VISUALIDADES CRÍTICAS Y ECOLOGÍAS CULTURALES

—

JAIME VINDEL (Ed.)

BRUMARIA

TÍTULO
Visualidades críticas y ecologías culturales

AUTORES
Loreto Alonso Atienza, Marta Labad, Santiago Lucendo Lacal, José Enrique Mateo León, Pablo Martínez, Francesca Martinez Tagliavia, Julia Morandeira Arrizabalaga, Diego del Pozo Barriuso, Víctor del Río, Bárbara Sainza, Alejandro Simón y Jaime Vindel

EDITOR
Jaime Vindel

DIRECTOR EDITORIAL
Darío Corbeira

ESTA EDICIÓN
Julio 2018

PROYECTO I+D+i
VISUALIDADES CRÍTICAS: REESCRITURA DE LAS NARRATIVAS A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES

HAR2013-43016-P

MINISTERIO DE ECONOMÍA, INDUSTRIA Y COMPETITIVIDAD

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

COLECCIÓN
Uno, nº 45

ISBN
-

DEPÓSITO LEGAL
-

DISEÑO Y MAQUETACIÓN-
-

IDEA ORGINAL DE CUBIERTA
-

IMPRENTA
Fragma, Madrid

EDITORIAL
Brumaria
Santa Isabel 28,
28012 Madrid
España
brumaria.net
brumaria@brumaria.net

Este libro recoge las aportaciones que se han realizado en el marco del proyecto del I+D+i *Visualidades críticas: reescritura de las narrativas a través de las imágenes* (HAR2013-43016-P). En él se reúnen textos de artistas, historiadores del arte o filósofos conscientes de la necesidad de trabajar desde una ecología cultural donde las imágenes y las prácticas artísticas sean elementos fundamentalmente epistémicos y decididamente políticos. Ha sido la voluntad de los miembros del citado proyecto que fueran los investigadores más jóvenes, doctores del equipo de trabajo y doctorandos los que aquí se reúnan en esta edición que ha preparado Jaime Vindel. No por ello nos sentimos ausentes de estas páginas, algo que se puede comprender si seguimos el trazado de redes que nos conforman y que se basan en un trabajo conjunto y una responsabilidad compartida: encuentros, seminarios y publicaciones realizados en el proyecto I+D+i citado y en otros anteriores, e incluso en la apertura a otros ámbitos de investigación que han permitido nuevos proyectos.

Aurora Fernández Polanco

ÍNDICE

Jaime Vindel. Introducción. Visualidades críticas y ecologías culturales 00

BLOQUE I
VISUALIDADES CRÍTICAS

1. Santiago Lucendo Lacal. Frankenpolitics. El monstruo de Mary Shelley como metáfora del poder descontrolado 00

2. Pablo Martínez. Las masas libertarias. Caos y ruido en el funeral de Durruti 00

3. Víctor del Río. Imagen en conflicto: Autorreferencia y posicionamiento del sujeto documental 00

4. Francesca Martínez Tagliavia. Infrapolíticas visuales: autoconciencia y performatividad de género en la industria televisiva italiana 00

BLOQUE II
INTERFACES AFECTIVAS

5. Bárbara Sainza, Geek Girls. Have Script, Will Destroy 00

6. Diego del Pozo Barriuso y Julia Morandeira Arrizabalaga. Intercambio Afectivo. Capítulo 2 00

7. Loreto Alonso Atienza. Seres en los humedales electrónicos: los memes 00

BLOQUE III
ECOLOGÍAS CULTURALES

8. José Enrique Mateo León. Umbrales y ocasos. Lo inmaterial, lo fiduciario y lo común en las prácticas artísticas 00
9. Marta Labad. Tiempos y contratiempos de la vida posfordista 00

10. Alejandro Simón. Notas para un imaginario del sureste peninsular. Turismos,

ficción, migraciones y frente agrario 00

11. Jaime Vindel. (Apenas) un recuerdo de sol: acerca de la relación entre materialismo, cultura y ecología 00

BIBLIOGRAFÍA 00

BIOS 00

INTRODUCCIÓN

Este libro nace de una urgencia política y de un espacio académico. La urgencia se relaciona con la coyuntura crítica que atraviesa el decurso de la modernidad, sumida en una dinámica aparentemente irreversible de crisis económicas, políticas, sociales, culturales y ecológicas que requieren de nuevos instrumentos analíticos y de intervención en el campo intelectual. En cuanto a su inscripción en el espacio académico, pretendemos aprovechar los protocolos científicos de difusión de los resultados de un proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad [*Visualidades críticas: reescritura de las narrativas a través de las imágenes* (HAR2013-43016-P), dirigido por Aurora Fernández Polanco], para realizar una propuesta modesta que contribuya a remover el mapa de las enseñanzas artísticas y de humanidades en España. Asimismo, los contenidos del volumen tienden un puente conceptual con el próximo tramo del proyecto, que tendrá por título *Visualidades críticas: ecologías culturales e investigaciones del común* (HAR2017-82698-P). En él, el diagrama de un campo de investigación donde confluyan las aportaciones de la cultura visual y los estudios culturales —ya detectable en este volumen— se desplazará de modo más decidido hacia un territorio en el que lo común y lo ecológico serán las variables fundamentales para pensar el tiempo presente.

La publicación se divide en tres grandes bloques temáticos, que acogen una serie de ensayos en los que la relación entre texto e imagen revela una propuesta metodológica que ha atravesado tanto este como los I+D+i predecesores: un pensar con imágenes y un pensar la imagen como constelación dialéctica de *sentido* —en su doble vertiente, cognitiva y sensible: el/lo sentido como conocimiento y como política de los

afectos[1]—. Las imágenes aparecen así como punto nodal en torno al cual se despliegan de modo alegórico los relatos de la historia, pero también como entidades singulares que condensan y *puntúan* esas narraciones, cargándolas de afectos, excesos y desviaciones que les otorgan nuevas significaciones. Las "visualidades críticas" a las que aquí aludimos remiten por tanto a esa instancia en la que las imágenes sitúan en un lugar crítico las visiones hegemónicas de la Historia, abriendo la oportunidad (*kairos*) para explorar otros trazos de su canción.

Esa oportunidad implica repensar hoy los vínculos entre la imaginación, la cultura y la ecología. Si los estudios culturales trataron de diagramar una respuesta a la crisis de la cultura política y de los movimientos de oposición en los albores de la Guerra fría, hoy requerimos de "ecologías culturales" que nos otorguen nuevas brújulas y herramientas en un período si cabe aún más acuciante para los antagonismos contemporáneos. La cesura histórica representada por la caída del muro de Berlín implicó el colapso del corto siglo XX (por decirlo con Eric Hobsbawm) y, con él, de la utopía comunista afín u opuesta a la revolución de Octubre y a la historia de la URSS, cuyo decurso distópico estuvo en el origen de la réplica que articularon intelectuales de la *New Left* como E. P. Thompson, Raymond Williams o Stuart Hall. Lo que hoy amenaza con colapsar no es una determinada variante de la modernidad, como sucedió en el caso del llamado socialismo real, sino el conjunto de la "civilización" que, con sus sombras y sus luces, se ha extendido a lo largo del planeta durante al menos los últimos cinco siglos. El problema estriba en que esa entropía de civilización se puede llevar por delante no solo los remanentes de otras culturas precapitalistas o los débiles equilibrios que sostienen —allí donde perviven— a los estados sociales de mercado, sino buena parte de la biodiversidad

1. Al respecto, puede consultarse el volumen *Pensar la imagen/pensar con imágenes* (Salamanca, Delirio, 2014), editado por Aurora Fernández Polanco, que recogía los resultados del I+D+i *Imágenes del arte y reescritura de las narrativas en la cultura visual global* (HAR2009-10768-P).

(cuando no, simplemente, de la vida) que alberga el ecosistema terrestre: tal cosa, de hecho, ya está sucediendo.

A partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta, los estudios culturales situaron la cultura como anclaje de una visión totalizante de la realidad social que cuestionara tanto el burdo reduccionismo de los análisis economicistas del marxismo ortodoxo[2] como las restricciones del campo disciplinario de las humanidades —aún deudoras de la órbita de la cultura clásica y de la autonomía de las expresiones artísticas y literarias—, con la intención de reinscribir el análisis de la especificidad de las prácticas culturales en la trama más amplia de sus interrelaciones con la economía, la política y la sociedad de la época[3]. Con un deseo similar, en la actualidad requerimos implementar una revisión ecológica del proyecto histórico de la crítica cultural. La ampliación cultural del estudio de los aspectos configuradores de las sociedades humanas debe extenderse al análisis de la sostenibilidad sociometabólica de nuestras formas de organizar la vida en común, minando los muros epistémicos que se han erigido entre las ciencias sociales y las ciencias naturales. Y lo ha de hacer poniendo en una situación crítica los enfoques de las "ecologías culturales"[4] surgidas en las teorizaciones del giro pedagógico y de la estética relacional de la primera década del siglo, en la medida en que estas aun permanecían demasiado acomodadas en los circuitos de validación del arte y presuponían una visión conciliadora de la comunidad que dificultaba su conversión en formas de antagonismo con una mayor y más duradera proyección social. No se trata, por tanto, de generar una nueva disciplina del saber (un nicho académico más, al modo de las "humanidades ambientales"), ni una estricta renovación de los discursos y las metodologías de la historia del arte,

2. *Cf.* Stuart Hall, *Estudios culturales 1983. Una historia teorética*, Paidós, Buenos Aires, 2017, pp. 51-83.
3. *Cf.* Michael Denning, *Culture in the age of three worlds*, Verso, Londres, 2004, pp. 148 y ss.
4. *Cf.* Reinaldo Laddaga, *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, p. 9.

los estudios visuales o los estudios literarios[5]. Lo que está en discusión es el papel que las y los artistas, las y los intelectuales, podemos jugar en la constitución de una esfera pública de oposición, en la constelación de imágenes ecológicas de la vida buena, en la producción de saberes y subjetividades comunes que enfrenten políticamente la multimensionalidad de la crisis en que estamos sumidas.

Siguiendo estas preocupaciones en el despliegue de los contenidos, la primera de las secciones del volumen se titula "Visualidades críticas" y se abre con un ensayo de Santiago Lucendo sobre la suerte que el mito de Frankenstein ha corrido a lo largo de la modernidad. El texto muestra la confluencia entre monstruosidad y política desde sus orígenes en la obra de Mary Shelley, alertando sobre la disputa constante por releer en un sentido progresista o reaccionario esa figura literaria y cinematográfica. Lucendo sitúa tal tensión dialéctica en la filiación parental de la propia Shelley, hija de William Godwin, uno de los principales instigadores de la revuelta social en la Inglaterra del umbral entre los siglos XVIII y XIX, y de Mary Wolstonecraft, inspiradora del movimiento feminista. La amenaza del Frankenstein se sumó así a otras imágenes que contenían el terror de las clases acomodadas en relación a la irrupción en la historia moderna del proletariado. No por casualidad, según señala el autor, la formación de la clase obrera coincide con la creación del propio monstruo. Sin embargo, el texto de Lucendo demuestra el modo en que los usos políticos de Frankenstein han sobrevivido al declive de la clase obrera como sujeto político, multiplicando sus asociaciones hasta las campañas electorales recientes. La clase como masa es también analizada en su potencialidad amenazante (monstruosa) por Pablo Martínez, quien se detiene en las imágenes del funeral de Buenaventura Durruti para analizar las políticas sensibles que las diversas versiones del documental pusieron en juego. La vitalidad democrática de la CNT, el sindicato de ideología anarquista con

5. Sobre este último campo, *cf.* Hubert Zapf, *Literature as Cultural Ecology*: *Sustainable Texts*, Bloomsbury, Nueva York, 2016.

un enorme arraigo en Barcelona, se tradujo en un imaginario libertario que se contraponía a la alienación de las masas por el liderazgo y la visualidad de mando afín a las culturas políticas del fascismo y el comunismo estatista. El caos como "movimiento natural de las masas" se oponía así al orden y la disciplina. El ensayo plantea una reflexión sobre el papel de las imágenes narrativas en torno a un acontecimiento preciso, el modo en que estas actúan sobre su memoria inmediata articulando políticas del reconocimiento, qué nos dicen sobre la posición tanto de quien registra como de quien mira la escena filmada. Esta misma temática es retomada por Víctor del Río a propósito de una indagación sobre el carácter indicial de la fotografía documental, no tanto en relación con el fragmento de realidad que esta atrapa, sino a propósito de lo que esas imágenes nos desvelan, de manera velada o indirecta, sobre quien capta la toma. El sujeto documental emerge así desde el fuera de campo como un elemento autorreferencial (y, en ocasiones, narcisista), que de alguna manera desplaza lo indicial de la imagen fotográfica desde la relación material que esta mantiene con su objeto hacia el campo de lo simbólico y lo ideológico del sujeto. La imagen aparece no solo en tanto huella del conflicto imantada por la fotografía, sino ante todo como aquello que denota la posición de quien es agente activo en la definición de un significado agonístico, que involucra de forma simétrica al propio espectador (o, en un sentido más genérico, al público). Ese significado en ocasiones se propicia desde lo que Del Río denomina una "fantasía de autoexclusión de la escena" por parte del fotoperiodista, que de modo paradójico le lleva a arriesgar su vida (a ignorar su presencia corporal en la toma) hasta extremos que lo convierten en la víctima del propio acontecimiento que registra. Para concluir este primer bloque, Francesca Martínez Tagliavia rastrea las desviaciones infrapolíticas que la autoproducción de la imagen de la *velina* genera en el régimen escópico de la sexualidad impuesto por el berlusconismo. "Giulia" habilita tácticas de *de-figuración* para el resguardo de su autopercepción y la generación de formas

de relación (lo que la autora denomina como "solidaridad débil") con otras trabajadoras del entretenimiento, que se sustraigan a las imposiciones de la violencia simbólica sobre sus cuerpos. En la apariencia de la *velina* se produce por tanto la paradoja por la cual la encarnación de un rol (la muñeca viviente) coincide con su transgresión. Estas "artes de la impresión" instalan un teatro de los afectos que, en un sentido inverso a la deriva fotoperiodística relatada por Del Río, liberan al sujeto que produce la representación de su condición de víctima, llegando a transferir tal estatus al objeto de burla de la *velina*. Como comenta Martínez Tagliavia, la agencia de la *velina* consiste en reapropiarse de su propia imagen para protegerse de la mirada de los otros, al tiempo que los manipula.

El segundo bloque del libro lleva por título "Interfaces afectivas" y comprende una serie de ensayos que dan cuenta de territorios liminares, en los que los afectos y los entornos (post)mediáticos conforman ecosistemas de resistencia a la autoridad del poder. En el primero de ellos, Bárbara Sainza traza una genealogía del ciberfeminismo que se remonta tanto a la ciencia ficción del siglo XIX como a los manifiestos más recientes de Donna Haraway y del colectivo de artistas australianas VNS Matrix. Sainza señala cómo en ambos casos la ficción representó un recurso central para definir un imaginario político que aspiraba a trascender la división entre géneros. Esa operación utópica implicaba, entre otras cosas, cuestionar el sesgo masculino que acompaña a la historia de la tecnología, avanzando en una crítica post-humana y *queer* de ese vínculo histórico y de su redefinición en la época de la información global y la biotecnología. La imaginación emerge entonces como una producción (ciberfeminista) de verdad que se opone al dualismo del paradigma realista clásico, al tiempo que *hackea* las formas de la postverdad y mantiene una relación simultánea de afinidad y tensión con los movimientos sociales y políticos. La parte final del texto se centra en personajes como Susan Thunder, una de las primeras mujeres hacker en piratear los protocolos de la inge-

niería social y la tecnología, o en la obra de Cornelia Sollfrank, hito en la incorporación del activismo ciberfeminista a la esfera del arte contemporáneo y la escena geek. Inmediatamente después, el intercambio afectivo de la conversación entre Diego del Pozo Barriuso y Julia Morandeira Arrizabalaga intercala imágenes y palabras a través de una relación táctil de contagios y afinidades, mediante la cual piensan en común sobre la "estandarización, psicologización y privatización de las emociones" que padecen las sociedades actuales. Alternando preámbulos cálidos y rugosidades interespaciales, trazan la apuesta por una visión háptica que multiplique las texturas decolonizadas de la mirada. Este ensayo imagen-texto invita a considerar de modo crítico las consecuencias derivadas del diseño posthumano de nuestros cuerpos, la aplicación de una tactilidad no expuesta a la muerte que acompaña de modo habitual a la modernidad tecnológica (las superficies lisas de la "estética de lo pulido" abordada por Byung Chul Han). El diseño se presenta así como una recodificación genética a la carta, una figura de la "dictadura de la positividad en la que vivimos", aquella época en la que el mandato de la felicidad estética se superpone con la generalización de la angustia y la cronificación de la fatiga. Frente a estas inercias, se expone la necesidad de recuperar el cuidado y la autodefensa sin caer en una visión acrítica de esas dos dimensiones de la experiencia humana. Ello implica comprender y compartir los cuidados como una forma de conocimiento y de "economía afectiva" con lxs otrxs. En ese sentido, ambxs rescatan la potencialidad performativa y transformadora de la vergüenza y la vulnerabilidad. Para concluir, este bloque contiene un ensayo de Loreto Alonso Atienza, en el que lee la relación que sostenemos con los entornos y dispositivos tecnológicos desde la metáfora de los "humedales electrónicos". Los "humedales electrónicos" aludirían a la relación de síntesis entre la dimensión orgánica de lo biológico y la dimensión inorgánica de lo tecnológico. Así, la autora trata de superar la rígida distinción entre sujeto y objeto, entidades que pasan a quedar integradas en un ecosis-

tema común de "intra-acciones", generando "nuevos imaginarios de subjetivación e identificación", así como la posibilidad de urdir otros "relatos colectivos". Para ello, se sirve de conceptos como los acuñados por Bernard Stiegler, quien nos habla de una "memoria terciaria o epifilogenética" depositada en prótesis externas al cuerpo humano, o de las consideraciones de Gilbert Simondon en torno a los "procesos de individuación". En su parte final, el ensayo recopila esas y otras reflexiones para pensar los "memes" como una forma de memoria cultural paralela a la herencia genética en la constitución de la vida social. La autora anuncia así algunos vectores para repensar las ecologías culturales en los entornos políticos y tecnológicos actuales, un motivo que centra la atención de los ensayos contenidos en el último de los apartados del volumen.

