sistemas interactivos, no son meros soportes, sino elementos constitutivos de una nueva narrativa expandida, donde el espectador deja de ser un receptor pasivo y se convierte en un agente activo que decide qué ver, cuándo verlo, e incluso cómo interactuar con el contenido (Quiles, 2019). Esta perspectiva se materializa en *De Calvas a Trenzas*, donde la música generada por el cuerpo humano establece un puente orgánico entre la obra y el público, y la inteligencia artificial permite representar dimensiones simbólicas de la experiencia humana, como la memoria, los sueños o las tensiones internas.

Tanto Canals como Quiles coinciden en señalar que estas tecnologías, aunque presentan desafíos, como los conflictos de derechos de imagen o las tensiones sindicales advertidas por Canals (2024), abren también un abanico de posibilidades expresivas inéditas, que el arte y las ciencias sociales deben explorar para ampliar las formas de contar y comprender la

realidad. En este sentido, *De Calvas a Trenzas* no es solo una obra de videoarte postdocumental, sino una propuesta que cuestiona los formatos tradicionales, apuesta por un lenguaje híbrido, y explora cómo lo íntimo puede ser también profundamente político.

Al romper con la linealidad y abrir espacio a la interpretación múltiple, esta obra propone una experiencia sensorial y reflexiva que invita al espectador a cuestionar su propia relación con la identidad, el cuerpo y el entorno, demostrando que el videoarte breve, en una era de navegación ágil y fragmentaria, puede sostener una narrativa potente, crítica y profundamente resonante.

## 6. DEFINICIÓN CONCEPTUAL DE LA OBRA

### 6.1 Síntesis de la idea central de la obra

El concepto central de esta obra parte de la percepción de la identidad a través del cabello, entendido como una extensión simbólica del cuerpo y un marcador social cargado de significados. Inspirada en los estudios sobre corporalidad en la sociedad, *De Calvas a Trenzas* propone visibilizar las diversas formas de opresión, estandarización y resistencia que se ejercen sobre el cabello, y cómo estas inciden directamente en la construcción de la identidad individual y colectiva. La obra parte de la hipótesis subjetiva de la no identificación plena con la imagen corporal que muchas personas construyen, ya que esta ha sido moldeada por presiones externas, familiares, sociales, raciales, estéticas o de género.

En este sentido, la obra lanza una pregunta provocadora y aparentemente sencilla: ¿Si no tuvieras el cabello que tienes, seguirías siendo el mismo? Esta interrogante funciona como detonante emocional y simbólico para que el espectador confronte su relación con su imagen corporal, cuestionando cuánto de su identidad le pertenece realmente y cuánto ha sido impuesto, reprimido o modificado para encajar. El conflicto que se pone en escena no es solo estético, sino profundamente existencial, el derecho a habitar el cuerpo con autenticidad frente a una sociedad que exige uniformidad. La obra no busca dar respuestas cerradas, sino abrir un espacio íntimo de duda, reconocimiento y posibilidad.

### 6.2 Apertura interpretativa

Para profundizar en esta interrogante ¿seguirías siendo el mismo sin el cabello que tienes?, la obra recurre a una metodología etnográfica, recogiendo relatos de personas diversas que han

experimentado algún conflicto entre su identidad y la forma en que su cabello ha sido percibido socialmente. Esta estrategia permite contrastar voces, vivencias y representaciones, generando un archivo oral y visual donde se evidencian tanto los acuerdos como las disonancias en torno a las normativas corporales impuestas. La obra deja abierta la posibilidad de interpretaciones múltiples, según la historia personal y el posicionamiento del espectador frente a su propia imagen y a las estéticas del cabello. En una realidad donde la construcción del cuerpo está estandarizada, es comprensible que muchos elijan recorrer el camino trazado por los imaginarios sociales de lo aceptable, mientras otros opten por la desviación o la rebeldía estética. Esta tensión puede leerse a la luz de Le Breton, quien señala que el cuerpo es una construcción simbólica cargada de códigos culturales (Le Breton, 1990), y de Bolívar Echeverría, cuyo concepto de blanquitud ayuda a comprender cómo ciertos cuerpos obedientes a la lógica estética moderna son premiados, mientras otros son excluidos por su diferencia (Echeverría, 2010). *De Calvas a Trenzas* no impone una lectura única, sino que anticipa y acoge esa variedad de respuestas: desde la aceptación resignada hasta la resistencia activa, proponiendo así un espacio de reflexión crítica sobre el lugar que ocupa el cuerpo, y el cabello en particular, dentro del entramado de las representaciones sociales contemporáneas.

## 7. CONSTRUCCIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA

### 7.1 Cronograma estructurado por fases

La construcción de esta propuesta artística se estructura en cuatro fases principales: preproducción, producción, postproducción y exhibición. La primera fase, correspondiente a la preproducción, se fundamenta en la guía práctica de realización de Sergio Puccini, desarrollada en su texto *Guion de documentales: de la preproducción a la postproducción*. En esta etapa inicial, la propuesta artística tiene su origen en la investigación. Según Puccini (2015), esta fase investigativa se divide en dos momentos: el primero, orientado a asegurar las condiciones necesarias para el desarrollo del proyecto y definir sus principales hipótesis; y el segundo, centrado en una investigación más profunda y reveladora.

En este punto, Puccini cita a Rosenthal, quien sostiene que es precisamente en esta etapa donde se descubren los elementos dramáticos, aquello que capta la atención del espectador y despierta interés (Puccini, 2015). Para ello, el autor identifica cuatro fuentes clave de investigación: material impreso, material de archivo, entrevistas e investigación de campo.

En

el caso de esta obra, se utilizarán las dos últimas: entrevistas e investigación de campo, realizadas directamente en las locaciones de rodaje. A esta etapa se suma la investigación y prototipado del dispositivo tecnológico que transformará los movimientos del cuerpo en música.

Posterior a la fase de investigación, se desarrolla la etapa de construcción del argumento. En esta fase, la idea comienza a tomar forma mediante la resolución de seis preguntas fundamentales planteadas por Puccini (Puccini, 2015, p. 45): ¿qué?, ¿quién?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿cómo? y ¿por qué? Las respuestas a estas interrogantes permitirán definir los personajes, la temporalidad, los espacios, la estructura discursiva y la presentación, desarrollo y resolución del tema. A continuación, se elabora el tratamiento, etapa en la que se organizan las ideas generadas en el argumento. Esta fase, según el autor, constituye “la descripción más cercana y detallada de cómo se verá el documental” (Puccini, 2015, p. 74), y marca el inicio de la escritura del guion por escenas, última etapa del proceso de escritura antes de pasar a la planificación del rodaje.

La fase de producción, según Sergio Puccini (2015), constituye el momento en el que el guion elaborado en la preproducción comienza a materializarse en imagen y sonido. Aquí se dará forma a las decisiones tomadas durante la preproducción, a través de la captura del contenido audiovisual que conformará la obra final. Esta etapa incluye el registro de entrevistas, escenas y recursos de apoyo en las locaciones definidas, bajo una coordinación precisa entre dirección, cámara, sonido y producción. Puccini (2015) sugiere mantener una actitud flexible frente a los imprevistos del rodaje, permitiendo que la realidad del campo enriquezca el planteamiento inicial sin desvirtuar su estructura conceptual. Así, el documental se abre a lo inesperado, y muchas veces se reescribe a partir de las experiencias surgidas durante el rodaje.

En esta fase también se pondrá en acción el dispositivo tecnológico que transformará los movimientos corporales en música, durante el proceso de grabación de imágenes como en la grabación de sonidos. Por su estructura también será un elemento narrativo con identidad y forma propia, expuesto también a cualquier cambio dentro del proceso de rodaje.

La fase de postproducción, por su parte, es el momento en el que la obra va tomando su forma definitiva, de forma narrativa y creativa (Puccini 2015). En primer lugar, se realizará una revisión exhaustiva del material registrado. Posteriormente, se iniciará el proceso de

montaje, donde se construirá el relato audiovisual mediante la secuenciación de imágenes, sonidos, entrevistas, música, los sonidos del dispositivo y voz en off. La fase de posproducción estará en su etapa final con la sonorización, la musicalización, el diseño sonoro, la corrección de color y, finalmente, la exportación del producto terminado. Puccini (2015) enfatiza que, así como el guion literario es reescrito en la edición, el documental se vuelve a escribir en el montaje, y es allí donde se define de manera precisa el punto de vista, la intensidad dramática y la relación estética con el espectador.

Una vez finalizado el videoarte, se procederá a la búsqueda y gestión de espacios adecuados para su exhibición, considerando no solo aspectos técnicos como la calidad de proyección y el acondicionamiento del espacio, sino también su potencial simbólico y comunitario. La obra está pensada para proyectarse en entornos que favorezcan la reflexión colectiva, el diálogo y la participación activa del público, como centros culturales, festivales de nuevos medios, espacios independientes o incluso plazas públicas intervenidas. Así, la exhibición se plantea no como un cierre del proceso creativo, sino como una extensión de la propuesta artística, donde el encuentro entre espectadores y obra genera nuevas capas de sentido.

