ISSN: 2445-4397

9

ACTA 8

16

DEPÓSITO LEGAL:
M-16925-2016

26

36

44

ACTA es la revista producida por las estudiantes del itinerario de Teoría y Crítica de Arte del Máster Universitario en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, ofertado por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).

58

Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0).

Todos los derechos de autor de las imágenes reproducidas están gestionados.

64

Se imprimieron 400 ejemplares en papel Munken de 90 gr. en Ediciones Crutomen, Madrid, a fecha junio de 2023.

68

78

84

REDES

06.2023

90

ACTA 8

1

9 SOBRE UNA NUEVA DIVINIDAD RETICULAR
Txomin Lasa

16 LA SEMILLA DE UN GIRO DE GUION FRENTE AL COLAPSO
Francisco Villalobos Daza

2

26 ARTE Y CONSTRUCCIÓN. NOTAS SOBRE IDEOLOGÍA, MECENAZGO ARTÍSTICO Y PUBLICIDAD EN LAS EMPRESAS HUARTE
Paula Eslava Jaime

36 LA INTERNACIONALIZACIÓN DE *QUEJÍO* O CÓMO UNIR A LOS PROLETARIOS DEL MUNDO
Lucía Pérez García

44 APUNTES SOBRE LA VANGUARDIA CAPITALISTA Y EL IMAGINARIO DEL GUANO PERUANO (1841-1963)
Raúl Silva

3

58 ***ESTACIÓN ONCE*** **Y UTOPÍAS DEL COLAPSO: NUEVAS REDES EN LA FICCIÓN POSTAPOCALÍPTICA DEL SIGLO XXI**
Clara Gil Fuentes

64 **TEJIENDO REDES SOBRE *EL ARTE Y EL ESPACIO***
Laura Ramos Barbero

68 **LOS OBJETOS EN PRIMER PLANO. EL TEATRO DE OBJETOS Y LOS ACTORES MÁS ALLÁ DE LO HUMANO**
Lucía Batalla Tuero

4

78 **NO VIVÍAMOS EN EL MISMO PISO A FIN DE CUENTAS**
Claudia Luque

84 **¡TODO LO DEMÁS HA FALLADO! ESCENARIOS DE FRACASO Y PROCESOS AMOROSOS EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA**
Paula Lorenzo Chiva y Andrea Martín Castro

90 ***KIKIRIBÚ MANDINGA*****. TRAJES BLANCOS PARA UN LUNES DE CARNAVAL**
Cristina Ortega

En 1948, el psicólogo Edward Tolman publicaba *Cognitive Maps in Rats and Men*, un artículo donde reunía las conclusiones a las que había llegado tras años de investigación sobre la cognición espacial utilizando ratas de laboratorio. En él, acuñaba el término de "mapeo cognitivo" para explicar cómo las ratas, al ser ubicadas en un laberinto, construían un cierto mapa imaginario que les permitía ubicarse y encontrar la salida; una construcción mental de sus experiencias directas y fragmentadas que, al conectarlas entre sí, conseguían armar la totalidad del espacio.

Este término, que posteriormente ha sido utilizado en diferentes disciplinas, es teorizado por Fredric Jameson como una vía metodológica para suplir la alienación propia del capitalismo contemporáneo pues, en el presente, la posibilidad de conceptualizar las complejas coordenadas estructurales resulta casi imposible desde la mera experiencia individual e inmediata. En otras palabras, frente a la crisis en la representación del mundo actual, que impide entender el funcionamiento de las relaciones sociales y materiales, la práctica del mapeo cognitivo permitiría visibilizar la totalidad contemporánea más allá de las experiencias particulares.

Algo que complejizó esta incapacidad del individuo para percibir el sistema fue la construcción de una red de conexión digital en los años noventa, que aceleró el movimiento global de los intercambios económicos. La noción de red y sus aplicaciones se desarrollaron desde la base de un sistema neoliberal y con ello el ensanchamiento del mercado y sus procesos de distribución y tecnificación. Hoy, la optimización de tal tecnología posibilita también la inmediatez comunicativa de nuestra sociedad.

Quizás, la inquietud por encontrar nuevas formas de orientarse ha generado en los últimos años una gran diversidad de conceptos y metodologías en torno a la idea de conectividad: redes, nodos, conexiones, rizomas, retículas o mapas han estado en el centro de los discursos sobre el pensamiento contemporáneo.

Acta 8 se divide en cuatro secciones, cada una con una línea de contenido propia. La primera, *Redes, organicidad y tecnología*, busca cuestionar los límites de la noción de red en base a dos ejes: tecnología y naturaleza. El primer texto propone analizar las representaciones de red a partir de la transición desde una estética tecnológica a una nueva forma orgánica. El segundo, reflexiona sobre las posibilidades que surgen al aplicar un enfoque interespecie a la práctica artística contemporánea.

6-21

Los tres textos de *Redes, economía y política* comparten un interés por pensar casos particulares de producción y

22-53

distribución cultural en su dimensión de sistemas. Las relaciones económicas que los soportan, los discursos ideológicos que contribuyen a justificar sus prácticas o la operatividad laboral de la cultura son visibilizados remarcando el carácter interdependiente de la cultura con otros ámbitos productivos.

54-73 — En *Redes, productos culturales y exposiciones*, los textos abordan la red que une, de manera más o menos explícita, a los artistas entre sí, a los artistas con las instituciones, a los objetos empleados para la producción cultural, a los objetos con los mismos artistas e incluso a la ficción con la realidad. La crítica cultural funciona aquí como un medio útil para, a partir de casos concretos, poder reflexionar sobre cuáles son los patrones organizativos de significados dentro del medio artístico.

74-94 — *Redes, autobiografías y vínculos afectivos* comprende tres textos que reflexionan sobre el amor, la inserción en una red afectiva, la comunidad y los elementos de pertenencia a la misma. Estas conexiones van desde el espacio doméstico hasta las formas de intercambio cultural, ligadas a dinámicas complejas de interculturalidad. Además, no sólo se abordan desde la horizontalidad, sino que se atiende también a las redes fundamentadas en los intercambios desiguales.

Acta 8 toma como punto de partida el concepto de red y su relación con el ámbito cultural, proponiendo una mirada que contemple casos y contextos en los que esta se hace presente tomando múltiples formas. El objetivo no es llegar a una definición unánime de esta noción transversal, sino, más bien, dar cuenta de la multitud de ámbitos y objetos de estudio en los que, sin ser necesariamente evidente, está latente esta idea. Todo ello con la voluntad de ampliar la concepción del término, superando la idea de red como una serie de vinculaciones exclusivamente horizontales, y proponiendo una noción de red que articula interacciones que no solo se establecen desde el beneficio mutuo, sino también desde la explotación o la apropiación.

Paula Eslava Jaime
Claudia Luque
Lucía Pérez García
Raúl Silva

redes ORGANI CIDAD

TECNOLOGÍA

ACTA 8

9 SOBRE UNA NUEVA DIVINIDAD RETICULAR
Txomin Lasa

16 LA SEMILLA DE UN GIRO DE GUION FRENTE AL COLAPSO
Francisco Villalobos Daza

1 REDES, ORGANICIDAD Y TECNOLOGÍA



SOBRE UNA NUEVA DIVINIDAD RETICULAR

Txomin Lasa



— Botella de Coca-Cola con moho en su interior.

Una nueva divinidad tiende a imponerse hoy,
una divinidad técnica, e Internet no es más que
una de sus apariciones luminosas: la Red.
(Pierre Musso, Network Ideology)

De Agamenón a Clitemnestra

Agamenón murió enzarzado en una red. Al menos así nos ha llegado la historia de la ruina del rey de Tebas a través de la tragedia de Esquilo. En su triunfal regreso tras la guerra de Troya, su esposa Clitemnestra le había cosido, junto con las Erinias[1], unas bellas alfombras de color púrpura para la entrada del palacio de Argos. Una "copiosa púrpura, valiosa como la plata" (Esquilo 2021, 959)[2] que replicaba artesanalmente un color abundante en el mar. Tras vacilar un instante sobre si pisar o no tales ostentosos tejidos, la *hybris*[3] de Agamenón, la misma que lo había llevado al sacrificio de su propia hija para ganar la guerra, lo llevó a poner los pies sobre la que resultó ser una red sin escape, un "rico manto perverso" (Esquilo 2021, 1383). En un astuto acto de engaño, Clitemnestra conseguía así vengar la muerte de su hija envolviendo a su marido en una tela de araña para, una vez atrapado, coser su cuerpo a puñaladas.

Dejando de lado el tópico de género que presenta la figura femenina como una fuente de atracción y perdición para el protagonista de la tragedia, no cuesta tanto vernos reflejados en la ruina de Agamenón desde nuestro presente, cada vez más enzarzado en proliferantes redes sin escape. Hoy día, ¿no podríamos aprender algo de la imprudencia de Agamenón como advertencia para no caer tan fácilmente en los tejidos de Silicon Valley, aparentemente omnipresentes y omnipotentes? Algunas redes engañan, se camuflan bajo diversas apariencias, llegando incluso a convencernos de que son divinas, o lo que es lo mismo, de que son naturales. Una vez llevado a cabo el engaño, —y he aquí la preocupación que motiva el presente artículo— puede que consigan que olvidemos que hay ciertas manos humanas que las tejen en las sombras.

El teórico de los medios Alexander R. Galloway identificaba en la tragedia de Esquilo algunas de las representaciones más antiguas de redes y, por tanto, "algunos de los ejemplos más antiguos de sistemas de medios en la literatura occidental" (2021, 61)[4]. Por un lado, al comienzo de la obra nos encontramos con una línea de comunicación compuesta por antorchas, una serie de haces de luz concatenados que se van encendiendo uno tras otro a través de la costa para transmitir la señal de que Troya ha caído. Galloway llama a esta línea "la cadena del triunfo" (2021, 63), ya que Agamenón representa la victoria mediante un modelo de comunicación lineal, eficiente, y funcional. Por otro lado, la red de Clitemnestra se corresponde con la muerte del rey, llamándola Esquilo una red del Hades. Esta última es una "tela de araña", una malla no lineal "de cualidad inconcebible y de forma innumerable" (Galloway 2021, 63). Se corresponde además con la figura de las Erinias, representadas en el coro como multiplicidad dinámica de "forma no humana, a saber, divina" (Galloway 2021, 64).

Salvando las distancias, podríamos ver que parte de las teorías sociológicas de la segunda mitad del siglo pasado articulaban el paso del fordismo al posfordismo[5] en líneas similares a la dualidad presentada por Galloway: a saber, como el paso de sistemas estancos centralizados (Agamenón) a sistemas dinámicos descentralizados

(Clitemnestra). Alvin Toffler afirmaba que "las burocracias industrialistas tienen una estructura piramidal", y que "cualquier país que pase la página de la era de las chimeneas industriales necesita de redes descentralizadas, ultrarrápidas y con gran capacidad para hacer circular masas considerables de datos informáticos, imágenes de vídeo y otro tipo de mensajes" (cit. en Musso 2016, 52). Así, las emergentes redes horizontales se veían como una respuesta creativa a la desintegración y fragmentación social provocada por la caída de las pirámides fordistas. Dispersado el cuerpo social en lo que Lyotard llamó "nubes de gregarismo", la figura de la red vendría a reordenar a los individuos en múltiples intersecciones. Como no podía ser de otro modo, estas estructuras reticulares iban de la mano de una nueva legitimidad tecnológica, la de la integración de telefonía informática (CTI) (cit. en Musso 2016, 52).

El concepto de *red* se iría asentando poco a poco como un concepto fetiche para la teorización de las emergentes estructuras sociales hasta el día de hoy, cuando prácticamente todos los campos de estudio parecen decantarse por dicho modelo explicativo. Han prosperado la teoría del actor-red de Latour en filosofía, Franco Moretti y sus análisis reticulares en los estudios literarios, las estrategias militares de una "guerra-red" de Donald Rumsfled, o las redes neuronales en neurociencia[6] (Galloway 2014b). Por no mencionar el más importante, el principal modo de producción contemporáneo: "Google monetiza formas reticulares (por medio de algoritmos de agrupamiento). Facebook ha reescrito nuestra subjetividad e interacción social con servicios de redes canalizadas y discretizadas" (Galloway 2014a). "Todo es una red" o al menos así reza uno de los mantras de lo que Pierre Musso (2016) ha denominado *retiología*, una ideología contemporánea que suele sostener las dos siguientes premisas: 1) "la soberanía y el poder son definidos en términos de verticalidad, centralización, esencia, fundamento, o credos rígidos de cualquier tipo"; y 2) "a la eliminación de tal verticalidad dogmática le sigue una eliminación de la soberanía como tal" (Galloway 2014a). Según los "retiólogos", una vez caída la soberanía vertical de Agamenón, solo quedaría esperar a que Clitemnestra y las Erinias tejieran sus nuevas utopías.

Imaginarios de lo "inorgánico organizante"

Pero sería insuficiente reducir dicho concepto a un mero proyecto normativo o una *doxa* política. Musso define la *retiología* como "un conjunto de representaciones, discursos e imágenes que se sustentan sobre redes técnicas" (2016, 21). En definitiva, la proyección utópica de la *retiología* necesita respaldarse sobre bases estéticas y ontológicas, esto es, requiere de un conjunto de discursos, imágenes y representaciones que nutran la idea de que "todo lo que existe en el mundo aparece naturalmente en la forma de un sistema, una ecología, un ensamblaje, en resumen, como una red" (Galloway 2014b). De esta forma, "usando imágenes reticulares de lo orgánico, los ingenieros legitiman las redes artificiales que diseñan" (Musso 2016, 38); las empresas de Silicon Valley equiparan el funcionamiento de sus tecnologías con procesos orgánicos para naturalizar y justificar la necesidad de sus particulares innovaciones técnicas[7].

¿Y acaso no constatamos esta tendencia "retiológica" en el arte contemporáneo? Tomemos como ejemplo la exposición colectiva que organizó el Centro Pompidou el año pasado, *Redes-mundos* (2022), donde una amplia noción de "red" (desde Internet como "red de redes", hasta Gaia como "la primera red, la de

los vivos, que une a las especies") metía en el mismo saco la obra de unos sesenta artistas, arquitectos y diseñadores. La muestra mezclaba así obras de net.art con trabajos interesados por cuestiones ecológicas. Entre las piezas se mostraba el trabajo de ecoLogicStudio, una agencia de arquitectura que investiga el diseño de entornos biofílicos mediante el desarrollo de protocolos urbanos con inteligencia artificial. En un vídeo del colectivo, un algoritmo que estaba siendo entrenado para comportarse como el "blob" (nombre coloquial del *physarum polycephalum*, un organismo unicelular con asombrosas capacidades de aprendizaje e intercambio de información), replicaba el comportamiento de dicha especie en su complejo despliegue reticular alrededor de una superficie que simulaba la ciudad de París. Según la exposición, el proyecto exploraba "las potencialidades de una red híbrida post-antropoceno" (Brayer y Zeitoun 2022, 257).

En esta misma línea, para la exposición *Ciencia-fricción* (2021) del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, María Ptqk describía el "blob" como un organismo que no era ni exactamente animal, ni exactamente hongo, ni exactamente planta. Como un ser de cruce y resistencia frente a la rigidez taxonómica del campo de estudios biológico; según Ptqk (2021), el "blob" animaba a un ejercicio de "ciencia-fricción: un terreno experimental que derriba certezas sobre la idea misma de pensamiento", abriendo las puertas hacia imaginarios futuros post-antropocéntricos[8].

¿Pero cuáles son exactamente esos nuevos imaginarios que se abren a través de la elusividad categórica del "blob"? Puede que algunos de ellos los mostrara la revista *Wired*. En un artículo de 2010, la revista sostenía que el "blob" era tan hábil como los ingenieros japoneses a la hora de diseñar espontáneamente el sistema ferroviario de las cercanías de Tokio, "una de las más eficientes del mundo" (Sanders 2010). Recreando el patrón de las ciudades japonesas de las cercanías de Tokio con copos de avena, un experimento había demostrado cómo aquel moho mucilaginoso "sin cerebro" construía redes con tubos para canalización de nutrientes "sorprendentemente similares" al diseño del sistema ferroviario japonés. Según el equipo investigador, el "blob" podría "conducir al diseño de redes más eficientes y adaptables", por su alto nivel de complejidad y optimización. Además, dicho comportamiento sería matemáticamente modelable, y se esperaba que contribuyera a idear redes con posible aplicabilidad para "soldados en campos de batalla o enjambres de robots que exploran entornos peligrosos" (Sanders 2010).

Ahora bien, ¿es esto para lo que nos sirve apreciar las capacidades creativas de nuestras "especies compañeras"? ¿Para expandir y optimizar nuevas tecnologías incluso si es con fines belicosos? Ciertos discursos parecen poner en valor las diversas capacidades de especies no humanas para bajarnos del pedestal ultramundano en el cual nos hemos colocado durante más de dos milenios: de hecho, tanto para el CCCB como para la revista *Wired*, la versatilidad del "blob" sirve como demostración de que "la especie humana no es una especie excepcional ni superior" (Ptqk 2021)[9]. Sin embargo, ¿cuáles son los criterios con los que operamos para definir la "inteligencia" o la "creatividad" que atribuimos a esas otras especies? Porque si, como parece, dichos criterios son reducibles a formas de racionalidad técnica, si fenómenos orgánicos como el "blob" son computacionalmente modelables y reproducibles mediante IAs, ¿no seguiremos concibiendo la naturaleza como una mera fuente de extracción económica, aunque sea de extracción de conocimiento?

No se pretende aquí dar una respuesta articulada a tales cuestiones pero sí, al menos, ponerlas sobre la mesa en un momento en el que cierta forma compartida

de "ecologismo" parece invadir tanto el mundo del arte contemporáneo como los discursos de Google o Facebook. Galloway argumenta que hoy en día nos encontramos "bajo la dominación de los realistas, los vitalistas, los ambientalistas" que, por otra parte, son los mismos que glorifican las virtudes de "lo horizontal sobre lo jerárquico, la liberación sobre la disciplina, la apertura sobre la estructura", etc. (2015, 6). Por supuesto, como él mismo matiza, el uso del término "ecologismo" debe tomarse con pinzas cuando hablamos de las mencionadas multinacionales: "son ecologistas en un sentido muy tonto y mundano, tejados verdes y esas cosas". Sin embargo, y he aquí la clave de la cuestión, "creen bastante firmemente que el mundo consiste en sistemas vitales" y que el medio-ambiente tiene una sola responsabilidad, "generar valor" (Galloway 2015, 6).

Como paradigma de la convergencia entre las redes del arte contemporáneo y las de Silicon Valley, Galloway presenta el ejemplo del encargo de la empresa de Zuckerberg a Frank Gehry para el diseño de una expansión de sus sedes en Menlo Park, California. "Gehry y Zuckerberg son una pareja excelente" precisamente porque la ideología de la tecnología contemporánea ya no se materializa en la estandarización industrial y la regularidad geométrica del modernismo arquitectónico (Galloway 2015, 6). El lema "la forma sigue a la función" ha sido ahora reinterpretada en términos estrictamente matemáticos o algorítmicos, pero no ya mecánicos (Galloway 2015, 6). Es más, la tecnología en términos mecanicistas, como un cuerpo separado de su contraparte orgánica, "fue completamente superada por la cibernética a mediados del siglo XX; en cambio, hemos sido testigos de un mecano-organicismo", tal y como ha argumentado Yuk Hui (2020, 55). Este nuevo mecano-organicismo, a diferencia del mecanicismo que se basa en una causalidad lineal (de tipo A-B-C), descansa sobre una causalidad circular (A–B–C–A). En palabras de Hui, es "reflexivo en el sentido básico de que es capaz de determinarse a sí misma en forma de una estructura recursiva", donde por recursión entiende "un movimiento reflexivo no lineal que se mueve progresivamente hacia su *telos*" (2020, 55). Es esta, a juicio del filósofo, la estructura técnica que comparten tanto la cibernética actual como la hipótesis Gaia[10].

En la actualidad, "las máquinas cibernéticas están adquiriendo una especie de organicidad y se convierten así en lo *inorgánico organizante*" (Hui 2022, 49). Por medio de operaciones como el análisis de *big data*, el aprendizaje automático y la *smartización*, "el urbanismo tiende a la automatización completa, y en la medida en que esta automatización se orienta hacia la ecología y la sostenibilidad, implica la realización de máquinas recursivas gigantes" (Hui 2022, 49). Pero la reciente explosión de inteligencias artificiales no ha hecho más que mostrar los últimos resultados de un camino que llevaba décadas perfeccionándose. Ya a mediados del siglo pasado, con la mirada puesta en los últimos adelantos de la cibernética de Wiener, Heidegger advirtió con precaución que lo "orgánico" bien podía ser el último gran triunfo de la racionalidad técnica moderna:

> Es muy posible que todavía tome un tiempo considerable reconocer que el "organismo" y lo "orgánico" se presentan como el "triunfo" mecanicista-tecnológico de la modernidad sobre el dominio del crecimiento, la "naturaleza"(Martin Heidegger, Ponderings XII–XV, cit. en Hui 2020, 54).

Puede que sea el momento de tomarse en serio la advertencia de Heidegger. A

lo largo del texto, se ha pretendido hacer justamente eso. Partiendo primero de la actual omnipresencia de la noción de "red", y mostrando luego la convergencia entre ciertas manifestaciones del ecologismo en el arte y en los discursos de Silicon Valley, se ha querido ilustrar la ideología que Pierre Musso ha denominado *retiología*. Fundamentalmente, la *retiología* reproduce una equivalencia ontológica entre redes naturales y redes tecnológicas, lo cual, tal y como se ha especulado, podría contribuir a que: (1) antropomorficemos la naturaleza, dificultando la tarea de pensar una alternativa al horizonte del Antropoceno; y a que (2) el poder tecnócrata naturalice las estructuras sociales que se derivan de sus implementaciones técnicas, por presentarlas como realidades autogeneradas e inevitables. Esperemos, aun así, que no sea demasiado tarde para aprender algo de la *hybris* de Agamenón, aunque solo sea para caminar con más prudencia y mirar bien qué redes pisar y cuáles no ∎

Notas

1. También conocidas como las Furias, son las personificaciones femeninas de la venganza en la mitología griega.

2. Las citas de Esquilo refieren a las líneas del texto griego.

3. En la mitología griega, la *hybris* es la arrogancia y el orgullo desmedido que lleva a un humano a desafiar la superioridad de los dioses. Esta actitud a menudo es castigada con una retribución divina.

4. *Nota*: Todas las traducciones al castellano de referencias bibliográficas en idioma extranjero son del autor.

5. A saber, el paso de una estructura social constituida en torno al modelo industrial fordista, con sus líneas de ensamble de producción en cadena, hacia los tipos de organización más flexibles de la economía de servicios que surgieron a partir de los 60 en Europa y Estados Unidos.

6. Algunas investigaciones recientes han articulado cómo este carácter interdisciplinario del concepto de "red" no es una mera coincidencia. Por ejemplo, Orit Halpern ha señalado la relación existente entre las teorías de redes neuronales y el liberalismo de Hayek de mediados del siglo pasado: con los sistemas de red, "las mentes, las máquinas y las economías podrían volverse autónomas, capaces de cambiar y lidiar con lo inesperado a través de sus propias propiedades internas de emergencia y autoorganización" (2022, 336).

7. Como paradigma de este *ethos*, Musso (2016, 53) trae a colación la cosmovisión de un manager empresarial como Hervé Serieyx y su fervorosa defensa de dejar atrás modelos de gerencia piramidales que funcionan de forma mecánica, para defender una nueva estructura reticular de "modelo biológico" —cómo no, que las redes estén "vivas" parece interesar a quienes quieren mantenerlas "flexibles", lo cual ya sabemos que en la jerga empresarial es un mero eufemismo de "precarias"—.

8. Basándose en teóricas como Lynn Margulis o Donna Haraway, y con material de divulgación científica a favor de la hipótesis Gaia ("todas las especies terrestres están unidas por relaciones simbióticas e interdependientes"), *Ciencia-fricción* buscaba "un cambio de mentalidad y de sensibilidad que cuestiona la supremacía de la especie humana" (Ptqk 2021). Con este fin, se exponía una suerte de psicodelia visual desplegada por obras que tenían como motivo organismos naturales: las pinturas "simbióticas" de Shoshanah Dubiner, las cerámicas de líquenes de Jordán Castillo, los corales multicolores de Petra Maitz, etc.

9. También *Wired* comienza así otro de sus artículos sobre el "blob": "Es oficial: los humanos estamos cancelados. Destruimos el planeta lentamente (...). Pero en un mundo cada vez más desprovisto de actitudes humanas modélicas, existen algunas curiosas fuentes de inspiración ahí afuera" (Reynolds 2019).

10. Como argumenta el autor en su libro *Recursividad y Contingencia* (2022), la hipótesis Gaia presentó la Tierra como una gran máquina cibernética, operando mediante un constante proceso de *retroalimentación* para autodeterminar sus propias funciones homeostáticas. En este proceso, la información se convierte en la medida del grado de organización de un sistema, y el organismo se va nutriendo de ella de manera circular para autorregularse hacia un *telos* definido. Por eso, según Hui, la propuesta de la teoría Gaia debe ser entendida no como una vuelta romántica a un pasado pretecnológico, sino "como el punto de encuentro entre la cibernética de James Lovelock y el organicismo de Lynn Margulis" (2022, 48).

Bibliografía

Brayer, M. A., Zeitoun, O. (2022). *Réseaux Mondes*. París: Centre Pompidou.
Esquilo. (2021/458a.C.). *Orestiada*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Trad. de David García Perez.
Galloway, A. R. (2014a, octubre). The Reticular Fallacy. *Culture and Communication*. http://cultureandcommunication.org/galloway/the-reticular-fallacy
Galloway, A. R. (2014b, noviembre). Network pessimism. *Culture and Communication*. http://cultureandcommunication.org/galloway/network-pessimism
Galloway, A. R. y Berry, D. M. (2015). A Network is a Network is a Network: Reflections on the Computational and the Societies of Control. *Theory, Culture & Society*, 33(4), 151-72.
Galloway, A. R. (2021). *Play and Politics in the long digital age*. Londres: Verso.
Halpern, O. (2022). The Future Will Not Be Calculated: Neural Nets, Neoliberalism, and Reactionary Politics. *Critical Inquiry*, 48(2), Winter 2022.
Hui, Y. (2020). Machine and Ecology. *Angelaki*, 25(4), 54-66.
Hui, Y. (2022). *Recursividad y Contingencia*. Buenos Aires: Caja Negra.
Musso, P. (2016). Network Ideology: From Saint-Simonianism to the Internet. En J. L. García (Ed.), *Pierre Musso and the Network Society* (Philosophy of Engineering and Technology, Vol. 27). Cham: Springer.
Ptqk, M. (12 de junio de 2021). *Pensar como un pulpo*. CCCB. https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/ciencia-friccion/234907
Reynolds, M. (19 de octubre de 2019). *All hail the blob, the smart slime mold confounding science*. Wired. https://www.wired.com/story/all-hail-the-blob-smart-slime-mold-confounding-science/
Sanders, L. (22 de enero de 2010). *Slime mold grows network just like Tokyo rail system.* Wired. https://www.wired.com/2010/01/slime-mold-grows-network-just-like-tokyo-rail-system/

LA SEMILLA DE UN GIRO DE GUION FRENTE AL COLAPSO

Francisco Villalobos Daza



— Un homenaje al Plantoceno. Flor, rama, tierra y tela de coco.

Dentro del escenario compuesto por la naturaleza, nos hemos proclamado los viles protagonistas de un relato en el que somos más antihéroes que cualquier otra cosa. Del manido discurso del Antropoceno han surgido historias que han tratado de comprenderlo, aunque más recientemente, de superarlo. A su vez, la herencia de una cultura regresiva y estancada se ha dejado notar en la aparición de nuevas escisiones del Antropoceno que proponen dar un giro de tuerca a esta narración. Algunas como el Capitaloceno han dotado al capitalismo de un indigno papel principal, ya que bajo este marco, la naturaleza sería entendida y organizada en función de su relación con el sistema económico imperante desde el siglo XVI, un hecho que, a pesar de poder estar en lo cierto, debe ser debidamente confrontado (Moore 2020). Por ello, es necesario redirigir nuestras fuerzas hacia otros agentes que alumbren el camino hacia un futuro todavía borroso que sigue bajo la amenaza del colapso; es aquí donde las redes interespecie entran en juego para ofrecer una alternativa eficaz.