Ese tercer bloque se inicia con un ensayo de José Enrique Mateo sobre las mutaciones experimentadas por las relaciones entre economía y cultura en las últimas décadas, subrayando los umbrales y ocasos que pautan ese itinerario. Tomando ese *parti pris* y siguiendo las huellas de teóricos como José Luis Brea o Maurizio Lazzarato, el autor se adentra en el análisis de una serie de conceptos clave a la hora de repensar la gramática específica de las prácticas artísticas que han redefinido desde lo colaborativo los vínculos entre arte, estética y política. Esos conceptos son lo inmaterial, lo fiduciario y lo común. La culturización de la economía, característica de lo que Fredric Jameson dio en llamar el capitalismo avanzado, habría tenido como contrapartida una culturización del arte, inclinado a dar la batalla en territorios en los que hasta entonces no se había adentrado de modo tan decidido, como el de las mutaciones producidas en el modelo económico. O, por decirlo de otro modo, la implicación política del arte de vanguardia se habría reconfigurado en clave cultural, entendiendo esta como la imaginación de nuevas formas de vida. Esa tarea incluye alianzas con esferas hasta entonces inexploradas, como la economía social y solidaria, con una voluntad explícita de hacerse cargo del

porvenir como un modo de transformar la vida en el presente. El texto concluye con el análisis de una propuesta artística que involucró al autor y en la que se materializaban algunas de las ideas abordadas en su reflexión. En particular, la acción subrayaba la inclusión de términos de la economía en el ámbito de lo cotidiano, como por ejemplo el dogma del crecimiento, una de las variables de la economía capitalista que los discursos ecologistas ponen en cuestión. Sin embargo, esos discursos con frecuencia presentan un perfil analítico que deja al margen las cuestiones relativas a la producción de subjetividad bajo el neoliberalismo. Este tema centra la atención de Marta Labad en el segundo de los trabajos incluidos en esta sección. El ensayo explora la radicalidad de los cambios en la percepción del tiempo derivados de la transformación implicada por el postfordismo en el mundo del trabajo (y más allá de él). La frontera entre producción, ocio y descanso tiende a difuminarse, a la vez que la hiperconexión global se solapa con la sensación de estar profundamente desconectados de nuestro entorno más inmediato —en última instancia, incluso de nuestro propio cuerpo—: "Vivir hoy es estar conectado. Y estar conectado es trabajar". Las dolencias psíquicas de ese trastorno son trasladadas por Labad al análisis de diversas prácticas artísticas contemporáneas, que de alguna manera aspiran a politizar el malestar común a amplios sectores de la población precarizada del primer mundo. Si nos trasladamos a otras geografías, la precariedad ha sido una constante de la historia moderna, lo que debería incitarnos a esquivar el eurocentrismo en la tematización del precariado como nueva clase social. En ese sentido, el ensayo subraya que la peculiaridad de esta formación subjetiva se relaciona no solo con la configuración informal de las relaciones laborales, sino con el aspecto productivo de poner a trabajar los afectos. Frente a esa tendencia, algunas de las propuestas artísticas recuperadas por Labad apuestan por volver a poner la vida en el centro, trazando un vector de politización próximo a corrientes teóricas y activistas contemporáneas como el ecofeminismo.

Alejandro Simón, por su parte, compone una imagen dialéctica de un territorio concreto del Sur peninsular, Almería, en la que se constelan las políticas de colonización interna (con remisiones a la arquitectura moderna de corte popular, a la trayectoria del grupo de pintores indalianos o a la obra literaria de Juan Goytisolo), su prolongación mediante la consolidación del turismo como motor de crecimiento económico y de gangrena espacial, la escenificación orientalista del desierto almeriense como evocación del Magreb (con un hito deliran-te en torno a un documental sobre Jacques Derrida) o del Far West, la memoria de las migraciones históricas que se sucedieron antes y después de la Reconquista y su colisión imaginaria con la presencia de los trabajadores actuales procedentes del otro lado del estrecho, la ecología del trabajo en las luchas del frente campesino que confronta la maximización de la explotación agraria y laboral, etc. Todo ello puntuado por un abanico de propuestas artísticas que atraviesan el arco temporal que va desde la Guerra civil hasta nuestros días y con un proyecto fotográfico final del propio autor que genera una dislocación asociativa, al trasladar las imágenes de los invernaderos almerienses al registro de los mares de plástico de la isla de Creta. La geografía de ese capitalismo plástico rescata la experiencia común de un Sur negado en la orilla norte del Mediterráneo en tiempos de Felipe VI. Para concluir, analizo las relaciones entre materialismo, cultura y ecología retomando varios elementos de estudio. En primer lugar, rescato la herencia del marxismo del siglo XIX disociando este de sus elementos productivistas y conectándolo con una concepción del materialismo que permita anclar la historia social como parte de la historia natural. Desde esta perspectiva, articulo el naturalismo presente en el modo en que Raymond Williams o E. P. Thompson concibieron los estudios culturales y la historia social —recelosos en su romanticismo de la teleología— con un rescate del darwinismo que enfatice los aspectos no deterministas de la biología evolutiva —siguiendo en este caso a Stephen Jay Gould—. A continuación, el ensayo encara el binomio

moderno estética/energía retornando sobre algunos hitos de la historia del arte, con especial énfasis en el origen y decurso del paisaje pintoresco y en el concepto de entropía. Este epígrafe destaca el valor de la obra de Robert Smithson a la hora de repensar en el presente una dialéctica de la naturaleza. Para concluir, el ensayo defiende una recomposición radical de las relaciones entre la ecología, el marxismo y las organizaciones de izquierda, que explora los ángulos ciegos del marxismo occidental con la intención de conservar sus hallazgos, pero también de deshacerse de aquellas presunciones ideológicas que impiden enfrentar las consecuencias de la crisis ecológica y el cambio climático.

BLOQUE I

VISUALIDADES CRÍTICAS

1

FRANKENPOLITICS. EL MONSTRUO DE MARY SHELLEY COMO METÁFORA DEL PODER DESCONTROLADO

Santiago Lucendo Lacal

CAPÍTULO 1
FRANKENPOLITICS. EL MONSTRUO DE MARY SHELLEY COMO METÁFORA DEL PODER DESCONTROLADO

George Canning, importante parlamentario británico, afirmaba el 16 de marzo de 1824, que "liberar [al esclavo] en la mayoría de edad de su fuerza física" pero "en la infancia de su razón sin educar" sería lo mismo que "dar vida a una criatura como la de una espléndida ficción de una reciente novela", refiriéndose a *Frankenstein* (1818). Mary Shelley, a pesar de sus ideas contrarias a la esclavitud y la equiparación racista del esclavo con un ser irracional, se sintió halagada por el uso de su creación en el contexto del parlamento inglés. Así se lo dijo a su amigo John Trelawny en una carta[1]. Tampoco pareció importarle a Shelley el hecho de que su criatura, de carácter complejo y reflexivo en la novela, fuera simplificada en el mismo comentario. De este modo, con el beneplácito de su creadora, echaba a andar una metáfora que ha llegado hasta hoy, un camino que conforma la extensa historia de las Frankenpolitics, el uso político del monstruo de Frankenstein.

En realidad, la imagen del monstruo que da lugar a la metáfora había comenzado con la primera adaptación teatral de 1823. En la versión del dramaturgo Richard Brinsley Peak, titulada *Presumption; or, The Fate of Frankenstein*, la criatura era un gigante mudo y bruto. Quienes hoy leen la novela por primera vez se sorprenden a menudo de lo hablador y racional que es el monstruo original, un ilustrado autodidacta y admirador de Milton. Es muy probable que Canning, al utilizar a Frankenstein en su discurso, se estuviera refiriendo a esa misma versión teatral, cuyo éxito propició la reedición de la novela. En aquella se dio forma al estereotipo del gigante que todo el mundo conoce, más tarde completado en el cine con el maquillaje de Jack Pierce: los electrodos en el cuello y la cabeza cuadrada, difundidos a partir del clásico de James Whale (1931). Esta es la imagen evocada por los usos políticos del monstruo en el mundo contemporáneo.