Con base en esta estructura metodológica, se plantea el siguiente cronograma, para la planificación y construcción de la propuesta artística.

**Tabla 1***Cronograma de construcción de la propuesta artística*

| Fase                                  | Actividad   | Tiempo estimado en semanas |
|---------------------------------------|---|----------------------------|
| Investigación Teórica y Contextual    | <ul style="list-style-type: none"><li>● Revisión bibliográfica (Le Breton, Echeverría, Clúa, etc.)</li><li>● Análisis de referentes visuales y audiovisuales</li><li>● Estudio de conceptos: cuerpo, identidad, representación, blanquitud</li><li>● Definición del problema y pregunta detonante</li></ul> | 6                          |
| Desarrollo Conceptual                 | <ul style="list-style-type: none"><li>● Formulación del concepto de la obra</li><li>● Redacción del argumento artístico y justificación</li><li>● Escritura de guion</li><li>● Diseño del lenguaje visual, sonoro y corporal</li></ul>  | 6                          |
| Exploración tecnológica y prototipado | <ul style="list-style-type: none"><li>● Investigación sobre tecnologías y asesoría de profesionales en mecatrónica</li><li>● Desarrollo del prototipo para codificación del movimiento en sonido</li><li>● Experimentación con softwares</li></ul>  | 8                          |

|  |   |   |
|--|---|---|
| Producción                                   | <ul style="list-style-type: none"> <li>● Grabación de testimonios relacionados con el cabello y la identidad</li> <li>● Dirección y grabación del performance</li> <li>● Diseño de visuales generados con IA</li> <li>● Captura de sonido desde el cuerpo</li> <li>● Recolección de material audiovisual final</li> </ul> | 4 |
| Postproducción                               | <ul style="list-style-type: none"> <li>● Edición de video y mezcla sonora</li> <li>● Integración del dispositivo tecnológico al montaje</li> <li>● Revisión narrativa y estética final</li> </ul>   | 4 |
| Exhibición y Activación del Objeto Artístico | <ul style="list-style-type: none"> <li>● Planificación del evento de exhibición</li> <li>● Diseño del entorno expositivo</li> <li>● Activación con público y registro del proceso</li> </ul>  | 2 |

## 8. PREPRODUCCIÓN DE LA OBRA

### 8.1 Descripción general del proyecto artístico

*De Calvas a Trenzas* es una obra de videoarte con lenguaje documental, construida desde la perspectiva del postdocumental según Josep Maria Català, en la que la subjetividad del autor se convierte en eje narrativo y estético (Català, 2021). Producida en la provincia de Chimborazo, esta creación explora la tensión entre la identidad adquirida en una ciudad ajena al origen natal del autor y la búsqueda de pertenencia en un territorio propio, profundamente enraizado en prácticas, símbolos y cuerpos que resisten las formas normativas de representación. La elección de este contexto no es fortuita: la idiosincrasia andina de Chimborazo, especialmente visible en celebraciones tradicionales como el Pase del Niño Rey

de Reyes, ofrece un universo simbólico en el que el cuerpo, el cabello y la rebeldía encuentran expresiones vivas y potentes.

En este desfile navideño, uno de los más emblemáticos de la región, se presentan figuras que encarnan roles protectores, disidentes o místicos, y que poseen una fuerte carga simbólica ligada al cuerpo y al cabello. Uno de ellos es el Perro, según Riobamba Turismo (s.f.) Este personaje es el guardián de la integridad física del niño y de los danzantes. Vestido con saco de cabuya, telas multicolores y un pañuelo en la cabeza, su apariencia desordenada y su cabello despeinado expresan una conexión instintiva, protectora, casi chamánica, que en la obra se interpreta como la figura del guía. A su lado aparece el Diablo de Hojalata, con su máscara metálica roja y su cola de cabuya, nacido como acto de rebeldía ante las imposiciones culturales; en la obra, representa la desobediencia necesaria para recuperar la autenticidad. Su vestuario también está compuesto por su elegante chaqueta rojo y azul, y una sonaja rítmica: él encarna la resistencia estética, esa que desafía la disciplina del cuerpo a través del sonido y del movimiento, Riobamba Turismo (s.f.). Finalmente, el Diablo Humano aparece como un ser liminal, portador de múltiples cachos que se agitan como dedos en danza, invitando al espectador a decidir: ¿bailar junto a lo sagrado o rendirse a las imposiciones humanas?

La presencia simbólica de estos personajes dentro del universo visual y sonoro de *De Calvas a Trenzas* refuerza la dimensión ritual del proyecto. Cada uno de ellos encarna un aspecto del tránsito identitario: el guía, el rebelde, el resistente y el puente entre lo divino y lo humano. Todos tienen una relación directa con el cuerpo como espacio de representación y con el cabello como signo de pertenencia, caos o resistencia.

La obra parte de la premisa de que al abandonar su comunidad, el ser humano pierde también su comunión con el planeta, dando lugar a una identidad individualizada, fragmentada y moldeada. En esta búsqueda de reconexión, es la tierra quien podría guardar las respuestas. Inspirado en la teoría de Schumann, que plantea que el planeta emite su propio latido, el proyecto propone sincronizar el cuerpo con estas frecuencias a través de la danza y la música. Para lograr esta interacción, se desarrolla un dispositivo tecnológico —diseñado con Arduino y el acompañamiento de expertos macarrónicos— capaz de traducir el movimiento corporal en música, creando una banda sonora compuesta por los sonidos del cuerpo y los ritmos naturales del entorno.

A través de una metodología etnográfica, se recogen discursos de otras corporalidades que, al igual que la del autor, han atravesado tensiones entre la representación impuesta y la autenticidad vivida. Estas voces configuran un mosaico de experiencias que revelan cómo la identidad no es una esencia fija, sino una construcción en constante negociación con el entorno social, cultural y afectivo. En este sentido, los relatos recogidos aportan una diversidad de formas de habitar el cuerpo, expresando múltiples posibilidades de representación e interpretación identitaria, marcadas por los distintos contextos en los que cada persona ha vivido y resistido.

*De Calvas a Trenzas* fusiona danza, performance, musicalidad y relato corporal, en un gesto poético de encuentro con la tierra, consigo mismo y con los otros. La obra visibiliza las tensiones entre los modelos hegemónicos de corporalidad y las formas diversas de habitar el cuerpo, proponiendo al cabello como símbolo de resistencia, trazo visible de una identidad en disputa y un punto de encuentro y transferencia de saberes a través del trenzado. Es un relato de encuentros y desencuentros con las normas impuestas, donde el cuerpo, antes silenciado, recupera su voz a través del movimiento.

## **8.2 Componentes creativos y técnicos**

Para la producción de esta obra resulta fundamental contar con equipamiento técnico profesional, acorde a los estándares del cine y el documental, incluyendo cámaras de gran formato con resolución 4K o Ultra HD que permitan registrar con alta fidelidad tanto la imagen como los matices visuales del entorno. Asimismo, el equipo humano encargado de operar estos dispositivos debe poseer experiencia comprobada en rodajes de campo, así como dominio en el manejo de herramientas básicas de producción audiovisual. Esta experiencia es clave, tanto para el crew audiovisual como para el talento actoral, así se podrá garantizar un flujo de trabajo eficiente, una comunicación coordinada y una sincronización precisa entre las distintas áreas, minimizando contratiempos más allá de las eventualidades propias de este tipo de producciones.

### **1. Audiovisuales**

- Cámara de cinematografía digital de alta resolución
- Kit de iluminación profesional para interior y exterior
- Grabadora de sonido profesional

- Micrófonos de ambiente y de cuerpo

## **2. Digitales**

- Estación de trabajo para postproducción audiovisual
- Software de edición de video (como Adobe Premiere o DaVinci Resolve)
- Software de producción de sonido (Ableton Live, Audition, etc.)
- Plataforma de generación de imagen y video por inteligencia artificial
- Espacio de almacenamiento físico y en la nube para respaldo del material

## **3. Inmersivos y tecnológicos**

- Placa Arduino para el desarrollo del dispositivo interactivo
- Giroscopio o sensor de movimiento para capturar desplazamientos corporales
- Sistema de programación para traducción de movimiento en sonido
- Interfaz de conexión entre sensor y generador de audio

## **4. Corporales y performativos**

- Participación de danzantes que representen los personajes del Pase del Niño Rey de Reyes, El Perro, Diablo de Hojalata, Diablo Huma.
- Diversidad de cabellos: largos, trenzados, crespos, rapados
- Exploración estética del cabello como elemento central del discurso visual y simbólico

## **5. Escénicos**

- Vestuario tradicional y simbólico de los personajes:
  - El Perro: saco de cabuya, pañuelo de colores, cuerda, máscara de cartón
  - El Diablo de Hojalata: máscara metálica roja, cola trenzada de cabuya
  - El Diablo Huma: cachos multicolores, vestimenta ritual
- Accesorios complementarios: sonajas, trenzas de cabuya, telas andinas

### **8.3 Recursos materiales y humanos**

Para la ejecución del proyecto *De Calvas a Trenzas*, se requiere una combinación de recursos técnicos, humanos y logísticos que permitan llevar a cabo tanto la producción audiovisual como el desarrollo tecnológico y performativo de la obra. Para esto pretende contar con la participación de profesionales dentro de las diferentes áreas que conformarán el equipo humano de producción.