Esto ha sido reivindicado desde hace décadas por cierto sector del ecofeminismo, que ha equiparado el papel tan importante e invisible que ha jugado la naturaleza en el desarrollo histórico humano con todo el trabajo no remunerado femenino que es indispensable para el mantenimiento de la vida en sociedad (Herrero 2013). De forma similar a lo planteado por el ecofeminismo, la simple idea de que las plantas cobren su merecido protagonismo dentro de la era del Antropoceno puede resultar revolucionaria en sí, ya que a pesar de que hagamos un esfuerzo como especie para desplazarnos del foco de luz central, todavía arrastramos con fatiga el peso de un antropocentrismo que cada vez nos representa menos. No obstante, a nivel pragmático se puede recurrir a la ficción, que siempre ha sido un lugar al que acudir cuando alguien no encuentra lo que es percibido de una forma implícita en la realidad sensible. Esta declaración pone de relieve el potencial transformador que poseen las narrativas ficcionales, ya que estas pueden ser reconvertidas en una herramienta esencial para entender nuestra realidad más próxima. De ahí que el objetivo de este artículo sea establecer una red de contacto recíproca con la que poder plantar cara a esta era geológica autodestructiva. Todo nos lleva a hablar de un caso de estudio concreto que especula sobre la posibilidad de un mundo donde las plantas han tomado el poder y donde nuestra red con ellas ha sido reconfigurada.

Bajo una premisa viable a la par que fantasiosa, la artista y ambientóloga Paula Bruna (Barcelona 1978) ideó un proyecto artístico pensado como respuesta a la era del Antropoceno que se ha tornado como uno de los más originales en el ámbito nacional. Así pues, bajo el paraguas de una nueva era geológica ficticia que la artista bautiza como *Plantoceno* (2017-), se enmarcan una serie de obras que pretenden cuestionar la supremacía de la especie humana desde el relato en primera persona de las plantas (Bruna 2019a). El razonamiento detrás de esta nueva narrativa se fundamenta sobre todo en el poder transformador de la fotosíntesis, proceso mediante el cual se proporciona oxígeno a la atmósfera y se altera el ciclo del agua y el de la formación de los suelos, un hecho que sustentó desde tiempos ancestrales la realidad material que sentimos y vivimos (Bruna 2021). De forma paralela, el *Plantoceno* puede ser entendido como uno de los tentáculos del gran cefalópodo-cyborg llamado *Chthuluceno*, un neologismo que acuñó Donna Haraway y que comparte la misma metodología que el *Plantoceno*, pues ambos se fundamentan a la vez en hechos científicos y en ficciones especulativas. La propia Bruna ha citado al *Chthuluceno* como su referencia más directa. Por ello, también tienen en común la finalidad para la que fueron creados, pues ambos se concibieron para hacer frente al colapso ecosocial en el que todos

los actores del ecosistema tienen la misma responsabilidad frente al problema de la existencia hoy día (Haraway 2019). La red que traza la artista en estas obras es clara y directa, ya que parte de la perspectiva que el reino vegetal podría tener de nosotros y cómo este se inmiscuiría en diferentes aspectos de nuestra existencia.

Tal es el caso de la obra textil *Dos vestidos* (2018), compuesto de dos prendas elaboradas mediante procesos similares en esencia pero con finalidades contrapuestas. El más relevante es el segundo de ellos, creado a partir de tela de algodón proveniente de plantas cultivadas por la propia artista, cuya génesis final fue el resultado de un efecto serendípico propiciado por la actuación del entorno, en concreto de unas goteras en su taller que lo empaparon. Como consecuencia, el vestido no sólo acabó por ser poblado por las plantas, sino que a estas se les sumaron el moho y los insectos que germinaron con el paso de los días (Bruna 2021). Sin mediarlo, el *Plantoceno* se ha manifestado en un vestido en el que se habían establecido redes de contacto entre distintas especies no humanas, un hecho que para la artista supuso un proceso de des-antropomorfización severo pero necesario, ya que si ella quería portar el vestido, primero debía superar una fase inicial de repulsión hacia estas formas de vida. Al mismo tiempo, esta adaptación al vestido manifiesta la vulnerabilidad humana frente a aquella otredad de seres vivos que es presentada como hostil, una otredad donde los animales son unos simples vasallos de las plantas. Por otro lado, a pesar de la diferencia de medios utilizados, la artista ha citado cómo *Dos vestidos* trata de seguir la estela de Fina Miralles o Ana Mendieta (Bruna 2020), artistas que se apoderaron del paisaje para fundirse con él a través de la fotografía o la performance, a diferencia de Bruna, que se encarga de crearlo mediante un proceso que podría remitir de forma lejana a las esculturas antropomorfas de Mathilde Roussel.

Sin embargo, sus influencias van más allá de los clásicos mencionados, puesto que Bruna no ha sido la única en ceder protagonismo al resto de especies a través del arte en la actualidad. De hecho, la obra interactiva *Plein Air* (2006-2010) de Tim Collins y Reiko Goto se fundamenta en una premisa similar a otras obras de Bruna que comentaremos a continuación. En este caso, el interés de la pieza reside en las interacciones de los humanos con una serie de árboles de Aberdeen a través de la escucha de su "respiración", todo con la intención de posicionarse en una otredad vegetal para luego actuar de una forma más ética (Goto 2012). Aunque quizá el lugar en el que se aunaron más artistas con postulados similares a los de Bruna fue la exposición *Ciencia fricción* (CCCB 2021), comisariada por María Ptqk y donde la presencia de la artista se puede encontrar en uno de los artículos del catálogo. De ahí se pueden extraer nombres como el de Pinar Yoldas o Špela Petrič, siendo esta última citada en varias ocasiones como una influencia, pues su obra y formación como bióloga dan pie a un arte muy característico. Así ocurre en *Ectogenesis/Phytoteratology* (2016), una obra en la que Petrič juega a ser Frankenstein creando un simbionte humano-planta a partir de una pseudo fecundación in vitro en la que se inyectan hormonas humanas a una planta (Ptqk 2019).

Volviendo a la obra de Bruna, *Dos vestidos* constata la complejidad de esta era geológica ficticia frente a otras donde aún quedan remanentes antrópicas como ocurre con Petrič (Bruna 2020). De igual manera, se evidencia cómo el ejercicio de la razón nos distancia de establecer una relación simbiótica más respetuosa, algo que no ocurre con los insectos, ya que no dudaron en hacer del vestido un lugar en el que cohabitar. Un hecho similar ocurrió en *Procesos del Plantoceno* (2018), una obra de ejecución sencilla en la que Bruna recubrió con agar una mesa en su taller. El resultado

final fue una “maqueta” de lo que sería un paisaje natural en la era del Plantoceno. Una vez más, la agencia humana queda en un segundo plano debido a nuestro impulso natural de beneficiarnos violentamente del entorno, ya que a diferencia de los animales no humanos, el papel principal que ocupa el agar-agar en nuestras vidas no va más allá del divertimento culinario por su poder gelificante.

Por el contrario, el interés de esta pieza reside en las historias de las que este efímero escenario ha sido testigo. Así pues, este paisaje vio ir y venir a toda una turba de hormigas indecisas sobre su próximo lugar de vivienda; también funcionó como un emplazamiento donde las polillas repostaron fuerzas; mientras que las moscas, con una determinación mucho más firme que la mostrada por sus compañeras las hormigas, decidieron establecerse en esta pradera de agar y plantar aquí el germen de una familia para así pasar el relevo a una generación más joven... Todo ello para que al final, al igual que ocurre con la vida en sí, el ecosistema se transforme para dar paso a otras formas de vida, que a su vez, serán la semilla de un nuevo ciclo de vida posterior en el que todo tipo de ser vivo será bienvenido.

Atuendo para devenir paisaje (2019). Fotografía de Alba García i Allué.



Tanto en *Dos vestidos* como en esta última obra, se crea un artefacto que se convierte en un fragmento del *Plantoceno*, en una minúscula parte de su enrevesado paisaje. Por consiguiente, buscar un paisaje propio de esta nueva era se torna uno de nuestros principales objetivos si queremos hacer frente al colapso. La idea de un escenario acorde ya estaba bastante asentada tras los resultados de la comentada obra *Procesos del Plantoceno*, sin embargo, los humanos todavía no habían terminado de encajar en este sistema de intercambio de afectos multiespecie. En consecuencia, la artista volvió a concebir una indumentaria a partir de unos materiales que fueran en consonancia con el paisaje del *Plantoceno*.

El resultado final fue una obra con un título bastante esclarecedor, ya que *Atuendo para devenir paisaje* (2019) aúna en una misma pieza todos los elementos, fabulaciones y proyecciones de futuro necesarias para convivir en este heredero del *Chthuluceno* de Haraway. La particularidad de este atuendo quizá resida en el uso combinado de unos materiales concretos, como las mantas de tela de coco, y en el proceso por el que fue llevado a cabo, donde jugó un papel determinante la colectividad e intervención de personas procedentes de distintos campos, tales como la geografía, la moda o la ingeniería de caminos (Bruna 2020). Por otro lado, la agencia no humana se tornó clave de nuevo al aportar un componente de incertidumbre a la obra, puesto que con el paso de los días, era impredecible hacia dónde se desarrollaría el atuendo. También cabe destacar la acción del clima, un aspecto muy presente en la vida y obra de Paula Bruna por su formación como ambientóloga (Morell-Rovira 2021). Este último factor se dejó notar en ciertas zonas del atuendo donde la luz del sol se posaba durante horas, algo que contrastaba con otras regiones de la tela donde la humedad era la predominante. De nuevo, una mirada reposada sobre esta pieza del *Plantoceno* nos invita a repensar sobre las redes que forman los seres vivos de manera instintiva, como el caso de los mosquitos, que vieron en las zonas más acuosas del atuendo un emplazamiento idóneo en el que recrear su ciclo de vida (Bruna 2019b). El desenlace de esta obra es una amalgama de sensaciones encontradas que nos presiona para inmiscuirnos entre el resto de actores secundarios y tomar partido desde una otredad vegetal. A su vez, evidencia lo necesaria que es una alfabetización ecológica que nos haga conscientes de la red de la que formamos parte, una red cuyo origen es la fotosíntesis que impregna toda forma de vida sobre la Tierra (Herrero 2013). A rasgos generales, un detenido paseo por la web de la artista (paulabruna.com) constata todo lo dicho hasta ahora, pues está dotada de un imaginario visual que ilustra una realidad alternativa donde el colapso climático es atacado desde otra perspectiva.

En un paso más allá, podría acusarse que el atractivo de estas piezas de arte y la singularidad de su planteamiento las distancian del necesario pragmatismo de su concepción. La urgencia por el colapso climático que inspiró la enunciación de una era dominada por las plantas parece estar resuelta a corto plazo con esta forma de hacer arte, a pesar de que resulte inconcebible una sociedad que sustituya el algodón y el poliéster por la tela de coco, las semillas y las larvas. Sería injusto, por tanto, descartar u obviar el potencial de estas obras por el simple hecho de ser demasiado extravagantes para el común de la sociedad, pues donde verdaderamente radica el potencial de concienciación es en los relatos paralelos que estas generan. De ahí que cuando se nos pide "devenir paisaje", no se nos pida que nos proyectemos en una irónica visión posmoderna de Dafne concebida desde la posnaturaleza, en la que voluntariamente nuestras falanges se tornen en ramas y nuestro tronco en madera,

sino que tomemos conciencia de lo que acontece a nuestro alrededor desde otro punto de vista. Los vestidos, los fragmentos del paisaje y la teoría del *Plantoceno* de Paula Bruna no son más que instrumentos con los que despertar unas capacidades innatas de todo ser humano, capacidades que se han ido entumeciendo con el pasar de las décadas en pro de unas aptitudes de supervivencia necesarias para no ser engullidos por la hostil máquina de vivir que nosotros mismos hemos confeccionado.

Por ello, situarse en el *Plantoceno* nos predispone de forma activa frente a un cambio inminente pero necesario. El precio a pagar es un derroche de empatía natural en todos nosotros, que a pesar de contar con sus claroscuros, siempre ha estado y estará ahí, inmanente. No es necesario cohabitar diariamente con polillas o moscas para ser más responsables con el entorno, pero sí podemos tomar lecciones de ellas para la creación de una red de convivencia menos invasiva; red en la que siempre deben permanecer las plantas, pues su papel tan vital en nuestras vidas ha sido puesto en evidencia aquí, un hecho que nos lleva a pensar qué sería del resto de seres vivos si esta red se fuera segando de forma paulatina. A fin de cuentas, el *Plantoceno* viene a alargar un relato humano cada vez más complejo, y a modo de coda, esta nueva era geológica tan solo pretende avivar un potencial de cambio que ya está ahí. Por tanto, a nivel funcional, la impronta de los ahora coprotagonistas vegetales cada vez es más determinante en el discurrir de una historia decadentemente perenne, cuya extensión quedará subordinada a las luces de una red interespecie que venga a alumbrar el próximo giro de guion ■

Bibliografía

Bruna Pérez, P. (2019a). Historias de los no humanos. La especulación artística como recurso para aproximarse a otras realidades. *Ecología Política*, 57, 38 - 42.

Bruna Pérez, P. (2019b). *atuendo para devenir paisaje*. La escocesa. Recuperado el 21 de marzo de 2023 de https://shorturl.at/hiuzB.

Bruna Pérez, P. (2020). *Arte y ecología política. Un viaje desde el modelo antropocéntrico a las realidades de los no humanos* [Tesis doctoral, Universidad de Barcelona]. http://hdl.handle.net/10803/671229.

Bruna Pérez, P. (16 de diciembre de 2021). *Paula Bruna. El Plantoceno. Trascender el pensamiento antropocentrista desde la investigación artística* [Vídeo]. YouTube. Recuperado el 22 de marzo de 2023. https://shorturl.at/cmLT9.

Página web de la artista: https://paulabruna.com.

Goto Collins, R. (2012). *Ecology and environmental art in public place. Talking tree* [Tesis doctoral, Robert Gordon University]. http://hdl.handle.net/10059/788.

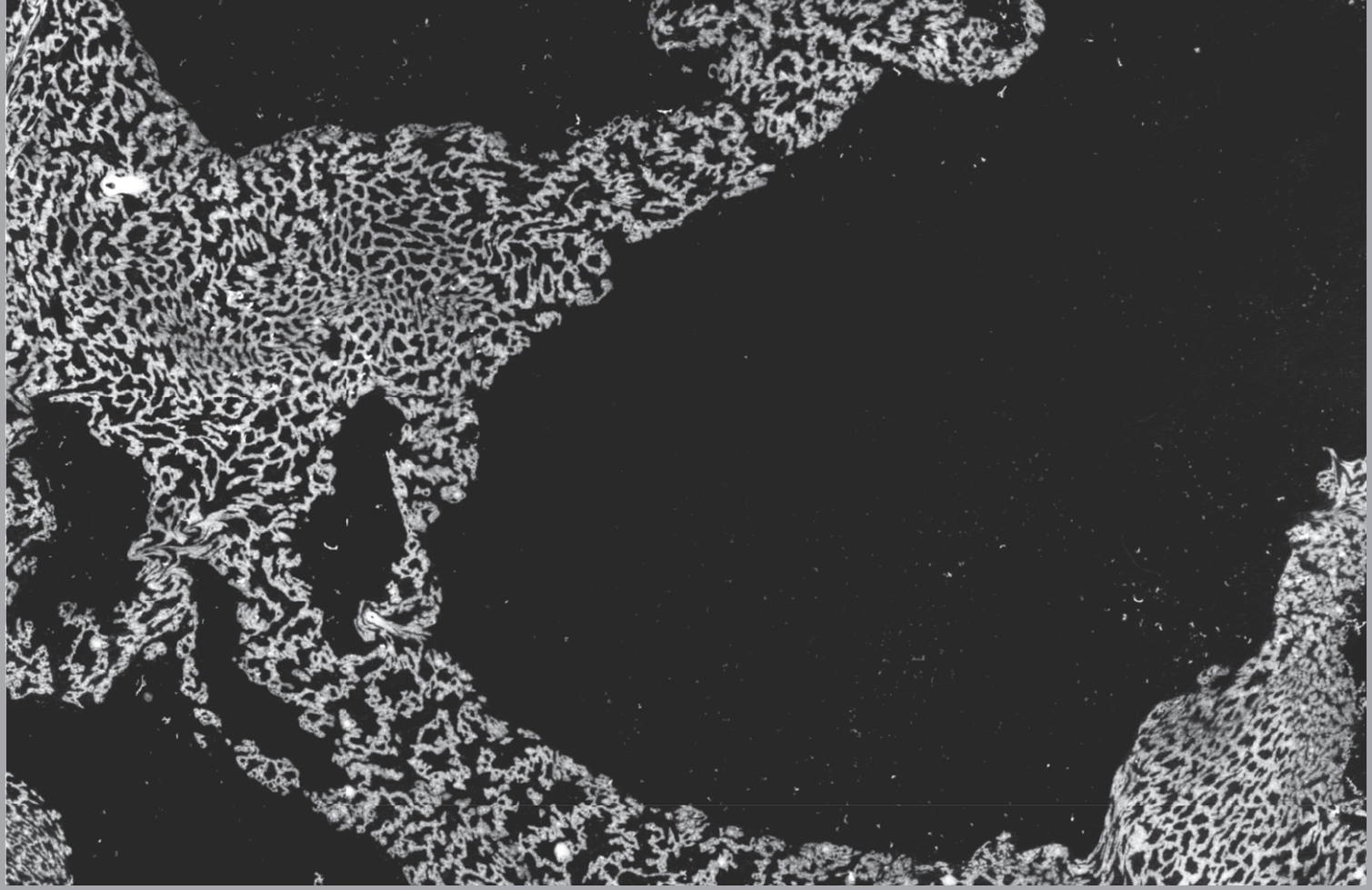
Herrero, Y. (2013). Miradas ecofeministas para transitar a un mundo justo y sostenible. *Revista de Economía Crítica*, nº16, 278 – 307.

Haraway, Donna J. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.

Morell-Rovira, J. (2021). The other residents. Apropaments a no humans en l'obra de Paula Bruna. *Croma*, Vol.9 nº18, 37 - 45.

Moore, Jason W. (2020). *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación de capital*. Madrid: Traficantes de sueños.

Ptqk, M. (ed.) (2019). *Especies del Chthuluceno. Panorama de prácticas para un planeta herido*. Bilbao: Sycorax.



Redes

ECONOMÍA y POLÍTICA

ACTA 8

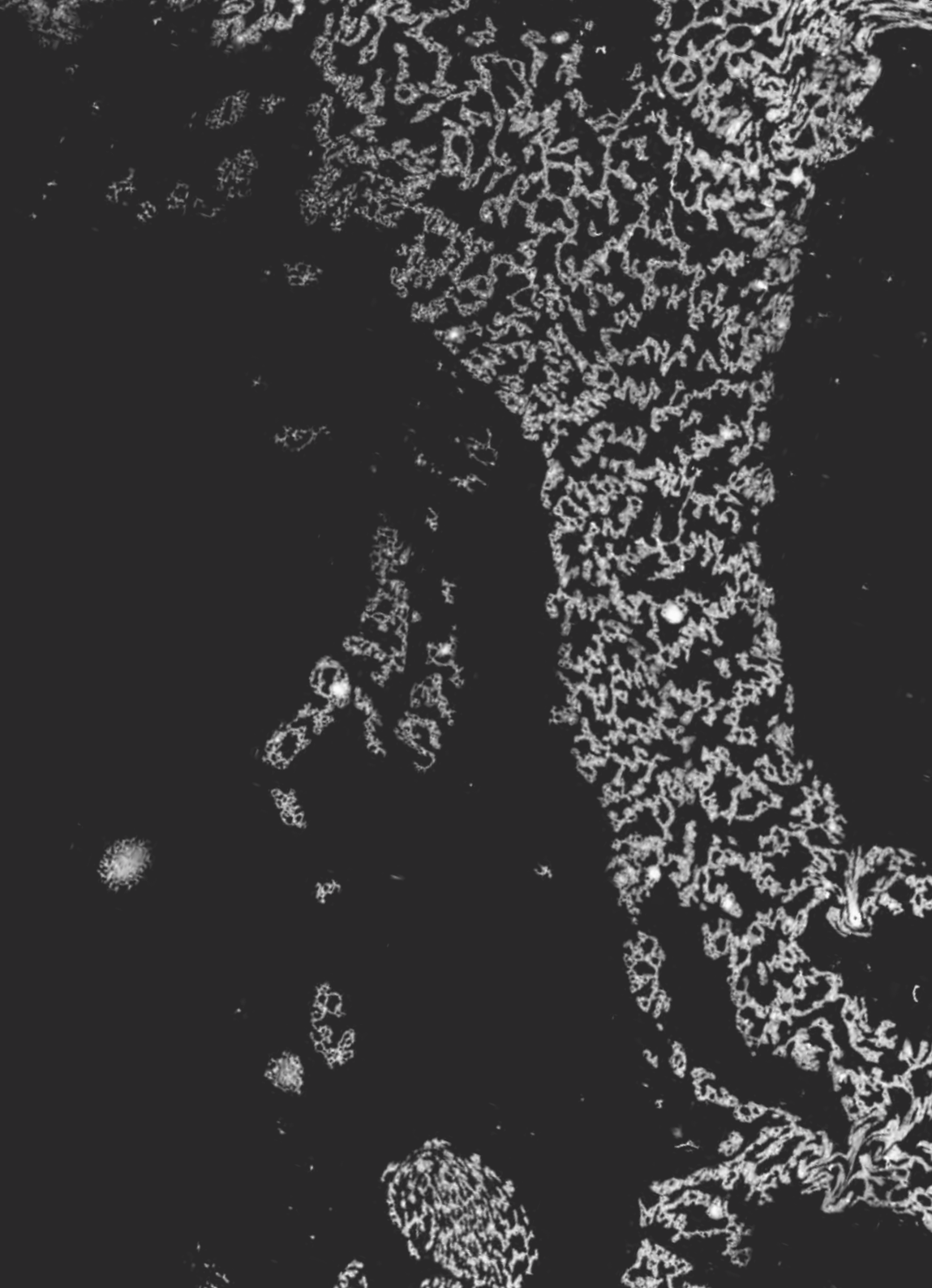
26 ARTE Y CONSTRUCCIÓN. NOTAS SOBRE IDEOLOGÍA, MECENAZGO ARTÍSTICO Y PUBLICIDAD EN LAS EMPRESAS HUARTE
Paula Eslava Jaime

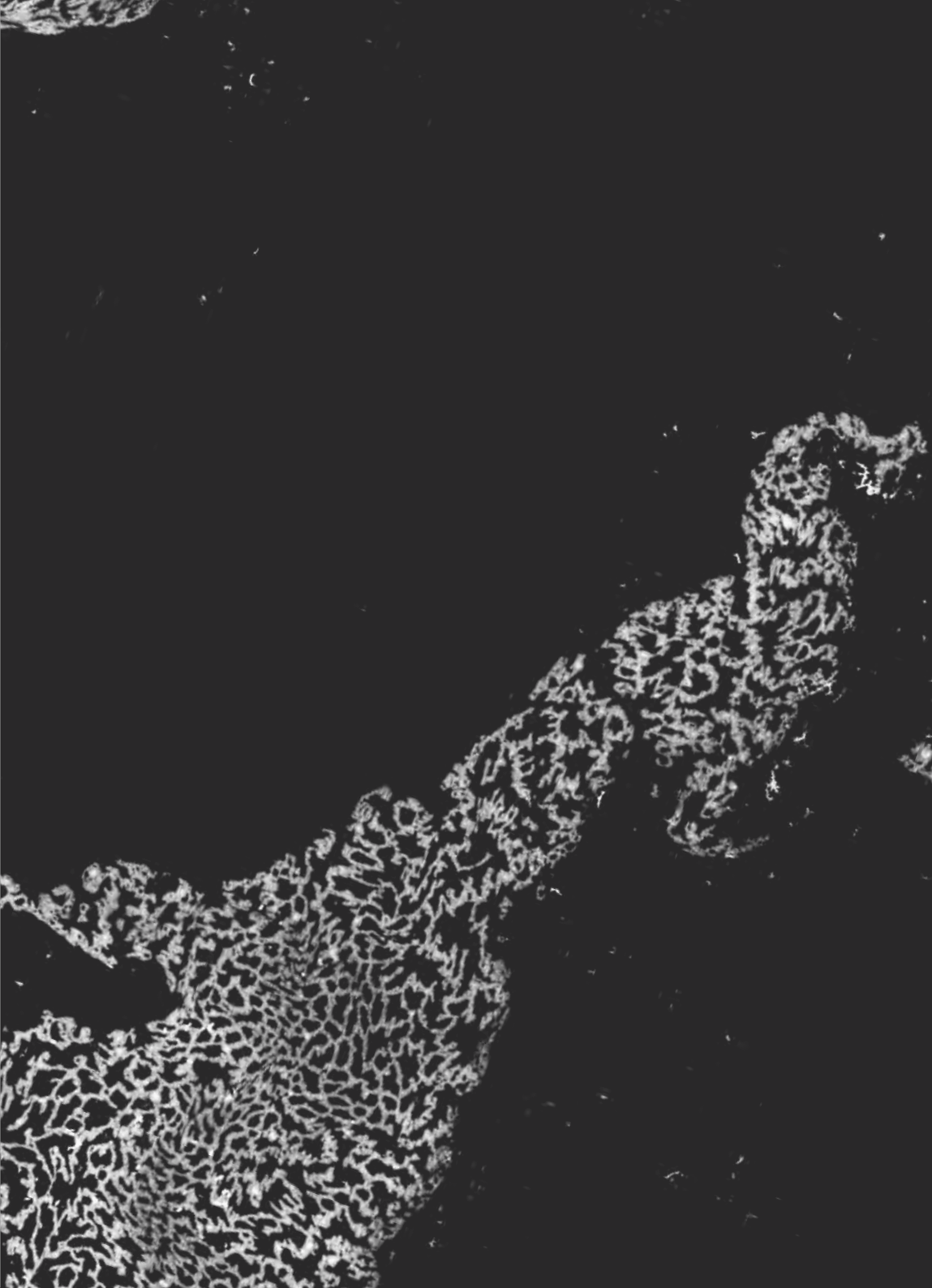
36 LA INTERNACIONALIZACIÓN DE QUEJÍO O CÓMO UNIR A LOS PROLETARIOS DEL MUNDO
Lucía Pérez García

44 APUNTES SOBRE LA VANGUARDIA CAPITALISTA Y EL IMAGINARIO DEL GUANO PERUANO (1841–1963)
Raúl Silva

2

REDES, ECONOMÍA Y POLÍTICA







— Composición que recrea una escena de la película *Operación H* (1963) de X Films.

Paula Eslava Jaime

Arte y construcción. Notas sobre ideología, mecenazgo artístico y publicidad en las empresas Huarte

Durante las dos últimas décadas han surgido numerosas investigaciones que, atendiendo a diferentes casos, contradicen la idea comúnmente asumida de que el arte español más vanguardista vivió un periodo de estancamiento bajo el franquismo[1]. Estas investigaciones defienden que, tras la fase de autarquía, se implementó una campaña de modernización y aperturismo cultural que sería el caldo de cultivo ideal para que las carreras de ciertos artistas progresasen. A través de la financiación de obra, participación en eventos, premios, e incluso el apoyo a artistas contrarios al régimen, el franquismo buscaba ponerse al día en la carrera por la modernización que le permitiese prosperar.

Mientras que las contradicciones que implicaban las relaciones entre arte y política franquista han sido un tema presente en los debates de historiadores y artistas, las miradas críticas hacia las relaciones entre arte y una clase empresarial que en la década de los 60 empezaba a establecerse lo han sido menos o, en todo caso, han pasado más desapercibidas. En este texto, quisiera visibilizarlas a través del caso de la familia Huarte y su relación con los artistas, diseñadores y arquitectos vasco-navarros. Los casos tratados aquí intentarán mostrar cómo el arte, el diseño y el cine contribuyeron —voluntaria o involuntariamente— a actualizar los lenguajes comerciales de una de las empresas constructoras que marcó en gran medida el desarrollo del neoliberalismo español. Para ello, revisaré —de forma abierta y algo especulativa— la variedad de métodos de trabajo que se dieron entre empresarios y artistas, así como los discursos ideológicos que contribuyeron a sostener dichas relaciones. Los casos a analizar buscarán señalar las lógicas operantes en dos líneas: una, la financiación de obra *libre* de artistas y dos, las colaboraciones comerciales. Respecto a la primera, quiero proponer que el recurso de proyectar el arte como autónomo de su realidad inmediata posibilitaría las relaciones entre los Huarte —con sus cuestionables lazos con el régimen franquista y una ideología económica marcadamente liberal—, y artistas de vanguardia que con mayor o menor contundencia se posicionaban contra el sistema económico que representaban. La segunda permite apuntar algunas ideas sobre cómo el lenguaje formal de

la vanguardia operó también de forma utilitaria bajo un modelo de encargos publicitarios, un ejemplo de cómo las relaciones entre los Huarte y los artistas fueron más allá del mero apoyo unidireccional de los primeros hacia los segundos.