La obra de Peak, además de mutilar al personaje, destacaba el aspecto más conservador de la historia, haciendo hincapié en la arro-

1. Mary Shelley, "Letter to Edward John Trelawny, London, 22 March 1824", en: Timothy Morton (ed.), *Mary Shelley's Frankenstein. A Sourcebook*, Routledge, Londres y Nueva York, 2002, p. 30.



THE NEW FRANKENSTEIN.

A GLIMPSE OF THE HORRIBLE FATE IN STORE FOR JEFF DAVIS AT THE HANDS OF THE MONSTER "REBELLION."

gancia [*presumption*] y la osadía del doctor que juega a ser dios. Un dios cuyo proyecto se le escapa de las manos, literalmente, para volverse en su contra, como un ángel caído. Hasta tal punto influyó esta versión en la evolución del incipiente mito que la propia Mary Shelley introdujo por primera vez esa palabra, *presumption*, en la reedición de 1831.

En la versión más popular del monstruo, el complejo carácter del personaje se convirtió en un mito sencillo, pero con múltiples usos en la cultura. Una actualización del castigo a Prometeo que todo el mundo entendía; la prevención sobre los posibles efectos adversos del atrevimiento y la innovación en un momento de la historia caracterizado por el prodigioso avance de la tecnología.

Continuando con la visión de Canning, en América se estableció toda una tradición que asociaba la criatura a la esclavitud, tratando de advertir de los peligros de la abolición por la fuerza del esclavo liberado que, convertido en monstruo, se volvería contra su libertador/creador. En *Black Frankenstein* (2008), Elisabeth Young recoge numerosos ejemplos de este desarrollo, destacando una imagen que ilustra con precisión el discurso esclavista de Canning. Me refiero a la caricatura de Frank Bellew titulada *The Modern Frankenstein* (1852), donde vemos a un conocido abolicionista, Horace Greeley, horrorizado ante un gigante de color representado de forma grotesca[2]. Es en el aspecto estúpido del gigante, con la mandíbula caída, donde se vuelca todo el racismo y los prejuicios asociados.

Otro ejemplo gráfico representativo, que también recoge Young, nos enseña el siguiente paso con el que amenazaba la liberación: el empoderamiento. En la caricatura de Henry Louis Stephens *The New Frankenstein*, publicada por *Vanity Fair* en mayo de 1862, el presidente de la confederación Jefferson Davis aparece en volandas a punto de ser arrojado a un precipicio por "el monstruo de la rebelión", como reza el propio pie. Si el primer ejemplo insiste en la estupidez del monstruo

Henry Louis Stephens, *The New Frankenstein*, 1862

2. Elisabeth Young, *Black Frankenstein. The Making of an American Metaphor*, New York University Press, Nueva York y Londres, 2008, pp. 38-39.



James Whale, *La novia de Frankenstein*, 1935

creado por medio del rostro ridículo del gigante, *The New Frankenstein* habla del poder liberado del monstruo de la "rebelión". La metáfora se va a mover desde entonces entre la simpatía hacia ese poder o la amenaza de una fuerza irracional. El monstruo desencadenado (por lo general revolucionario) que se vuelve contra su creador —efecto *blow-back*— será frecuente en el contexto americano, tanto en la caricatura política como en la ficción, en un despliegue extenso hasta nuestros días. En la persecución de la propia criatura o en el linchamiento de *La novia de Frankenstein* (1935) encontramos claros ecos de ese mismo tema en el cine del siglo xx.

La metáfora iba más allá del esclavismo y, a menudo, los mismos autores utilizaron a Frankenstein para contar historias distintas fácilmente comprensibles por el público. Frank Bellew, que había cari-

caturizado a Frankenstein como el esclavo atolondrado, muestra en *The American Frankenstein* (1874) el creciente negocio ferroviario como un gigante con aspecto de locomotora, portando un mazo de clavos que representa al capital y arropado por el "armiño judicial", en referencia a la protección y el auge del oligopolio[3]. Era un monstruo que estaba arrasando con todo. El siglo XIX estará plagado de ejemplos como este, en los que la criatura de Shelley representa un nuevo poder amenazador para el statu quo, algo que no es desde luego exclusivo del contexto norteamericano. En *The Irish Frankenstein*, de John Tenniel, el nacionalismo irlandés es un enorme asesino de rostro simiesco enmascarado, armado con un cuchillo y una pistola, en una conocida caricatura publicada en *Punch* en 1882.

Dentro del uso de Frankenstein como fuerza emergente, pero incontrolada, no podía faltar la clase obrera, cuya formación coincide en el tiempo con la del monstruo. La caricatura que Tenniel publicó en 1866, también en *Punch*, titulada *The Brummagem Frankenstein*, nos enseña a un gigante esperando que se le conceda el voto. Una imagen creada a propósito de las declaraciones del miembro del parlamento John Brigth, que habría afirmado en un mitin reformista en Birmingham —Brummagem— no tener miedo a la implantación del sufragio masculino universal. En la caricatura aparece haciendo esas declaraciones, tartamudeando de miedo, frente al proletariado de Birmingham, un monstruo en jarras que mira de reojo al diminuto político.

The Brummagem Frankenstein nos habla tanto del nacimiento de la clase obrera como del miedo al empoderamiento de esa masa convertida en un ser enorme, amenazador y fuera del control ejercido por el orden establecido que lo habría creado. El monstruo de Frankenstein era muy adecuado para representar esa situación social novedosa porque, en su génesis, la novela de Shelley está estrechamente unida al proceso de for-

3. Caricatura obtenida de *Digital History Reader* en el módulo 5 "Industrialization an its Discontent: The great Strike of 1877". Disponible en: https://bit.ly/2KtSOfP (Fecha de consulta: 7 de diciembre de 2017).


CAPITAL

mación de la nueva sociedad industrial y todo el mundo la conocía a partir de sus versiones y usos populares. Acercarnos a los años previos a la novela nos permite descubrir el determinante protagonismo de lo monstruoso en la retórica revolucionaria y contrarrevolucionaria que acompañó a la formación de la novela y de la clase obrera.

Como Mary Shelley reconocía en el famoso prólogo a la edición de 1831, no era extraño que "la hija de dos personas de distinguida celebridad literaria, pensase desde muy pronto en escribir" y fuera capaz, siendo "entonces una jovencita", de "demorar[me] en una idea tan horrenda"[4]. Las dos personas a las que se refería eran Mary Wolstonecraft, conocida principalmente por su *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), y William Godwin, autor de la obra teórica *Political Justice* (1793). Ambos eran más que "celebridades literarias": estaban estrechamente unidos al jacobinismo inglés, y por lo tanto eran partidarios de difundir en las islas los nuevos ideales revolucionarios que habían triunfado ya en América y en Francia. Fue a Godwin a quien Mary Shelley dedicó la novela, pero esa dedicatoria no aludía al *padre*, sino a "William Godwin *autor* de *Political Justice* y *Caleb Williams*"; es decir, lo mencionaba como autor de su obra más conocida sobre teoría política y por la que se le considera un precursor del anarquismo. *Caleb Williams* (1794) remite, por su parte, a la novela de ficción de tintes góticos en la que Godwin muestra, a través de un personaje de ficción, un caso particular de las injusticias de la vida moderna. No podemos descartar la intención inicial de Shelley de dar a la novela un sentido de crítica política de la justicia y de la responsabilidad individual en dicha justicia, como de hecho ocurre a través de la historia[5]. Esa crítica se realiza desde el punto de vista de la ficción gótica, como si se tratara de una especie de combinación de ciertos aspectos de las obras más conocidas de su padre. En *Frankenstein* no

Frank Bellew, *The American Frankenstein*, 1874

4. Mary Shelley, "Introducción de Mary W. Shelley a la edición de 1831 de Frankenstein", apéndice incluido en *Frankenstein*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 347-353.
5. Claros ejemplos de injusticia, aparte de lo relativo a la criatura, los encontramos en el personaje de Justine, pero también en el padre de Safie. Ambos son acusados y sentenciados injustamente.



THE IRISH FRANKENSTEIN.

"The baneful and blood-stained Monster * * * yet was it not my Master to the very extent that it was my Creature? * * * Had I not breathed into it my own spirit?" * * * (*Extract from the Works of* C. S. P-RN-LL, M.P.

existe una distinción entre tratado teórico y ficción. La dedicatoria de la novela es indicativa en este sentido y así debemos entender también las palabras del prólogo de 1818, redactadas anónimamente:

> no considero haberme limitado simplemente a enlazar, unos con otros, una serie de terrores de índole sobrenatural. El hecho que hace despertar el interés por la historia está exento de las desventajas de un simple relato de fantasmas o encantamientos[6].