#### **Recursos materiales**

Se utilizará un equipo técnico básico compuesto por cámaras, iluminación y sonido, gran parte del cual ya se encuentra disponible gracias a la experiencia profesional del autor en el campo audiovisual, lo que reduce significativamente los costos de alquiler. Además, se contemplan las siguientes necesidades:

- Acceso a locaciones naturales exteriores, principalmente paisajes andinos en la provincia de Chimborazo, que funcionen como escenarios simbólicos del vínculo entre cuerpo, territorio y memoria.
- Espacios abiertos que permitan el registro de danza y performance en sincronía con los sonidos de la naturaleza.

#### **Recursos humanos**

El proyecto contará con un equipo colaborativo compuesto por:

- Un cinematógrafo para apoyar en la dirección de fotografía y captura visual.
- Un editor de sonido especializado/a en composición experimental y mezcla.
- Tres bailarines o performers que representen a los personajes del Pase del Niño Rey de Reyes: el Perro, el Diablo de Hojalata y el Diablo Huma.
- Personas con cabello largo y diverso (lacio, crespo, trenzado) para la realización de tomas específicas y etnografías vinculadas al eje conceptual del proyecto.
- Acompañamiento de un startup de desarrollo tecnológico para el diseño y construcción del dispositivo que traduce el movimiento corporal en sonido, incluyendo el uso de sensores como giroscopios y programación en entornos como Arduino.

Este equipo multidisciplinario permitirá dar forma a una obra compleja, inmersiva y sensible, que combina saberes técnicos, creativos y comunitarios para materializar un proyecto que cruza arte, identidad y tecnología.

#### 8.4 Plan de rodaje o

##### **ejecución Table 2**

*Plan de rodaje detallado por días sin fechas específicas.*

| FASE          | DÍA | ACTIVIDAD PRINCIPAL                                   | DETALLES  | LOCACIÓN                | RESPONSABLE                  |
|---------------|-----|---|---|-------------------------|------------------------------|
| PREPRODUCCIÓN | 1   | Scouting de bailarines del Pase del Niño Rey de Reyes | Contactar grupos de danza, coordinar horarios para audiciones/selección, evaluar habilidades y vestuario.                               | Riobamba y alrededores  | Producción y Dirección       |
|               | 2   | Scouting de locaciones                                | Identificar posibles lugares para el páramo, tomas de baile, fabricación del dispositivo. Considerar permisos, logística, luz natural.  | Quito, Riobamba y otros | Producción, Dirección, DF    |
|               | 3   | Avanzada para preparación de logística (Riobamba)     | Viaje del equipo de producción a Riobamba para asegurar alojamiento, transporte, permisos iniciales en las locaciones preseleccionadas. | Riobamba                | Producción, Asist. Dirección |
|               | 4   | Organización de agenda para etnografías               | Contactar diferentes personajes, definir fechas y horarios de entrevistas y grabaciones, coordinar temas a cubrir.                      | Quito, Riobamba         | Producción, Investigación    |
| PRODUCCIÓN    | 1   | Viaje a Riobamba (Equipo Principal)                   | Traslado del equipo principal, talento y equipos a Riobamba. Revisar lista  | Quito - Riobamba        | Producción, Transporte       |

|  |   |   |   |                              |  |
|--|---|---|---|------------------------------|--|
|  |   |   | de chequeo de equipos.  |                              |  |
|  | 2 | Scouting técnico de locaciones con equipo de producción                                 | Visita detallada a las locaciones preseleccionadas en Riobamba con el equipo técnico (cámara, sonido, luces). Planificar planos, ubicaciones de cámara, necesidades técnicas. | Riobamba                     | Dirección, DF, Sonido                      |
|  | 3 | Rodaje escenas en el páramo junto a bailarines  | Grabación de las escenas de baile en el entorno natural del páramo. Considerar condiciones climáticas, vestuario, ensayos previos.  | Páramo (Riobamba)            | Dirección, DF, Sonido, Arte, Bailarines    |
|  | 4 | Rodaje: tomas de baile (personaje principal), paisajistas, b-roll, tomas de dispositivo | Grabación de planos específicos del personaje bailando, vistas amplias del paisaje, tomas de recurso (manos, detalles), y tomas del dispositivo en uso.                       | Varias locaciones (Riobamba) | Dirección, DF, Sonido, Personaje Principal |
|  |   | Grabación de sonidos del dispositivo durante el baile                                   | Microfonear al dispositivo para capturar su sonido específico durante la acción.  | Varias locaciones (Riobamba) | Sonido                                     |
|  | 5 | Grabación de etnografías  | Entrevistas y registro audiovisual de las narrativas y experiencias de los etnógrafos.  | Riobamba                     | Dirección, DF, Sonido, Personaje           |
|  | 6 | Regreso de Riobamba a Quito (Equipo Principal)  | Traslado de regreso del equipo principal, talento y equipos a Quito. Revisión de material grabado.  | Riobamba - Quito             | Producción, Transporte                     |
|  | 7 | Rodaje de tomas de fabricación del dispositivo  | Grabación del proceso de creación o ensamblaje del dispositivo. Considerar  | Locación (Quito)             | Dirección, DF, Sonido, Arte                |

|               |        |   |   |                   |                                  |
|---------------|--------|---|---|-------------------|----------------------------------|
|               |        |   | iluminación y ángulos que destaquen los detalles.   |                   |                                  |
|               | 8      | Grabación de etnografías (Quito)  | Continuación de entrevistas y registro audiovisual con otros etnógrafos   | Quito             | Dirección, DF, Sonido, Personaje |
|               | 9      | Día Libre/Imprevistos   | Día de colchón para cubrir cualquier retraso o necesidad adicional de rodaje.   |                   |                                  |
|               | 10-11  | Creación de tomas con inteligencia artificial                           | Desarrollo y generación de las secuencias visuales utilizando IA.   | Estudio/Digital   | Postproducción, VFX              |
|               | 11     | Grabación de voces en off   | Sesión de grabación de la narración   | Estudio de Sonido | Dirección, Sonido, Narrador      |
|               | 12     | Mezcla de sonidos para creación musical                                 | Trabajo de edición y mezcla de los sonidos ambiente, sonidos del dispositivo y otros elementos para la creación de la banda sonora. | Estudio de Sonido | Sonido, Música                   |
| PREPRODUCCIÓN | 1      | Procesamiento de material y respaldo                                    | Descarga, organización inicial y copia de seguridad de todo el material audiovisual grabado.  | Sala de Edición   | Edición                          |
|               | 2      | Organización de material para edición, búsqueda de recursos adicionales | Clasificación detallada del material, creación de carpetas, búsqueda de música de librería, efectos de sonido, etc.                 | Sala de Edición   | Edición                          |
|               | 3 - 12 | Edición primer corte  | Ensamblaje inicial de la película, selección de   | Sala de Edición   | Edición                          |

|  |         |   |   |                   |                                    |
|--|---------|---|---|-------------------|------------------------------------|
|  |         |   | tomas, ritmo narrativo.   |                   |                                    |
|  | 13      | Revisión de corte e inicio de segundo corte | Visionado del primer corte por el equipo principal (dirección, producción). Incorporación de notas y ajustes para el segundo corte. | Sala de Edición   | Edición                            |
|  | 14 - 18 | Edición de segundo corte                    | Refinamiento del ritmo, la narrativa y la selección de tomas en base a la retroalimentación.  | Sala de Edición   | Edición                            |
|  | 19 - 22 | Musicalización y sonorización               | Incorporación de la música original o de librería, diseño y mezcla de efectos de sonido, limpieza de diálogos.                      | Estudio de Sonido | Sonido                             |
|  | 23 - 31 | Corrección de color (Colonización)          | Ajuste de los colores para lograr una estética visual coherente y atractiva.  | Estudio de Color  | Colorista                          |
|  | 32- 35  | Conformado y exportación del producto final | Ajuste final de la edición a la resolución y formato de entrega, generación del archivo master.                                     | Sala de Edición   | Postproducción, Edición, Dirección |

### 8.5 Presupuesto estimado

Para la producción del producto artístico es necesario contar con un presupuesto de logística y desarrollo del dispositivo. No se contemplan rubros de equipo técnico de producción audiovisual ya que cuento con lo necesario para una producción de alta calidad.