Los Huarte fueron una familia de empresarios navarros reconocidos por poseer uno de los más importantes conglomerados de empresas constructoras del país durante las décadas de los 60 y 70 del siglo pasado. A través de las conexiones con el régimen y los beneficios que este daba a la clase empresarial —líneas preferentes de crédito, licencias de importación o desgravaciones fiscales—, empresas como las de los Huarte fueron fortaleciéndose y así dando lugar al incipiente modelo neoliberal que ya en los años 80 se instalaría con fuerza. Un proceso que vino acompañado por la modernización de la infraestructura nacional, especialmente en el campo de la ingeniería y la arquitectura, que caracterizaría a la política del franquismo tardío y que correría en paralelo con la apertura internacional a nivel cultural, comercial y diplomático.

En el ámbito cultural, los Huarte ejercieron como mecenas del arte moderno y contemporáneo nacional, siendo Eduardo Chillida, Jorge Oteiza, Pablo Palazuelo, Manolo Millares o Francisco Sáenz de Oiza algunos de los artistas y arquitectos con quienes trazaron relación económica y personal. Además de proporcionar soporte económico a las carreras de estos artistas y de financiar los proyectos que estos promovían, se articuló una red que fomentó un contacto estrecho entre diferentes agentes del medio, dando lugar a relaciones personales y numerosas colaboraciones. Basado en los testimonios de los implicados, dos fueron las características principales de estos vínculos. Los acuerdos entre artistas y empresarios estaban habitualmente basados en la informalidad; a menudo eran únicamente verbales y cuando se firmaban por escrito, estos incluían condiciones poco definidas. Este modelo se prestaba para una mayor flexibilidad a la hora de ejercer la práctica artística, siendo la libertad un valor importante para Juan Huarte. Como él mismo declara,

> **La primera regla indica que el que ejerce el mecenazgo tiene que apoyar al artista en profundidad y el tiempo que haga falta, hasta que éste dé de sí todo lo que lleva dentro. Y la segunda, señala que el artista tiene que actuar en todo momento con total libertad, no sólo como es obvio para ser auténtico en cuanto a creador, sino incluso para que se tenga que apretar los machos al darse cuenta que sólo él es responsable ante sí mismo si fracasa (Huarte cit. en Sádaba 2022, 63).**

Si se atiende a la carga ideológica que subyace a esta declaración, pareciera que prima un entendimiento dicotómico de la relación entre el arte y su base material –económica–, que ubica la obra como autónoma de sus lógicas económicas y de su contexto inmediato. La noción de la autonomía del arte hace alusión a un modelo de experiencia artística propio de la modernidad, bajo el cual el arte se retira de la vida social y opera como campo independiente (Martin 2007); una separación que se hace especialmente notable en los discursos sobre arte y política/economía, siendo

conceptualizado el primero como el ámbito de la libertad y la integridad frente al utilitarismo que arrastra consigo el segundo[3].

Específicamente, la anterior dicotomía se percibe en la actitud de Juan Huarte frente a los riesgos de politización de los Encuentros de Pamplona[4] (1972), festival internacional que buscaba impulsar el arte experimental y conocido como el proyecto más significativo que llegó a financiar la familia. Mientras que, en un principio, Huarte se mostró abierto a que artistas con activa implicación política participasen a través de su obra, hubo una mayor resistencia a que una política militante se expresase en los Encuentros. En otras palabras, se aceptó que la política *entrara* en los Encuentros siempre que fuera de forma no explícita ni adherida a una causa concreta. Esto se reflejó en uno de los momentos de mayor crispación del evento, cuando la obra *El proceso de Burgos* (1971-72) de Dionisio Blanco fue retirada por los organizadores al considerar que sus representaciones sobre la represión policial eran demasiado directas como para superar la censura estatal. Bajo una justificación similar, un coloquio organizado en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros Provincial de Navarra sobre la situación de censura hacia los artistas vascos fue saboteado al apagar las luces y subir el volumen de la música hasta imposibilitar la comunicación[5]. Artistas como Luis de Pablo, uno de los organizadores de los Encuentros y miembro del grupo Alea, recuerda en una entrevista realizada en 2009 la reticencia de Juan y Jesús Huarte a permitir debates que no fueran estrictamente artísticos:

> **Yo en ese sentido tengo la conciencia tranquila porque les hablé muy claro a los Huarte, quien también ingenuamente me dijeron que aquello era una actividad artística, y que por qué tenía que politizarse, y pensaron cuando produjo el follón izquierdoso, que era una especie de maniobra del PCE para aprovecharse de esa coyuntura para hacer su propaganda (Luis de Pablo cit. en Sádaba 2022, 83).** [6]

Los Huarte promulgaban un arte mayormente entendido como una entidad *aparte*, es decir, que implicaba un ejercicio de abstracción o desligamiento de la forma hacia su contexto político y económico directo. Pese a las discrepancias ya mencionadas y un contexto de gran militancia política, esto también era compartido por algunos de los artistas participantes: "La cultura por la cultura… la cultura tenía que ser de un color o de otro. Y si no era ni de un color ni de otro, como era el nuestro, entonces es que eras lo peor del mundo, no eras ni carne ni pescado. Lo peor que podías ser." (Luis de Pablo cit. en Sádaba 2022, 83). Si aceptamos la dimensión ideológica de la autonomía artística —y por tanto asumimos que esta opera como una *falsa conciencia necesaria* que encubre a la vez que posibilita su operatividad material—, cabe afirmar que este discurso permitió en gran medida superar la contradicción evidente de que un grupo de artistas de izquierda colaboraran con un empresario liberal.

Frente a un relato basado en la libertad creativa y el mecenazgo desinteresado, hubo, sin embargo, otras lógicas de colaboración que demuestran que la relación entre empresa y artistas funcionó de forma más bilateral de lo que a priori aparenta. En un contexto marcado por la expansión de la clase

media, el aumento del consumo, la pujante industrialización, el crecimiento de los medios de comunicación y la publicidad[7], las experimentaciones artísticas y de diseño supusieron para los Huarte una vía para publicitar su práctica empresarial y legitimarse dentro del nuevo contexto social.

En 1958 Juan Huarte realizó un viaje a la Exposición Universal de Bruselas que fue clave para el desarrollo de la práctica publicitaria que posteriormente adoptaron sus empresas. Marcas como IBM junto a los diseñadores Charles y Ray Eames o Phillips junto a Le Corbusier proponían cuidadas formas publicitarias utilizando la fotografía artística, el cine experimental o las instalaciones expositivas como soportes promocionales (García-Rosales et al. 2022). Este nivel de sofisticación causó gran impacto en Huarte y apenas poco tiempo después puso en marcha una serie de iniciativas que buscaban demostrar cómo la industria, el arte y el mercado podían compartir objetivos.

El primero fue la sala HISA, un espacio expositivo diseñado por Saenz de Oiza y Rafael Moneo que mostraba al público "los productos fabricados por sus industrias junto a las expresiones plásticas más de vanguardia, incluidas la música, el cine y la fotografía, esta última en paneles de gran formato, como en Bruselas" (2022, 12). Tomando el formato expositivo de las artes plásticas, en 1967 se inauguró la *Primera Exposición Forma Nueva*, organizada por Juan Daniel Fullaondo y Santiago Amón. En ella, obras de los principales artistas promovidos por Juan Huarte y la música electroacústica del grupo Alea convivían con los planos y maquetas de las obras de las empresas Huarte dando forma a una propuesta de desarrollo urbano total.

Otro caso estrechamente vinculado es la revista *Nueva Forma* (1966-1975), dirigida por Juan Daniel Fullaondo y financiada por Juan Huarte. A través de la difusión de arte, diseño y arquitectura de vanguardia, tenía como objetivo actualizar los debates culturales en la España de la época y diversificar las referencias arquitectónicas y artísticas en un contexto que proporcionaba escasos espacios para ello[8]. A lo largo de sus 111 números, la revista se esforzó en introducir referentes no tan conocidos en España en ese momento. Movimientos y artistas internacionales como De Stijl, Vladímir Tatlin o Kazimir Malevich contribuyeron a conectar a los lectores nacionales con tendencias europeas y artistas como Palazuelo, Oteiza, Chillida o Sáenz de Oiza pusieron la atención en las investigaciones que ya se estaban realizando desde España[9]. El aporte cultural de la revista iba acompañado de una serie de recursos prácticos para el sector: publicidad de empresas industriales, boletines de venta inmobiliaria o páginas de contactos de gremios de la construcción ocupaban un porcentaje notable de la revista.

Resulta significativo que justamente sean las páginas de publicidad de las empresas Huarte las que más destaquen dentro de la revista por su uso de la abstracción y composiciones novedosas. En ellas, participaron activamente profesionales consolidados como Fermín Garbayo y José María Cruz Novillo[10], los alumnos de cuarto curso de la E.T.S. de Arquitectura de Madrid[11], en la que Fullaondo y Saénz de Oiza fueron profesores y otros colaboradores de los que no consta firma. A nivel de diseño, se puede inferir la asimilación de los lenguajes formales de la vanguardia artística como medios capaces de acompañar el imaginario de modernización industrial de la España del momento. Es el caso

► Publicidad de
Huarte y cia. S. A.
Revista Arquitectura
nº 111, 1968. IV.



de uno de los anuncios de la empresa Huarte y cia. S.A., donde se publicitan como constructores de carreteras y autopistas. La parte superior de la página lo ocupa un juego de líneas negras que, al ubicarlas junto a la fotografía de una autopista en la parte inferior, se convierten en símbolo de la compleja red de carreteras. Sin embargo, también conecta de forma tácita con las formas de los grabados y esculturas de Chillida, transmitiendo así la conexión entre su obra y la industrialización del país.

Si bien estas conexiones son especulativas, sí sugieren una estética compartida por arte y empresa basada en lo constructivo, los materiales industriales y la abstracción racionalista. Quizás el ejemplo que mejor refleja las relaciones complejas entre la vanguardia artística y la familia Huarte es la serie de proyectos cinematográficos que se dieron en el seno de X Films (1963-1978), productora que Juan Huarte fundó y financió. Este fue un proyecto híbrido, pues participó de forma paralela de una escena artística experimental y otra más comercial e institucional. Los primeros años de la productora estuvieron marcados por un enfoque experimental liderado por Oteiza que se materializó en su primer proyecto cinematográfico, *Acteón*, cuya dirección y realización final retomaría más tarde Jorge Grau, u *Operación H* (1963), publicidad de vanguardia para las empresas de construcción Huarte[12]. A partir de 1965, y tras las discrepancias entre Huarte y Oteiza, se inició de la mano de José María González Sinde una segunda fase que hizo que se profesionalizase y amplíase su alcance hacia el *mainstream*[13]. Según Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen, Huarte encontró en este proyecto un contexto útil para la promoción de su trabajo empresarial. Por un lado, el cine de carácter experimental aportaba recursos formales que tenían una mayor aplicación industrial y arquitectónica y que lo vinculaban con corrientes artísticas internacionales. Por otro lado, las películas más comerciales fomentaban un imaginario de modernización a partir de cuestiones como el despertar de la sexualidad, la transformación y desarrollo de las ciudades, la mediatización de los espectáculos deportivos o la inclusión de referencias *pop* (2012, 180).

La diversidad de registros se refleja también en los espacios de circulación que adoptaron estas películas. La película *Ere Erera Baleibu Izik Subua Aruaren* (1968-1970) participó en festivales como Oberhausen, en el Salón Internacional de Animación de Abano Terme y ganó el Txistu de Plata en el Festival de Bilbao. *Hacia Méjico 68* (1968) se produjo y emitió en TVE, haciendo que X-Films se convirtiera en la primera empresa privada en realizar una serie para la televisión pública española. El arco trazado por X-Films,

> **[…] responde de forma certera a la voluntad de Juan Huarte por generar un tejido cultural que conjugue los intereses políticos, culturales y económicos de la época. Intereses que conseguían un complicado pero eficaz equilibrio entre la productora, la administración franquista y los realizadores, de tal modo que cada quien quedara satisfecho al menos en alguno de esos tres niveles (Cerdán y Fernández Labayen 2012, 177).**

La complacencia múltiple se aplicaba también a la política. Luis García Sánchez, otro de los cineastas involucrados, la describe así: "X Films era como el Coyote. Por fuera, aparentemente, era una empresa capitalista, una productora normal, pero por dentro estaba llena de rojos. Era una productora de tiempos de clandestinidad, capitalista por fuera y subversiva por dentro" (Punto de vista, 2006, p. 98). Un testimonio que tiene su manifestación más evidente en el cortometraje de animación *La edad de piedra* (1965), dirigido por Gabriel Blanco en base a los dibujos y guión de Chumy Chúmez, donde se tratan las desigualdades de clase en una mordaz crítica al sistema capitalista. Aquí se puede notar la misma operatividad ideológica que aplicaba al mecenazgo, donde el contenido artístico se proyecta como autónomo de su base material y, por tanto, permite salvar la contradicción entre emitir un mensaje contra la acumulación de capital por parte de una sola clase social y ser financiado por esa misma acumulación.

Algo de esta lógica aplica también a *Operación H* (1963)[14], un cortometraje producido bajo la dirección de Néstor Basterretxea, con montaje de Jorge Oteiza, música de Luis de Pablo y la dirección fotográfica de Marcel Hanoun. En este caso, el resultado final consistió en una grabación experimental que intercala planos en blanco y negro de maquinaria de fábrica y materiales industriales, privilegiando un tratamiento escultórico de las formas. El sonido consiste en una composición de sonidos y melodías que evocan los materiales representados en el film. Al ser preguntado por el proyecto, Néstor Basterretxea expresó lo siguiente:

> **En la época en que nació X Films, el cine español no brillaba precisamente por la libertad en la concepción de las películas. Cuando hice *Operación H*, Juan Huarte me dio libertad absoluta, siempre y cuando la hiciese con respeto. En aquella España, la oportunidad que nos dio Huarte fue extraordinaria (Punto de vista 2006, 98).**

Al atender a su circulación, la obra contiene una doble naturaleza, pues se distribuyó simultáneamente como obra artística —a través de concursos y festivales culturales— y como documento de promoción interna para el Grupo Huarte. Esto constituye una rareza para un contexto artístico en el que el arte era entendido y valorado en la medida en la que se mantuviera autónomo del utilitarismo comercial, cuestión que se enfatiza en los textos curatoriales que describen la pieza posteriormente:

> **Paradójicamente, la naturaleza del encargo no se corresponde con los resultados estéticos de la película, una obra de enorme libertad creativa y expresiva. […] Sometida al paso de la historia y debido a la situación orgánica del momento, la película revela un momento creativo propio de los años 60 en el contexto vasco (MACBA 2023).**

Si bien *Operación H* se encuentra lejos de la estética habitual de la publicidad empresarial común, y, en ese sentido, sí procede señalar su particularidad, cabe también cuestionarse si realmente

existe una paradoja entre el lenguaje constructivista experimental y la función publicitaria de obras como esta. Teniendo en cuenta los estrechos vínculos que, según se ha intentado demostrar, conectaron el arte de vanguardia y el grupo empresarial de los Huarte, cabe preguntarse si se trata de una contradicción real, o si, más bien, la supeditación comercial deba ser vista como parte intrínseca o condición de posibilidad del desarrollo del arte en ese momento ●

Notas

1 ▸ Autores como Jorge Luis Marzo, Julián Díaz Sánchez, Mónica Núñez Laiseca, Paula Barreiro López, Daniel Verdú Schumann, Miguel Cabañas Bravo, o exposiciones como *Campo Cerrado* (2016) en el Museo Reina Sofía han reflexionado en profundidad sobre los lazos que ataron a las diferentes corrientes de vanguardia con la política cultural del franquismo.

2 ▸ En el contexto de los Planes de Desarrollo Económico y Social que el gobierno impulsó a partir de los años 60, se construyeron varios de los edificios emblema del franquismo, como los Nuevos Ministerios o la cruz del Valle de los Caídos. Así mismo, también construyeron numerosos edificios de capital privado como el estadio del Santiago Bernabéu, las Torres de Colón o el edificio Torres Blancas.

3 ▸ Ver Durán, J.M. (2012), Martin, S. (2007), Beech, D. (2020).

4 ▸ Ver Díaz Cuyás, J. et al. (2009).

5 ▸ Ver Vadillo Eguino, M. (2009).

6 ▸ A modo de contexto, 1972 fue un año en el que la familia Huarte estuvo en el punto de mira de las luchas obreras. Los Encuentros de Pamplona fueron bombardeados doblemente por ETA bajo la acusación de que estos "no constituían sino una maniobra burguesa con visos de progresismo" y que habían sido financiados con el dinero robado a los obreros de Imensasa, empresa propiedad de los Huarte y que apenas semanas antes había negado una subida de sueldo general previamente pactada. Ver Palacios González, D. (2015).

7 ▸ Cabe mencionarse la creación de la SEDI (Sociedad de Estudios de Diseño Industrial) en 1957, la presencia de Gio Ponti en Barcelona ese mismo año, invitado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña o la creación de una Comisión de Diseño que derivó en el Instituto de Diseño Industrial, que se incorporaría al Fomento de las Artes Decorativas renombrándose como ADI/FAD en 1960 (Robles 2021, 52).

8 ▸ En el momento de su publicación, las revistas especializadas en arquitectura eran escasas, siendo la mayoría pertenecientes a instituciones oficiales o colegios de arquitectos. Algunas de ellas fueron *Arquitectura-Arquitectura*, *Hogar y arquitectura, Informes de la Construcción* o *Cuadernos de Arquitectura.*

9 ▸ Tal y cómo Pérez y Martínez (2019) señalan, uno de los ejes de la revista fue hacer visible el arte y arquitectura de la región vasco-navarra en los núcleos de Madrid y Barcelona. Fue significativo para ello la publicación de cuatro números monográficos consecutivos (34, 35, 36 y 37) dedicados al estudio de la reciente transformación urbana de Bilbao.

10 ▸ Diseñador del logo de la compañía constructora Huarte y Cia.

11 ▸ En su caso, se sabe que fueron los encargados de realizar los diseños de la empresa de material de construcción Viroterm.

12 ▸ Sobre este, García-Rosales, Castaño y Martínez (2022) señalan la influencia del cortometraje de animación "The information Machine: Creative man and the Data Processor", producido por Charles y Ray Eames para la marca de ordenadores IBM y expuesto en la Exposición Universal de Bruselas.

13 ▸ Durante estos años, además de mantener un trabajo artístico experimental (por ejemplo, la película de José Antonio Sistiaga *Ere Erera Baleibu Izik Subua Aruaren*,1968-1970), se realizaron documentales para instituciones como el Ministerio de Información y Turismo (*Conozca ud. España*, 1965; *Hacia México 68*, 1968; *Una embajada española en Washington*, 1966 y *El País Vasco*, 1966) y películas de sesgo documental (*Gente con boina*, 1973; *¡Al fútbol!*, 1975).

14 ▸ Un caso similar fue el proyecto promocional *Sótanos H* (1963), fruto de la colaboración entre Oteiza y Huarte y que fue utilizado para que este último se presentase en la *New York World's Fair* de 1964. Posteriormente, serviría como referencia para la filmación de *Operación H* (1963).

Bibliografía

Beech, D. (2020). *Art and Labour. On the Hostility to Handicraft, Aesthetic Labour and the Politics of Work in Art*. Leiden: Brill.

Cerdán, J. y Fernández Labayen, M. (2012). X films: desarrollismo y mecenazgo. En *Archivos de la Filmoteca* n. 69 (abril). 168-81.

Durán, J.M. (2012). El valor de las obras de arte desde una perspectiva marxista. *Ensayos de economía* n. 40 (enero-junio). 205-17.

García-Rosales, G., Castaño, E., Martínez, M. (2022). La Exposición Universal de Bruselas, un cambio de rumbo para la constructora Huarte y Cía. *Informes de la Construcción 74* (566). https://doi.org/10.3989/ic.87995

Huarte, J. (1981). *Una lectura crítica de El Capital*. Madrid: Unión editorial.

Fernández-Alba, A. (1996). Nueva forma o la lucidez de la agonía. Relatos de lo ya visto. *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, n. 5. 114-122. https://doi.org/10.12795/astragalo.1996.i05.12.

Martin, S. (2007). The absolute artwork meets the absolute commodity. En *Radical Philosophy* 146 (Noviembre/Diciembre). 15-25.

Marzo, J. L., Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (28 de marzo de 2023). *Operación H*, 1963. https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/basterretxea-nestor/operacion-h

Pérez-Moreno, L. (2013). Nueva Forma: la construcción de una cultura arquitectónica en España (1966-1975) [Tesis de doctorado, Universidad Politécnica de Madrid]. https://oa.upm.es/19857/

Pérez-Moreno, L., Martínez-Litago, E. (2019). La revista Nueva Forma y la cultura arquitectónica y artística vasco-navarra (1966-75). *Arquitectura Revista*, vol. 15, n. 2. 408-24. https://doi.org/10.4013/arq.2019.152.11

***Punto de vista. Festival de cine documental de Navarra.* (2006).** Catálogo del festival. Pamplona: Gobierno de Navarra.

Robles Tardío, R. (2021). Diseño industrial, espacios y estructuras. Una aproximación a Espiral. En Onandia, M.,

Robles Tardío, R., Rubira, S. (eds.). *Un sitio para pensar. Escuelas y prácticas educativas experimentales de arte en el País Vasco, 1957-1979*. Vitoria: Artium.

Sádaba, S. (2022). *Encuentros 1972 Pamplona. Una revisión en perspectiva*. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona.

Palacios González, D. (2015). ETA contra los Encuentros de Pamplona: un desencuentro entre arte y política. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* vol. 27. 53-66.

Vadillo Eguino, M. (2009). Los encuentros de Pamplona de 1972: La exposición de arte vasco como paradigma de un acontecimiento. En (coord. Gimenez, C y Limba, C.). *El arte del siglo XX*. Universidad de Zaragoza. 667-82.

Díaz Cuyás, J. et al. (2009). *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Museo Reina Sofía.



— Una herramienta más. Una cuerda.

Lucía Pérez García

La internacionalización de Quejío o cómo unir a los proletarios del mundo

No hay telón. Lentamente, un hombre avanza entre el público, en la penumbra. La figura se distingue gracias a la luz tenue de un candil, que ella misma sujeta con la mano derecha. En el pie izquierdo, arrastra rítmicamente una cadena. Su postura abatida interpela al espectador: ¿por qué has venido? ¿por qué vienes a contemplar la soledad y la opresión? Comienza un cante por martinetes. A la voz del encadenado se irán uniendo otras, poco a poco, en un grito desgarrador. Es *Quejío*[1].

A principios de la década de 1970, Salvador Távora, sevillano del barrio proletario del Cerro del Águila, emprendía un viaje a Francia tras haber desempeñado dos profesiones muy relacionadas con España: el toreo y el cante hondo. El destino era el Festival de Teatro de Nancy, donde la compañía Teatro Estudio Lebrijano iba a representar *Oratorio*, pieza para la que Távora elaboró algunos cantes. Es allí cuando las ideas para su primera producción como director empiezan a tomar forma. Dos preocupaciones fundamentales atravesaban el pensamiento del sevillano: la atroz opresión del proletariado andaluz y la perversión del cante hondo.

En 1972, *Quejío* ve la luz, representado por La Cuadra –compañía popular que Távora reúne prescindiendo de actores profesionales– y apoyado por José Monleón –crítico de teatro, escritor asiduo en la revista *Triunfo* y fundador de la revista *Primer Acto*–. El esquema abierto de sus diez "ritos", que no escenas o actos –*La búsqueda del hombre, Cante de trilla, El taranto, La bulería, La arbórea, La mujer y el cántaro, Silencio y flauta, La seguiriya, La petenera* y *Compás y golpes*– se piensa como una denuncia sociopolítica únicamente a partir del cante y el baile. Porque el flamenco, ya lo decía Blas Infante (2010), no es fiesta ni evasión, sino que encarna el dolor común de un pueblo, la lucha campesina, la emigración y el miedo. Los integrantes de La Cuadra salen al escenario no como actores sino como ellos mismos, para expresar las injusticias sufridas a lo largo de su vida.

Antes de ejercer las profesiones mencionadas, Salvador Távora trabajó como obrero asalariado en la fábrica textil Hytasa, donde conoció a Emilio el Pajarito, que ejercerá como su mentor en largas tardes de clases desinteresadas. Gracias a él, tiene acceso a toda una biblioteca clandestina que custodiaba con cuidado el comunista Pajarito en la pequeña habitación en la que vivía con su mísero sueldo (Carrasco y Díaz Pérez 2005). Távora profundizará en la

teoría marxista y concluirá que "no hay arte sin compromiso" (Távora, Murillo y Romero 1998, 33) y que "el arte tiene que ser un espoleador de conciencias" (Távora, Murillo y Romero 1998, 41). En las tabernas del Cerro con sus cantes de candil, descubre que la denuncia política tiene en el cante una potente salida (Carrasco y Díaz Pérez 2005). Visitará, poco después y por primera vez, un teatro y lo detestará por su carácter burgués. Es necesario un teatro "nuevo, sincero, auténtico a ultranza, ligado íntimamente al pueblo" (Martínez Velasco 1985, 19). Siete años antes, Luis Valdez ya desarrollaba en su Teatro Campesino un lema parecido al de Távora: "si se desea un teatro no burgués, debe buscarse a gente no burguesa que lo haga" (Broyles-González 1996). Probablemente el sevillano no conocía este fenómeno californiano cuando comenzó a trabajar en *Quejío* (aunque coincidirían en algún festival de teatro internacional posteriormente), pero para él, su teatro era y debía ser: "hecho por gente popular, por y para ellos" (Távora, Murillo y Romero 1998, 28). Esto es lo que Távora pretende materializar en la obra de La Cuadra.

Como el resto de compañías de teatro en la escena independiente española de la década de 1970, La Cuadra no aspiraba más allá de un impacto local y popular (*Años 60-70* 2009). Estas expectativas se superaron con creces. *Quejío* alcanzó rápidamente un gran éxito internacional, un hecho curioso teniendo en cuenta que es una pieza considerada muy ligada a las raíces andaluzas por muchos. Además de la gira por España, la obra visita Francia, Italia, Suiza, Portugal, la Yugoslavia socialista, Colombia, Puerto Rico, Venezuela y México durante tres años[2]. La mayoría de las críticas son excelentes y en los coloquios, revistas culturales o periódicos, *Quejío* se convirtió en un "ritual" ligado no sólo a lo más profundo del espíritu de Andalucía, también a las teorías de teatro que circulaban por Europa en este momento, con la recuperación de las teorías de Artaud y la difusión de los textos de Grotowski.

Este éxito internacional quizás se debiera a la ausencia de diálogo y guión al uso, sustituidos por el cante, el baile y la sencilla escenografía –compuesta únicamente por varios candiles, un bidón, ciertas herramientas del trabajo campesino y las sombras que los personajes proyectan en el fondo claro–. Esta predominancia de escenografía, música y baile sobre el lenguaje es lo que permite la conexión con el plano universal que con tanto esfuerzo Artaud había defendido y que queda al alcance de muy pocos (Artaud 2011)[3]. Entender la palabra es complicado y conlleva malentendidos hasta dentro de un mismo país, pero el gesto y el sentimiento se comprenden internacionalmente, al menos en la teoría. Aunque quizás la gran acogida tuvo más que ver con las siguientes palabras de José Monleón:

> **Si este trabajo ha podido hacerse prácticamente todos los días, durante tres años, en numerosos países y ante públicos socialmente muy diversos, es porque, lejos de ilustrar media docena de casos particulares, posee el valor de representación general de una clase. De manera que el espectador, en la gran mayoría de los casos, se ha visto obligado a tomar partido, a sentir y a saber que tenía un determinado papel en la realidad revelada (1975, 131-132).**

En cada lugar visitado, el grupo se enfrenta a condiciones particulares. Francia es el primer país extranjero en acoger el espectáculo y allí, el intercambio será recíproco. Salvador Távora se nutrirá de la riqueza teatral francesa y las nuevas teorías sobre la renovación del teatro que circulaban por los festivales de teatro internacionales, mientras intenta recordar en el país la importancia de la lucha proletaria, influyendo en la conciencia de los espectadores (Monleón 1985). Uno de los asistentes al Théatre des Nations, donde se representó la obra, afirmará que: "*Vous ne venez pas ici applaudit seulement des spectacles mais des idées!*" (Mazars 1972). Es decir, el público no asiste al teatro a aplaudir las actuaciones sino, sobre todo, las ideas.

Tras sus actuaciones en Francia, el grupo continuará su gira europea, llegando hasta una Yugoslavia bajo el régimen socialista. Allí, una de las pocas traducciones de la crítica nacional que llegan hasta Salvador Távora afirma que La Cuadra cumple sus propósitos: el espectador entra en el juego de la obra, saliendo de la pasividad y dándose cuenta de su posición (Sigir 1973). A su vuelta del lejano país, los integrantes del grupo harán la siguiente afirmación para la *Gaceta del Norte*, respondiendo a la pregunta de qué implicaba para ellos representar *Quejío* en países alejados geográfica y culturalmente: "Es un enriquecimiento estupendo para nosotros. Fíjate que en ningún sitio nos hemos sentido extranjeros, ni siquiera, por ejemplo, en Yugoslavia, como podría parecer… Y es que la distancia entre una misma clase de diversos países es menor que la que existe entre distintas clases del mismo país" (Távora 1974).