Antes de la publicación de *Frankenstein*, fueron muchos los usos del terror sobrenatural relacionados con la política a finales del siglo XVIII, especialmente desde el sector conservador. Mary Shelley se apropió, en parte, de ese discurso anti-jacobino para darle un nuevo sentido en su novela[7]. El jacobinismo en general, y William Godwin en particular, fueron tildados de monstruosos y representados en consonancia. Edmund Burke fue quien, a pesar de ser *whig*[8], abanderó ese discurso del horror de la ficción vinculado al ataque político contra la revolución. Sus diatribas contra la importación de los ideales franceses lo convirtieron en el representante del azote teórico sobre el jacobinismo. Usaba el terror para avisar sobre los efectos de la revolución en Francia, transformándose él mismo en el monstruo que amenaza a los jacobinos. Al menos así apareció representado en la caricatura *Smelling out a rat; -or- the atheistical-revolutionist disturbed in his midnight "calculations"* (1790), de James Gillray. La cabeza de Edmund Burke emerge aquí de unos nubarrones, portando la corona y el crucifijo, y con sus *Reflexiones sobre la Revolución en Francia* sobre la cabeza. El "ateo-revolucionario" no es otro que Richard Price (1723-1791), cléri-

John Tenniel, *The Irish Frankenstein*, 1882

6. Mary Shelley, "Prólogo" a la edición de *Frankenstein* de 1818, atribuido a Percy B. Shelley, Cátedra, Madrid, 2003, p. 123.
7. Lee Sterrenburg, "Mary Shelley's Monster: Politics and Psyche in Frankenstein", en: George Levine y U. C. Knoepflmacher (eds.), *The Endurance of Frankenstein*, University of California Press, Los Angeles, 1979, pp. 143-171.
8. El partido *Whig*, antecedente del Partido Liberal, era partidario de reformas frente al *Tory*, conservador.



THE BRUMMAGEM FRANKENSTEIN.

JOHN BRIGHT. *"I have no fe—fe—fear of ma—manhood suffrage!"*

[MR. BRIGHT'S Speech at Birmingham.

☞ The unwillingness of Parliament to accept any measure of Reform had aroused a wide-spread discontent amongst the working classes. A monster gathering was held at Birmingham in August.—1866.

go y pensador, miembro de la Revolution Society, y partidario de la independencia de América, a quien Burke respondía en parte con sus *Reflexiones*. Price se sobresalta en el escritorio con la inesperada llegada de Burke[9], en un esquema que más tarde desarrollará Goya en su capricho 43, *El sueño de la razón produce monstruos* (1799), donde la pesadilla amenaza al ilustrado recostado sobre la mesa.

Burke, como Shelley, era consciente de la importancia de mantenerse cerca de la realidad:

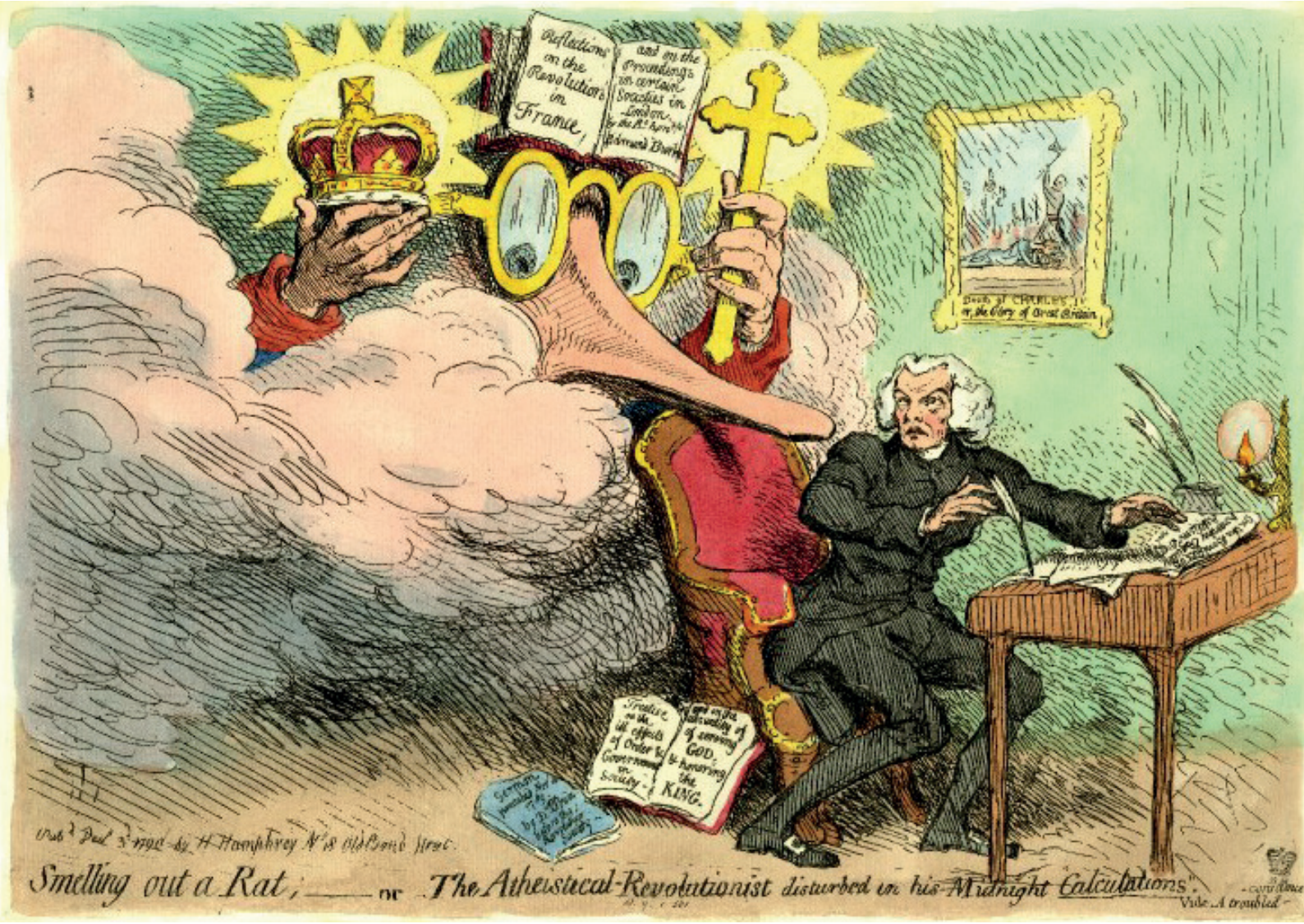
> […] nos equivocaremos mucho si atribuimos una parte considerable de nuestra satisfacción en la tragedia a la idea de que la tragedia es un engaño y de que no representa la realidad. Cuanto más se acerca a la realidad, y cuanto más nos aleja de la idea de ficción, más perfecto es su poder[10].

John Tenniel, *The Brummagem Frankenstein*, 1866

Ambos, queriendo mantenerse alejados del terreno fantástico utilizaron constantemente el discurso del terror gótico de ficción, pero siempre conectado con la realidad. Esto no debe entenderse como una contradicción, sino como un modo de llamar la atención sobre la estrecha relación que se establece entre los terrores de la ficción y su efectividad a la hora de acercarse a la situación del naciente mundo industrial. El terror gótico y la Ilustración se forman en paralelo y así lo encontramos en *Frankenstein*[11].

Burke era conocedor del poder y del placer (*delight*) que producen dichas imágenes. Antes de emplear esos mismos términos para atacar

9. Es importante señalar que la Revolution Society no se refería a la propia Revolución Francesa sino a la llamada "Revolución Gloriosa" de 1688, aunque sus miembros pudieran simpatizar con algunos elementos de aquella, *cf.* Cristopher Hitchens, *Los derechos del hombre de Thomas Paine*, Debate, Barcelona, 2016, p. 120. También es relevante destacar que Burke había sido partidario de la revolución en América. ¿Es la distancia del Atlántico necesaria para el *delight* que describe en su tratado sobre lo sublime?
10. Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre nuestras ideas de lo sublime y de lo bello*, Tecnos, Madrid 2001, p. 35.
11. Sobre la relación entre el terror de ficción y el naciente mundo contemporáneo siempre es necesario citar el trabajo de Martin Tropp, *Images of Fear. How horror stories help shape modern culture (1818-1918)*, McFarland Classics, Jefferson, 1990.