Los gastos de este proyecto son una inversión personal, a continuación, se desglosa una tabla con un costo aproximado de inversión de \$1800:

**Tabla 3***Presupuesto de inversión en producción.*

| Categoría                          | Detalle   | Costo en dólares |
|------------------------------------|---|------------------|
| Logística                          | Viajes ida y vuelta de Riobamba a Quito                           | 200              |
|                                    | Alimentación y estadía en Riobamba                                | 300              |
|                                    | Alimentación para entrevistados                                   | 50               |
|                                    | Honorarios para bailarines  | 300              |
| Equipo técnico                     | Alquiler de grip básico   | 200              |
| Categoría                          | Detalle   | Costo en dólares |
| Desarrollo dispositivo tecnológico | Procesador Arduino, sensor giroscopio, protoboard, impresiones 3D | 450              |
| Exhibición                         | Viaje a Riobamba ida y vuelta                                     | 200              |
|                                    | Alquiler de proyector y pantalla                                  | 100              |
| Total                              |   | 1800             |

## 9. PRODUCCIÓN DE LA OBRA

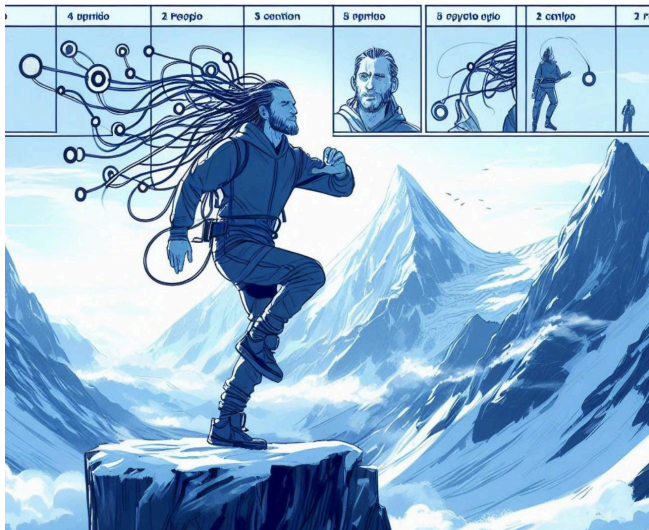
El proceso de producción de la obra *De Calvas a Trenzas* comenzó con la construcción de un marco teórico sólido en torno a los conceptos de Identidad, Cuerpo y Representaciones Sociales. Bajo la guía del tutor de tesis, se abordaron lecturas fundamentales como *Antropología del cuerpo y modernidad* de Le Breton, *Tecnologías del yo* de Foucault, *Cuerpo e identidad* de Torras, *Modernidad y blanquitud* de Bolívar Echeverría, *Género, cuerpo y performatividad* de Isabel Clúa, y *Cuerpo en el interregno: Descartes padre* de Cristina Burneo. Posteriormente, se incorporaron textos clave para definir el lenguaje estético y audiovisual del proyecto, como *Postdocumental* de Josep Maria Català y *Nuevos formatos de cine digital* de Arnau Quiles, que permitieron identificar a la obra como un videoarte con lenguaje postdocumental.

La fase de investigación concluyó con la selección de frases y reflexiones centrales, entre ellas la sentencia de Le Breton: "Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo", que luego se convertiría en el cierre discursivo de la obra. En paralelo, una lectura personal fue el texto *Sapiens* de Yuval Noah Harari aportó elementos para comprender la separación moderna entre el hombre y el cosmos, apoyando la idea de individualización que también plantea Le Breton. A partir de esta base teórica comenzó la escritura del guion, el cual sufrió diversas mutaciones: de una escaleta inicial de 40 minutos se pasó a un primer borrador de 20, y finalmente a una versión de 10 minutos que permitiera ajustarse a las posibilidades logísticas y presupuestarias sin perder fuerza narrativa. Este guion no solo sintetizó los conceptos leídos, sino que se volvió una plataforma viva de exploración personal y simbólica.

Con el guión consolidado, se inició la búsqueda de referencias estéticas y la elaboración del primer brochure del proyecto, documento base para las reuniones con el equipo técnico (DF, producción) Figura 1. Paralelamente, se estableció contacto con la startup GroLab, especializada en tecnología educativa, quienes colaboraron en el desarrollo de un dispositivo que traduce el movimiento corporal en sonido mediante Arduino, sensor giroscópico, y el entorno de programación MAX, como se observa en la figura 2.

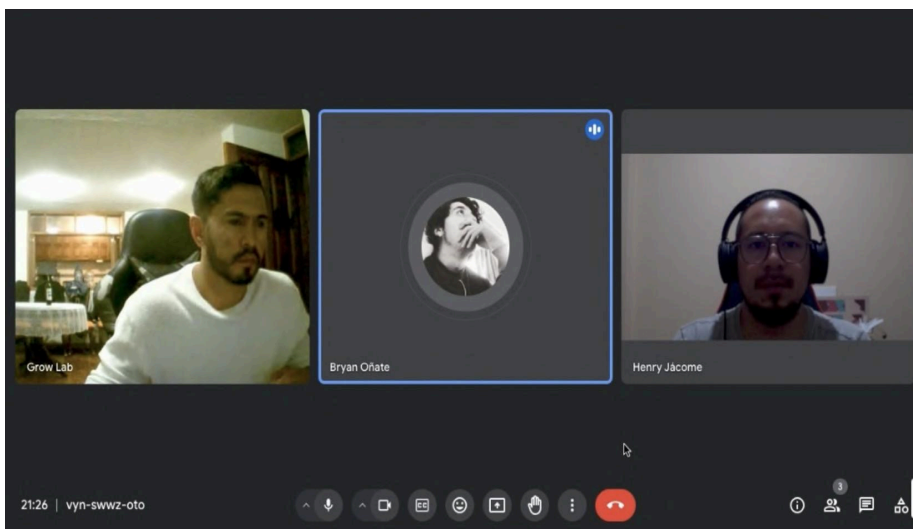
## Figura 1

*Imagen generada con AI. Como referencia visual y técnica.*



## Figura 2

*Captura de pantalla de la segunda reunión que se mantuvo con Bryan Oñate y Alejandro Obando, creadores de la Startup GroLab. Desarrolladores del dispositivo.*

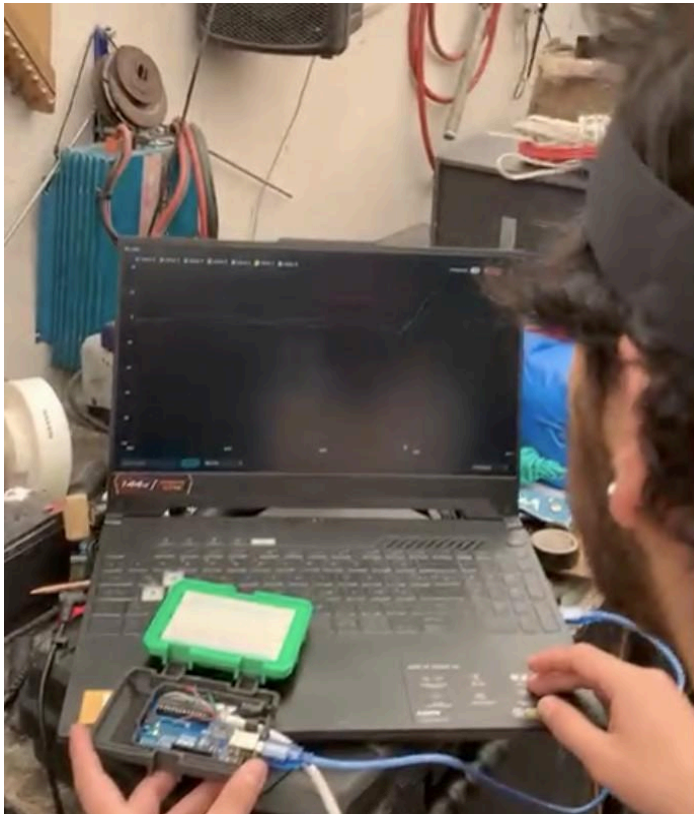


Mientras se preparaba la logística, se lanzó una convocatoria para seleccionar a los bailarines que encarnarían los personajes del Pase del Niño Rey de Reyes. Kenny Moyón, graduado en Artes Escénicas, y los bailarines tradicionales Kevin Cujilema y Darwin Amaguaya fueron seleccionados. En conjunto se diseñó la coreografía de los tres personajes, y se realizó el scouting de vestuario de forma colaborativa. Estos elementos fueron fundamentales para preservar el componente simbólico-cultural de la obra.

Junto al director de fotografía se realizó un scouting técnico en la ciudad de Riobamba, concretamente en la parroquia de San Isidro. Se encontraron diversas locaciones andinas que reunían las condiciones estéticas necesarias. La colaboración de comuneros fue vital, y si bien los acuerdos fueron informales, fueron generosos al autorizar el uso de sus terrenos. Mientras tanto en Tulcán, GroLab finalizaba las pruebas del dispositivo, el cual fue impreso en 3D con fibra PL negra . Como se observa en las figuras 3 y 4, se dividió en dos partes: el sensor montado sobre la cabeza con un strap y el Arduino encapsulado, conectado a una computadora que recibía y transformaba las señales en sonido en tiempo real, se avanzaba en la producción.