El siguiente gran destino en las representaciones de La Cuadra es Latinoamérica. Tanto de Puerto Rico como de Venezuela, Colombia y México se conservan numerosas críticas que hacen referencia a un lazo creado entre los integrantes del grupo teatral y su público. Se menciona en *El Nuevo Día*, diario de Puerto Rico (1973), un lazo de sangre afianzado por la sinceridad y el espíritu de la obra teatral. En *El Día de México*, M. Rabell (1973) constata su descubrimiento de "una inesperada fraternidad en esa Cuadra. Esos muchachos, cinco o seis, en el escenario, se nos han hecho tan cercanos de pronto como arrancados de nuestras propias entrañas, o como parte de nuestra sangre".

Pero no sólo eso, sino que *Quejío*, tanto aquí como en Francia y en Yugoslavia, cumple su función de intentar que el hombre tome conciencia de su realidad, consiguiendo así un despertar de la conciencia de clase (Alvaranga 1973). Esta es una característica que comparte la obra con los grandes hitos del teatro político. Como pretende Brecht, *Quejío* logra transformar esta conexión entre el escenario y el público. En palabras de José Monleón, su manera de presentar la pieza "es más que suficiente para que la 'identificación' del espectador con la obra no se produzca. Quizás, en el caso de *Quejío*, sería mejor hablar de 'confrontación' entre la realidad de las personas que salen a escena y la realidad personal de cada espectador" (1975, 134). El propio Távora afirma que teatro y vida son inseparables, puesto que separarlos sería caer en el falso teatro burgués (Távora 1976). En *Excélsior*, diario mexicano, se puede leer: "El hecho era ya indiscutible. 'Quejío' era capaz de golpear la sensibilidad y la conciencia de los públicos de otros países" (Un "Quejío" capaz de golpear 1973).

La gira de La Cuadra finalizará en Portugal, donde las críticas son

► Representación de *Quejío* tras la Revolución de los Claveles como parte de la Operación Nortada, programa de dinamización cultural impulsado por el *Movimiento das Forças Armadas* [Material gráfico, positivo], año 1975, Vinhais, Portugal. Por Orlando Soares. Localización CDAEA 03/5503/4. La imagen y sus derechos han sido cedidos por el Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía, así como los artículos indicados en la bibliografía.



realmente sugerentes. Carlos Wallestein consideraba que *Quejío* podría constituir una experiencia útil para los portugueses del momento y así lo reflejó en el *Diario de Lisboa* con las siguientes palabras: "*Eis como Quejío pode constituir uma experiencia útil para os portugueses de hoje*" (Wallestein 1974). El mismo periódico afirmará que La Cuadra tiene la capacidad de establecer fuertes relaciones entre distintos individuos (Cuadra tras a Portugal o grito do seu povo 1974). De nuevo, al regresar a España, en una entrevista con Holgado Mejías, como respuesta a la pregunta de si era necesario para la compresión de Quejío en Portugal que ellos se sintiesen portugueses o que los portugueses se comportasen como andaluces, el grupo comenta que: "'Quejío' tiene la virtud de quitar esos conceptos de fronteras que pueda haber en cualquier visión teatral. No éramos unos andaluces que iban a Portugal a hacer unas cosas, sino unos hombres que ofrecíamos un espectáculo que tiene una proyección universal de un problema" (1975, s.p.). A la siguiente pregunta, sobre si era posible para los portugueses comprender la obra, responden: "nuestro espectáculo, además de entenderlo, era sentido". No debemos perder de vista, en este caso, las similitudes con el país vecino: el reciente final de la dictadura de Salazar, la cercanía del flamenco y los fados, la influencia cultural del Movimiento de las Fuerzas Armadas… Todo ello puede ser una ayuda para consolidar este sentimiento de cercanía.

Quejío busca, a partir del rito –aquí muy ligado al folclore–[4], hacer consciente al espectador de la explotación, que al igual que la clase proletaria, es universal. Mediante la confrontación de la que habla José Monleón, *Quejío* pretende que el espectador se dé cuenta de la crueldad de la realidad, asumiendo así la pertenencia a una determinada clase social. Porque las condiciones para que la conciencia de clase pueda afirmarse se crean en los contextos de la violencia más brutal (Lukács 1970) y *Quejío* es uno de los elementos –completamente necesarios según la teoría marxista– que ayudan al proletario a darse cuenta de esta violencia ejercida contra ellos, evidenciándola. En la respuesta que Erwin Piscator da a Emile Copferman considera que, en el teatro proletario[5], el microcosmos (personaje individual), debe ponerse en relación con el macrocosmos (mundo histórico total), para "revelarle al espectador su propia historia" (2001, 303). Este es el cometido de *Quejío*, ya que la fuerza del obrero reside en la creación de alianzas y redes de solidaridad dentro de ese gran sistema de producción que seguía constituyendo la sociedad de los años setenta.

Pero Távora y La Cuadra eran conscientes de que la burguesía, ávida de teatro, intentará anular el efecto de *Quejío*. Sabiendo que entre el público habrá privilegiados, también se dirigen a ellos, acusándoles de "llevar zapatitos nuevos". Pero si *Quejío* al menos "quiebra el optimismo del mundo burgués, obliga a dudar de la perennidad del orden existente" (Marx y Engels 1972, 288), ya habrá valido la pena. Quedan pruebas de esta incomodidad al ver la obra, en críticas como la de Taboada: "lo que ya no nos parece bien es que se sorprenda la buena fe de una gente que, al conjunto de un anuncio sobre este titulado 'singular' espectáculo flamenco se le ofrezca, a la postre, una trasnochada demagogia" (1972, s.p.). Pero, a su vez, se conservan pruebas de la reflexión popular que la obra suscita: "A la salida había corros que lo comentaban. Se hablaba del sistema, de la integración del sistema" (Pérez Estrada 1975). Para Walter Benjamin

(2004), la tendencia política correcta implica la calidad de la obra, y para ello es necesaria la innovación, en este caso, del medio teatral, consiguiendo no la integración de la pieza en el sistema de producción, sino la modificación del propio sistema. Távora consigue su renovación gracias a la voluntad de unir a los obreros de distintos sectores y países a partir del medio teatral.

Así se consigue una obra perfectamente coherente con la idea de lo popular –que no es natural, sino cuidadosamente construida– defendida por sus creadores y, en este caso, compatible con la internacionalización. El mensaje más profundo de *Quejío* es que dos, tres e incluso cuatro voces cantando al unísono suenan más que una sola. Y cuando todas se elevan a la vez, los obreros son capaces de liberarse de las ataduras para entregárselas al público. Parecen proclamar: "luchen con nosotros por todos nosotros" ●

Notas

1 ▸ Para una descripción más extensa de la obra ver *Quejío. Informe*, 33-76.

2 ▸ Para una lista detallada de los lugares visitados, ver *Quejío. Informe*, 77-82.

3 ▸ Hay que considerar, como indica Óscar Cornago, la instrumentalización de las teorías de Artaud en los años sesenta, cuando fue fundamental añadir a las interpretaciones teatrales un carácter social ante los duros acontecimientos que se vivían alrededor del mundo.

4 ▸ Para Erwin Piscator el folclore y la tradición son el punto de partida del verdadero teatro político y proletario, ya que son lo que ha constituido la vida de los obreros.

5 ▸ En ocasiones José Monleón denomina así el teatro de Távora, aunque con connotaciones diferentes a las de la terminología del dramaturgo alemán.

Bibliografía

Alvaranga, T. (1973). El teatro no es un fusil, es un arma que transforma. Opina José Monleón, crítico teatral español director de la revista Primer Acto. *El Nacional*, (Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía).

Artaud, A. (2011/1938). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. México D.F.: Editorial Ítaca.

Broyles-González, Y. (1996). *El teatro campesino: theater in the chicano movement*. Austin: University of Texas Press.

Carrasco, M. y Díaz Pérez, E. (2005). *Salvador Távora. El sentimiento trágico de Andalucía*. Sevilla: Andalucía Abierta.

Copfermann, E. (2001). Apéndice 1. *Erwin Piscator: post-scriptum* al teatro político, por Emil Copferman. En C. de Vicente Hernando (Ed.), *Erwin Piscator: Teatro, Política, Sociedad* (301-15). Madrid: Alba Editorial.

Drillon, L.; Monleón, J.; Ortiz Nuevo, J.L. y Távora, S. (1975). *Quejío: Informe*. Barcelona: Ediciones Demófilo.

Infante, B. (2010). *Orígenes de lo flamenco y el secreto del cante jondo*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Lukács, G. (1970). *Historia y conciencia de clase*. Filosofía. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Martínez Velasco, J. (1985). La cuadra en ocho tiempos. *El Público*, (Archivo Virtual Artes Escénicas), Nº 35, 17-32.

Marx, K. y Engels, F. (1972). *Sobre la literatura y el arte (Selección y epílogo de Jean Freville)*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.

Mazars, P. (1972). Théatre et Politique. *Le Figaro*, (Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía).

Mejías, H. (1975). Volvió de Portugal el grupo Teatral La Cuadra. *El Correo de Andalucía*, (Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía).

Monleón, J. (1985). La llegada de La Cuadra en la escena española. *El Público* (Archivo Virtual Artes Escénicas), Nº 35, 1-16.

Pérez Estrada, R. (1975). Quejío: denuncia. *SUR*, (Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía).

Rabell, M. (1973). Andalucía se arranca la máscara del "Quejío". *El Día. Vocero del pueblo mexicano*, (Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía).

Sigir, M. (1973). Gostovanje Spanjolske Grupe "La Cuadra". Neformalna Grupa. (Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía).

Taboada, Á. (1972). "Quejío", flamenco-protesta. *El Noticiero Universal. Diario de la Tarde*, (Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía, Barcelona).

Távora, S. (1974). Quejío, un teatro nacido de la realidad / Entrevistado por J. M. Gandariasbeitia. *La Gaceta del Norte*, (Elektra).

Távora, S. (1976). Un teatro andaluz y proletario / Entrevistado por J. A. de la Villa. *Grama*.

Távora, C.; Murillo, F. y Romero, E. (1998). *Salvador Távora o… La imaginación herida. Apuntes para un lenguaje teatral*. Écija: Ayuntamiento de Écija.

Wallestein, C. (1974). Queixumes Teatro Político. Diario de Lisboa, (Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía).

El Quejío de España (1973). *El Nuevo Día*, (Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía). Un "Quejío" capaz de golpear la sensibilidad y la conciencia de todos los públicos (1973). *Excélsior,* 1-2.

Cuadra tras a Portugal o grito do seu povo (1974). *Diario de Lisboa*, (Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía).

Años 60-70. El teatro independiente en Andalucía **[Película] (2009).** CDAEA.



ACTA 8

— Fotografía del producto Compo Guano Fertilizante.
Elaborado en base a guano de las aves de las costas del Perú.

Raúl Silva

Apuntes sobre la vanguardia capitalista y el imaginario del guano peruano (1841-1963)

Entender las redes de producción, distribución y consumo de los objetos e insumos que nos rodean es hoy una labor casi imposible. El interés por rastrear y controlar esos procesos ha llevado a ciertos modelos teóricos a plantear una posibilidad estética para mapear el sistema global. Ese deseo ambiguo de sistematización del mundo es, parafraseando a Alberto Toscano (2012), un intento de *contra-totalización* de la totalización actual de la sociedad capitalista. Tal mapeo es una precondición para identificar las conexiones de la anatomía política de la dominación contemporánea (Toscano y Kinkle 2015, 15) y de ahí su utilidad como herramienta para trazar un cambio en el horizonte político. La construcción de esa cartografía estética presenta muchos obstáculos, entre los que destaco dos. El primero es la velocidad de los intercambios, cuyo incremento ha ido de la mano con el desarrollo tecnológico; de hecho, el crecimiento progresivo de esos tejidos es proporcional a dicho avance tecnológico y es dependiente de su aceleración constante. El segundo es su aparente desaparición del campo de lo visible; esas fuerzas de transacción y movimiento no ocurren frente a nuestros ojos, sino que operan en espacios ocultos al ojo del consumidor. Estos problemas arrinconan nuestro presente, y han hecho que mirar al pasado y sus archivos sea quizás un recurso más plausible para rastrear tales movimientos que nos han producido como sujetos.

Doscientos años antes de que la fibra de vidrio atravesara el Atlántico para hacer viajar información a casi doscientos mil kilómetros por segundo, un barco hacía el mismo recorrido entre Europa y América del Sur en poco más de dos meses. Este enorme contraste en el intercambio de información da cuenta de la acelerada evolución de las relaciones económicas a nivel global. Ante aquella aceleración, la posibilidad de, por ejemplo, rastrear un único navío entre las costas de España y Perú puede ser significativa, pues nos permitiría atender a toda clase de objetos y sujetos que fueron acaso el germen de transformaciones económicas y culturales más complejas. Ante la imposibilidad de mapear los movimientos del presente, creo que es importante pensar en las consecuencias de los movimientos del pasado como imágenes lentas. No planteo un método cercano siquiera a una cartografía de

la totalidad, sino un acercamiento a la complejidad de una sola ruta de transacción en el tiempo que creo que tiene una resonancia importante para entender las transformaciones del presente. Lo que propongo son algunos apuntes introductorios sobre el imaginario que acompaña la extracción del guano peruano a mediados del siglo XIX, y con esto me interesa atender a ciertas consecuencias colaterales que produjo su transacción.

A mediados del siglo XIX, la separación de las grandes ciudades industriales y el campo productivo empezaron a hacer evidente un quiebre del ecosistema: se había interrumpido el retorno al suelo de los elementos que el hombre consumía, rompiendo el ciclo natural que fertilizaba la tierra. Los estudios de químicos como Justus von Liebig (1840) permitieron entender estos procesos a nivel químico, demostrando las propiedades y necesidades de la tierra para alcanzar la fertilidad. Como explica Kohei Saito (2014), este problema había sido advertido por Marx como un limitante a la emancipación del hombre y su fuerza productiva. Esto es entendido como la *brecha metabólica*; la desconexión del hombre con el ecosistema natural. En este periodo, el abono se volvió un elemento necesario para la expansión de la industria, pues era vital para mantener las cosechas que alimentaban la mano obrera inglesa y norteamericana. Esta necesidad despertó un interés por Perú, que se había iniciado cuando Alexander von Humboldt, a principios del siglo XIX, dio a conocer las propiedades del guano como fertilizante. El guano era un elemento producido por la acumulación del excremento de aves en ciertas islas del pacífico peruano. Su uso, aunque ya se daba localmente, captó de pronto la atención de un mercado internacional. Esto fue debido al alto contenido de nitrógeno y fósforo presente en su composición, que lo hacía un producto enormemente más eficiente que otros fertilizantes. El guano era único por el ecosistema que propiciaba su acumulación y condición química[1].

Para entender ciertos principios que rigieron la exportación del guano es importante abordar un antecedente que se inicia con los libros de viajes que publicó Humboldt décadas antes. Estas publicaciones contribuyeron a la construcción de lo que Mary Louise Pratt (210-30) señala como un "nuevo tipo de conciencia planetaria" asumida por el sujeto europeo. Esta conciencia definió América como un escenario romántico desafiante, un mundo natural extraordinario y abundante. Humboldt supo conciliar esta visión con la especificidad de la ciencia que, heredada del Romanticismo alemán, se complementaba con el proyecto de intervención ya existente en el imaginario europeo. Pero la visión que acompañó la extracción del guano no partió únicamente de la visión de Humboldt, sino de otros viajeros que siguieron sus pasos. La visión de estos últimos era distinta, menos apasionada por la ciencia y más vinculada al dominio y la explotación. Mary Louise Pratt llamó a esta ola vanguardia capitalista:

> **Ingenieros, mineralogistas, criadores, agrónomos, militares, con frecuencia estos viajeros de comienzos del siglo XIX eran enviados al "nuevo continente" por compañías de inversionistas europeos, como expertos en la búsqueda de recursos explotables, contactos y contratos con las élites**

> **locales, información sobre potenciales emprendimientos, condiciones de trabajo de la mano de obra, transporte, posibilidades del mercado, etc. (2010, 270-71).**

Los escritos de esta vanguardia capitalista, publicados también a través de otros libros de viajes, reemplazaron la retórica romántica y estetizante por una de conquista, pragmática y economicista encarnada en el llamado a la modernización: Sudamérica como el sueño industrial en manos del hombre europeo (Pratt 2010). Esta era la base del pensamiento capitalista y la construcción germinal del imaginario del nuevo orden del sistema económico global. Así se enmarca el contexto de la extracción de guano en el Perú.

> **Bajo la acalorada competencia del llamado "imperialismo del guano", Inglaterra y América del Norte se esforzaron por importar una enorme cantidad de guano para evitar la pérdida de la fertilidad de sus propios suelos, pero esto incluso empeoró la situación desde un punto de vista ecológico, porque la interrupción del ciclo metabólico ahora surgió a nivel global[2] (Saito 2014, 42).**

Esto significó que la ruptura de la fertilidad del suelo ya no dependía de un solo estado nación, sino de su relación con el recurso de otro, ubicado en el sur de las recientemente independizadas colonias. La vanguardia capitalista, en alianza con la investigación científica, contribuyó a la diseminación satisfactoria de aquel imaginario del continente apto para la expansión jerárquica del capitalismo en el mundo. Khatib explica esto, refiriéndose a un mundo que ha sido valorizado y al que se han asignado posiciones estratégicas para la reproducción de su sistema:

> **La fantasía capitalista-realista del presente se nutre de la idea de que el espacio es, en última instancia, manejable o, al menos, contenible. Desde esta perspectiva, la deshistorización del tiempo y la espacialización de la historia se vuelven legibles como estrategias para sellar el espacio del capital frente a los intentos de romper sus fronteras. Es muy revelador que la actual crisis político-económica del espacio capitalista global aparezca como una batalla alrededor de las fronteras. El poder global se traduce en el poder de controlar las zonas de explotación de materias primas, la circulación de mercancías y el movimiento de seres humanos (2017, 655).**

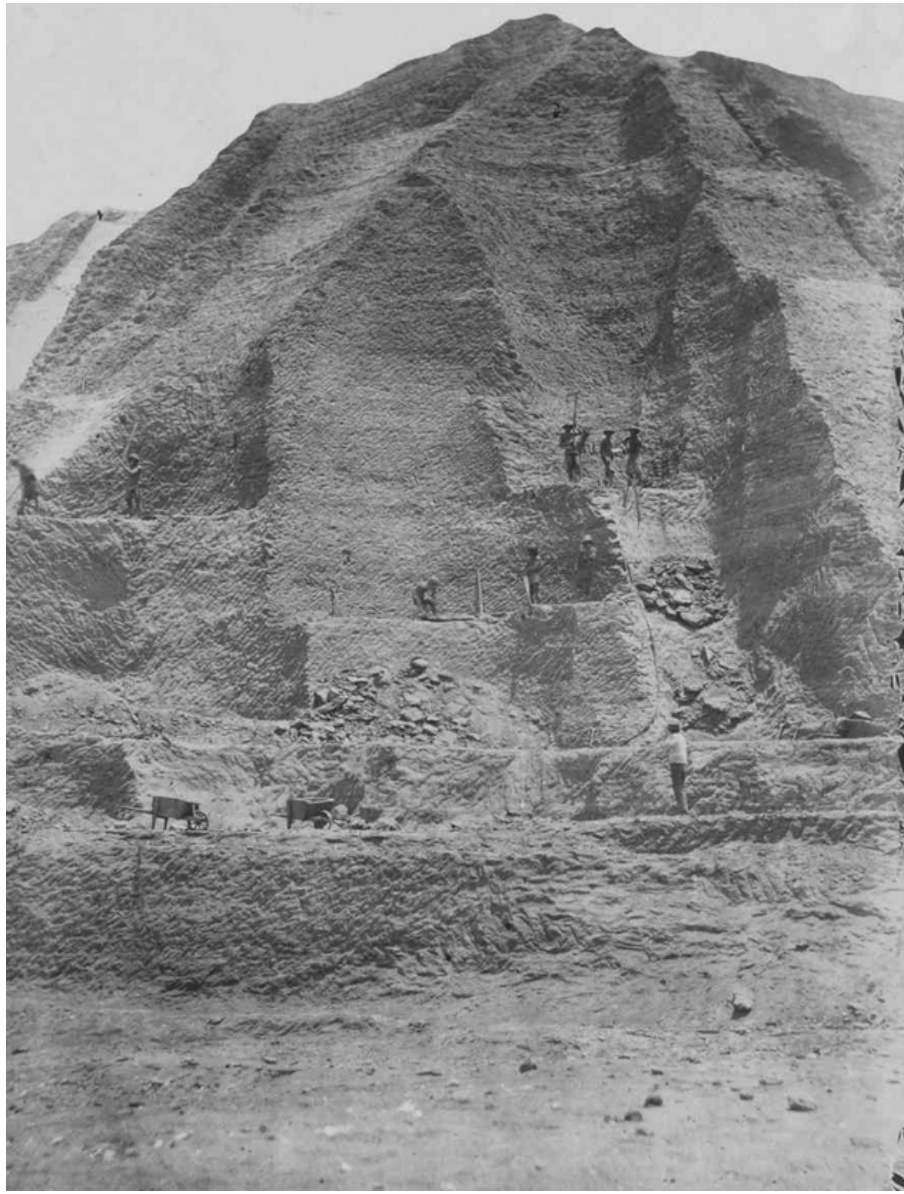
La lógica está presente en el concepto de subdesarrollo, que es la base del capitalismo y su origen. Me refiero a las relaciones de intercambio desigual que manejan diversas capas sociales que son cada vez más amplias conforme se extiende la economía monetaria. Esa desigualdad fue determinada a partir de un saqueo colonial que perpetúa el modelo de subdesarrollo de ciertos países para el sostenimiento de una economía capitalista global (Mandel 1971). Fue este el caso que representó

para el Perú la consolidación de su propia clase capitalista —hasta entonces únicamente aristocrática y feudal— "obligada a adoptar los principios fundamentales de la economía y la política liberales" (Mariátegui 2007, 15). En este periodo, en la segunda mitad del siglo XIX, el Perú entraba al juego de la economía global en medio de un contexto de "expansión imperialista del capital monopólico y la disputa entre las burguesías de Inglaterra y de Estados Unidos por la hegemonía en el control de ese proceso" (Quijano 2007, XIII). Esto dominó la estructura de exportación peruana, haciéndola dependiente del guano como recurso hasta su fuerte declive que inició en la década de 1870, lo que dejó una enorme deuda externa[3]. Posteriormente, la clase política del Perú empezaría a ser manejada por la clase burguesa, que luego diversificaría los medios de producción más orientados a la industria, aumentando su tráfico con Estados Unidos y Europa (Mariátegui 2007).

Aquellos cambios y formas de definir la economía peruana se constituyen de la mano con una forma de representación del guano que puede ser rastreada a partir de diversas fuentes que circularon en Perú, Estados Unidos y Europa. Las formas de representación que se construyeron alrededor de las islas de guano evidenciaron una doble mirada. Por una parte, partían de las perspectivas románticas o cientificistas antes mencionadas, pero, a la vez, las imágenes también se impregnaron de los acercamientos productivos y pragmáticos de la vanguardia capitalista. En los últimos años del primer periodo de extracción y exportación internacional, las imágenes del guano tenían un componente romántico y sobrecogedor de la naturaleza abundante dominada por el hombre. Estas imágenes aparecieron en medios como *The Illustrated London News* (publicado en la década de 1860) o el álbum *Rays of Sunlight from South América*, positivado por Alexander Gardner (1865); que reflejaban panorámicas sobrecogedoras de montañas de guano opuestas muchas veces a personajes minúsculos que dominan la naturaleza.

Más adelante, en la década de 1920, se da cierto abandono de aquella romantización del paisaje. Las imágenes producidas en medios locales empezaron a apuntar a una visión técnica de la extracción, la industrialización y la mirada científica. Para entender este cambio quiero detenerme en el contexto que lo precede. El objetivo del Perú fue durante muchas décadas el de extender la producción de guano. Y no era la sobreexplotación de obreros lo que lo haría más productivo, sino la sobrepoblación de aves, el control de vida y preservación del ecosistema. Hasta inicios del siglo XX acontece una revolución agrícola, acompañada por el retorno al Perú de profesionales ingenieros agrónomos o científicos que habían partido para estudiar en el extranjero, mientras las bajas en exportación empiezan a incentivar el consumo local del fertilizante[4]. Esto puede ser entendido también como una forma de adopción de las líneas de profesionalización tecnocrática que empezaban a regir el mundo moderno. Es en esta transición que el estado peruano crea la Compañía Administradora del Guano en 1909, que se ocupará de la investigación de la diversidad de las islas guaneras para mejorar la producción de guano y optimizar la explotación del recurso. Posteriormente, en 1925, José Antonio Lavalle y García fundará el *Boletín de la Compañía Administradora del Guano* (en adelante BCAG), un medio de

► *Chinos trabajando guano —gran montón— de las islas de Chincha* del Álbum *Rays of Sunlight from South America*. Negativo por H. D. Moulton. Positivo por A. Gardner. 1865.



divulgación científica impresa sobre la gestión de las islas guaneras. Muchos científicos del panorama internacional colaboraron con la revista. Entre ellos el piscicultor estadounidense Robert Coker (entre 1907 y 1908), el ornitólogo del Museo de Londres, Henry Forbes (que visitó las islas en 1911) o Robert Murphy (en 1919) del Museo Americano de Nueva York. Sus estudios contribuyeron a mejorar las condiciones de vida de las aves de las islas de guano y sus publicaciones tuvieron también difusión en medios de divulgación científica internacionales. Un ejemplo de esto podría ser la publicación de Coker en 1919, *Habits and economic relations of the guano birds of Peru* publicado en Estados Unidos (Stucchi y Figueroa 2006).

Los avances tecnológicos y la investigación científica estaban jugando un rol clave para definir el camino del progreso, y medios como el BCAG dieron cuenta de esta mirada científica sobre las transformaciones del territorio vinculadas al sistema económico. Es interesante entender también las formas de representación del guano que se desplegaron en esta publicación, diferentes de las presentadas anteriormente: mucho menos panorámicas, más enfocadas en identificar especies y pequeños ecosistemas con planos muy cercanos. Es como si se decidiera llevar todo a la escala humana, dándole un lugar central a la mirada científica. Esto, sin embargo, coincide con un factor clave: el guano se estaba agotando y eso condicionaba el tipo de registro que se hacía del mismo ecosistema; producir imágenes románticas de montañas de guano se volvió entonces imposible. Además, el BCAG era distribuido gratuitamente a granjeros y agricultores, por lo que se volvió una vitrina ideal para empresas importadoras de maquinaria industrial para la agricultura o para publicidad de préstamos bancarios principalmente ingleses y norteamericanos. Esto hizo del boletín un objeto particular que concilió varios frentes: un discurso de productividad de la tierra y preservación del ecosistema natural, la industrialización del trabajo agrario, la difusión de un mercado capitalista internacional y la divulgación científica.

Finalmente, el propósito de la compañía fue superado por otro semejante que dibujaba en ese momento un mayor potencial: la pesca. Aunque la compañía había logrado un avance significativo para la producción de guano, la invención, por parte del alemán Fritz Haber, de un sistema para la producción de nitrato de amonio (y sus derivados a fertilizantes industriales) había anulado la posibilidad de recuperar la demanda que había tenido. La circulación de fertilizantes artificiales más económicos y accesibles, sumada al problema natural de la corriente del Niño y la nueva demanda de otros componentes de nitrato como el salitre, terminaron por desplomar progresivamente la demanda. La compañía se disolvió en 1963 con el inicio de la pesca masiva de anchoveta que rompió el ecosistema que producía el guano. Finalmente, los cambios en la economía global fueron estimulando y regulando los fondos de inversión del país, desplazando el interés en el guano por otros productos que ya estaban adquirieron mayor protagonismo.