James Gillray, *Smelling out a rat; -or- the atheistical-revolutionist disturbed in his midnight "calculations"*, 1790

a los jacobinos, escribió su conocida *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757). La indagación estética allanó el camino al monstruo en el ámbito de la política, pero incluso se adelantó al género gótico en la literatura, pues el capítulo sobre lo sublime parece un catálogo de imágenes del género. En palabras de Burke, dado que "no hay pasión que robe tan determinantemente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el *miedo*"[12], no hay mejor manera que este de arrebatar la razón y luchar contra los ideales revolucionarios. Burke llegó a calificar las opiniones de Godwin de "puro ateísmo defecado [...] progenie del pútrido cadáver de la Revolución Francesa"[13]. De forma muy significativa, el propio Horace Walpole,

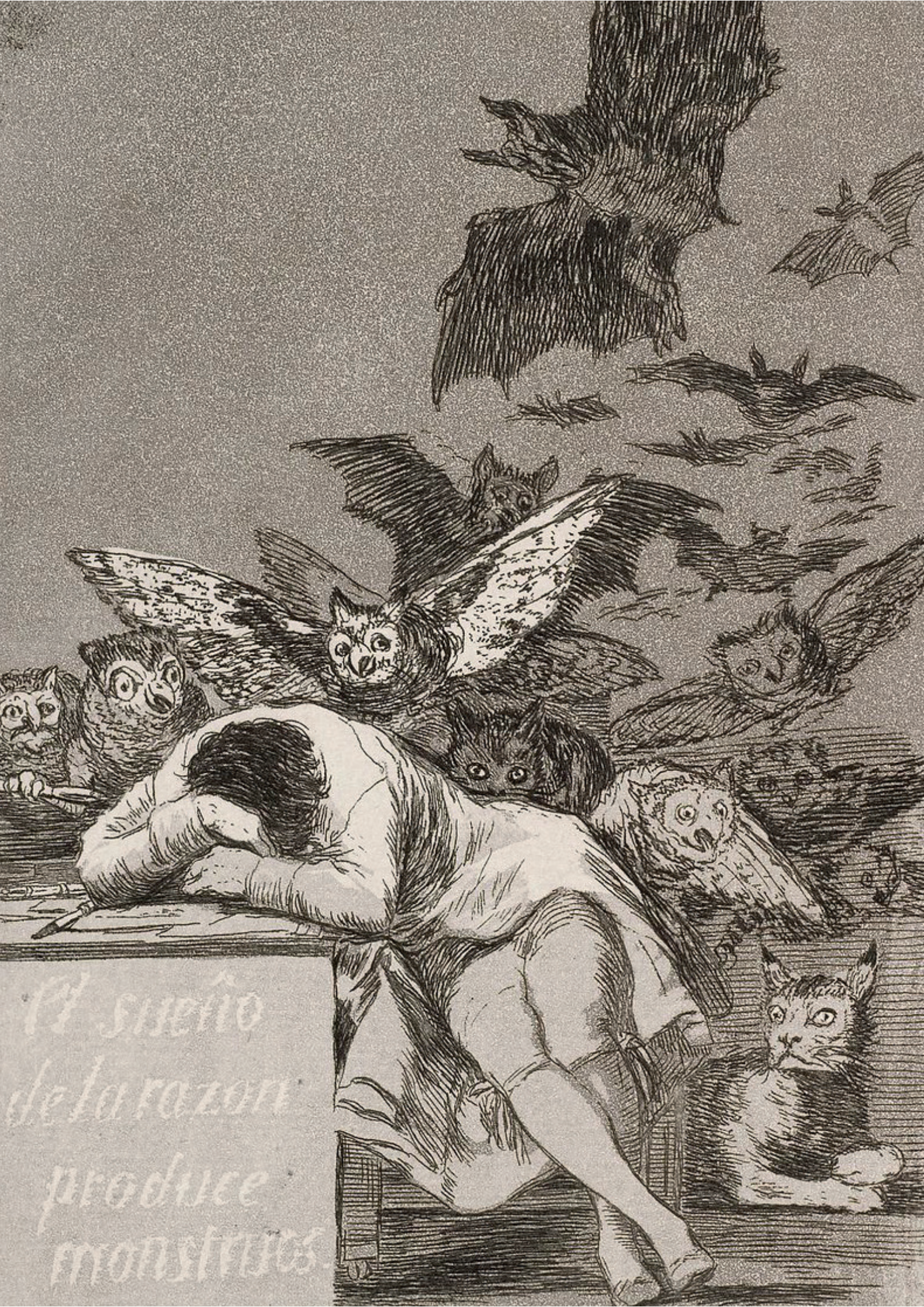
12. Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre nuestras ideas de lo sublime y de lo bello*, *op. cit.*, p. 42.
13. Ford K. Brown, *The Life of William Godwin*, citado en Lee Sterrenburg, *op. cit.*, p. 146.

creador de la primera novela gótica *El castillo de Otranto* (1765), también utilizó el monstruo en política, señalando al mismo Godwin como uno de los más grandes monstruos aparecidos en la historia[14]. Tanto Burke como Walpole, pese a proclamar el miedo a la extensión de la revolución desde Francia, no quisieron mirar las terribles consecuencias que la otra revolución, la industrial, estaba teniendo en casa, con la reacción conservadora a las reivindicaciones de derechos y libertades de los trabajadores durante la década de 1790[15]. Un verdadero castillo del terror donde se proclama la amenaza venida del extranjero, mientras en el ámbito doméstico se ejerce la represión más terrible contra el incipiente movimiento obrero. La mano especialmente dura se aplicó contra los líderes reformadores que encabezaron las sociedades jacobinas en Inglaterra, principalmente en 1795[16].

Con la llegada de los ideales reformistas importados de Francia y la eventual propagación de los mismos gracias a la creación de grupos como la Revolution Society y la Society for Constitutional Information[17], Burke sacó a relucir todo el arsenal de retórica terrorífica que se había popularizado en las novelas góticas de la segunda mitad del XVIII. Lo que previamente parecía solo una reflexión en el ámbito de la teoría estética, tematizado por otros autores en la ficción, se convirtió en el vocabulario del que se iba a nutrir el sector conservador para atacar a los partidarios de la revolución en Francia:

> Si se tienen en cuenta todas las circunstancias, vemos que la Revolución Francesa es el acontecimiento más asombroso que hasta ahora ha sucedido en el mundo [...] Todo parece estar fuera del curso natural en este extraño caos de frivolidad, de ferocidad y de toda clase de crímenes revueltos con toda clase de locuras. Cuando se observa esta monstruosa escena tragicómica, nos asaltan

14. *Ibid.*, p. 146.
15. Más tarde, ilustradores ingleses como Walter Crane en *Cartoons for the Cause* (1896) mostrarán el mundo industrial bajo la estética del terror.
16. En torno a la represión ejercida sobre el naciente movimiento obrero, *cf.* E. P. Thompson, *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Capitán Swing, Madrid, 2012.
17. Cristopher Hitchens, *op. cit.*, p. 119.


El sueño
de la razon
produce
monstruos.

> necesariamente las pasiones más encontradas, y algunas veces se mezclan en nuestra alma las unas con las otras: el desprecio con la indignación, la risa con las lágrimas, la burla con el horror[18].

Lo que seguramente no podía imaginar Burke es que sus *Reflexiones sobre la Revolución francesa* (1790) tendrían tantas respuestas, entre ellas algunas fundamentales: la de Thomas Paine en *Los derechos del Hombre* (1791) y la de Mary Wolstonecraft en *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792)[19]. La primera fue un *best seller* que sirvió más que ningún otro texto para propagar las ideas de la revolución en Francia. La segunda se convertiría en uno de los textos fundacionales del feminismo. Las amenazas y miedos del pensador político y teórico de lo sublime fueron el acicate para dos de los libros más importantes en pro de los derechos y las libertades de los hombres y las mujeres. Su obra no creó un monstruo para los conservadores sino varios, y por extensión la semilla de Frankenstein.

El discurso terrorífico pronto se popularizó y encarnó en la ilustración gráfica conservadora a través de imágenes monstruosas muy concretas. En "The Night mare", publicada en de *Anti-Jacobin Review* en 1799, la Revolución se presenta como una pesadilla en imágenes[20]. La caricatura evoca el conocido cuadro de Henry Fuseli, *The Nightmare* (1781), y representa a la Revolución como un íncubo sobre el individuo. Pero ¿qué ha podido causar esa pesadilla revolucionaria que cabalga sobre el líder *whig* Charles James Fox? En parte, sus lecturas: en el bolsillo de la chaqueta, junto a la cama en la que se desploma Fox, asoma un ejemplar de *Political Justice* de William Godwin[21].

Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1799

18. Edmund Burke, *Reflexiones sobre la Revolución en Francia*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, p. 37.
19. "La obra de Burke provocó más de 50 réplicas", entre las que también destacaron las *Observaciones sobre las reflexiones del muy honorable Edmund Burke sobre la revolución en Francia* (1790), de Catherine Macaulay, *cf*., Sheila Rowbotham, "Introducción", en: Mary Wolstonecraft, *Vindicación de los derechos de la mujer*, Akal, Barcelona 2014, p. 12.
20. Chris Baldick, *In Frankenstein Shadow. Myth, Monstruosity, and Nineteenth-century Writing*, Claredon Press, Oxford, 1987, p. 23.
21. Lee Sterrenburg, *op. cit*., p. 147.