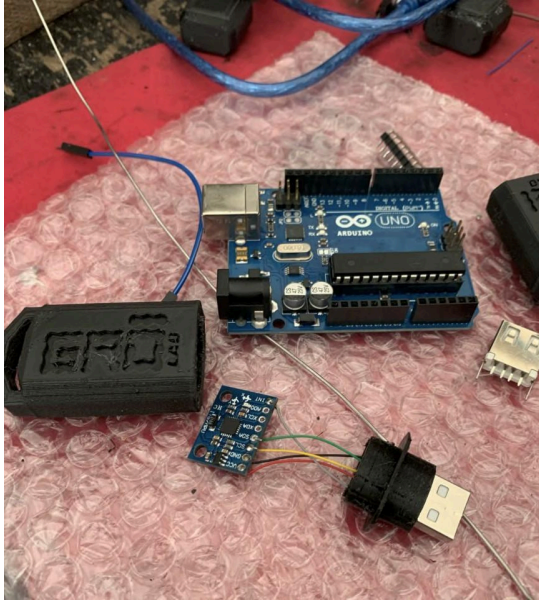
### **Figura 3**

*Bryan Oñate, Director de GroLab en su taller, programando el dispositivo.*



#### Figura 4

*Procesador Arduino conectado a un giroscopio para transformar la información de movimiento corporal a sonido.*



Cabe señalar que mucho antes de esta producción formal ya se habían realizado registros valiosos. Durante el Pawkar Raymi en Otavalo, se grabaron escenas de trenzado en el concurso del cabello más largo, lo que permitió registrar una carga simbólica importante sobre el acto de trenzar. También se captaron registros personales sobre el propio cabello del autor, paisajes y B-roll durante el proceso de investigación.

La producción inició oficialmente el 5 de abril de 2025 con el viaje a Riobamba. El primer día se dedicó al traslado y revisión general. El segundo día se realizó el scouting final y la preparación para el rodaje. El tercer día se llevó a cabo la grabación de las escenas de danza en el páramo con los tres personajes. Aunque el objetivo era tener el Chimborazo de fondo, el clima impidió su visibilidad. Sin embargo, la neblina y la lluvia contribuyeron a crear una atmósfera más onírica y mística de lo esperado, figuras 5, 6 y 7. El rodaje implicó desafíos logísticos: los equipos no estaban suficientemente impermeabilizados, se improvisaron soluciones con paraguas y bolsas plásticas, y no se consideró ropa de recambio para los bailarines, lo que obligó a usar vestimenta mojada en algunos casos. Una escena prevista con un pupitre fue eliminada por resultar logísticamente inviable y narrativamente prescindible.

## Figuras 5

*Rodaje de la escena con los bailarines en el páramo de San Isidro en el cantón Guano.*



## Figura 6

*Escena del baile del personaje del Perro, bajo la lluvia.*



## Figura 7

*Equipo técnico expuesto bajo la lluvia en el rodaje del baile del personaje del Diablo de Hojalata.*



En el cuarto día se grabaron escenas del personaje principal con el dispositivo, primeros planos, paisajes, sonidos ambientales y sonidos generados por el dispositivo en uso. Esa misma tarde se grabó la primera etnografía con el músico Diego Ramos, quien también colaboró en la ecualización de los audios. El quinto día se reservó para etnografías adicionales y el retorno a Quito. El sexto día se grabaron escenas de laboratorio en el estudio del autor, incluyendo procesos de armado del dispositivo y escenas intervenidas con inteligencia artificial para representar de forma visual y simbólica la fusión entre tecnología y corporalidad, figura 8. Se grabaron pantallazos de su rostro conectando con el dispositivo para usarlos como parte del entorno audiovisual.

## Figura 8

*Puesta en escena para tomas con el dispositivo, en la pantalla se proyecta una imagen generada con inteligencia artificial de la anatomía del personaje en un espacio tecnológico.*



En jornadas nocturnas se grabaron etnografías como la de Esthefanía Mina, mujer afrodescendiente dedicada al trenzado. Aunque el frío y el vestuario generaron dificultades en la movilidad de sus manos, se resolvió visualmente usando lentes macro que permitieron centrarse en sus brazos y detalles del trenzado. A esto se sumó una jornada final para capturar primeros planos del rostro del autor bailando, que complementaron la secuencia principal grabada en Riobamba.

En la etapa de postproducción, el material fue clasificado y respaldado. Se generaron clips experimentales con IA utilizando DALL-E y Runway, con prompts desarrollados con ayuda de ChatGPT. El 90% del material utilizado en la obra fue de producción propia, mientras que el restante 10% se obtuvo de bancos de video y audio para completar aspectos puntuales. Algunas etnografías del Pawkar Raymi fueron descartadas por problemas de audio debido al ruido ambiente.

La narrativa final se construyó sobre dos relatos principales: Diego, quien representa la libertad en la elección capilar, y Esthefanía, quien simboliza las restricciones impuestas desde lo laboral. Mientras se realizaba la edición del primer corte se recibió la convocatoria del colectivo Friobamba Sessions, para participar en un evento artístico en el parque Sucre de la ciudad de Riobamba, fue la oportunidad perfecta para la exhibición de la Obra.

Tras el primer corte, se identificó que el dispositivo adquiriría un protagonismo excesivo. Por ello, se rediseñó el montaje en un segundo corte para devolver centralidad al cuerpo y al cabello, relegando el dispositivo al plano sonoro. Esta segunda versión se editó en cuatro días y fue enviada a colorización mientras se completaban las mezclas de sonido.

La exhibición de la obra fue posible gracias a la invitación del colectivo *Friobamba Sessions*, un evento de música en vivo que integró la proyección del videoarte como intermedio audiovisual, como se puede apreciar en las figuras 9 y 10. El concepto del evento es un encuentro íntimo y artesanal entre el arte y el público, de esta manera la presentación se realizó de manera artesanal: un proyector de 5,000 lúmenes y una pantalla de tela en el parque Sucre de Riobamba.

### **Figuras 9**

*Presentación del grupo Aji de Pepa en el evento Friobamba Sessions, en el parque Sucre.*



### **Figura 10**

*Fotografía de la exhibición del videoarte “De Calvas a Trenzas” en el evento Friobamba Sessions*



El evento tuvo una asistencia aproximada de 100 personas. Se recolectaron testimonios como el de Mateo Medina, figura 11, joven cuya historia con el cabello largo reflejó el conflicto identitario; Carolina Sánchez, figura 12, que sintió una conexión espiritual con la tierra; Yadira Arias, figura 13, que abogó por valorar el pensamiento sobre la apariencia; y Mélida Jácome, figura 14, que sostuvo una postura conservadora sobre la adaptación a las normas sociales. El testimonio más conmovedor fue el de la madre del autor, quien al terminar el evento reconoció que su insistencia sobre el corte de cabello había causado daño, y por primera vez validó su decisión de ser como es.

### **Figura 11**

*Captura de pantalla de la entrevista a Mateo Medina, asistente al evento Friobamba Sessions.*



### **Figura 12**

*Captura de pantalla de la entrevista a Carolina Sánchez, asistente al evento Friobamba Sessions.*



### Figura 13

*Captura de pantalla de la entrevista a Yadira Arias, asistente al evento Friobamba Sessions.*



### Figura 14

*Captura de pantalla de la entrevista a Mélida Jácome, asistente al evento Friobamba Sessions.*



Estas respuestas confirmaron que la obra no solo generó un impacto estético y sensorial, sino también un impacto emocional y reflexivo. *De Calvas a Trenzas* cumplió su objetivo de abrir un espacio para la reivindicación del cuerpo, la identidad y el derecho a habitar una imagen propia fuera de los estándares impuestos. La obra concluye no como un cierre, sino como una declaración de persistencia: seguir resistiendo, seguir danzando, seguir siendo.

## 10. PRESENTACIÓN FINAL DE LA OBRA

La primera presentación de la obra *De Calvas a Trenzas* tuvo lugar en el marco de *Friobamba Sessions*, un evento artístico organizado por las festividades de abril en la ciudad de Riobamba. Este espacio alternativo nació con la intención de promover expresiones

artísticas locales bajo un lema contundente: "En Riobamba no solo hace frío, también hace arte". La propuesta, lanzada oficialmente el 30 de marzo a través de las redes sociales del colectivo organizador, se constituyó como una sesión musical en vivo de carácter íntimo, tradicional y comunitario. Contó con el respaldo institucional del Municipio de Riobamba, que autorizó el uso del espacio público para su ejecución, reafirmando la importancia de generar espacios culturales seguros y accesibles para todos.

El evento se llevó a cabo en el Parque Sucre, uno de los espacios más emblemáticos del centro de Riobamba, y tuvo como acto principal la presentación de la banda *Ají de Pepa*, un conjunto de fusión latina y jazz que interpreta ritmos tradicionales de la región andina y latinoamericana como el sanjuanito, pasillo, alzo, landó peruano y aire típico. Esta selección musical conectó perfectamente con el concepto del evento, el cual fue concebido como una experiencia sensorial de arraigo, memoria y resistencia.

Sumándose a esta atmósfera, el colectivo *Alza tu Vos* intervino en el evento para reafirmar la importancia del uso del espacio público como una estrategia de resistencia frente a la crisis de seguridad que atraviesa el país. Con pancartas y discursos breves, invitaron al público a reapropiarse del espacio común desde la cultura, el arte y la presencia activa.

Entre las propuestas que integraron esta edición de *Friobamba Sessions*, destacó la proyección de la obra audiovisual *De Calvas a Trenzas, una sinfonía de identidad y pertenencia*. El anuncio de esta proyección fue incluido en los afiches promocionales del evento como se puede observar en la figura 15, y generó expectativa entre el público. La obra se proyectó el 26 de abril de 2025, durante el intermedio musical, momento en el que se produjo una transición natural entre la musicalidad tradicional y la experimentación audiovisual.