Para cerrar esta cuestión, quizás de forma desalentadora, creo que es necesario entender una disputa indirecta no mencionada. El periodo de circulación del BCAG, fundado en 1925, se ubica en el inicio del siglo XX, cuando Latinoamérica estaba en una lucha activa por tomar las riendas de la modernización desde la lucha de clases

y la reivindicación de la clase obrera. Estas luchas fueron influenciadas por las resonancias de los cambios políticos conseguidos por la Revolución de Octubre y la constitución de la URSS. En el caso del Perú, así como de otros países andinos no industrializados, esta lucha se desplazó a una reivindicación del indígena y una implementación de un sistema económico comunista. La revista *Amauta*, fundada en 1926 por Jose Carlos Mariátegui, fue para el Perú un intento por la construcción de un imaginario de vanguardia cultural. Los respectivos imaginarios —capitalista y comunista— que ambas publicaciones representaban en el contexto peruano, consolidaron sus bases de influencia en este mismo periodo. Si algo queda claro, es que la modernización del país estuvo al final pautada por la permanencia del sistema económico capitalista y su uso del imaginario científico, pragmático y productivo. Esta mención me parece importante pues mi interés ha estado centrado en identificar ciertas posibles lecturas de ese imaginario concreto, en lugar del ya revisitado imaginario utópico de izquierdas. La importancia de revisar estos archivos y su construcción visual es necesaria y nos pueden ayudar a entender las rutas estéticas y políticas que delimitaron la sociedad actual. Lo que me interesa aquí es poner en valor la operación de mirar al pasado capitalista como una forma de no perderle el rastro a la velocidad del presente ●

Notas

1 ▸ La corriente marina traía frío, aridez y escasa evaporación del agua a las costas del Perú, lo que posibilitó el mantenimiento de minerales y una rica variedad de especies marinas. La anchoveta fue una de ellas, que es el alimento principal del piquero peruano-Sula Variegata, una de las especies de aves guaneras más abundantes en la región. Estas aves, entre muchas otras conocidas, depositaban sus excrementos en estas islas, que se solidificaban por la ausencia de lluvias constantes (Szpak et al., 2012).

2 ▸ *Nota*: Todas las traducciones al castellano de referencias bibliográficas en idioma extranjero son del autor.

3 ▸ El historiador William M. Mathew explica que la orientación del Perú hacia la economía mundial del capitalismo, entre mediados y finales del siglo XIX, y su apertura financiera y crediticia, fue lo que produjo la fuerte crisis de ese periodo (2009, 28).

4 ▸ Cushman describe este ideal tecnocrático así: "Según la doctrina del 'gobierno de la naturaleza', aquellos que se dedicaban al estudio de las leyes naturales no sólo tenían las mejores posibilidades de aprender cómo maximizar la prosperidad humana, sino que también eran los más aptos para gobernar" (2019, 149).

Bibliografía

Brett Clark, B. y York R. (2012). Techno-fix Ecological rifts and capital shifts. En A. Hornborg, Et. Al. *Ecology and Power Struggles over land and material resources in the past, present and future*. Londres: Routledge. 23-36.
Cushman, G. (2019). *Los señores del guano. Una historia ecológica global del pacífico*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
Gunder, A. (1969). *Latin America: Underdevelopment or Revolution. Essays on the Development of Underdevelopment and the Immediate Enemy*. Nueva York: Monthly Review press.
Khatib, S. (2017). No Future: The Space of Capital and the Time of Dying. En M. Hlavajova y S. Sheikh (Eds.), *Former West: Art and the Contemporary after 1989*. Cambridge: MIT Press. 639-52.
Mathew, M. (2009). *La firma inglesa Gibbs y el monopolio del guano en el Perú*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú.
Mandel, E. (1971). La acumulación originaria y la industrialización del tercer mundo. En *Ernest Mandel: Ensayos sobre el neocapitalismo.* Ciudad de México: ERA. 153-71.
Mariátegui, J.C. (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Ayacucho: Fundación Biblioteca Ayacucho.
Pratt, M. (2010). *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturización*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
Quijano, A. (2007). Prólogo. José Carlos Mariátegui: reencuentro y debate. En J.C Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Fundación Biblioteca Ayacucho. IX-CXIII.
Saito, K. (2014). The Emergence of Marx's Critique of Modern Agriculture Ecological Insights from His Excerpt Notebooks. En *Monthly Review* Vol. 66, N.5. 25-46.
Szpak, P. et al. (2012). Influence of seabird guano and camelid dung fertilization on the nitrogen isotopic composition of field-grown maize (Zea mays). En *Journal of Archaeological Science*. 39. 3721-40.
Stucchi, M. y Figueroa, J. (2006). *La avifauna de las islas Lobos de Afuera y algunos alcances sobre su biodiversidad*. El profreso: Asociación Ucumari.
Toscano, A. y Kinkle, J. (2015). *Cartographies of the absolute*. Londres: Zero Books.
Toscano, A. (2012). Seeing it whole: staging totality in social theory and art. En *The Sociological Review* 60:S1. 64-83.



REDES, PRODUCTOS CULTURALES Y EXPOSICIONES

58 *ESTACIÓN ONCE* Y UTOPÍAS DEL COLAPSO: NUEVAS REDES EN LA FICCIÓN POSTAPOCALÍPTICA DEL SIGLO XXI
Clara Gil Fuentes

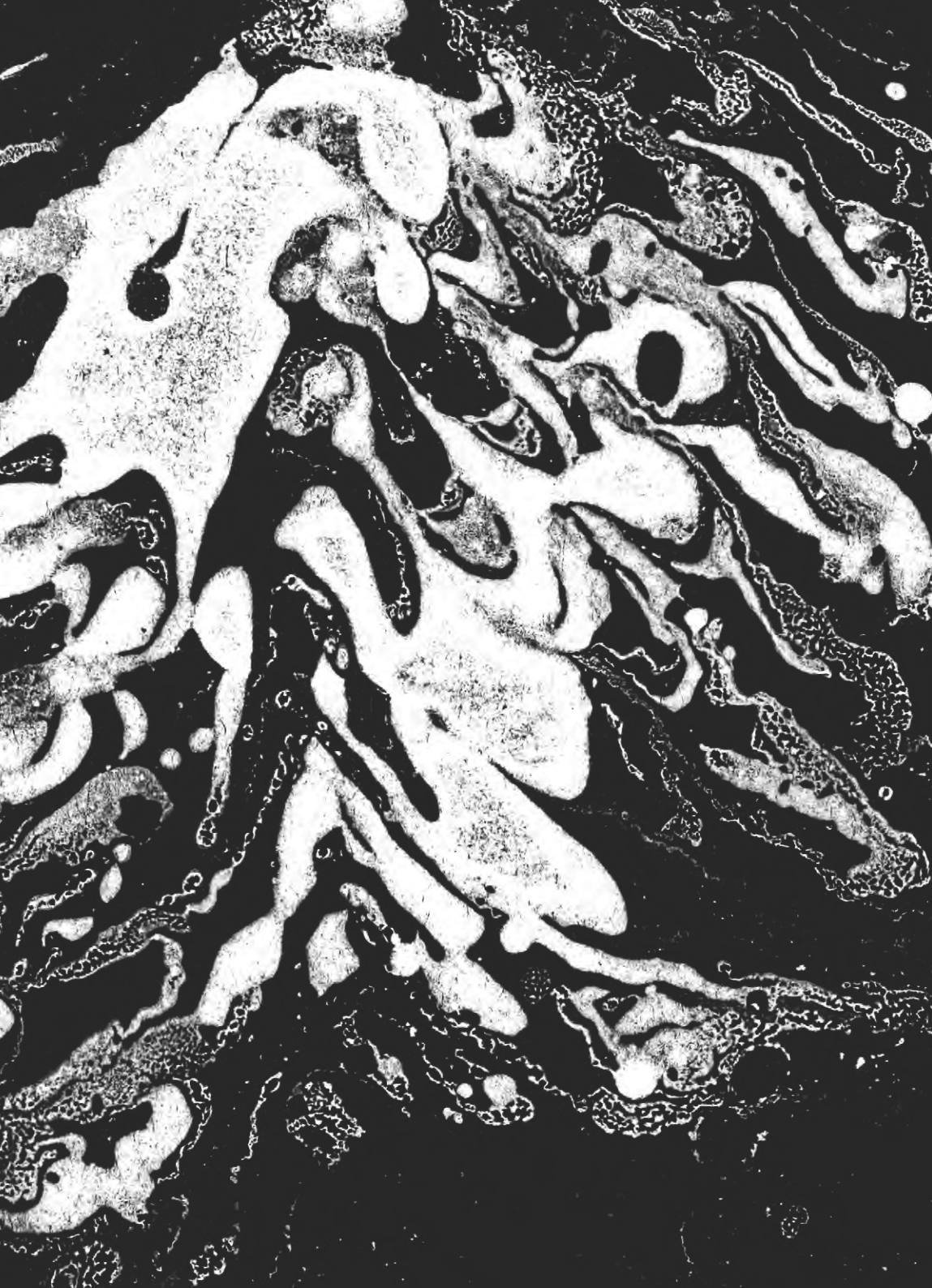
64 TEJIENDO REDES SOBRE *EL ARTE Y EL ESPACIO*
Laura Ramos Barbero

68 LOS OBJETOS EN PRIMER PLANO. EL TEATRO DE OBJETOS Y LOS ACTORES MÁS ALLÁ DE LO HUMANO
Lucía Batalla Tuero

ACTA 8

3

REDES, PRODUCTOS CULTURALES Y EXPOSICIONES





ESTACIÓN ONCE Y UTOPÍAS DEL COLAPSO: NUEVAS REDES EN LA FICCIÓN POSTAPOCALÍPTICA DEL SIGLO XXI

Clara Gil Fuentes



— Mapa del Lago Michigan con rutas ficticias de la Sinfonía dibujadas. Creación de la autora.

- *Estación Once*[1], de Emily St. John Mandel, fue publicada en 2014 y se convirtió rápidamente en una obra esencial en la ciencia ficción contemporánea, ganadora de numerosos premios de renombre entre los que destaca el Arthur C. Clarke Award. La novela se enmarca dentro de una tendencia en auge en la ficción especulativa de plantear nuevas formas de vida tras el colapso del Capitaloceno, propiciado en este caso por un brote mortal de gripe porcina. En diciembre de 2021 la obra fue adaptada a televisión como miniserie, consiguiendo el mismo nivel de popularidad que la novela; la adaptación obtuvo siete nominaciones a los Premios Emmy.

Este artículo tiene como objetivo analizar el motivo de su popularidad. El análisis realizado se enmarca dentro de los *Science Fiction Studies* y busca comprender cómo ficciones pertenecientes al género ciencia ficción, en este caso concretamente al subgénero postapocalíptico, responden a las preocupaciones actuales ante las amenazas de los colapsos económico, climático y social. Se parte de la hipótesis de que la popularidad entre el público mayoritariamente occidental de *Estación Once* se debe a la respuesta que da esta ficción, percibida por los espectadores como optimista y esperanzadora ante estas ansiedades sociales. *Estación Once* ofrece una forma de vida nueva tras el colapso centrada en la creación de redes comunitarias, una tendencia dentro del género que, como se desarrollará en este artículo, podría enmarcarse dentro de la etapa final de un proceso evolutivo del género que se ha desarrollado desde principios del siglo XXI. Esto nos lleva a preguntarnos hasta qué punto esta ficción ofrece (o no) un modelo de sociedad revolucionario que se aleja del sistema capitalista y colonialista hegemónico actual.

En este momento en el que la necesidad de buscar nuevos sistemas de vida más sostenibles se vuelve cada vez más acuciante, académicos como Darko Suvin (2016) nos proponen buscar la salida en la ciencia ficción. Suvin entiende el género como herramienta para imaginar un futuro diferente al realismo capitalista, que Mark Fisher definía como "la idea muy difundida de que el capitalismo no solo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso imaginarle una alternativa" (2016, 22).

Sin embargo, las narrativas de ciencia ficción también están bajo la sospecha de contener mensajes reaccionarios bajo una apariencia revolucionaria. Ante la desesperanza por el futuro, la ciencia ficción especulativa *mainstream* nos muestra dos opciones para enfrentarnos a ella. Por un lado, encontramos un resurgimiento de la ciencia ficción inspirada en la década de los 80, con obras como *Ready Player One* (libro, 2011; película, 2018) o *Stranger Things* (2016 – actualidad). Estas ficciones explotan la nostalgia por un tiempo pasado que es idealizado y despolitizado para un consumo cómodo que no exige a su público imaginar alternativas de futuro no ligadas al capitalismo. Por otro lado, encontramos un auge de la ciencia ficción distópica o postapocalíptica, con obras como *The Hunger Games* (libro, 2008; película, 2012) o *Mad Max: Fury Road* (2015), que pretende mirar al futuro para intentar imaginar salidas al sistema actual en crisis cuyos problemas se esfuerza en señalar y analizar.

El género postapocalíptico en la ficción y en las artes es popular desde principios del siglo XXI; sin embargo, se aprecia una evolución en su enfoque. Se propone aquí una división en tres etapas que no pretenden ser estancos cerrados, sino simplemente identificar tendencias generales, puesto que podemos encontrar ejemplos de ficciones que encajan con modelos diferentes al de su etapa cronológica. A principios de siglo, las obras que entraban en el *mainstream* se centraban en el colapso como catástrofe súbita —lo vemos en películas como *El día de mañana* (2004)— y en la

búsqueda de estrategias de supervivencia. Esta ansiedad por un colapso repentino, normalmente percibido como un ataque externo y no como un problema sistémico interno, era un reflejo del efecto que tuvo el 11-S en las narrativas de ciencia ficción occidentales (Pintor 2021). Estas narrativas conectan con el auge del survivalismo o preparacionismo, movimientos sociales que se centran en la supervivencia del individuo en solitario ante catástrofes y hacen hincapié en la autosuficiencia, la acumulación de suministros y el aprendizaje de técnicas de autodefensa y manejo de armas.

Más adelante, encontramos una segunda etapa en la que las narrativas postapocalípticas se centraban en los motivos que provocan dicho colapso y cómo evitarlo. Este colapso tenía dos variantes principales, el climático —como sucede en *Ice* (2011)— y el provocado por una pandemia mortal —sería el caso de películas como *Contagion* (2011)—.

En la tercera etapa —que comienza casi a mediados de la década de 2010 hasta principios de la década de 2020— las narrativas no se centran en el colapso o sus causas, sino en cómo construir nuevas redes humanas en un mundo en el que han desaparecido los sistemas de comunidad y comunicación característicos del capitalismo tardío. Además de *Estación Once* (2021) encontramos otras series actuales de gran popularidad como *The Last Of Us* (2023), con un promedio de 30,4 millones de espectadores según datos de la productora Warner Bros, que también se centran en la búsqueda de imaginar nuevas relaciones humanas.

Hay diversos factores que influyen en este cambio en las tendencias del género postapocalíptico. En primer lugar, esta pérdida de interés en la ficción especulativa centrada en explicar los motivos del colapso podría reflejar un derrotismo generalizado en la sensibilidad occidental. Catástrofes que parecían todavía lejanas y para las que la ciencia ficción trataba de proponer formas de prevención ya han sucedido. La pandemia mortal ya ha pasado y la crisis climática es presentada como imparable por el sistema capitalista que no puede permitirse cambiar de ritmo. Así, ficciones como *Estación Once* responden a la pregunta que surge en la sociedad cuando todo se ha dado por perdido: cómo construir de nuevo cuando ya no quede nada. Se investiga la esperanza en la búsqueda de posibilidades de resurgir tras el colapso. La literatura de no ficción de la última década también muestra esta tendencia, con títulos como *La seta del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas* (2015) de Anna Lowenhaupt Tsing.

Las tramas principales de *Estación Once* se desarrollan doce años después de un colapso y muestran diversas estrategias de construcción de nuevas redes de comunidades humanas. Desempeña un papel central en la narración la Sinfonía Viajera, una compañía itinerante de actores que interpretan obras de Shakespeare en las poblaciones de supervivientes que rodean el Lago Míchigan. Encontramos ejemplos en la realidad de compañías itinerantes que realizaron importantes labores pedagógicas llevando el teatro a poblaciones aisladas, como es el caso de La Barraca durante la España de la Segunda República y principios de la Guerra Civil. La centralidad de los artistas como creadores de redes es característica de esta ficción postapocalíptica de tercera fase. En las fases anteriores, los personajes creadores de comunidad se correspondían con figuras de autoridad supervivientes de sistemas jerárquicos del "viejo mundo", como por ejemplo el ayudante del sheriff Rick Grimes en la popular serie *The Walking Dead*, estrenada en 2010. El eslogan de la Sinfonía, "sobrevivir no es suficiente", nos remite al nuevo cambio de sensibilidad producido tras la pandemia caracterizada en el mundo occidental, en el que la mayor parte de la población tenía

Still de *Station Eleven*; temporada 1, capítulo 2. La Sinfonía Viajera en su recorrido por las comunidades del Lago Míchigan. Imagen extraída de *A Hawk from a Handsaw* emitido el 16 de diciembre de 2021. Propiedad de Paramount Television Studios.



aseguradas las necesidades básicas de alimento y cobijo, por el aislamiento y la inmovilidad forzados, que incrementaron el deseo colectivo de buscar nuevas formas de comunidad para combatir la soledad. El enfoque survivalista más patriarcal, centrado en luchar contra la amenaza externa mediante la violencia, queda obsoleto en este nuevo escenario de colapso.

En la obra de St. John Mandel la Sinfonía representa el renacimiento de un nuevo mundo comunitario. La compañía se caracteriza por acoger a cualquiera dispuesto a colaborar y participar en la creación de arte, un eco también de conceptos como el de *found family* en la comunidad LGBT, aquella familia que se escoge cuando tu comunidad te ha rechazado (Leggatt 2018). Este interés en la ficción postapocalíptica por las formas de creación de pequeñas comunidades también responde al creciente rechazo por el individualismo forzado por el capitalismo (Fisher 2016).

Esto nos lleva a otra de las ansiedades sociales reflejadas en *Estación Once*. Además de las pequeñas comunidades-isla unidas entre sí por el circuito que sigue la Sinfonía, encontramos otra pequeña comunidad aislada situada en lo que hoy se considera un centro neurálgico de conexiones: un aeropuerto. Al comienzo de la epidemia los técnicos del aeropuerto lo abandonan para regresar a sus hogares, y los supervivientes que quedan son incapaces de hacer funcionar la infraestructura. Como propone Baumlin (2020), el colapso social de Mandel no es causado simplemente por un desastre natural, también está relacionado con la división de la información posmoderna en lo que se conoce como sistemas de expertos. Los sistemas de información han alcanzado un nivel de sofisticación que ha provocado que no exista una sola persona que posea la información que pueda mantener todos estos sistemas en funcionamiento. El funcionamiento de los sistemas posmodernos recae en una cada vez más compleja tecnocultura. Nuestro sistema social ha evolucionado hacia lo posthumano y la tecnología de la que dependemos está situada fuera de nuestra capacidad de acción.

Estación Once no representa la condición posmoderna en su culminación o realización tecnocientífica, sino que describe las consecuencias de su fracaso. El tránsito de la modernidad a la posmodernidad es el tránsito de la razón humana a la inteligencia artificial, siendo el destino final una tecnología cuyos sistemas computacionales evolucionan independientemente de la conciencia y la potencia de actuar humanas. Pero en la obra de Mandel la especie humana no ha terminado de desarrollar su tecnología de IA. Las construcciones no biológicas de la tecnocultura cyborg todavía necesitan la supervisión humana (Baumlin 2020, 27).

Como se ha expuesto, *Estación Once* ofrece una promesa de reconfiguración y reconstrucción de una sociedad libre de los problemas del mundo que fue destruido, con especial énfasis en la creación de redes comunitarias de apoyo mutuo. Esto es característico en esta vertiente del género postapocalíptico. Sin embargo, en su popularidad también subyacen cuestiones que hacen dudar sobre la posibilidad de que ayude a imaginar nuevos futuros fuera del sistema capitalista actual. En *Estación Once*, al igual que en otras ficciones similares, también encontramos un componente de nostalgia. Shakespeare se convierte en la pieza angular de una nueva cultura, que sería construida por tanto una vez más sobre bases eurocéntricas. Analizando esto desde una perspectiva postcolonial, Matthew Leggatt (2018) afirma que la labor de la Sinfonía recrea esquemas colonialistas del pasado, pues muestra cómo la cultura occidental coloniza América de nuevo. Las obras de Shakespeare se presentan en esta

ficción como el culmen de la cultura humana que se debe recuperar tras el colapso, por encima de producciones artísticas y culturales no occidentales.

Estas ficciones se han presentado como el lugar en el que proponer mundos posibles fuera del sistema capitalista. Sin embargo, estos análisis nos revelan que la popularidad de estas ficciones podría también recaer en la pervivencia de cosmovisiones antropocentristas y de base eurocéntrica. A la vez, el actual contexto político-social plantea la pregunta de si no son además un reflejo de tendencias reaccionarias occidentales, que buscan la supervivencia de la civilización occidental, cuyas bases se encuentran bajo ataque desde la perspectiva de esta ultraderecha en auge. Un mundo postapocalíptico sería, desde estas posiciones, una oportunidad de reconstrucción no de un sistema nuevo, sino de los sistemas conservadores eurocéntricos que se consideran en crisis.

Todo esto nos lleva a preguntarnos cuáles son las utopías —y si lo son realmente— tras el colapso que se propone en ficciones como *Estación Once*. Las ansiedades por el colapso nos llevan a la búsqueda de estrategias de supervivencia y de creación de nuevas redes humanas en ficciones futuras; sin embargo, muchas de estas ficciones carecen del componente revolucionario que podría ofrecer un modelo de comunidades fuera del capitalismo y del colonialismo ■

NOTAS

1. Título original en inglés: *Station Eleven.*

BIBLIOGRAFÍA

Baumlin, J. S. (2020). King Lear, Mandel's Station Eleven, and the Shakespearean Apocalypse: Meditations on Pandemic and Posthumanism. *Language, Literature, and Interdisciplinary Studies*, 4(1), 13-33.

Fisher, M. (2016). *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.

Suvin, D. (2016). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Ralahine Classic, expanded edition, ed. Gerry Canavan.

Leggatt, M. (2018). "Another World Just out of Sight": Remembering or Imagining Utopia in Emily St. John Mandel's Station Eleven. *Open Library of Humanities*, 4(2). Special Collection: Station Eleven and Twenty-First-Century Writing.

Mandel, Emily St. John (2015). *Station Eleven*. New York: Vintage Books.

Pintor, I. (2021). Después del grito: los efectos del 11-S sobre la ficción serial. *Serielizados*; CCCB Lab. Recuperado en 20 de mayo de 2023 de https://serielizados.com/despues-del-grito-los-efectos-del-11-s-sobre-la-ficcion-serial/.

Piippo, N. (2022). *This Unbearable Imminence: Pre-apocalypticism in The Last Policeman, Station Eleven, and Melancholia* [Tesis]. Åbo Akademi University.

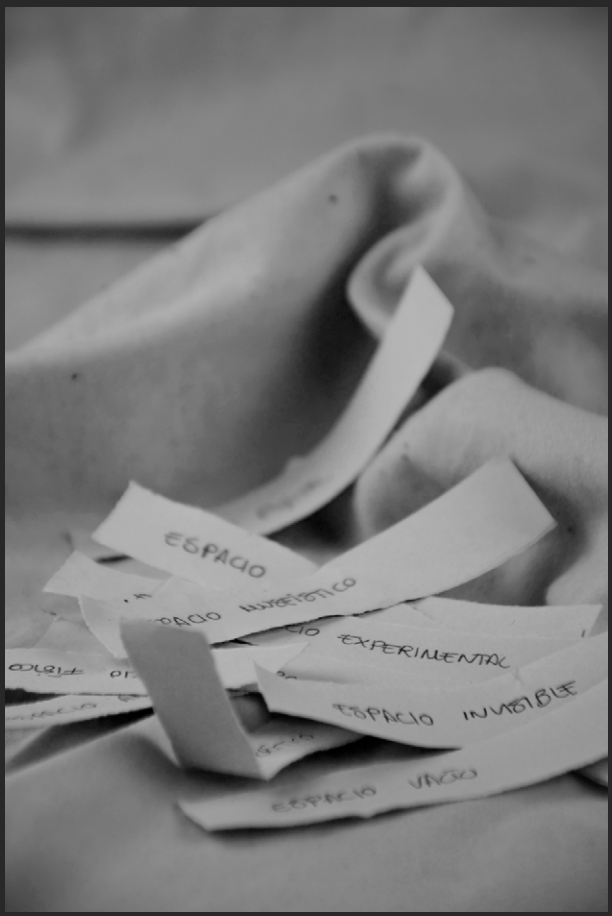
Smith, P. (2016). Shakespeare, survival, and the seeds of civilization in Emily St. John Mandel's Station Eleven. *Extrapolation.*, 57(3), 289-303.

Vermeulen, P. (2018). Beauty that must die: Station Eleven, climate change fiction, and the life of form. *Studies in the Novel*, 50(1), 9-25.

ACTA 8

TEJIENDO REDES SOBRE *EL ARTE Y EL ESPACIO*

Laura
Ramos
Barbero



— Adjetivos del espacio. Notas de papel a mano.

En 1968, en la Galería Erker de la ciudad de St Gallen, en Suiza, tuvo lugar un famoso encuentro entre el filósofo alemán Martin Heidegger y el artista vasco Eduardo Chillida que dio lugar a la publicación de *El arte y el espacio*. Un fructífero diálogo que el Museo Guggenheim Bilbao rememoró en 2017 con la exposición que comparte título y que sirvió de pretexto para celebrar su vigésimo aniversario y recordar audazmente su papel en el conocido "Efecto Bilbao".

Aunque en la actualidad entendemos el concepto de espacio como un elemento indispensable para la práctica artística, no ha sido hasta bien entrado el siglo XX que el espacio se ha considerado dentro del debate teórico-artístico. Acontecimientos como la llegada del hombre a la luna, el estreno en 1968 de la película *2001: Una odisea del espacio* o la publicación del libro de artista *El arte y el espacio* un año después, señalan un período científicamente espacial. Este interés generalizado por el espacio se traslada a la investigación artística con el Espacialismo, aquel movimiento iniciado por Lucio Fontana con el *Manifiesto Blanco* en 1946 y que proponía una nueva forma de arte que rompía con la bidimensionalidad. Dicho movimiento explora la relación entre el espacio y el objeto a través de técnicas como la perforación o el corte del lienzo para crear una sensación de profundidad. De igual modo, Yves Klein con *Un salto al vacío* (1960) se vio influido por la era del espacio. Y artistas como Constantin Brâncuși o Julio González vieron el espacio como una posibilidad infinita que hizo que la escultura se convirtiera en la forma plástica óptima para explorar la idea de la espacialidad. De tal modo que, como indica Barañano, la escultura consiguió transformar la objetividad del espacio científico en un espacio escultórico capaz de crear una subjetividad objetivada (1983, 141).

En este contexto, se cruzaron dos exploradores de lo desconocido con una preocupación común: ¿qué es el espacio? ¿cómo se despliega y se logra lo espacial? ¿cómo se articula el espacio en el arte? Estas preguntas fueron respondidas por Heidegger con un texto y por Chillida con una obra gráfica-escultórica. ¿Cómo pudo convertirse el espacio, esa entidad invisible por definición, en tema fundamental del arte abstracto y, en particular, de la escultura? Esta es la pregunta que trataba de responder el Museo Guggenheim Bilbao con la exposición y que aún hoy sigue vigente en el terreno artístico.

La primera publicación de *El arte y el espacio* contenía el pensamiento teórico de Heidegger, grabado en piedra litográfica en su primera tirada, y siete litocollages de Chillida. Ambos, a través de esta obra, hicieron del espacio un motivo de reflexión. El espacio de Chillida es el de Heidegger, "esa extensión uniforme en la que ningún lugar es privilegiado, equivalente en todas sus direcciones y no perceptible por los sentidos" (Ugarte 1995, 29). Los dibujos de Chillida, que acompañaron las ciento cincuenta copias de la primera edición de *El arte y el espacio*, no pretenden ser cuerpos dibujados, más bien líneas que se incorporan en el espacio y son creadoras de espacio. "La escultura plasma dentro de sí un espacio irradiándolo fuera de sí" añadía Heidegger. ¿Desde dónde se acercan al espacio los artistas? ¿En qué se convierte el vacío? ¿Es invisible el espacio? "Ocupar un lugar y no tener medida. ¿No será eso el espacio?", se pregunta Chillida (2005).

En el ámbito filosófico, vemos cómo el concepto de espacio referido a lo vacío y lo lleno se tiene que extraer entre líneas de la mayoría de los escritos griegos. El vacío se asocia al no-ser, pero poco a poco este sentido griego del espacio se ha ido perdiendo en la lengua latina hacia una concepción moderna del espacio que proviene de René Descartes y su *res extensa* como la propiedad fundamental del mundo material. Heidegger afirma que el espacio no es algo físico o externo, sino que se revela de la experiencia humana, a través de nuestra interacción con el mundo; nosotros mismos somos espacio, estamos hechos de espacio y hacemos espacio, explica Heidegger (1969). Tanto es así que

corporeizamos el espacio a través del gesto, el sexo, la mirada o el movimiento, confirma Barañano (1992).