J.Gillray inv.t & fec.t

The Life of WILLIAM-COBBETT, written by himself.

London Published by H. Humphrey Sept.r 25.1809 - N.o 27 St.r James's Street

Plate 8.th

– but alas, in the midst of my towering prospects, while I was yet hesitating between a Radical Reform and a Revolution, & doubtful whether to assume the Character of Old Noll or Jack Cade, – down came my Political Register, & the fabrick of my visionary greatness vanished. my Schemes for my Country's good perished by the blaze of my own Candles! – The Ghost! – – slid? – Lord forgive me for swearing! – the Ghost of Capt.n Powell utterd a scream of Joy. – little Jessy's brandy-faced-bitch of a Mother – Lord pardon me! – called out for Justice! – – the Bats and Harpies of Revolution hid their heads in the gloom of night, – and to compleat the horrible Scene, the rigid Pawnbroker of Hell, Old-Beelzebub, enterett and demanded his property, the Forfiet Soul, which I had pledged! – Lord have mercy upon me! – – Our Father! – to the Truth of my accusations! oh! oh! – oh! – Hell-Flames. –

– Vide My own Memoirs in the Political Register 1809.

James Gillray, *The Life of William Cobbett written by himself*, nº 8, 1809

Esas pesadillas podrían materializarse: la posibilidad de una invasión de Inglaterra era plausible. En la ilustración de un poema satírico titulado *New Morality*, del mismo George Canning que años más tarde utilizaría la criatura de Shelley, los ideales revolucionarios y sus protagonistas llegan a las islas británicas y con ellos el miedo real a las consecuencias del terror que atraviesa el canal de la mancha. James Gillray, frecuente colaborador en los medios reaccionarios, representa el desembarco de los ideales franceses con un Napoleón-Leviatán sobre el que cabalgan —agitando sus gorros frigios— Voltaire, Mirabeau, Marat y La Réveillère. El anzuelo en la nariz fue incluido por el propio Burke, de acuerdo con el poema de Canning[22]. Obsérvense también las arpías voladoras, representando los ideales revolucionarios, que aparecen a menudo en la caricatura inglesa y terminarán poblando las pesadillas del sueño de Goya. Entre los textos desperdigados por el suelo, allanando el camino a la invasión (que fue una amenaza real, no solo una elucubración ideológica), encontramos de nuevo el *Political Justice* de Godwin, a quien se nombra explícitamente en el texto del pie, como parte responsable del desembarco. Godwin es, como vemos, uno de los objetivos preferidos por el sector más conservador, un habitual en las mazmorras de la caricatura antijacobina, debido a que su texto se convirtió en un referente para los prorrevolucionarios.

La retórica de lo monstruoso estaba, por lo visto hasta aquí, integrada en el discurso político conservador que precedió a Frankenstein. De un modo mucho más sutil, Mary Shelley problematizó en su novela la relación con el monstruo/revolución a través del contraste entre el miedo terrible que producía la visión de la fuerza del gigante revivido —amenazadora y horrible a primera vista— y su discurso perfectamente razonado, únicamente accesible a aquellos capaces de escuchar al gigante. La novela de Shelley nos habla de las

22. "And thou, Leviathan! on ocean's brim/Hugest of living things that sleep and swim;/Thou, in whose nose by Burke's gigantic hand/The hook was fix'd to drag thee to the land". Transcripción del poema de Canning, obtenida en: https://bit.ly/2IPnfr0 (Fecha de consulta: 25 de enero de 2018].



John Chapman, *The Night Mare*, 1799

luces y sombras de ese poder desencadenado, de la responsabilidad de quien lo había creado y de la sociedad que lo rodea. Pero también de los prejuicios sobre aquel poder ajeno. A pesar de la complejidad de ese Frankenstein, la criatura pronto se convirtió en un monstruo simplón, alejado de toda reflexión profunda. Es así como ha llegado a nuestros días a través del estereotipo más conocido.

A comienzos del siglo xxi se sigue utilizando como metáfora sencilla para una serie de peligros relacionados con la creación y la responsabilidad del creador sobre esta. Las Frankenfoods, alimentos genéticamente modificados, son un buen ejemplo. Lejos de perder vigencia con el tiempo, el doctor Frankenstein sigue haciendo de las suyas. El caso más destacado es sin duda la representación de Donald Trump como Frankenstein, precisamente porque se trata del presi-



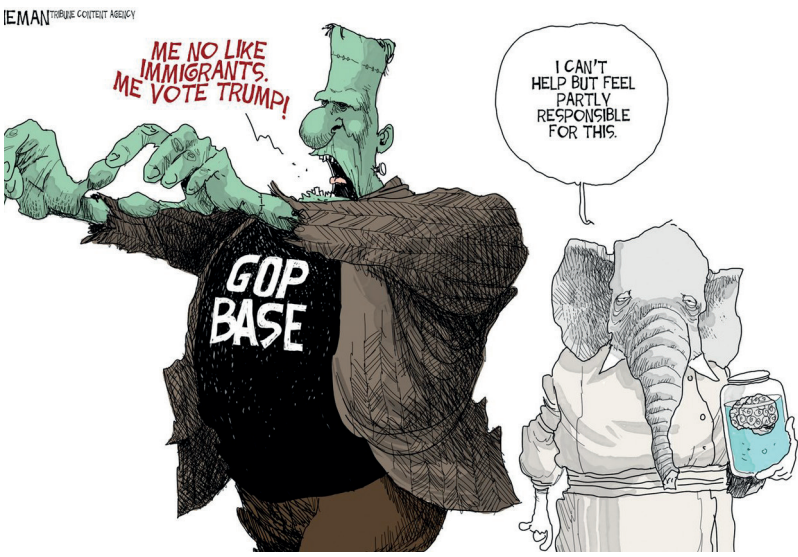
James Gillray, *New morality; -or- the promis'd installment of the high-priest of the theophilanthropes, with the homage of Leviathan and his suite*, 1798, caricatura que ilustraba el poema de George Canning *New Morality*

dente de la mayor potencia mundial y su acción se encuentra fuera de control: el partido que le dio su apoyo recela de él, varios de sus socios naturales han renegado de su modo de gobernar, los medios de comunicación y personas que lo respaldaron en un principio se han alejado de sus posiciones, etc. En una caricatura, el partido republicano, conocido con las siglas GOP (Great Old Party) y representado tradicionalmente como un elefante, aparece sintiéndose responsable por la vida de ese gigante desatado que carece de cerebro. En algunas otras versiones, junto al elefante republicano aparece un personaje que encarna a la cadena Fox, la empresa de comunicación que prestó su apoyo a Trump durante la campaña presidencial.

El uso de Frankenstein no se reduce, ni mucho menos, al ámbito anglosajón. En distintos contextos, bandos políticamente opuestos utilizan al monstruo para atacar al contrincante. Por ejemplo, Nicolás Maduro acusó en 2014 a otras naciones de la ONU de crear un monstruo en medio oriente, afirmando que "esas 'fuerzas terroristas' son un Frankenstein creado por Occidente"[23]. Claro que el propio Maduro también ha sido considerado un monstruo del chavismo en titulares del tipo "¡Los monstruos que Chávez engendró!" o "Los Frankenstein del chavismo"[24]. En otra ocasión, el propio Maduro se convierte en el Víctor-creador: "Una constituyente 'Frankenstein', la fuga hacia delante de

23. "Maduro dijo en la ONU que Occidente creó un Frankenstein en Medio Oriente". Disponible en: https://bbc.in/2KGgaL7 (Fecha de consulta: 23 de agosto de 2017).
24. "¡Los monstruos que Chávez engendró! Los Frankenstein del chavismo", artículo de Marta Colomina en *Dólar Today*. Disponible en: https://bit.ly/2lOM50W (Fecha de consulta: 23 de agosto de 2017).





John Darkow, *Columbia Daily Tribune*, 14 de julio de 2015
Drew Sheneman, *Editorial Cartoon*, 29 de diciembre de 2015

Maduro". Si algo nos ilustran los ejemplos asociados a Maduro es que el monstruo de Frankenstein se mueve en varias direcciones, pero también en todos los niveles: desde una declaración institucional internacional con amplia difusión, hasta el uso de la metáfora en noticias divulgadas en páginas web de menor alcance.