**Figura 15**

*Afiche promocional del evento Friobamba Sessions, en el cual se anuncia la proyección del proyecto “De Calvas a Trenzas”*



Siguiendo el espíritu artesanal e íntimo del evento, se decidió evitar el uso de pantallas LED y optar por una proyección tradicional. Se utilizó un proyector de 5,000 lúmenes que, gracias a su potencia, aseguró una imagen nítida incluso en condiciones de luz ambiente, proyectando sobre una pantalla plegable de tela blanca, figura 16. Esta elección fue deliberada, reforzando la estética rústica y simbólica que la obra también propone. El montaje fue sencillo pero efectivo, respetando la esencia comunitaria del evento.

## Figura 16

*Captura de pantalla de la proyección del videoarte “De Calvas a Trenzas” en el evento Friobamba Sessions, con una pantalla tradicional y un proyector en el parque Sucre.*



El parque, al ser un espacio abierto, permitió que los asistentes buscaran su propia comodidad para observar la proyección. Algunos se sentaron en el césped, otros permanecieron de pie o se resguardaron bajo carpas habilitadas para la ocasión, figura 17. La diversidad etaria del público fue evidente: niños, adolescentes, adultos y personas mayores convivieron en un mismo espacio para compartir una experiencia artística distinta. Esta pluralidad de miradas enriquece la experiencia misma de la obra, que problematiza justamente los modelos normativos del cuerpo y las formas de resistencia cotidiana.

## Figura 17

*Público en el evento Friobamba Sessions, en el parque Sucre de Riobamba, observando la proyección del videoarte “De Calvas a Trenzas”*



*De Calvas a Trenzas* se insertó con potencia dentro de este contexto. Su mensaje sobre la identidad, el cuerpo, el cabello y la resistencia se fusionó con el entorno en un ejercicio de reflexión compartida. La obra, al proyectarse en un intermedio, no interrumpió la atmósfera del evento, sino que la expandió hacia una dimensión más introspectiva. El silencio con el que se observó la obra, el aplauso sentido al final, y los comentarios espontáneos que surgieron después evidenciaron que la obra tocó fibras sensibles.

Este evento no solo marcó el estreno público de la obra, sino que también demostró que el arte, cuando se inserta en espacios vivos y comunitarios, puede convertirse en una herramienta poderosa para el diálogo y la resignificación. La reacción del público fue diversa: desde la identificación emocional con la problemática del cabello como forma de opresión, hasta reflexiones más profundas sobre la conexión con la tierra, la memoria y el derecho a habitar nuestros cuerpos con dignidad.

La presencia de *De Calvas a Trenzas* en *Friobamba Sessions* reafirma el poder del arte como puente entre generaciones, como espejo de lo que somos y como catalizador de lo que podemos transformar. En un evento donde la música tradicional, la defensa del espacio público y la expresión audiovisual convivieron armónicamente, la obra encontró el lugar perfecto para nacer ante los ojos de la comunidad: sin artificios, sin etiquetas, solo con la fuerza simbólica de una pantalla blanca bajo el cielo andino.

## 11. DISCUSIÓN CRÍTICA DEL PROCESO

El proceso creativo de *De Calvas a Trenzas* se constituyó como una experiencia profunda de articulación entre la investigación teórica y la práctica artística. La etapa de investigación fue la piedra angular para construir un discurso coherente, sólido y reflexivo que diera sustento a una obra compleja y sensible. Nutrirse de conceptos como cuerpo, identidad, representaciones sociales, modernidad, blanquitud y performatividad permitió delimitar el campo temático y evitar dispersión. Si bien esta estructuración conceptual dotó de claridad al enfoque, también abrió un abanico de posibilidades discursivas tan amplias que el ejercicio de selección y descarte fue tan exigente como enriquecedor.

Explorar el concepto de cuerpo desde una mirada simbólica, cultural y política permitió construir una narrativa crítica que evitara caer en juicios meramente subjetivos. Se evitó que el producto naciera solo desde la rabia o el dolor personal, y en su lugar, se construyó desde

una mirada colectiva, compartida y respaldada por teorías. Esta articulación entre investigación y creación resultó clave para la verosimilitud y la fuerza simbólica de la obra.

Uno de los mayores retos fue precisamente acotar el discurso. Inicialmente se quería abordar un gran número de temas, desde la historia de Sansón hasta las prácticas de castigo incaicas ligadas al cabello, pero la investigación ayudó a segmentar y evitar la redundancia. Por ejemplo, el guion inicial contenía una frase de Leonardo Da Vinci sobre el cuerpo como máquina, tomada de Le Breton, que posteriormente fue eliminada por no conectar con el tono emocional del producto. De igual manera, se excluyó una escena autobiográfica sobre el corte forzado de cabello a un estudiante, al no encontrarse la manera adecuada de justificarla dentro del marco conceptual.

En términos de objetivos, el proyecto cumplió con los fines planteados: generar una experiencia sensorial donde el cuerpo produzca musicalidad; visibilizar la opresión de las representaciones corporales tradicionales; y ofrecer una propuesta audiovisual que contraponga la libertad de habitar el cuerpo con autenticidad frente a una sociedad normativizante. Se creó un videoarte que no solo denuncia, sino que también propone y conmueve.

Sin embargo, quedaron pendientes ciertos elementos que podrían haber fortalecido el proyecto. Por ejemplo, incluir casos históricos concretos del contexto ecuatoriano, como "Las Melenas Caídas" en Ambato, donde militares ingresaron a un concierto de rock y cortaron el cabello a los asistentes; o la tortura sufrida por Pancho Jaime, quien fue obligado a tragarse su propio cabello. Estos casos podrían haber aportado una carga histórica y política poderosa al discurso, subrayando el papel del cabello como objeto de control estatal.

El plan original contemplaba grabar en diferentes regiones del Ecuador para mostrar la relación entre el cuerpo y la tierra en distintos contextos naturales, lo que finalmente se suprimió para fortalecer la narrativa en torno a Riobamba como epicentro simbólico. Esta decisión fue acertada, ya que Riobamba representa el lugar donde se construye pero también se cuestiona la identidad del autor. Asimismo, se había planteado crear un showroom inmersivo con elementos de distintas regiones (arena, vegetación, climatización), pero esta propuesta fue descartada al limitar el registro geográfico. Finalmente, la interactividad se trasladó al lenguaje mismo de la obra, donde la música, el movimiento y la visualidad construyen un espacio sensorial autónomo.

Otra dimensión significativa fue la investigación corporal. Durante el proceso, el autor tomó clases de danza y teatro, lo que permitió explorar el cuerpo desde adentro, comprender cómo se expresa más allá de las palabras. Fue precisamente este ejercicio lo que dio lugar a una de las frases centrales del guion: "cerrar mi boca y que sea mi cabello, mis pies, mi cuerpo, el relator de esta búsqueda del sentido a mi existencia". Esta experiencia evidenció que la investigación no solo está en los libros, sino también en la introspección, en el cuerpo en movimiento y en la sensibilidad hacia lo vivido.

En cuanto a las herramientas tecnológicas, el proyecto evidenció cómo el uso de hardware como Arduino y plataformas de inteligencia artificial pueden ampliar las posibilidades expresivas del arte. La construcción de un dispositivo que traduce el movimiento corporal en música no solo abrió nuevas estéticas, sino que también demostró que hoy la tecnología está al alcance de los creadores para desarrollar experiencias inmersivas y originales. Este enfoque resulta especialmente relevante en una época donde las nuevas generaciones interactúan constantemente con interfaces digitales.

En conclusión, el proceso de *De Calvas a Trenzas* fue un ejercicio de maduración crítica, conceptual y estética. La articulación entre teoría e intuición creativa permitió construir una obra coherente, sensible y simbólicamente potente. A pesar de los elementos que quedaron fuera, las decisiones tomadas fortalecieron el producto final. Más que una obra terminada, *De Calvas a Trenzas* es una declaración en movimiento, una invitación a pensar el cuerpo, la identidad y la pertenencia desde una mirada que aún está por descubrirse.

## 12. CONCLUSIONES

La obra *De Calvas a Trenzas, una sinfonía de identidad y pertenencia*, representa la consolidación de un proceso investigativo y creativo profundo, en el que convergen el arte, la tecnología y la reflexión crítica sobre la construcción de la identidad corporal en la sociedad moderna. Se logró producir una obra inmersiva que integra herramientas tecnológicas con la expresividad del cuerpo en movimiento, la danza y la performatividad, generando una composición sonora y visual que interpela y moviliza.

El proyecto alcanzó su objetivo general de producir un videoarte que explore la relación entre identidad y pertenencia, articulando las vibraciones del cuerpo con la música y el entorno natural, mediante el uso de tecnologías contemporáneas e inteligencia artificial. Se cumplió

con la investigación teórica sobre el cuerpo y la modernidad, el desarrollo tecnológico del dispositivo de captura de movimiento, la realización de etnografías que aportaron miradas reales y contrastantes, y la producción audiovisual de la obra, la cual fue exhibida en un espacio artístico de carácter público y comunitario.