Podemos pensar la exposición del Guggenheim como un entramado de actores tienen una influencia en la forma en que se construyen los conceptos de arte y espacio. Por un lado, la exposición no solo presentó una extensa red de artistas que reflexionaron sobre la idea del espacio y supone en sí misma una red de actores sino que en esta red, el arte y el espacio se entrelazan para crear nuevas formas de percepción y comprensión de la relación entre ambos. A la vez, y al igual que Heidegger, pone de manifiesto la importancia de comprender el espacio como un fenómeno que va más allá de su dimensión puramente física, ligado a la comprensión que el ser humano tiene de su existencia en el mundo. Además, el museo presenta un gran impacto en la promoción del arte contemporáneo y la creación de redes de artistas internacionales continuando con el principal objetivo del museo y que se vincula con el llamado "Efecto Bilbao" el éxito y la notoriedad internacional de la ciudad gracias a la creación del museo, como siguen contemplando en 2022 (Guggenheim 2022).

El espacio se presentó en aquellas décadas como un tema fundamental del arte abstracto y en particular de la escultura, y sigue siendo una cuestión recurrente para el gran entramado de artistas que presentó en 2017 el Guggenheim Bilbao. La exposición estudió la vinculación de Chillida con otros artistas, tejiendo una red en torno a una misma idea de pensamiento, pero como hemos dicho anteriormente, el objetivo del museo no era solamente mostrar la gran variedad de experiencias en la forma de habitar y ocupar el espacio sino mostrarse, una vez más, como emblema de la ciudad de Bilbao. Consiguió apropiarse de este concepto de espacio llevándolo a su terreno, concretizando y transformando la investigación escultórica en un interés por el espacio, desplazando, además, el interés del arte al espacio museístico en sí mismo a través de varias obras de la exposición. Igual que se establece un lenguaje con el espacio, como entidad inmaterial, el museo expuso obras directamente conectadas con su arquitectura. *Secuencia de diedros* (2007), obra de Sergio Prego, genera movimiento con la pared de cristal del atrio del museo que, aunque ya parece tener movimiento virtual, crea espacios que se transforman e interactúan con los transeúntes. De nuevo, una manera de conectar el espacio con lo humano.

Es decir, casi cincuenta años después de la publicación de Heidegger y Chillida, se expusieron en el Guggenheim más de un centenar de trabajos internacionales que ofrecieron una relectura de la historia de la abstracción en las últimas seis décadas. Con estos trabajos, el museo trató de actualizar esta cuestión del espacio a través de un entramado de artistas (hombres y mujeres, occidentales y no occidentales, contemporáneos a Chillida y actuales…) que demuestran que este debate es totalmente transversal. La muestra construyó una reflexión colectiva, permitiendo analizar el diálogo cultural que se produce entre espacios y volúmenes, así como entre la creación plástica y el pensamiento filosófico, abordando fundamentos culturales de la pregunta que la filosofía se hace sobre el espacio.

Aunque el interés de este texto no es dar respuesta a qué es el espacio para Heidegger o Chillida, ni tampoco ser acompañamiento o crítica de la exposición del Museo Guggenheim Bilbao, se ha tratado de ofrecer unas pinceladas a modo de reflexión en torno al espacio teniendo en cuenta la exposición como estado de la cuestión, el Guggenheim y su entorno como contexto espaciotemporal y social y Heidegger y Chillida como marco teórico. Todo ello bajo la premisa de que el espacio, desde entonces, no ha dejado de suscitar reflexiones tanto en un ámbito filosófico como

en un ámbito artístico y museístico.

En resumen, la colaboración creativa entre Martin Heidegger y Eduardo Chillida se centró en la idea de que el arte no solo existe dentro de un espacio, sino que crea y transforma el espacio. Este diálogo ha dejado una huella duradera en la filosofía y el arte del siglo XX, y sigue siendo una fuente de inspiración para muchos artistas contemporáneos. Esta exposición no solo rinde tributo a la incesable capacidad del edificio para suscitar diálogos únicos entre sus espacios y las obras del museo (Guggenheim 2017) sino que es un ejemplo latente de la conexión que establece el museo con las ideas de la espacialidad y su intención de ser protagonista. Los artistas que dialogan en esta exposición conforman una red de pensamiento e intereses en torno al espacio –que ocupan y desocupan– gracias a obras artísticas donde contenido y continente mantienen una conexión en el espacio, pero también el museo y los procesos sociales que lo envuelven pueden llegar a ser parte de esta red. La exposición también invitó a los visitantes a interactuar con las obras de arte y el espacio, y sus acciones y percepciones también son parte de la red de actores que conforman la exposición, pues la cuestión espacial alcanza hasta la práctica artística actual ■

BIBLIOGRAFÍA

Barañano, K. (1992). *Chillida, Heidegger, Husserl: el concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Universidad del País Vasco.

(1983). El concepto del espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX. *Zientzietako Aldizkaria* 1, 137-224. https://acortar.link/mgEidX

Chillida, E. (2005). *Escritos*. Madrid: La Fábrica Editorial.

Groth, M. (2018). Arte y vacío. Espacio y lugar en Heidegger y Chillida. *Thémata*. Revista de filosofía nº 57 enero-junio. https://institucional.us.es/revistas/themata/57/16.Ramiro.pdf

Guash, A. y Zulaika, J. (2007). *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid: Akal.

Heidegger, M. (2009/1969). *El arte y el espacio*. Herder. https://acortar.link/0Xr8Cl

Maderuelo, J. (2003). La construcción del espacio en las vanguardias. *Quintana* 2, 95-107. https://acortar.link/RNLKWV.

Museo Guggenheim Bilbao (2017). *El arte y el espacio*. https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/el-arte-y-el-espacio.

Museo Guggenheim Bilbao (2022). *El arte inspira futuro*. https://www.guggenheim-bilbao.eus/xxv/

Muñoz, M. (2004). *El espacio invisible (una vuelta al arte contemporáneo)* Málaga: Colección Batarro.

RTVE, (2018). *El arte y el espacio*. RTVE. https://www.rtve.es/play/videos/la-sala/sala-guggenheim-arte-espacio/4458680/.

Ugarte, L. (1995). *Chillida: dudas y preguntas*. San Sebastián: Erein.

Vinzent, J. (2020/1937). *From Space in Modern Art to a Spatial Art History: Reassessing Constructivism through the Publication "Circle"*. De Gruyter Oldenbourg. https://doi.org/10.1515/9783110595338

LOS OBJETOS EN PRIMER PLANO. EL TEATRO DE OBJETOS Y LOS ACTORES MÁS ALLÁ DE LO HUMANO

Lucía Batalla Tuero



— Pastilla alka-seltzer cubierta con el envoltorio de un caramelo.

Una MESA.
Un VASO lleno de agua.
Una pequeña BOLSA de papel.
Unos CARAMELOS de colores.
Una pastilla efervescente ALKA-SELTZER.

(Sobre la MESA, la BOLSA situada en una esquina. El VASO y ALKA-SELTZER en otra)

La pastilla ALKA-SELTZER merodea sola sobre la MESA, inquieta. De repente, se descubre el interior de la BOLSA y la pastilla efervescente se esconde. Aparece un primer CARAMELO oliendo su rastro, inspeccionando. Salen el resto de CARAMELOS. Dulces, bailan y juegan. ALKA-SELTZER se intenta juntar con ellos, pero la dejan sola.

No entienden que no tenga un envoltorio de colores.

Súbitamente, un CARAMELO es comido. Sólo queda su envoltorio. Los CARAMELOS restantes, preocupados, se amparan de nuevo en la BOLSA.

ALKA-SELTZER se acerca a ver el cadáver plástico. Y se desnuda. En una artimaña, le roba el envoltorio al difunto CARAMELO y se disfraza con él, deshaciéndose del propio. Los CARAMELOS de la BOLSA salen y vuelven a jugar tranquilamente al no ver nada.

ALKA-SELTZER, de incógnito, se cuela entre ellos. Los CARAMELOS paran el juego, susurran y cuchichean. Se han dado cuenta del engaño.

La rodean. La abren. Desvelan su naturaleza. Ya sin envoltorio, la pastillita ALKA-SELTZER rueda hasta el VASO. Y muestra su efervescencia trágicamente.

- (Oscuro)[1]

- *Piccoli Suicidi. Tre brevi esorcismi d'uso quotidiano* (1981)[2], del autor húngaro-italiano Gyula Molnár, es una obra clásica del Teatro de Objetos (en adelante TO). Nos permitirá trazar las ideas principales de este tipo de teatro, que busca poner en primer plano los objetos y su materialidad. A través de narrativas e interacciones ficcionadas, se pueden explorar los modos en que los humanos se relacionan con su cultura material, especialmente en tiempos de sobreproducción y obsolescencia capitalistas. El TO se vale precisamente de estos excedentes materiales, por lo que puede ayudarnos a repensar la materialidad y los modos en que nos relacionamos con ella dentro de la crisis ecopolítica actual.

  El primer acto de la obra de Molnár, *ALKA-SELTZER, una efervescente tragedia*, nos habla de una pastilla para la indigestión que pretende encajar entre un grupo de caramelos. Tras varios intentos de disimular su propia naturaleza, la pastilla acaba siendo consumida. El siguiente acto es una tragicomedia amorosa entre un fósforo y un grano de café. Por último, una historia con mapas, relojes y cacahuetes nos ofrece una reflexión sobre el paso del tiempo.

  Todos estos actos comparten una forma de presentar al objeto no como herramienta, sino como un intérprete *motu proprio*. Se presta atención a aquellos pequeños objetos que nos acompañan de modo casi invisible. En esta pieza, y como en todo el Teatro de Objetos, las cosas pasan de ser un mero elemento pasivo de fondo a, literalmente, presentarse en primer plano. No son entendidas como accesorios, 'props' o parte de la escenografía, sino como actores con agencia propia. A menudo se

muestran en funciones teatrales reducidas, de gran intimidad con el público y montajes sencillos: basta una mesa que reúna todos los objetos en escena. Y tras ella, un humano que los accione. Esta corriente de teatro precisamente suele evitar denominar a los humanos en el escenario 'actores', pasando a llamarse 'manipuladores': una práctica común es que estos usen ropa oscura para camuflarse con el fondo, neutralizando así el protagonismo humano. Por esto mismo, el TO puede servir como estudio de caso para aquellas teorías que tratan de desplazar el antropocentrismo reconociendo la agencia de los objetos.

El TO es un género que nace diferenciándose del teatro de títeres, ya que por lo general se vale de objetos no antropomorfos en vez de marionetas. No obstante, en ambos casos se trata de animar —en sentido de dotar de vida— un objeto mediante su manipulación. El TO surge en los años 80 como reacción a la sociedad de consumo europea, cuando "la idea de bienestar demostró su lado más destructivo tras las secuelas de la saturación de desechos y mercancías, causadas por un consumismo desmesurado" (Larios 2023, 29). Es en el año 1980 cuando Katy Deville, de la compañía francesa Théâtre de Cuisine, acuñó como tal el término 'Teatro de Objetos'. La compañía —cuyo otro integrante es Christian Carrington— sostiene que no es casualidad que comenzasen sus exploraciones estéticas después de terminarse la Edad de oro del capitalismo, en Francia llamados 'Los Treinta Años Gloriosos', tras la Segunda Guerra Mundial hasta 1975. Estos tiempos de prosperidad económica habían dejado su rastro con una invasión de objetos obsoletos, a menudo de materiales plásticos y de producción masiva, que ya no tenían una función determinada. El TO aprovecha precisamente estos deslizamientos del uso original de los objetos para crear sus poéticas y cuestionar los excesos de la sociedad de consumo. Ya en 1970, el filósofo francés Jean Baudrillard (conocido por sus teorías sobre consumo, sobreabundancia y objetualidad) escribía que "hoy nos rodea por completo una especie de evidencia fantástica del consumo y de la abundancia, conformada por la multiplicación de los objetos (...) [los individuos] ya no están rodeados, como ocurrió siempre, tanto por otras personas como por OBJETOS" (2009, 3). Las cosas inundan nuestro día a día; la propia obra del comienzo, *Piccoli Suicidi*, se estrenó en 1981 y reflexiona también sobre productos cotidianos, concretamente bienes fungibles de producción masiva destinados a ser consumidos. Como el subtítulo de la pieza indica, se trata de "exorcismos del uso cotidiano".

Las vanguardias europeas suponen un precedente del TO respecto al tratamiento del objeto. En 1909, por ejemplo, Marinetti ya manifestaba su "obsesión lírica por la materia" y hablaba de algunas de sus piezas teatrales como "dramas de objetos" (Ferreyra 2007, 8). Por otra parte, el TO tiene una clara conexión con el dadaísmo y sus ready-mades, puesto que también recupera objetos cotidianos encontrados y los inserta en una narrativa aportando nuevas significaciones. Diversos teóricos del TO retoman la definición de lo infraleve de Duchamp; esto es, aquellos gestos cotidianos o materiales efímeros que prácticamente escapan a nuestra percepción. Posteriormente, con las vanguardias de los años 60, también se dió el uso de objetos encontrados; el grupo francés de los *Nouveaux Réalistes* a menudo trabajaba en relación al desecho y la parte menos amable del consumismo[3].

Sin embargo, que el origen del TO se sitúe exclusivamente en Francia es algo que se puede problematizar, pues en diversas zonas ya estaban surgiendo prácticas similares, como en Argentina (Larios 2023, 27). A su vez, es evidente que la perspectiva vitalista y animista respecto a la objetualidad y la dualidad objeto/sujeto no es algo

nuevo, y va más allá de la reflexión teórica que se haya podido dar en Europa en los 80.

El TO tiene límites difusos entre las artes escénicas y las artes plásticas. Lo dramático y lo literario se conjugan con lo plástico, pero también con la cinematografía, el ilusionismo o la performance. Según Parente y Barros (2022), cuanto más se distancia el TO de la animación de títeres más clásica, más se aproxima a los procedimientos de la performance. Entendiéndose desde una concepción amplia, se podría describir la performance como un evento que nace a raíz de interacciones entre participantes, cuyos roles actor-espectador pueden cambiar (Fischer-Lichte 2014, 18). Esta noción gana cierta complejidad si se trasciende lo humano y entra en juego la propia objetualidad, comprendida esta como actor escénico, pero también como actor no-humano partícipe de una red más amplia de interrelaciones.

En el TO las interacciones van explícitamente más allá de las humanas. A colación de esto se ha recuperado en ocasiones la Teoría del Actor-Red (TAR)[4]; un enfoque ontológico originado en los estudios sociales de la ciencia hacia 1980 y del que Bruno Latour es uno de los mayores exponentes. La TAR surge como reacción a lo que se podría entender como sociología tradicional, en parte por reivindicar algo que ha sido sistemáticamente invisibilizado: la agencia de los objetos. Todo aquello que actúa o mueve a la acción, "cualquier cosa que modifica con su incidencia un estado de cosas es un actor o (...) un actante" (Latour 2008, 106). Se reivindica así la capacidad de acción y participación de lo no-humano en todo sistema o red.

Explicada someramente, la teoría indica cómo en los procesos de producción de conocimiento —como pueden ser las comunidades científicas— intervienen un gran número de actantes. Los científicos no actúan solos, también participan otros agentes como los equipos técnicos —por ejemplo, una probeta o un ordenador—, la financiación económica o los discursos; partiendo así de un principio de simetría que evita distinguir entre lo humano y lo no-humano. Lo social no sería una casilla estanca, estática, sino algo en continuo cambio y generación, que se da en asociaciones momentáneas y concretas entre diversos actores (Latour 2008, 98). Su estudio requiere por tanto de un rastreo exhaustivo de las imbricaciones entre agentes humanos y no-humanos, que conforman ensamblajes en redes intrincadas.

Esta teoría ha sido ampliamente criticada por deshumanizar a los humanos al equipararlos con los actantes no-humanos, así como por no permitir soluciones concretas al complejizar excesivamente el estudio de los fenómenos. No obstante, a pesar de la posible pertinencia de las críticas, resulta interesante pensar sus aportes desde la práctica escénica del TO. No es casual que Latour emplee en varias ocasiones símiles o metáforas teatrales: a menudo reflexiona sobre cómo los objetos han sido entendidos como un mero 'decorado' o 'telón de fondo' para las acciones humanas (2008, 125). Por otra parte, subraya la necesidad de que los objetos sean incorporados a relatos y narrativas, pues "hay que inventar trucos específicos para hacerlos hablar, es decir, hacerlos ofrecer descripciones de sí mismos, producir guiones de lo que hacen hacer a otros, humanos o no-humanos" (Latour 2008, 117). De hecho, Latour aclara que no es accidental que la palabra 'actor' en la expresión 'actor-red' provenga del teatro. Añade, además, que

> usar la palabra 'actor' significa que nunca está claro quién y qué está actuando cuando actuamos, dado que un actor en el escenario nunca está solo en su actuación. La actuación teatral nos mete

inmediatamente en un denso embrollo donde la cuestión de quién lleva a cabo la acción se ha vuelto insondable (2008, 73).

Latour problematiza así el origen de las acciones en sí mismas. Al TO se le podría criticar precisamente por comprometer su objetivo original al iniciar la acción desde un sesgo demasiado antropocéntrico; aunque se intente disimular la presencia de las personas para privilegiar lo objetual, es evidente que esta práctica escénica parte de lo humano. Son nuestros gestos y acciones los que activan estos objetos ante nuestra percepción. Como en el caso paradigmático de *Piccoli Suicidi*, aunque los objetos no sean dotados de apariencia antropomorfa, sus modos de relacionarse y sus onomatopeyas los personifican y los hacen reflexionar sobre problemáticas humanas.

De todos modos, y como discurría Gyula Molnár, resulta interesante pensar al humano como títere de sus objetos. No sería el actor humano el que manipula al objeto, sino el objeto el que lo usa a él como medio para expresar-se en su materialidad: "El objeto bebe con la boca del animador, ve con sus ojos, toca con sus manos. Se mueve y es movido a través de él. El animador se convierte en un accesorio del objeto animado" (2009). Molnár creaba desde la improvisación, sin necesidad de textos previos, partiendo de un proceso de escucha de la materialidad propia de los objetos. Esta le dictaba cómo articularlos, qué gestos le eran propios, qué sonidos realizar en escena. Aunque en su tratamiento de los objetos sí que hay cierta antropomorfización, el humano no es aquí ya el centro, pues es el objeto el iniciador de la narrativa.

La performer y teórica Jungmin Song (2014, 21) indica cómo Molnár personifica estos objetos en su obra para desviarlos de su uso utilitario y que sean entendidos más allá de ser solamente herramientas. No obstante, sugiere un ejemplo de una pieza que consigue personificar menos los objetos en comparativa a la de Molnár: *Death is Certain* (2002) de la artista alemana Eva Meyer-Keller[5]. En ella, la performer procede a aniquilar con extrema delicadeza 36 cerezas dispuestas sobre una mesa empleando métodos variados y absurdos. Su seriedad impostada consigue hacernos reflexionar sobre nuestra percepción de la violencia, en este caso perpetrada contra seres inertes pero cuyo dolor llegamos a sentir. Todo ello a pesar que las cerezas no se comporten como personajes humanos.

Reflexionando sobre su propia práctica performativa y partiendo más bien de las ideas de Karen Barad —cuyo 'realismo agencial' nace entre los Estudios de Género y la Teoría del Actor-Red—, Song afirma que los objetos no se podrían entender de modo aislado. Tampoco se trataría sólo de la relación entre el performer y la materia, sino del fenómeno enredado entre los objetos, ella misma como performer, el público, el espacio donde actúa y la organización patrocinadora (2014, 12). Así mismo, el significado atribuido a los objetos no proviene sólo de sus propiedades materiales, sino de lo que sucede en relación a los mismos: en el TO los objetos se animan partiendo de la memoria colectiva de las cosas. Una pastilla efervescente, por ejemplo, puede tener en determinado contexto social un significado asentado en el imaginario común, y permitir así activar múltiples historias mediante asociaciones.

En definitiva, este tipo de prácticas escénicas pueden servirnos para ampliar y problematizar nuestra concepción respecto a la materia y los modos en que interactuamos y pensamos con ella. Partiendo del ejemplo de *Piccoli Suicidi* de Gyula Molnár, se puede ver cómo el TO puede ligarse con las críticas al antropocentrismo propias del pensamiento eco-político contemporáneo, especialmente aquel de tendencias posthumanistas y vitalistas. Esta tendencia será explorada aún más

ampliamente en la deriva de aquellas performances sin actores humanos que juegan, por ejemplo, con las posibilidades de los autómatas[6].

Los enredos entre lo humano y lo no-humano de Latour sugieren a su vez la necesidad de disolver el binomio naturaleza-cultura, para empezar a concebirlo más bien como un *continuum*. Vale la pena recordar, asimismo, que la ecología comprende un cuerpo amplio de interrelaciones. Las derivas poéticas del TO nacen precisamente de los excedentes materiales y de consumo que han intervenido en potenciar el drama ecológico actual. Dejar de entender lo objetual como un elemento de fondo y pasar a poner su agencia —literalmente— en primer plano puede ayudarnos a problematizar el modo en el que nos relacionamos con la materia y, por ende, ampliar la noción de red más allá de los (f)actores humanos ■

NOTAS

1. Guión ficcionado por la autora basándose en representaciones del primer acto de *Piccoli Suicidi*, de Gyula Molnár. Los objetos son los *personajes* y no se menciona al actor humano que los manipula.

2. En español, *Pequeños suicidios. Tres breves exorcismos de uso cotidiano*. Para ver este acto interpretado por Olivia Molnár, hija del autor, visitar: https://vimeo.com/420996365
Para ver la obra completa, ver a Carles Cañellas en: https://vimeo.com/183313058

3. El grupo lo fundan en 1960 Pierre Restany y Yves Klein. Artistas como Arman y Daniel Spoerri jugaban con el ensamblaje, el desecho y el reciclaje poético de lo cotidiano desde una estética de acumulación y repetición.

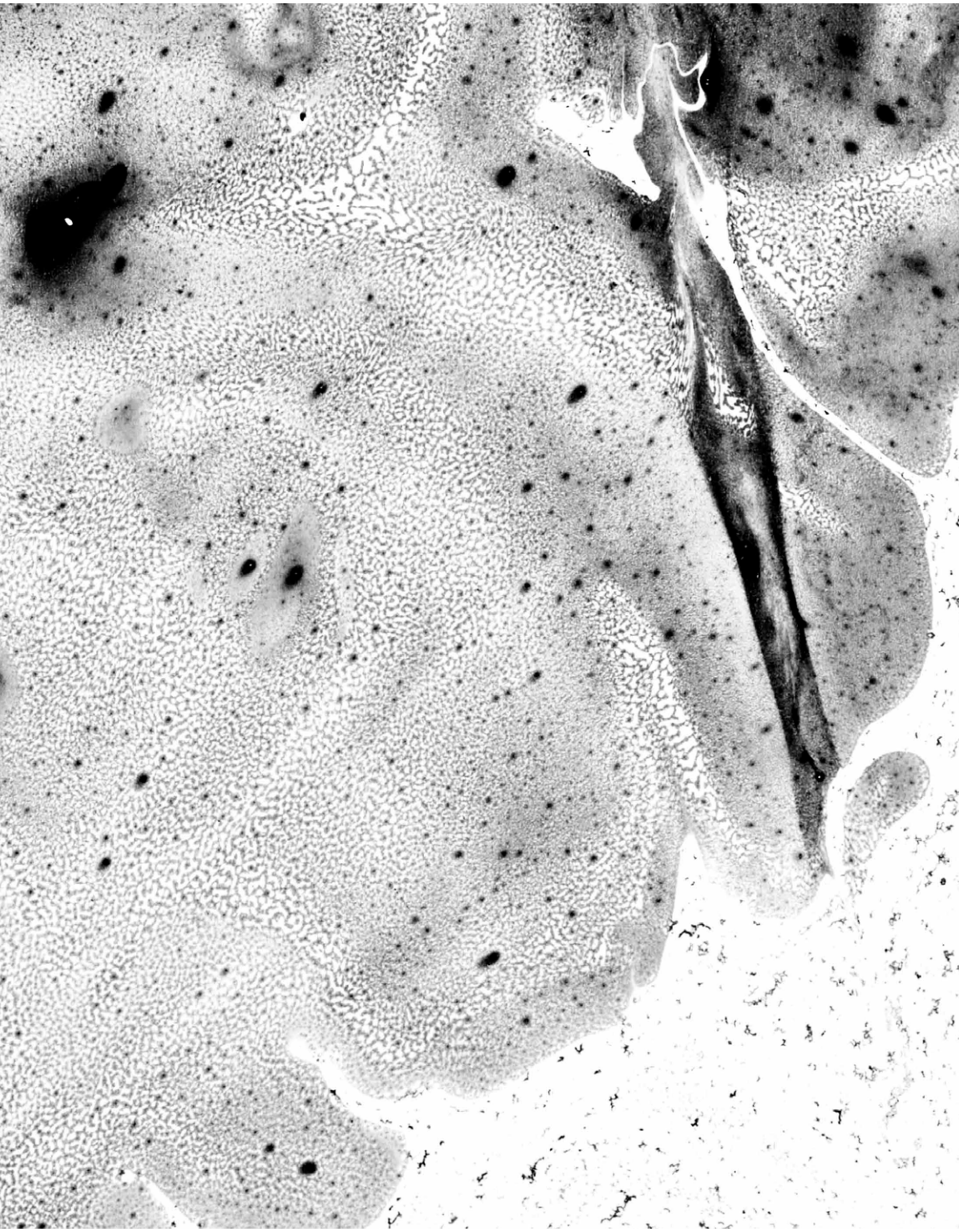
4. Ejemplos de ello son los textos de Allen (2016) y Song (2014). Al igual que otras teorías sobre objetualidad, la TAR también nace en Francia en los años 80.

5. Para ver un resumen de la pieza, visitar https://shorturl.at/vzHJK. Para verla completa, https://vimeo.com/99672362.

6. Para profundizar sobre la performance sin humanos, ver Manuel, P. (2019).

BIBLIOGRAFÍA

Allen, R. (2016). The Theatricality of Objects: Object Theatre Beyond the Puppet. *Ånd i hanske,* 34 (1), 6-13.
Baudrillard, J. (2009/1970). *La sociedad de consumo: Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
Ferreyra, M. (2007). Del objeto a la escena: poesía y superficie. Robert Grillet y la dramaturgia de objetos. *Cuadernos de Picadero*, 4 (12), 4-70.
Fischer-Lichte, E. (2014) *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies.* Londres: Routledge.
Goethe-Institut Barcelona. (2013, 6 noviembre). Eva Meyer-Keller: "Death is certain" [Vídeo]. YouTube. Recuperado 20 de mayo de 2023 de https://shorturl.at/vzHJK.
Kunstmuseum Liechtenstein. (2014). Eva Meyer-Keller, Death is certain (2002) [Vídeo]. Vimeo. Recuperado 20 de mayo de 2023 de https://vimeo.com/99672362.
Larios, S. (2023). *Teatro de objetos documentales.* Segovia: Ediciones La Uña Rota.
Latour, B. (2008/2005). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red.* Buenos Aires: Manantial.
Manuel, P. (2019). Complicating the Implication. *Performance Research,* 24 (6), 16-21.
Molnár, G. (2009). *Teatro d'oggetti. Appunti, citazioni, esercizi.* Corazzano: Titivillus.
Parente, J. O. & Barros, A. G. (2022). Além da ânima: aproximações entre o teatro de objetos e a arte da performance. *Móin-Móin - Revista De Estudos Sobre Teatro De Formas Animadas,* 1 (26), 185-205.
Rocamora Teatre. (2017). Pequeños Suicidios_Rocamora Teatre [Vídeo]. Vimeo. Recuperado 20 de mayo de 2023 de https://vimeo.com/183313058.
Song, J. (2014). *Animating Everyday Objects in Performance* [Tesis Doctoral, University of Roehampton].
Theater Koblenz. (2020). Sidekick: Alka Seltzer [Vídeo]. Vimeo. Recuperado 20 de mayo de 2023 de https://vimeo.com/420996365.





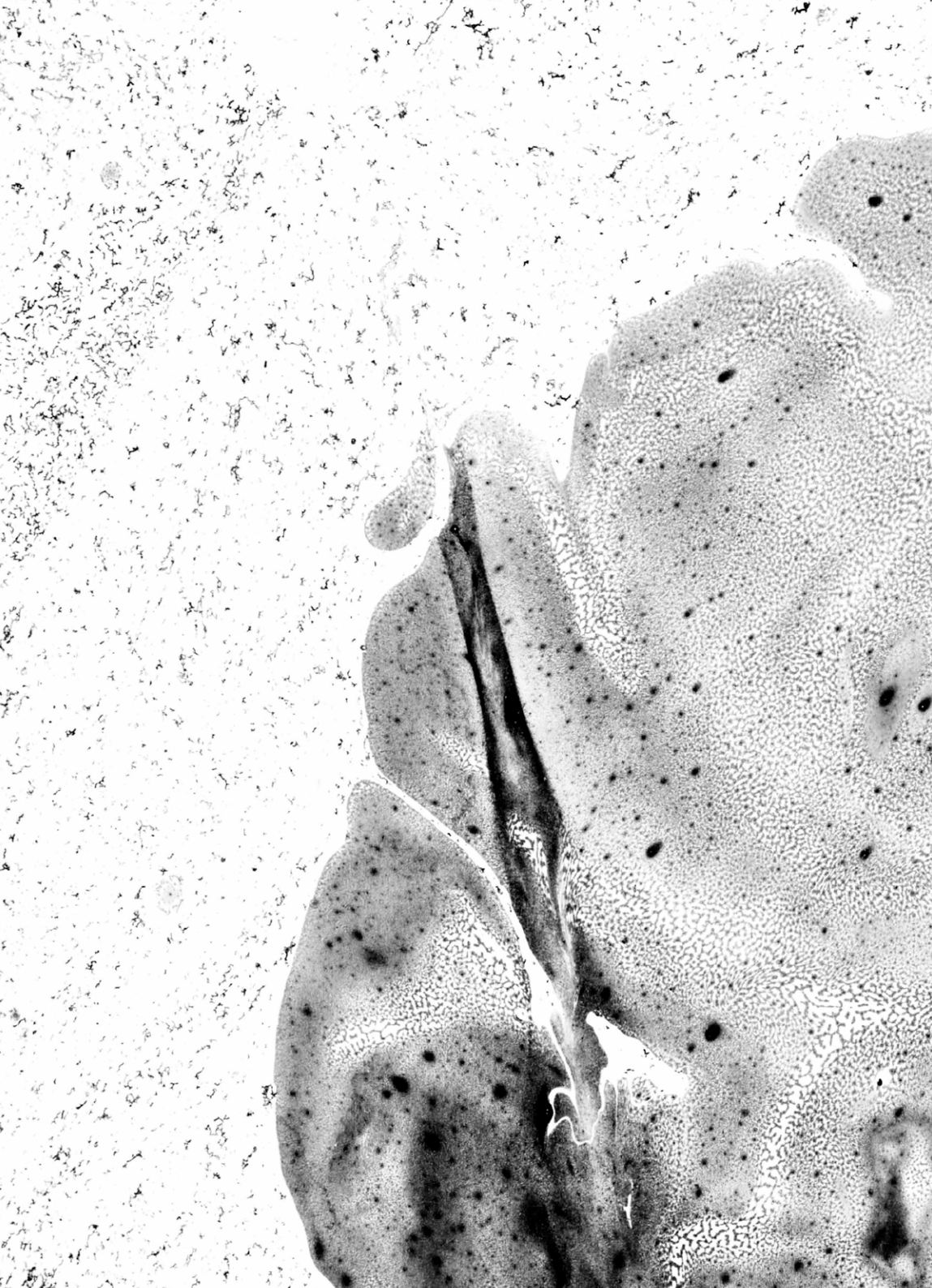
Redes, Autobio~ grafías y vínculos afectivos

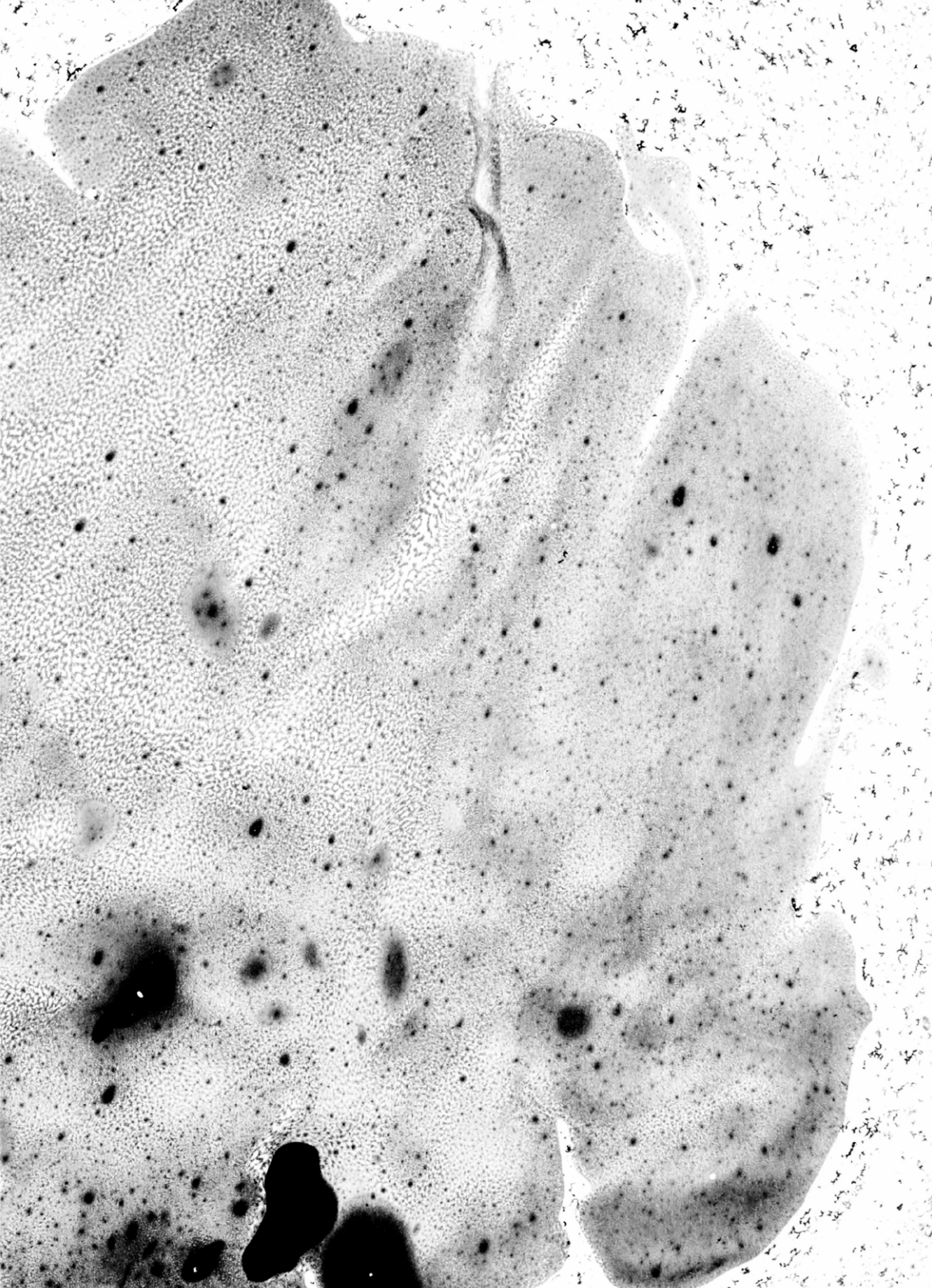
ACTA 8

78 NO VIVÍAMOS EN EL MISMO PISO A FIN DE CUENTAS
Claudia Luque

84 ¡TODO LO DEMÁS HA FALLADO!: ESCENARIOS DE FRACASO Y PROCESOS AMOROSOS EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA
Paula Lorenzo Chiva y Andrea Martín Castro

90 *KIKIRIBÚ MANDINGA*. TRAJES BLANCOS PARA UN LUNES DE CARNAVAL
Cristina Ortega





Claudia Luque



No vivíamos en el mismo piso a fin de cuentas

En una misma habitación. A escasos dos metros el uno del otro. Ambos inmersos en su trabajo. Unidos. Aparentemente iguales. Convencidos de encarnar la enternecedora imagen de la joven pareja moderno-intelectual. Desde el otro lado del interior, irrumpe en la escena el timbre estridente del minutero, que reclama atención. Alguien debe desatender sus libros, perder el hilo de la lectura, ocuparse de esta cuestión menor que es continuar con el proceso de cocinado y, posteriormente, volver a ese espacio de trabajo compartido preguntándose por dónde iba: "Yo. Ya había empezado, la diferencia" (Ernaux 2015, 164).

Este es uno de los sucesos que relata Annie Ernaux (Lillebonne, 1940) en *La mujer helada* (1981), una obra autobiográfica que arroja luz sobre cuál es la realidad a la que la vida en común en el espacio doméstico conduce a las mujeres. El abandono completo de las aspiraciones individuales, la realización constante de tareas inconexas, la renuncia a los

momentos de recreo, la soledad de la vida enclaustrada. El ideal de una unión entre iguales se diluye.

Ya desde su mismo título, la obra señala que, para la autora, habitar la esfera doméstica está íntimamente ligado al empobrecimiento de sensaciones. La posibilidad que brinda el escrito de atender a esta realidad desde un punto de vista crítico –que no presente la domesticidad de forma edulcorada– es inseparable del género literario en el que se enmarca: la autobiografía. La construcción del yo se advierte como un terreno relativamente inexplorado para las mujeres si se compara con los siglos de tradición en los que han sido sus compañeros varones quienes, muy habitualmente a través de la creación literaria, las han definido:

> Si la mujer no hubiera existido más que en las obras escritas por los hombres, se la imaginaría uno como una persona importantísima; polifacética: heroica y mezquina, espléndida y sórdida, infinitamente hermosa y horrible a más no poder (…) Pero esta es la mujer de la literatura (Woolf 2016, 61-2).

La escritura autobiográfica tiene, entre las mujeres, una tradición relativamente escasa. Para ellas, recurrir a la autobiografía era incompatible con ocupar una posición narrativa de primer orden –"era extraño que, hasta Jane Austen, todos los personajes femeninos importantes de la literatura no sólo hubieran sido vistos por el otro sexo, sino desde el punto de vista de su relación con el otro sexo" (Woolf 2016, 113). Por ello, el acto mismo de exhibir o denunciar públicamente a través de la escritura autobiográfica no puede dejar de señalarse, para las mujeres, como un acto subversivo: "No importa el nivel de compromiso que la autobiógrafa asume en su esfuerzo por autorrepresentarse: el mismo acto de asumir el poder de autoexponerse públicamente (…) representa una forma de desorden, un tipo de herejía que pone al descubierto un deseo femenino transgresivo" (Smith 1991, 95).

A partir de las vivencias seleccionadas de su pasado –todos aquellos sucesos que, de un modo u otro, la conducen, entrada la edad adulta, al domicilio conyugal– y su posterior interpretación, Ernaux no lleva a cabo un proceso de construcción de la identidad al uso, sino, más bien, expone y denuncia la no-identidad que la define en el momento presente de la escritura. Los rasgos individuales se diluyen a medida que se suceden las páginas hasta llegar a una mujer helada que, fruto de las renuncias que trae consigo la vida doméstica, sólo puede pensarse a sí misma a través de la ausencia de todos aquellos atributos mediante los que es habitual definir al sujeto: aspiraciones, sensaciones, logros individuales.

Traer a colación el testimonio de Ernaux es pertinente en tanto que, como señala parte de la crítica feminista, existe un vínculo innegable entre lo personal y lo político[1]. Por ello, pese a ser *La mujer helada* un relato testimonial en primera persona y, a su vez, un producto literario con un inevitable componente de ficción, es posible emplearlo como punto de partida para pensar en la realidad genérica a la que hace alusión: el sometimiento de las mujeres en el espacio doméstico. Se articula desde la primera persona, pero da cuenta de una experiencia de carácter colectivo. A pesar de la imposibilidad de universalizar el relato de la autora –el sometimiento en la esfera doméstica tiende a tomar formas distintas (en función de cuestiones como la clase, la etnia o la orientación sexual) que complejizan su análisis– es posible advertir en la obra de Ernaux una serie de rasgos transversales que proceden a ser analizados.

Conviene puntualizar que existen una serie de cuestiones paradigmáticas en el

testimonio de la autora. A diferencia de lo que les ocurría a otras mujeres, existían razones de peso que justificaban ese futuro esperanzador al que intentaba aferrarse al pensar en el matrimonio y la vida doméstica. El primero de los argumentos se halla en su núcleo familiar más inmediato. Los inicios de la obra, que prestan atención a la infancia de la autora, dejan constancia de la presencia de una figura materna alejada de la definición convencional de mujer abnegada de comportamiento irreprochable. Es tal el abismo que separa a esa figura del resto de mujeres con marido e hijos que Ernaux llega a poner en duda que se trate de una «verdadera» madre –especialmente cuando compara la relación entre ambas con la complicidad madre-hija de la que participan sus amigas, una complicidad fundamentada en los diálogos que abarcan temas estereotípicamente femeninos, tales como el intercambio de consejos sobre los quehaceres domésticos o las confesiones, hechas desde la naturalización de comportamientos masculinos reprochables, de la imposibilidad de cambiar las conductas de los hombres–. "Esa abnegación silenciosa, esa perpetua sonrisa, y esa modestia ante el cabeza de familia (…) ni rastro de todo eso en mi madre" (Ernaux 2015, 76).

Este mismo núcleo familiar, alejado de las convenciones imperantes, le inculca la predilección por la formación y el conocimiento. El intercambio de libros se alza como una de las formas de afecto por excelencia entre madre e hija; fruto de ese amor por la lectura, la autora accede a obras esenciales de la teoría feminista, como *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir –ensayo que menciona diversas veces en *La mujer helada*–. En este periodo, transcurren también los años de colegio, lugar al que Ernaux se enfrenta teniendo como máxima la importancia del aprendizaje, contrariamente a lo que inculca el profesorado a sus compañeras de aula. Desde el sistema educativo, se las conduce a interiorizar la inteligencia como un atributo de segundo orden frente a la bondad, la filantropía o el altruismo, que son presentadas como competencias verdaderamente codiciables.

Ni las lecciones revolucionarias por parte de la figura materna ni las lecturas feministas ni el compromiso con el conocimiento; ninguna de las condiciones excepcionales que la separan de otras mujeres consigue salvarla: "Por mucho que maldijera esa vida enclaustrada, por mucho que hubiera querido resistirme a ella, me había podido" (Ernaux 2015, 215).

Esta sensación de encierro que describe desde la edad adulta es inseparable del espacio en el que se produce, es decir, el entorno de desigualdad por excelencia para las mujeres: la casa, como domicilio conyugal o familiar. Las dinámicas entre los miembros que cohabitan este emplazamiento interior son señaladas como fuente principal de malestar. Desde la narrativa testimonial en primera persona, la autora relata la crudeza implícita en el proceso de constatar, a través de los años de convivencia, la imposibilidad del vínculo entre iguales al que inicialmente aspiraba: "las palabras casa, comida, educación, trabajo no tienen el mismo sentido para él que para mí" (Ernaux 2015, 187).

Sin embargo, el transcurso de los meses no solo la lleva a comprobar la concepción –y también el reparto– desigual en lo perteneciente a la esfera doméstica. Sumirse en una rutina plagada de tareas destinadas a procurar el bienestar de los demás implica una transformación significativa en la subjetivación de sí misma. De mujer –sin añadidos ni preposiciones seguidas de nombres propios que la vinculen a otro y donde bastaba con ser responsable únicamente de una misma– a madre y esposa. "Buena madre y buena esposa" (Ernaux 2015, 218).

Estos signos verbales a los que es reducida la mujer permiten entrever las dos instituciones de las que es inseparable el modo convencional de habitar la esfera doméstica:

la institución del matrimonio (precedida por el amor romántico, que, se presupone, va a afianzarse mediante el compromiso matrimonial) y la institución de la familia (durante siglos, el fin último del matrimonio). En palabras de la teórica feminsita Kate Millett, "la posición, el temperamento y el papel sexual son, de hecho, sistemas de valores dotados de infinitas ramificaciones y reforzados por el matrimonio y la familia" (2010, 118).

Ambas instituciones –señaladas como fuentes de opresión en la narración autobiográfica– son inseparables del espacio-casa. Dentro de los límites del domicilio, estas se afianzan y reproducen, ejerciendo un rol determinante en el proceso de apropiación de las capacidades productivas y reproductivas de las mujeres. Se da una instrumentalización tanto en el plano físico (producción doméstica[2]) como en el plano emocional (producción afectiva[3]), logrando que se categorice a la mujer como nutriente: "La mujer en la sociedad patriarcal (…) ha sido definida, ante todo, como nutriente («nurturer»), lo que significa que ha de estar siempre dispuesta para ofrecer cuidados, soporte emocional y/o satisfacción sexual a los suyos" (Molina 2018, 174).

La domesticidad como mecanismo de sometimiento de las mujeres no es una convención superada. Pese a los avances que las décadas posteriores a la publicación de *La mujer helada* han traído consigo, continúa siendo una dinámica a la que urge atender. Debe su vigencia al marco en el que se produce –patriarcal, pero también capitalista–, ya que este requiere de la persistencia de estas dinámicas de desigualdad para subsistir. Capitalismo y patriarcado se alinean para obtener beneficio de las capacidades productivas y reproductivas de las mujeres, por ejemplo, en lo relativo a la producción (hijos) o mantenimiento (marido) de los sujetos destinados a formar parte de las clases trabajadoras.

Sin embargo, Ernaux –de igual modo que otras de sus coetáneas– se enfrenta a la institución del matrimonio y a la institución de la familia esperanzada ante las posibilidades que los avances de la nueva era le brindan respecto al desarrollo profesional. Tener la oportunidad de abandonar el espacio conyugal, conformar una nueva rutina en la que las tareas inconexas sean sustituidas por cometidos cuya realización comporte satisfacción y reconocimiento, adoptar una jornada laboral que deje de ser ininterrumpida para tener una hora de inicio y una de cierre. Pero este escenario futuro que se convierte en objeto de ensoñación y anhelo no es más que una utopía. Aunque consigue trabajo como profesora, enseguida toma conciencia de que nunca va a poder dedicarse exclusivamente a esa profesión: "En cuanto llegué a casa, vi la sombra del ama de casa (…) no soy profe, nunca seré profe, sino mujer-profe, que no es lo mismo" (Ernaux 2015, 216); "la mujer que se «realiza», trae dinero a casa, sigue siendo buena madre y buena esposa" (Ernaux 2015, 218). La posibilidad de desarrollo profesional no exime del cumplimiento de las tareas domésticas, sino, más bien, duplica la jornada laboral: "Las mujeres empleadas cubren, de hecho, dos puestos de trabajo" (Millett 2010, 96). Por tanto, dejando al margen el lapso temporal en el que la actividad como docente libra a la mujer del rol de ama de casa, la mayor parte de su rutina se construye en torno a las labores domésticas. Los esfuerzos por alcanzar cierta emancipación son ineficaces; aunque se acceda al mundo laboral, la cuestión de fondo del matrimonio se mantiene intacta: "El drama del matrimonio no es que no garantiza a la mujer la felicidad que le promete –la felicidad no tiene garantías–, sino que la mutila, condenándola a la repetición y a la rutina." (Beauvoir 2005, 626)

En esta tesis de Simone de Beauvoir, extraída de *El segundo sexo*, pueden advertirse las consecuencias nefastas que trae consigo el matrimonio –y, posteriormente, la institución de la familia– para la mujer. Se le asigna un espacio físico y simbólico que no está ligado a ningún tipo de reconocimiento y se le impone el modo en el que debe habitarlo, reduciendo su actividad diaria a una serie de tareas concretas que se traducen en un tiempo

monótono y uniforme. Pero esta rutina repetitiva que señala de Beauvoir y que tiene consecuencias fatídicas para la mujer, ejerce el efecto contrario en el resto de miembros que habitan la casa. La satisfacción de los otros es proporcional a las renuncias –y, por tanto, insatisfacción– de la mujer. "Ellas no obtienen reciprocidad en este tipo de relaciones (…) lo que uno gana la otra lo pierde" (Molina 2018, 175).

El desgaste que resulta del proceso de darse en cada una de las acciones diarias a los demás es tolerado únicamente porque, desde la infancia temprana hasta la edad adulta, el matrimonio y la maternidad se les presentan a las mujeres como sinónimos de la autorrealización. Lo artificial de desempeñar los roles de ama de casa, madre y esposa se revela en el hecho de que son requeridos alrededor de veinte años de socialización femenina para llegar a anhelarlos. Este es el principal obstáculo que les impide adoptar una postura crítica respecto a sus relaciones más íntimas: los mandatos de género –que cuentan con infinitud de estímulos externos que los naturalizan (piénsese, por ejemplo, en los relatos románticos del cine hollywoodense)– las conducen a aceptar innumerables renuncias con el fin de mantener los vínculos afectivos. Cuando, en realidad, son precisamente estas relaciones más íntimas (entre las que cabe pensar que se encuentra la que responde al plano sexo-afectivo y la que responde al vínculo materno-filial) las que deben ser sometidas a un cuestionamiento mayor: "Lo personal sigue siendo político. Las feministas del nuevo milenio no pueden dejar de ser conscientes de que la opresión se ejerce en y a través de sus relaciones más íntimas" (Greer 2000, 505).

Es, precisamente, el afecto que se les presupone a estas vinculaciones íntimas que se desarrollan dentro de los límites espaciales de la vivienda lo que vuelve tolerable la apropiación de las capacidades productivas y reproductivas de las mujeres. La falta de reciprocidad o proporcionalidad no se convierte en un argumento de peso para renunciar a los vínculos afectivos con el otro, sino más bien al contrario; resulta lógico que el sujeto femenino ambicione el matrimonio y la familia, pues estas instituciones le permiten llevar a cabo uno de los principales propósitos que le ha sido inculcado: "el ideal ético de ayuda a los demás" (Millett 2010, 157). Conviene puntualizar que no se trata de una norma inquebrantable el hecho de que, habitualmente, el grueso de las labores domésticas y de cuidados recaiga sobre las mujeres; lo que los argumentos de las teóricas feministas introducidos muestran es que, social y culturalmente, se favorece este esquema asimétrico, siendo la mujer, por regla general, la que está dispuesta a entregar más de lo que recibe.

Esta entrega desmedida favorece al varón en detrimento de la mujer, impidiéndole a esta última un desarrollo individual que no esté sujeto a la figura del otro. Esto explica las declaraciones sobre la renuncia a una misma y el consecuente fortalecimiento de la figura del marido que se suceden en *La mujer helada*. Ernaux, primero, llega a perder interés por las inquietudes que en un tiempo pasado la fascinaban y la movilizaban –"mis metas de antes se pierden en una especie de nebulosa. Menos voluntad. Por primera vez me enfrento a la posibilidad de un fracaso con indiferencia" (Ernaux, 2015, 167)–. Más adelante, la pérdida de compromiso con el desarrollo individual llega a un punto de no retorno. Ya no se trata solo de no experimentar satisfacción a propósito de los logros individuales, sino que, ahora, le complacen únicamente los avances y méritos alcanzados por el otro: "Da igual, «él lo ha conseguido, es lo principal», yo también pensaba lo mismo. Contaba con él, yo había dejado de apostar por mí, del todo" (Ernaux 2015, 185).

El testimonio de Ernaux revela un sujeto femenino inexplorado. La no-identidad que la define en el tiempo presente de la narración prueba la existencia de una dimensión desatendida en la construcción del sujeto femenino, en la que la vida doméstica representa un escenario angustiante ligado a la pérdida paulatina de la individualidad y no un espacio

de autorrealización. *La mujer helada* apunta a una mujer que experimenta, como han hecho –y, de hecho, hacen– muchas otras mujeres, el encuentro más abrupto con una realidad que implica la vida en común en el espacio doméstico: la imposibilidad de una unión entre iguales.

Ambos se adentran en la casa, en el matrimonio y en la familia con expectativas y concepciones irreconciliables, pero, sobre todo, con ideas muy distintas de hasta qué punto están dispuestos a hacer renuncias individuales con tal de preservar el vínculo que los une. Igual que ocurría con la llamada del timbre del minutero, uno de los dos debía ceder. En un marco patriarcal, era la mujer. El gesto, en apariencia ínfimo, de acudir veloz a atender el proceso de cocinado actuaba como elemento premonitorio, era el primer paso que conducía, a una velocidad desmedida, a la apatía, a la renuncia y al conformismo de una mujer helada de sensaciones empobrecidas. El modo distinto de habitar la esfera doméstica –que resulta del carácter irreconciliable de las aspiraciones respecto a la vida en común– implica, en último término, una concepción completamente antagónica, para hombres y mujeres, de qué debe ser la casa:

> El interior, el piso, él debía de llevarlo dentro de sí como la estampa misma del refugio, no como un lugar que había que estar ordenando siempre, que se te echa encima en cuanto entras, con los paquetes por colocar, la comida del niño por preparar, el baño. No vivíamos en el mismo piso a fin de cuentas (Ernaux 2015, 204) ∎

Notas

1. La consigna de "lo personal es político" se asocia a Carol Hanisch, feminista estadounidense perteneciente a la segunda ola. Dicho lema señalaba las cuestiones relativas al ámbito de lo privado –tales como la familia nuclear– como ámbitos de acción y cuestionamiento para el feminismo, sosteniendo que la violencia hacia las mujeres se ejercía, también, desde sus vínculos y espacios más íntimos.

2. La producción doméstica define las tareas que se realizan con el fin de mantener la casa y los miembros que la habitan, pero por las que no se obtiene ningún tipo de retribución; tales como proporcionar alimento o velar por el orden del espacio.

3. La producción afectiva alude a la dimensión de producción vinculada directamente a la figura del otro; engloba bienes no tangibles, tales como los afectos, los cuidados o la disponibilidad sexual.

Bibliografía

Beauvoir, S. de (2005/1949). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
Ernaux, A. (2015/1994). *La mujer helada*. Madrid: Cabaret Voltaire.
Greer, G. (2000). *La mujer completa*. Barcelona: Kairós.
Millett, K. (2010/1970). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.
Molina, C. (2018). El feminismo socialista estadounidense desde la «nueva izquierda». Las teorías del sistema dual (capitalismo + patriarcado). En C. Amorós y A. de Miguel (eds.), *Teoría feminista. Del feminismo liberal a la posmodernidad*. (149 - 87). Madrid: Biblioteca Nueva.
Smith, S. (1991). Hacia una poética de la autobiografía de mujeres. *Anthropos*, 29, (93-105).
Woolf, V. (2016 /1929). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.



Paula Lorenzo Chiva y Andrea Martín Castro

¡Todo lo demás ha fallado! Escenarios de fracaso y procesos amorosos en la práctica artística contemporánea

Mi querido amor, mi dulce amante. Los días son muy largos y he perdido la pista de la última vez que nos contactamos. He estado utilizando la guerra como medida de tiempo, pero he perdido la cuenta. Recuerdo que la última llamada telefónica fue antes de que Estados Unidos comenzara a armar a los cirujanos sindicados y fue antes de que Bush dijera que las tropas estadounidenses permanecerían en Irak como lo hicieron en Corea. Estoy parada en la calle y la gente está de paso frente a mí y detrás de mí y

> los miro y encuentro rastros de ti. Como ese tipo que camina con los ojos cerrados. O éste que acaba de esconder algo en su bolsillo, como te he visto hacer innumerables veces con pequeños trozos de papel que utilizas para escribir pensamientos importantes o para recordar titulares de periódicos que no quieres olvidar. La semana pasada vi uno que me hizo pensar en ti: "Reclutado a los diecisiete, muerto a los dieciocho". Está en mi mente, mi amor, junto con pensamientos de ti y de la última vez que nos vimos[1]. (Hayes 2007)

Así discurre una de las cartas de la artista Sharon Hayes (Baltimore, 1970) en su acción *Everything Else Has Failed! Don't You Think It's Time For Love?* (2007), performance que realizó en la esquina de la calle 51 con la Avenida de las Américas en Nueva York. La obra consistía en que la propia artista fue recitando cartas de amor dirigidas a una hipotética amante, todos los días a lo largo de una semana. En estas cartas Hayes se pregunta por conceptos como el espacio público y el territorio, especialmente en su vinculación con el amor. Se plantean también sensaciones de impotencia durante la invasión y ocupación de Irak y Afganistán, el trauma y la dislocación de vivir en un momento de guerra como ciudadana estadounidense. La acción toma presencia en el discurso de la artista, que va entretejiendo comentarios sobre el anhelo personal con opiniones políticas cuando todo lo demás ha fallado, suponemos, menos el amor.

Al escuchar estas cartas, nos sentimos interpeladas tanto por el estilo retórico que utiliza como por la sensibilidad desde la que se aproxima a un contexto bélico internacional. El diálogo entre la situación macropolítica a la que alude, y sus micropolíticas afectivas y cotidianas, permite generar otras capas de sentido a lo que en aquel momento estaba ocurriendo, tal vez situándolas en un espacio más pequeño y abarcable. El título de la performance nos sugiere preguntas en relación a la idea de fracaso, pero también sobre el papel del cariño y de lo colectivo en contextos de crisis. Algunas de las cuestiones que planteamos son: ¿qué entendemos por fracaso?, ¿de qué manera se relaciona el fracaso con las prácticas artísticas contemporáneas?, ¿puede el fracaso, como lo hace el amor, unirnos, tejer redes y crear comunidades?, ¿cómo pueden el cariño y la cooperación ayudarnos a construir modelos sociales menos competitivos?

¡Todo lo demás ha fracasado!