La articulación entre investigación y creación fue clave para el desarrollo de un discurso sensible, coherente y verosímil. Las etnografías realizadas evidenciaron que las narrativas sobre el cabello, el cuerpo y la identidad están marcadas por tensiones entre libertad y represión, entre autenticidad y adaptación a los estándares sociales. Esta dualidad fue encarnada por los testimonios recogidos, donde se hizo visible cómo muchas personas se ven forzadas a modificar su representación corporal para ser aceptadas en sus entornos, mientras que otras optan por resistir desde lo simbólico.

La posibilidad de experimentar con nuevas tecnologías fue otro de los logros significativos del proyecto. Se demostró que el uso de herramientas como Arduino e inteligencia artificial no está reservado a entornos tecnológicos, sino que también puede ser una vía de acceso a nuevas formas de expresión artística, particularmente en contextos donde la tecnología puede democratizarse y ponerse al servicio del arte. El cuerpo, convertido en interfaz sonora, adquiere aquí una nueva dimensión: ya no solo se representa, sino que produce, emite y dialoga con el entorno.

La obra también abre puertas a nuevas investigaciones y exploraciones. Las etnografías recopiladas podrían profundizarse en futuros trabajos, permitiendo ampliar la documentación sobre experiencias reales de discriminación o resistencia. La presencia de personajes tradicionales del Pase del Niño Rey de Reyes también ofrece una veta rica para el análisis de la simbología local, el vestuario y los arquetipos culturales. Su inclusión en la obra, aunque no central, permite al espectador construir lecturas diversas e interpretar la obra desde distintas coordenadas identitarias.

A nivel expositivo, el proyecto también propone nuevas formas de exhibición. La posibilidad de combinar proyecciones audiovisuales con presentaciones en vivo, performatividad corporal y uso del dispositivo en tiempo real, abre el camino para crear espectáculos inmersivos, interactivos y sensoriales. Esta hibridación convierte a *De Calvas a Trenzas* en un contenido adaptable a festivales de nuevos medios, instalaciones interactivas o espacios teatrales experimentales. Además, la posibilidad de abrir el espacio escénico al público,

permitiendo que comparta sus experiencias personales en torno al cabello y la identidad, podría dar lugar a espacios terapéuticos, de diálogo colectivo y de introspección compartida.

En síntesis, *De Calvas a Trenzas* es mucho más que una obra audiovisual. Es una declaración política, un ejercicio de memoria y una propuesta estética que confronta las normas sobre el cuerpo. Es una invitación a danzar con la propia historia, a desafiar las normas impuestas, a escucharse desde las vibraciones del cuerpo y a reconectar con lo más profundo de nuestra pertenencia: ese lazo invisible pero potente que une la piel con la tierra, la memoria con el gesto, y la identidad con el deseo de ser libres.

### 13. BIBLIOGRAFÍA

- Le Breton, D. (1990). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Echeverría, B. (2007). *Modernidad y blanquitud*. En B. Echeverría, *Modernidad y blanquitud*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Foucault, M. (1988). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- Burneo, C. (2013). *Cuerpo en el interregno: Descartes padre*. En L. Proaño Gómezjurado (Ed.), *Vértigo: ocho ensayos de temas escabrosos* (pp. 29–52). Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Porter, R. (2003). *Historia del cuerpo*. En P. Burke (Ed.), *Formas de hacer historia* (pp. 253–276). Alianza Editorial.
- Calfuqueo, S. (s.f.). *Pasado futura 2023*. Sebastián Calfuqueo. <https://sebacalfuqueo.com/pasado-futura-2023/>
- Werning, I. (2025). *Las Pelilargas*. Recuperado de <https://irinawerning.com/gallery/las-pelilargas-thumbs/>
- Werning, I. (2020). *La Promesa*. Recuperado de <https://irinawerning.com/gallery/la-promesa-thumbs/>
- Torras, M. (Ed.). (2008). *Cuerpo e identidad*. Editorial Eumo.
- Sáez, Begonya. *Formas de la identidad contemporánea*. 41 En Meri Torras (ed.), *Cuerpo e identidad I*. Barcelona: Edicions UAB 2007
- Le Breton, D. (1990). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Català, J. (2021). *Postdocumental: la condición imaginaria del cine documental*. Asociación Shangrila Textos Aparte
- Quiles, A. (2019). *Nuevos formatos de cine digital: video interactivo, transmedia y realidad virtual*. Barcelona: Redboock Ediciones, s.l.
- Hall, S. (2013). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (E. Restrepo, C. Walsh & V. Vich, Eds.). Corporación Editora Nacional.

- Foster, H. (2011). *El artista como etnógrafo*. En *El retorno de lo real: La vanguardia a finales del siglo XX* (pp. 295–323). Akal.
- Hall, S. (2013). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (E. Restrepo, C. Walsh & V. Vich, Eds.). Corporación Editora Nacional.
- Puccini, S. (2015). *Guión de documentales: de la preproducción a la postproducción*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: la marca editora.
- Canals, R. (20214). *La imagen que no acaba nunca: un viaje por la antropología visual, desde el cine etnográfico hasta la inteligencia artificial*. Editorial Gedisa, S.A.

## 14. ANEXOS

Anexo 1: Enlace de la obra final:

[https://drive.google.com/drive/folders/1\\_bnzPP4ftuAj4xlnwwnkSqp8cKvVWuAd?usp=share\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1_bnzPP4ftuAj4xlnwwnkSqp8cKvVWuAd?usp=share_link)

Anexo 2: Enlace del trabajo con GroLab desde la primera reunión hasta las versiones de dispositivos:

[https://drive.google.com/drive/folders/1ZLU5XtIMpP36OOO0a7r0Cf0QjWHivG5M?usp=share\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1ZLU5XtIMpP36OOO0a7r0Cf0QjWHivG5M?usp=share_link)

Anexo 3: Dos primeras páginas del primer brochure del proyecto con la propuesta de exhibición mediante un showroom



## Anexo 4: Captura de pantalla del primer guión de la obra *De Calvas a Trenzas*.

### INTRO

Me estoy quedando calvo

Un mañana mientras planchaba mi cabello, vi como uno abandonaba mi frente en caída libre, como cucuvi suicida en las gélidas aguas del ozogoché. Se van para no volver, como mis ilusiones de envejecer como Steven Taylor, pero va pintando a Bruce Willies.

Estoy listo para este nuevo yo, al final no sé si perder mi cabello me convierta en un nuevo yo, o acaso no existe un yo.

Al final que es uno, sin un poco de moléculas que se combinaron para formar este ser vivo que hace rato que perdió comunicación con el resto de la vida.

### CONEXION

Dejo que mi cuerpo hable y empieza mi baile.

### PROPUESTA PERFORMATIVA

#### En escenario:

Henry es un personaje de cabellera larga, un día nota que su cabello está cayendo y su frente cada vez es más amplia, esto marca una crisis de personalidad,

En busca de respuestas realiza una introspección, ahí descubre que no podría encontrarlas a través del humano ya que son los humanos quienes moldean el cuerpo del individuo en función de lo que le resulta más útil a la sociedad.

Decide buscar respuestas en la naturaleza pero el individuo ha perdido la habilidad de comunicarse con ella. Así que intenta vibrar al ritmo de la tierra para poder comunicarse a través de la música y el movimiento. Para esto conecta un dispositivo a su cabeza que le permite combinar las frecuencias de su cabello con las frecuencias que vibra la tierra para moverse al mismo ritmo. Mientras escucha sonidos fuertes de caos y destrucción del ser humano entra en transe y cae al suelo del escenario.

#### En pantalla:

El transe de Henry se visualiza en la pantalla del escenario. Henry realiza un viaje a través de su existencia desde que es una simple grano de mineral en el cosmos hasta que se encuentra en el vientre de la madre tierra.



Anexo 5: Captura de pantalla del storyboard con la propuesta visual de la escena del cabello trenzándose con la naturaleza.



Anexo 6: Captura de pantalla del correo electrónico enviado a la organización del evento Pawkar Raymi, solicitando autorización para documentar el “segundo concurso de cabello largo Akcha Kawsariy” el 6 de febrero del 2024.