Etimológicamente, la palabra fracaso proviene del término latino frangere que se traduciría como romper o estrellarse. En este sentido, puede entenderse como el acto de quiebra o fractura de algo que previamente existía, o que se encontraba en buen estado. Nos preguntamos por los sentidos del fracaso en el momento contemporáneo. Es imposible dilucidar un fracaso que no vaya asociado, por oxímoron, al éxito. Si según Hayes nos encontramos en un momento de fracaso, pensamos en relativizar la historia y todos los procesos y los relatos del pasado que nos han hecho llegar hasta este momento en el que parece que no hay una respuesta ni un camino a construir en los problemas que nos achacan. Se nos presenta como una labor urgente rastrear otros sentidos del fracaso que no vayan asociados al éxito personal y al individualismo feroz. A continuación, se van a repasar diferentes concepciones de fracaso a través de diversas artistas y pensadoras; desde un sentido más vinculado al progreso, pasando por el productivismo y lo individual, hasta mostrar el sentido de fracaso en una vertiente más comunitaria.

En una entrevista, el artista Joshua Okòn (2008) fue preguntado por su concepción

del fracaso. Ante el interrogante, expuso que el fracaso debería perder sus connotaciones negativas, y que se tendría que concebir como una parte integral del proceso de estar vivo, y más aún del proceso creativo. En cuanto al mito del éxito y del progreso, Okòn apuntaba que abandonar estos conceptos, o tomarlos de manera crítica, es un requisito tácito "para establecer una relación más creativa y orgánica con el fracaso (y con la historia en general)" (2008, 216).

Por otra parte, el crítico de arte Hans-Joachim Müller (2009) propone crear conciencia sobre la inevitabilidad del fracaso. De manera algo más realista que Okòn, argumenta que lo trágico del fracaso es que se encuentra íntimamente ligado al miedo y a la vergüenza. Expone, además, que ningún tipo de consuelo es suficiente para paliar este sentimiento, pues es eterno y siempre ha existido (Müller 2009, 201). Desde esta concepción explica lo que significa el "arte del fracaso", que no sólo se centra en el evento o la acción de fracasar, sino en el escándalo que éste deja, en sus consecuencias. Este tipo de práctica renuncia a valores moralistas ligados al arte, como la dignidad, la verdad o la belleza (Müller 2009, 202). Por lo tanto, el propio "arte del fracaso" se constituiría como un fracaso en sí mismo dentro de la Historia del Arte, al no contener los valores propios de lo que se considera arte en mayúsculas.

Esta consideración del arte sustentada en la *venustas, firmitas y utilitas* (belleza, firmeza y utilidad) vitruviana queda superficial para explicarnos y para estudiar el arte contemporáneo. El teórico Jack Halberstam (2011) ofrece una definición de fracaso desde una perspectiva queer, que nos ayuda a entendernos desde el aquí y el ahora. Su tesis defiende la manera en la que la gente queer ha fracasado y lo sigue haciendo (Halberstam 2011, 3). A partir de las teorías feministas, Halberstam apunta que no ser exitosa en la feminidad puede ofrecer placeres emancipadores, a la vez que cuestiona los estándares masculinos (2011, 5). Concibe el fracaso como una suerte de hacer y ser intrínseco a ciertas subjetividades. En suma, el fracaso, la pausa, la lentitud pueden convertirse en una manera de resistir ante las lógicas del éxito que parametrizan nuestra vida y que le otorgan valía.

En cuanto a la relación que ha tenido el fracaso con las prácticas artísticas contemporáneas, el ya citado Hans-Joachim Müller se pregunta por la forma en la que los artistas tratan el llamado progreso o la falta de éste —al que podemos llamar fracaso— en su propio trabajo. En las prácticas artísticas, el fracaso se encuentra inherentemente presente, como revela el título de la obra *Sometimes Doing Something Leads to Nothing* (1997) del artista Francis Alÿs, quien otorga valor al ensayo y a la acción de errar en la mayoría de sus producciones (Müller 2009, 215). Müller explica que, a la larga, el descaro del fracaso se puede considerar un triunfo, pues "constituye el mayor rechazo a la manera en la que el pensamiento progresista piensa el progreso" (2009, 200).

En el arte y el pensamiento contemporáneos, la sensación de fracaso como una cualidad intrínseca a los cuerpos disidentes, ha sido vastamente tratada. En el poema "Beautiful Short Loser" de su último libro, el poeta y escritor Ocean Vuong (2022) se autodefine como un "perdedor profesional". En sus versos declama:

> Finally, after years of failure, I'm now a professional loser
> I'm unstoppable! I'm crushing it in losses! (Vuong 2022, 11)

Vuong es atravesado por el fracaso en su obra literaria, la cual se extiende hacia temas más amplios como la pérdida personal, el significado de la familia y las experiencias de una infancia queer.

Las diferentes teorías que se han ido mencionando a favor de la potencialidad del

fracaso, se pueden enmarcar dentro de una concepción optimista del mismo. A modo de síntesis, podría decirse que el fracaso es inevitable y eterno; se relaciona con el descanso en el contexto productivista en el que nos encontramos, contiene elementos emancipadores para los cuerpos queer y según teorías feministas rechaza el concepto de progreso. Este fracaso al que hacemos referencia se encuentra estrechamente relacionado con el arte, nos hace pensar en las prácticas artísticas, pero también en la política, que debe ser habitada desde una posición alejada del binomio éxito-fracaso. El fracaso, como hemos apuntado, no supone un sentimiento individual, sino que se entreteje, se mezcla y se transforma, se convierte en una red ligada a lo emocional que nos conecta y nos afecta. La lentitud o el descanso ante el contexto de sobreproducción sería una manera de fracasar, que es, en definitiva, un modo de hacer, de entendernos y de crear en común. Quizás no se trata de sobreponerse al fracaso, ni de buscar respuestas o soluciones. Quizás haya que convivir con él, dejarle un espacio. Encontrar, por tanto, una manera de fracasar juntas y entenderlo como una metodología común, tanto en la práctica artística, como en los haceres cotidianos.

¿No crees que es hora de amar?

Cuando la artista Sharon Hayes hace una lectura de cartas de amor como respuesta a un contexto bélico desastroso, nos está exponiendo un pequeño gesto que, aunque simbólico, nos aproxima a la situación desde otra sensibilidad, una más afectiva. Y es significativo que el título de la obra de Hayes no esté compuesto únicamente por la parte en la que clama un fracaso del modelo social, económico y político de derechas y masculinista, sino que también propone el cariño y la sensibilidad compartida como forma de estar en el mundo, a través de gestos mínimos e improductivos.

En el contexto del arte contemporáneo, una de las formas de habitar o resistir el *fracaso* de algunas estructuras del panorama laboral artístico o de los modelos sociales y económicos actuales, tiene que ver con la acción colectiva, con el tejido de redes y la apuesta por lo comunitario. El investigador y comisario Kuba Szreder (2021) analiza la figura de los y las trabajadoras culturales o artistas en el contexto presente y hace hincapié en la necesidad de superar la idea individualista e ilusoria de que esta figura es independiente, para entenderla como interdependiente. Esta visión nos ayuda a tejer redes más sólidas, empáticas y sanas entre quienes se dedican al trabajo cultural y, a su vez, a tener presente que considerarse un trabajador "independiente" —como la figura del comisario o artista independiente— es un privilegio al que sólo unos pocos pueden acceder y además no se corresponde del todo con la realidad (Szreder 2021, 12). El entramado cultural se edifica colectivamente y a través de muchos espacios y agentes que lo hacen posible, por lo que es importante entenderlo no como una carrera individual sino como un ecosistema en el que se tienen responsabilidades y donde se disponen conocimientos y formas de hacer.

A partir de esta postura, en la que la idea de interdependencia configura un modelo social más justo y comunitario, Butler (2017) reflexiona desde una posición feminista y antirracista sobre la importancia de la acción política y de la empatía en contextos precarios:

> Y cuando tales apoyos desaparecen y ellos se ven expuestos a la precariedad, los cuerpos se movilizan de otra manera, sacando partido de lo que tienen para proclamar que no puede haber vida corporal sin apoyo social e institucional, sin creación de empleo constante, sin redes de

> interdependencia y cuidado mutuo, sin el derecho colectivo a la vivienda y a la movilidad (Butler 2017, 88).

Esta interdependencia y esta conciencia de la necesidad de otros cuerpos para subsistir pone de manifiesto la vulnerabilidad y precariedad de la vida en sociedad, que según Butler sólo se puede superar a través de la movilización por políticas éticas y democráticas (2017, 219). En el sector laboral cultural, la precariedad —intensificada con el auge del neoliberalismo— se traduce en autoempleo, baja retribución, inestabilidad y una tasa muy pequeña de afiliación a asociaciones sindicales (Pérez Ibáñez y López-Aparicio 2017, 51). Esta falta de cooperación y asociacionismo se ve muchas veces acentuada a causa de un circuito artístico que incentiva la competitividad, de acuerdo a un modelo laboral artístico construido a base de "oportunidades" —muchas veces voluntarias o mal pagadas— que convierten a estas personas en *entrepeneurs* del yo, dispuestas a capitalizar simbólicamente cualquier momento y relación social de su vida con la esperanza de ganar "futuras oportunidades" laborales (Szreder 2021, 245). En este sentido, resulta urgente recordar la importancia de la circulación de información y la cooperación de cada uno de los que componen el sector artístico para generar redes culturales fuertes y sostenibles.

Uno de los ejemplos más recientes e interesantes de prácticas comunales en el sector cultural, que plantea modelos artísticos y sociales profundamente colectivos, es el propuesto por el equipo comisarial ruangrupa en la documenta 15, celebrada en Kassel en el verano de 2022. El colectivo partía del concepto de *lumbung* para vertebrar toda la muestra, que en indonesio significa "granero de arroz gobernado colectivamente, donde se almacena la cosecha recogida para el bien de la comunidad" (ruangrupa 2022b, 1). Esta idea se planteaba como una urgencia política en un contexto de crisis post-pandémica y social, en donde el arte y el activismo se juntan para preguntarse por esas quiebras y fracasos y para trabajar conjuntamente hacia estrategias inspiradas en el principio de compartir de *lumbung* (ruangrupa 2022b, 1).

Esta premisa comisarial de ruangrupa también atravesaba las propias políticas curatoriales, desjerarquizándolas y deslocalizándolas. El colectivo, de catorce integrantes, invitó a catorce colectivos de artistas internacionales a formar parte de la gran exposición y, a su vez, estos invitaron a más de sesenta colectivos y artistas a participar en ella. El resultado fue una suerte de rizoma en el que cada parte tenía su rol específico que ayudaba a mantener el equilibrio de todo un ecosistema (ruangrupa 2022b, 12). Además, la selección de colectivos o artistas también fue muy coherente con los valores defendidos por el equipo comisarial, ya que cada uno de ellos proponía diferentes políticas que tenían que ver con la sostenibilidad del territorio, la cooperación, el archivo decolonial, la justicia climática y los problemas del progreso, entre muchas otras cosas.

Así mismo, uno de los objetivos principales de ruangrupa era generar una documenta donde el espacio para el diálogo y el encuentro, como pilares democráticos, no cesara. La programación incluía una serie muy diversa de charlas, talleres, ciclos fílmicos, celebraciones, rituales y demás actividades que permitían sostener el intercambio de saberes y afectividades en relación a las ideas de redistribución, colaboración y colectivización de la gobernanza. El resultado, que es más bien un proceso sostenido en el tiempo, ha supuesto una oportunidad para pensar conjuntamente los fracasos del contexto actual desde posturas críticas y propositivas.

No obstante, también ha sido una muestra de que las alternativas a esos fracasos no están exentas de tensiones y polémicas que se despliegan. Previamente y durante la documenta 15, ruangrupa y algunos de los artistas participantes fueron acusados de

antisemitismo. La primera vez fue en enero de 2022 a través de un Wordpress llamado "Alianza contra el antisemitismo en Kassel", que al parecer estaba compuesta por una persona relacionada con un grupo extremista. La acusación la fundamentaba en que no participaban artistas israelíes y sí algunos activistas "antiisraelíes", hecho rebatido por ruangrupa. En un comunicado escrito que publicó el equipo comisarial, problematizaban que cualquier crítica a las políticas del Estado israelí fueran tachadas de antisemitas y criticaban que los periódicos alemanes hubieran generado tanto eco de una información no contrastada (ruangrupa, 2022a).

La segunda acusación de antisemitismo, que generó un mayor revuelo en el debate público, fue a raíz del mural de Taring Padi *People's Justice* (2002) en la Friedrichsplatz de Kassel como parte de la documenta 15. En él, aparecía imaginería caricaturizada del servicio militar israelí, que contribuyó —junto con otras potencias mundiales— a la dictadura de Suharto en Indonesia. Tarind Padi y ruangrupa pidieron públicamente disculpas frente a las acusaciones, alegando que en ningún momento pretendían lanzar un discurso de odio. El debate del antisemitismo en la documenta 15 fue uno de los más mediatizados y nos insta a pensar en las líneas rojas que atraviesan las políticas de la libertad de expresión y lo complejo que puede llegar a ser generar una balanza perfecta de la idea de comunidad.

Tal vez, a través de la propuesta de ruangrupa en una institución occidental como la documenta, podemos entender que las alternativas a los fracasos también conllevan fisuras, dificultades y contradicciones. Como bien apuntábamos antes, lejos de que eso suponga un problema paralizante, el fracaso y la fisura pueden ser articuladoras de espacios de reflexión comunes que nos ayuden a entretejer tentativamente los lugares que aún no están pero que deseamos y necesitamos. Tanto el concepto de *lumbung* como las cartas de amor de Hayes expresan la voluntad de una vida cotidiana mejor, una crítica a las 'grietas' del presente a través de los gestos comunales y afectivos de las micropolíticas cotidianas ∎

Notas

1. Este extracto es una transcripción literal y traducción propia de una de las cartas de Sharon Hayes. Se puede escuchar enteramente en la cuenta oficial de Soundcloud de la galería de arte Tanya Leighton. En https://n9.cl/58o8a

Bibliografía

Abaroa, E., Durant, S., Jauregi, G., Okòn, Y. y Pope, W. L. (2008). Thoughts on Failure, Idealism and Art (215-19). En L. Le Feuvre (Ed.), *Documents of Contemporary Art: Failure*. Cambridge: The MIT Press.

Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Bogotá: Editorial Paidós.

Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.

Müller, H-J. (2009). Failure as a Form of Art (200-03). En L. Le Feuvre (Ed.), *Documents of Contemporary Art: Failure*. Cambridge: The MIT Press.

Pérez Ibañez, M. y López-Aparicio, I. (2017). Actividad artística y precariedad laboral en España. *Arte y políticas de identidad*, vol. 19, 49-66.

Ruangrupa (2022a, mayo). Anti-Semitism Accusations against documenta: A Scandal about a Rumor. E-flux. https://n9.cl/mhvjv

Ruangrupa (2022b). *Documenta fifteen, handbook*. Bilbao: Consonni.

Szreder, K. (2021). *The ABC of the projectariat: living and working in a precarious art world*. Mánchester: Manchester University Press.

Vuong, O. (2022). *Time is a Mother*. Dublín: Penguin Random House.

Cristina Ortega



Kikiribú mandinga. Trajes blancos para un lunes de carnaval

Los jardines se pueden entender como espacios de múltiples recorridos. Lugares que han sido apropiados en diversas ocasiones y que, por ello, están repletos de desafíos. En estas superficies cohabitan distintas voces con la particularidad de que, mientras unas cuantas suenan, la mayoría se encuentran ignoradas (Díaz, 2017, s/p). Al contrario de lo que pudiera parecer, estas segundas no son omitidas por poseer una importancia menor, el problema de que se hallen pasadas por alto es el ensimismamiento. “Vivimos ensimismados en nuestras propias formas de lenguaje”, decía Tamara Díaz (2017, s/p), “olvidándonos de que hay otras entidades a nuestro alrededor que también hablan, nos hablan y se hablan entre ellas”. Ver lo diferente como portador de virus y no de elementos nutrientes ocasiona, según el crítico Gerardo Mosquera, la muerte de las culturas (2010, 25). La interconectividad del mundo, pese a su incuestionable desigualdad, ha ocasionado que los mapas culturales ya no coincidan con los mapas geográficos. La problemática en las relaciones interculturales

contemporáneas, estrechamente vinculada a los movimientos migratorios, se encuentra envuelta por una evidente manifestación del desarraigo. En este sentido, el filósofo francés Sami Naïr (2012) entiende que el suelo es, realmente, el aspecto fundamental para la expresión. Explicaba el autor que el arte lo necesita, que sin él carece de significado. Por ende, si lo que no está arraigado a un suelo particular es algo extendido por el aire, el mestizaje sería la búsqueda constante de un suelo legítimo.

Cuando Gerardo Mosquera escribió "no es cuestión de exhibir las raíces para afirmarse en la diferencia, sino ponerlas a trabajar" (1998, 24), proponía un comportamiento intercultural muy concreto, similar al que tiene lugar entre Cuba y las Islas Canarias desde el fenómeno migratorio del siglo XIX. Este consiste en aceptar al Otro, comprenderlo y enriquecerme con su diversidad. Mientras, el otro Otro, actúa de la misma manera, problematizando mi propia autoconciencia. Fruto del vínculo establecido entre Cuba y el archipiélago canario, el primer lunes de carnaval en la isla de La Palma se comienza canturreando la palabra *Kikiribú*. Un término cubano que viene a significar algo como 'ya no más, terminado el asunto'. Precisamente por ello, esta festividad tiene la paradoja de empezar por el final. O, por lo menos, anunciándolo. Los Indianos, el nombre con el que se conoce popularmente a este pregón, tiene su origen en el siglo XIX y remite al momento en el que los canarios, emigrados a Cuba, regresaban a su tierra. El motivo principal de aquellos movimientos migratorios era la hambruna. El territorio de las islas estaba en mano de unos pocos, como consecuencia del feudalismo que durante tantos años había controlado al archipiélago (Suárez Boza y Suárez Viera 2013). Por lo tanto, quien no tenía haciendas ni animales, ni tan siquiera medios para la siembra, se veía obligado a emigrar para poder alimentar a su familia. Los canarios, que llegaban a Cuba con la intención de convertirse en agentes del mercado de productos cubanos, como el tabaco o el azúcar, acabaron consolidando redes económicas que hoy en día mantienen unidas ambas orillas del Atlántico.

La cumbia *Kikiribú* posee en su estribillo la palabra 'mandinga'. Un término que se repite en tres ocasiones para acompañar a ese hecho ya finalizado que narra la canción:

Kikiribú mandinga,
Kikiribú mandinga,
Kikiribú mandinga.

La expresión *kikiribú mandinga* tiene su origen en el año 1762, cuando La Habana fue tomada por Inglaterra en la Guerra de los Siete Años. Cientos de barcos ingleses llegaron a Cuba cargados de esclavos procedentes de la cuenca del Congo. 'Mandinga' era el término que recibían aquellas personas negras por parte de los ingleses y, *kick his butt mandinga*, la expresión que utilizaban las tripulaciones para ordenar el arrojo al mar de los cuerpos de los esclavos fallecidos durante el viaje, muchos de ellos a causa de malos tratos (Denis, 2017). Con el paso del tiempo esta orden, repetida en numerosas ocasiones tanto en la costa como en alta mar, comenzó a mutar convirtiéndose en una sola palabra, *kikiribú*. La cual, en Cuba, se asocia con el final. En este sentido, retornando al caso que nos compete, *kikiribú* mandinga se canta en la isla de La Palma anunciando el final de un largo viaje, en este caso, con un fin dichoso.

El retorno a las Islas Canarias solía estar envuelto por un orgullo colectivo en el que los llamados indianos, presumían de los logros y riquezas que habían generado en el nuevo lugar. Los isleños bajaban de los navíos vestidos de blanco, ataviados con pañuelos de tela y sombreros de paja (Calderón Santana, 2015). Mientras, sus familias se reunían alrededor de

los puertos 'armando escándalo', como se diría en el archipiélago, festejando el regreso.

La festividad comienza a las 12 de la mañana con la celebración de La Espera, el acto en el que se reciben a los indianos recién llegados. En el momento en el que estos pisan tierra firme, empieza a retumbar música cubana por las calles. Los canarios desfilan por la avenida del puerto, emulando el regreso de sus antepasados, hasta llegar a la plaza mayor. Junto a ellos también marcha la Negra Tomasa. Esta, al llegar a la plaza y ser recibida por las autoridades municipales, destapa una placa en donde dicho espacio pasa a ser renombrado 'Plaza de la Habana'.

Kikiribú mandinga,
Kikiribú mandinga,
Kikiribú mandinga…

[…]

Allá en la habana, tasajo,
Y allá en oriente, mabinga.
Yo conocí a un cocinero
Que cocinaba mabinga
Y machacaba los ajos
Con la cabeza el mortero.
Cómo bailaba Tomasa,
En el barrio de la Timba.

Negra Tomasa es el nombre de la mujer a la que va dedicada la canción con el estribillo *kikiribú mandinga*, escrita originalmente por el compositor holguinero Guillermo Rodríguez Fiffe en 1937. Esta canción, también conocida por el nombre de *Bilongo* –palabra utilizada en Cuba para referirse a un hechizo o brujería–, narra la historia de Tomasa, una cubana, atractiva y carismática, hija de una esclava. Cuenta el relato que Tomasa aprovechó un pedazo de hacienda, heredada a su madre por parte de sus patrones, para ayudar a las personas más vulnerables del pueblo. Su enorme bondad, acompañada del ímpetu y la alegría que desprendía, hizo que, tras su fallecimiento, fuera recordada por toda la región:

Ay, ay, ay
Esa negra linda, (relinda)
Que me hecho bilongo, (bilongo)
Esa negra linda, (relinda)
Que me hecho bilongo.

Por una parte, el canto de esta canción en La Palma, en ese momento concreto de la llegada, muestra el vínculo tan estrecho, prácticamente familiar, que desarrolla el canario migrante con la isla de Cuba. Pudiéndose llegar a entender que la Negra Tomasa, más que con una persona en particular, se identifica literalmente con la isla del Caribe. Un territorio de prosperidad, cuya gente y cultura ofreció a las familias del archipiélago la oportunidad que necesitaban para sobrevivir. Considerando esta representación del territorio y teniendo en cuenta que los canarios sintieron encontrar en esta isla un nuevo hogar, en el canto de los siguientes versos se llega a percibir cierta melancolía por parte de los retornados:

Estoy tan enamorao' de la negra Tomasa
Que cuando se va de casa
Qué triste me pongo.

En la celebración de Los Indianos, el personaje de Tomasa representa el mestizaje afrocubano mostrándose entre la gente como una mujer descomunal y exuberante. Baila en medio de la plaza a ritmo de sones cubanos y, mientras, es aclamada por el público.

Na' ma' que me gusta la comía
Que me cocina
Na' ma' que me gusta la café
Que ella me cuela
Na' ma' que me gusta la comía
Que me cocina
Na' ma' que me gusta la café
Que ella me cuela.

Siguiendo la tradición, en este primer lunes de carnaval todos los palmeros salen a las calles con sus mejores galas. Los participantes suelen llevar a la vista objetos que indiquen, a modo de parodia, su condición de indiano retornado (como puros, dientes de oro, relojes o maletas) (Calderón Santana, 2015). Las vestimentas son el principal elemento de esta manifestación cultural. Destaca el traje en la indumentaria masculina, los pantalones de lino y la guayabera[1]. En el caso de las mujeres, se utilizan vestidos de polisón y vuelos, tanto de seda como de lino. Entre los accesorios, resaltan los guantes blancos, los sombreros de encaje entre las señoras y de paja para los señores. No obstante, la condición principal es que estas ropas largas y ligeras sean de tonos blancos o beiges. De esta manera, la Negra Tomasa con sus típicos trajes cubanos, estampados y con vuelos, inunda las calles con su danza de colores destacando entre la multitud.

La isla de La Palma, también conocida como 'Isla Bonita', pasa a convertirse en 'La Isla Blanca' por un día. Los participantes danzan al ritmo de sones cubanos arrojando al aire polvos de talco que, representando harina, son un sinónimo de abundancia y prosperidad. En las calles teñidas de blanco, se celebran los vínculos. Mientras, la bandera cubana ondea junto a la canaria.

Argumentaba Suset Sánchez (2014, s/p) que el trasiego de las vanguardias entre Europa, América Latina y Estados Unidos permitió que las historias cubanas se narraran desde muchos y distintos lugares. Según la teoría de esta crítica y comisaria, cualquier relato arraigado o centralizado, polarizado entre un dentro o fuera, ha perdido el sentido desde entonces. Los Indianos, independientemente de la ubicación de su festividad, no pueden entenderse como un evento cultural exclusivamente canario. Este no podría haber resultado de otra forma a la explicada, por ende, la historia canaria no debe contarse al margen del legado cubano. Al contrario, brindarles a las culturas la posibilidad de ser jardines permeables, cuerpos que se nutren entre sí, plantea y expande, desde la pluralidad de voces, sus capacidades como organismo ■

Notas

1. Camisa típica cubana, hecha de algodón, lino o seda. Utilizada tradicionalmente para transportar guayabas en sus bolsillos, de ahí su nombre.

Bibliografía

Calderón Santana, I. (2015). La fiesta de Los indianos como parte del Patrimonio Cultural Inmaterial de Canarias. [Trabajo final de máster, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria].
Estévez Fernández, X. (1998). Tiembla Tierra. Arte Ritual Afrocubano. Editorial Fundación Eugenio Granell, D.L
Gerardo, M. (2010). Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas. EXIT Publicaciones.
Suárez Bosa, M y Suárez Viera, F. (2013). Emigración y actividad empresarial canaria en Cuba, 1850-1950. *Secuencia* Nº 83.
Arnaldo, J. y Fernández del Campo, E. (Eds.). (2012). *El arte en su destierro global: cultura contemporánea y desarraigo* (Colección Arte y Estética). Madrid: El Círculo de Bellas Artes.
Sánchez, S. (2014). *¿Desde dónde se escriben las historias del arte cubano?* https://susetsanchez.wordpress.com/ensayos/2014_desde-donde-se-escriben-las-historias-del-arte-cubano/
Denis, A. (2017). *De las historias y leyendas afrocubanas y aborígenes*. Arrajatabla. https://arrajatabla.net/kikiribu-mandinga/
Díaz, T. (2017). *Al menos un modo provisional de asentarse en un lugar…* Textos Errantes. https://textoserrantes.wordpress.com

COMITÉ EDITORIAL
Paula Eslava Jaime, Claudia Luque Culleré, Lucía Pérez García, Raúl Silva Cuevas.

CORRECCIÓN ORTOTIPOGRÁFICA
Paula Eslava Jaime, Txomin Lasa Manterola, Claudia Luque Culleré, Andrea Martín Castro, Cristina Ortega Viera, Lucía Pérez García, María Valls Todolí, Raúl Silva Cuevas y Francisco Villalobos Daza.

EQUIPO DE DISEÑO EDITORIAL
Joan Arnau, Cristina Ortega Viera, Andrea Martín Castro, Noelia Plata Barrueco, Raúl Silva Cuevas, Laura Ramos Barbero y María Valls Todolí.

PRODUCCIÓN DE IMÁGENES
Cristina Ortega Viera, Andrea Martín Castro y María Valls Todolí.

COORDINACIÓN DE PRODUCCIÓN
Noelia Plata Barrueco y Andrea Martín Castro.

COMUNICACIÓN Y DIFUSIÓN
Noelia Plata Barrueco, Lucía Batalla Tuero, Francisco Villalobos Daza, Anne Gonzalez Aspiazu y María Valls Todolí.

REDACCIÓN DE CONTENIDOS
Lucía Batalla Tuero, Paula Eslava Jaime, Clara Gil Fuentes, Txomin Lasa Manterola, Paula Lorenzo Chiva, Claudia Luque Culleré, Andrea Martín Castro, Cristina Ortega Viera, Lucía Pérez García, Laura Ramos Barbero, Raúl Silva Cuevas y Francisco Villalobos Daza.

AGRADECIMIENTOS
A nuestra tutora Diana Angoso, por acompañarnos en el proceso; a Alicia Fuentes Vega, Noemí de Haro, Lidia Merás y Rocío Robles Tardío por su labor como coordinadoras. A todas aquellas personas que han colaborado de manera desinteresada e indirecta en la realización de esta revista: Alberto Mellado, Ramón Garrido y el personal de biblioteca del MNCARS y, especialmente, a nuestros compañeros del itinerario de Teoría y Crítica y de Gestión por su cariño y apoyo.

TRADUCCIÓN AL INGLES PARA VERSIÓN DIGITAL
Sarah Crozier.



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

UAM Universidad Autónoma de Madrid

ISSN:
2445-4397

DEPÓSITO LEGAL:
M-16925-2016

revistaacta.tumblr.com
instagram.com/actarevista
@actarev

6	ORGANICIDAD	FVD
	TECNOLOGÍA	TLM
22	ECONOMÍA	PEJ
		LPG
	POLÍTICA	RSC
54	PRODUCTOS CULTURALES	CGF
		LRB
	EXPOSICIONES	LBT
74	AUTOBIOGRAFÍAS	CLC
		PLCH AMC
	VÍNCULOS AFECTIVOS	COV