## Anexo 7: Documento de autorización de uso de imagen emitido para el participante entrevistado en la obra Diego Ramos.

### **AUTORIZACION DE PARTICIPANTE**

Fecha: 07 - 04 - 2025

Participante: Diego Ramos (el "Participante")

Productor: Henry Jácome (el "Productor")

Producción/Programa/Series: De calvas a trenzas (la "Producción")

Por contraprestación buena y valiosa, la suficiencia y el recibo de la cual se reconoce por este medio, Yo, el Participante, estoy de acuerdo en presentarme y ser entrevistado, fotografiado, filmado, grabado y/o video-grabado por representantes del Productor y/o por el Productor, en relación con la Producción antes mencionada. El Productor y sus afiliadas, designados, sucesores, licenciatarios y cesionarios podrán utilizar los derechos de autor, usar y re-usar, copiar, publicar, distribuir, editar, resumir, exhibir y de otra forma utilizar mi nombre (verdadero o ficticio), mi semejanza, persona, actuación, voz, fotos, información biográfica e identificación y declaraciones (conjuntamente, mi "Presentación") para todos y cualesquiera usos, en su totalidad o en parte, en todos y cualesquiera medios, por todos y cualesquiera métodos y en todas y cualesquiera maneras, ahora conocidas o que en el futuro se desarrollen, para la Producción o cualquier otro programa, a través del universo a perpetuidad, incluyendo, sin limitación, en relación con la publicidad, utilización y promoción de la Producción o cualquier otro programa. El Productor será el propietario de y yo otorgo y cedo al Productor, todos los derechos, título e intereses de cualquier índole y naturaleza a perpetuidad, en todo el universo, en y sobre la Producción y los resultados y producto de mi Presentación, todos los cuales son trabajos hechos por contrato, especialmente comisionados para ser utilizados como parte de un trabajo audiovisual, incluyendo todos los derechos de autor, renovaciones y extensiones del derecho de autor y el Productor será considerado el autor de los mismos para todos los fines. En la medida permitida por ley aplicable en que la Producción y los resultados y el producto de mi Presentación no pudieran ser consideradas como un trabajo hecho por contrato, por este medio le transfiero y le transmito al Productor, en la medida máxima permitida por la ley aplicable, todos mis derechos, título e intereses sobre todo el material sujeto a derechos de autor, creados por mí en virtud de, o en relación con esta liberación de manera que el Productor sea el único propietario de todos los derechos de autor en virtud de los mismos. El Productor podrá editar mi Presentación como el Productor lo considere apropiado. Entiendo que el Productor no tiene obligación de utilizar mi Presentación. Estoy consciente de que un fotógrafo de fotos fijas también podría estar presente durante las fechas de la presentación y le otorgo al Productor y a sus afiliadas, designados, sucesores, licenciatarios y cesionarios el derecho de autoría y para utilizar dichas fotografías sin pago adicional para mí, en publicaciones impresas o en cualquier otro medio, sin restricciones. El Productor también tendrá el derecho de y yo cooperaré plenamente con y le permitiré al Productor que produzca, distribuya y de otra forma utilice cortos y tomas "tras bastidores" o de "como se hacen" los programas, que contengan mi Presentación.

Por este medio libero y eximo al Productor y sus afiliadas, designado, sucesores, licenciatarios y cesionarios de todos y cualesquiera reclamos, demandas, o causas de acción que pudieran tener, ya sea por difamación, violación de mis derechos de privacidad o publicidad, o cualquier otro asunto que surja de, o que en cualquier forma esté relacionado con el uso de mi Presentación, o el ejercicio de los derechos otorgados en virtud del presente. Por este medio confirmo que todas las declaraciones y otra información suministrada por mí parte son verdaderas y acertadas y acuerdo ser legalmente responsable por cualesquiera reclamos que surjan de dichas declaraciones. Reconozco y acuerdo que esta liberación no estará sujeta a los términos de un acuerdo con algún sindicato o gremio y que no se me adeudará ninguna cantidad en relación con la utilización, uso o re-uso de mi Presentación, la Producción, o cualquier otro programa en televisión o en cualquier otro medio.

Entiendo que el Productor está procediendo confiando en los términos estipulados por este medio y yo no intentaré revocar esta liberación en ningún momento. Entiendo que el Productor podrá, en su absoluta discreción y en cualquier momento, ceder esta liberación o cualquier derecho de mi Presentación, la Producción, o cualquier otro programa en televisión, o en cualquier otro medio.

He leído cuidadosamente los términos de esta liberación y en consideración de que el Productor considere el uso de mi Presentación en la Producción o en cualquier otro programa, he demostrado mi comprensión y acuerdo mediante mi firma a continuación. TENGO 18 AÑOS DE EDAD O MÁS.

#### **ACEPTADO Y ACORDADO:**

Nombre: Diego Ramos

Firma:



Anexo 8: Documento de autorización de uso de imagen emitido para la participante entrevistada en la obra Estefanía Mina.

**AUTORIZACION DE PARTICIPANTE**

Fecha: 07 - 04 - 2025

Participante: Estefanía Mina (el "Participante")

Productor: Henry Jácome (el "Productor")

Producción/Programa/Series: De calvas a trenzas (la "Producción")

Por contraprestación buena y valiosa, la suficiencia y el recibo de la cual se reconoce por este medio, Yo, el Participante, estoy de acuerdo en presentarme y ser entrevistado, fotografiado, filmado, grabado y/o video-grabado por representantes del Productor y/o por el Productor, en relación con la Producción antes mencionada. El Productor y sus afiliadas, designados, sucesores, licenciatarios y cesionarios podrán utilizar los derechos de autor, usar y re-usar, copiar, publicar, distribuir, editar, resumir, exhibir y de otra forma utilizar mi nombre (verdadero o ficticio), mi semejanza, persona, actuación, voz, fotos, información biográfica e identificación y declaraciones (conjuntamente, mi "Presentación") para todos y cualesquiera usos, en su totalidad o en parte, en todos y cualesquiera medios, por todos y cualesquiera métodos y en todas y cualesquiera maneras, ahora conocidas o que en el futuro se desarrollen, para la Producción o cualquier otro programa, a través del universo a perpetuidad, incluyendo, sin limitación, en relación con la publicidad, utilización y promoción de la Producción o cualquier otro programa. El Productor será el propietario de y yo otorgo y cedo al Productor, todos los derechos, título e intereses de cualquier índole y naturaleza a perpetuidad, en todo el universo, en y sobre la Producción y los resultados y producto de mi Presentación, todos los cuales son trabajos hechos por contrato, especialmente comisionados para ser utilizados como parte de un trabajo audiovisual, incluyendo todos los derechos de autor, renovaciones y extensiones del derecho de autor y el Productor será considerado el autor de los mismos para todos los fines. En la medida permitida por ley aplicable en que la Producción y los resultados y el producto de mi Presentación no pudieran ser consideradas como un trabajo hecho por contrato, por este medio le transfiero y le transmito al Productor, en la medida máxima permitida por la ley aplicable, todos mis derechos, título e intereses sobre todo el material sujeto a derechos de autor, creados por mi en virtud de, o en relación con esta liberación de manera que el Productor sea el único propietario de todos los derechos de autor en virtud de los mismos. El Productor podrá editar mi Presentación como el Productor lo considere apropiado. Entiendo que el Productor no tiene obligación de utilizar mi Presentación. Estoy consciente de que un fotógrafo de fotos fijas también podría estar presente durante las fechas de la presentación y le otorgo al Productor y a sus afiliadas, designados, sucesores, licenciatarios y cesionarios el derecho de autoría y para utilizar dichas fotografías sin pago adicional para mí, en publicaciones impresas o en cualquier otro medio, sin restricciones. El Productor también tendrá el derecho de y yo cooperaré plenamente con y le permitiré al Productor que produzca, distribuya y de otra forma utilice cortos y tomas "tras bastidores" o de "como se hacen" los programas, que contengan mi Presentación.

Por este medio libero y eximo al Productor y sus afiliadas, designado, sucesores, licenciatarios y cesionarios de todos y cualesquiera reclamos, demandas, o causas de acción que pudieran tener, ya sea por difamación, violación de mis derechos de privacidad o publicidad, o cualquier otro asunto que surja de, o que en cualquier forma esté relacionado con el uso de mi Presentación, o el ejercicio de los derechos otorgados en virtud del presente. Por este medio confirmo que todas las declaraciones y otra información suministrada por mi parte son verdaderas y acertadas y acuerdo ser legalmente responsable por cualesquiera reclamos que surjan de dichas declaraciones. Reconozco y acuerdo que esta liberación no estará sujeta a los términos de un acuerdo con algún sindicato o gremio y que no se me adeudará ninguna cantidad en relación con la utilización, uso o re-uso de mi Presentación, la Producción, o cualquier otro programa en televisión o en cualquier otro medio.

Entiendo que el Productor está procediendo confiando en los términos estipulados por este medio y yo no intentaré revocar esta liberación en ningún momento. Entiendo que el Productor podrá, en su absoluta discreción y en cualquier momento, ceder esta liberación o cualquier derecho de mi Presentación, la Producción, o cualquier otro programa en televisión, o en cualquier otro medio.

He leído cuidadosamente los términos de esta liberación y en consideración de que el Productor considere el uso de mi Presentación en la Producción o en cualquier otro programa, he demostrado mi comprensión y acuerdo mediante mi firma a continuación. TENGO 18 AÑOS DE EDAD O MÁS.

**ACEPTADO Y ACORDADO:**

Nombre: Estefanía Mina

Firma: 

Anexo 9: Pruebas de vestuario del personaje Diablo Huma.



Anexo 10: Prueba de vestuario del personaje Perro.



Anexo 11: Prueba de vestuario del personaje Diablo de Hojalata.



Anexo 12: Enlace con las entrevistas de retroalimentación realizadas en la proyección de la obra.

[https://drive.google.com/drive/folders/1xp5fptGexLfVw-nvfS6RNM8Y\\_ITgoDHS?usp=share\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1xp5fptGexLfVw-nvfS6RNM8Y_ITgoDHS?usp=share_link)