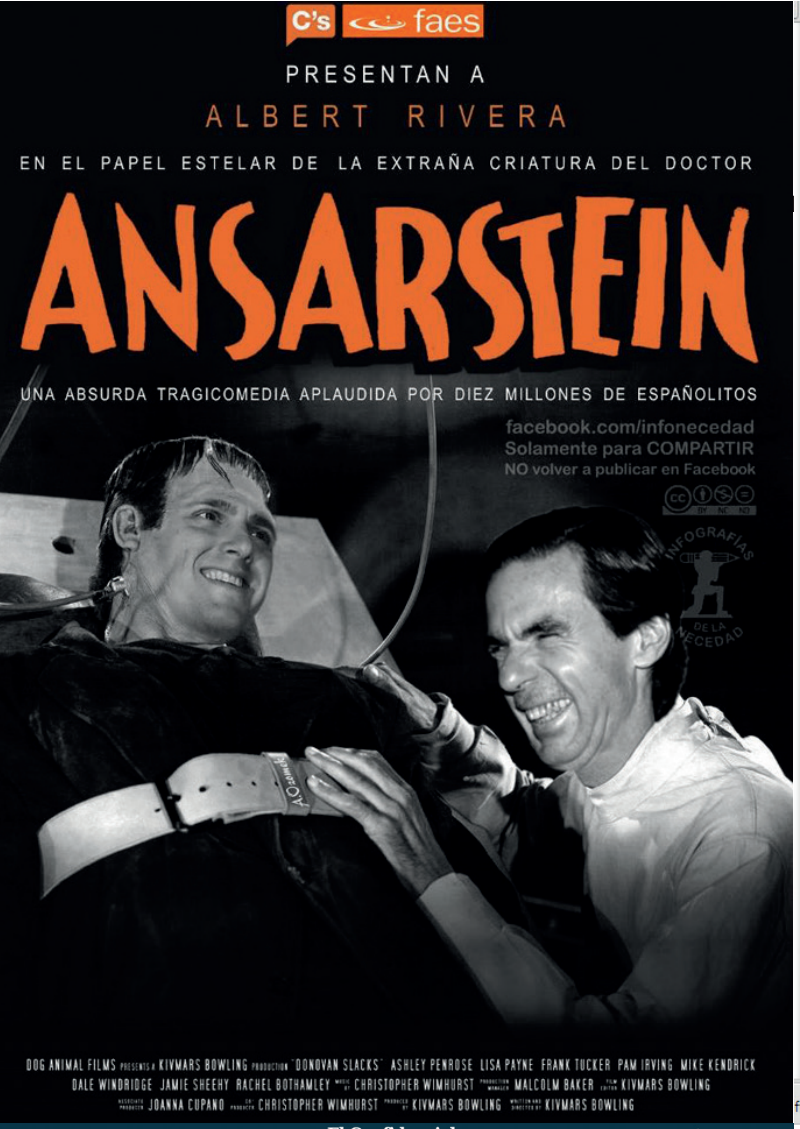
Pero si pensábamos que éramos ajenos a la monstruosidad, pronto encontramos numerosos indicios en sentido contrario: un artículo afirmando que "El PSOE es un partido Frankenstein" y, por lo tanto, "está condenado a romperse" o una imagen de Albert Ribera como un proyecto de *Aznarstein*. El propio partido Ciudadanos es, según un artículo de 2015, "El Frankenstein de las élites". También existen apropiaciones en un sentido positivo, como una unión de fuerzas heterogéneas capaces de crear un gigante: "Muchas cabecitas de ratón hacen un Frankenstein", afirmaba en una declaración pública Juan Carlos Monedero a propósito de Ahora en Común. Tampoco podía faltar el ex-presidente del gobierno, Mariano Rajoy, quien emerge como Rajoyenstein o cuya alusión a la niña ficticia durante el debate con Zapatero en el año 2008 recrea la escena con la niña junto al lago de la versión de James Whale. Asimismo, el consenso en 2016 entre PSOE, Podemos y Ciudadanos era calificado en su blog por el popular periodista Iñaki Gabilondo como "El monstruo de Frankentein" . Y los ejemplos son interminables…

Llegados a este punto, podemos pensar que, al igual que sucedió con las declaraciones de Canning sobre la esclavitud, Mary Shelley habría estado orgullosa de la vida de su criatura. Nos sobresaltan sus palabras



Steve Benson, *The Bride of Trumpenstein*, 12 de febrero de 2016

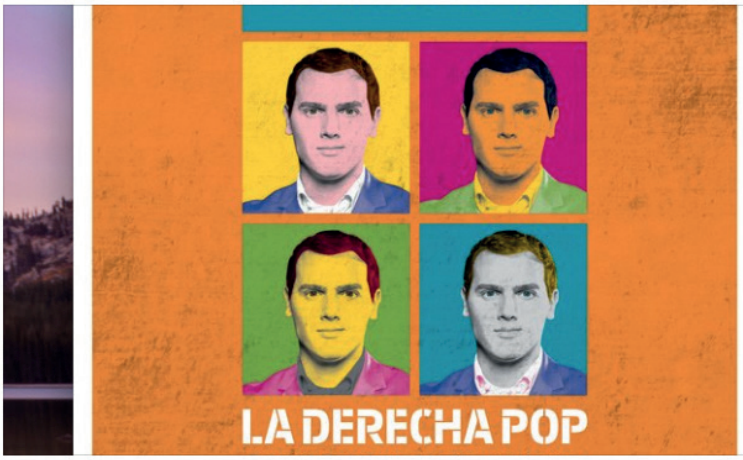
en el prólogo de la edición de 1831 ("una vez más, invito a mi monstruosa progenie a que avance y prospere"), pues estas se tornaron proféticas. Tal y como he planteado en este ensayo, al margen del posible orgullo de una madre que ve crecer a su prole, es fundamental volver a la novela y reflexionar sobre las complejidades de esa criatura original con la realidad que la rodeaba. Esto no implica necesariamente justificar el rastro de muerte que deja a su paso, por el que la *criatura* se convierte verdaderamente en el *monstruo*.



Ciudadanos, el Frankenstein de las élites

■ Ciudadanos es la derecha pop, admiradora de la cultura de de Wall Street, con mucho de m
e imagen, de impostura que oculte su visión de las relaciones laborales en detrimento de los
trabajadores.

02 noviembre 2015
13:30



Antonio Maestre
redaccion@lamarea.com

Imprime este
10 Comentarios

El número de la revista de noviembre incluye un especial sobre Ciudadanos. Cóm

MADRID// Desde sus orígenes, en el año 2005, Ciudadanos es una suerte de conglomerado d
intelectuales. Comenzó con una oligarquía cultural catalana que mantenían su superioridad f
'masa orteguiana', el concepto usado por Teresa Giménez Barbat en su libro *Los españolis*

ff2c-4f4e....jpeg | 4951.jpg | donald-trump-stars-i....jpg | trump_toon.jp

El Confidencial

CRITICA AL NUEVO MOVIMIENTO DE IZQUIERDAS

Monedero sobre 'Ahora en Común': "Muchas cabecitas de ratón hacen un Frankenstein"

El exdirigente de Podemos critica al nuevo movimiento de izquierdas, al que tilda de oportunismo por aparecer en escena en momentos próximos a unas elecciones



(EFE)

idealista

EL PAÍS

Ir a Política

blogs política
la VOZ DE IÑAKI

01 MAR 2016
El monstruo de Frankenstein
Por: Iñaki Gabilondo



Compartir
Me gusta A 242 personas les gusta esto.
Twittear



A PARTIR DE LAS 8
En un mundo acelerado, repleto de tensiones e incertidumbres, el periodista **Iñaki Gabilondo** aporta una mirada propia llena de serenidad y sentido común. Un análisis diario sobre los temas más calientes de la actualidad en formato video blog

PUBLICIDAD
LA NOVIA DE FRANKESTEIN: JAMES WHALE...
ALBERTO MANGUEL
LA NOVIA DE FRANKENSTEIN
9,97 € ~~10,50 €~~
Envío gratis pedidos +19€



Plaza Podemos 2.0 PORTADA INICIATIVAS CIUDADANAS (ICPS) DEBATES Y OPINIÓN PROGRAMA

Filtros: Debates/Opinión Noticias

Ordenar por: comentarios

Want to join? Log in or sign up in seconds. |

buscar

12

Debate/Opinión

El PSOE es un partido Frankenstein. Está condenado a romperse

(self.podemos)

enviado hace 3 meses * por LeProgressier

Los partidos socialdemócratas europeos consiguieron durante décadas de estabilidad aglutinar bajo su marca a

este enlace fue enviado el 28 Jan 2016
12 puntos (77% votado positivamente)
shortlink: https://redd.it/434tl5

"Ansarstein", Españistán News, noviembre de 2015. Disponible en: https://bit.ly/2tP1nHo (Fecha de consulta: 14 de marzo de 2018)
Antonio Maestre, "Ciudadanos. El Frankenstein de las élites", *Lamarea.com*, 2 de noviembre de 2015.
Disponible en: https://bit.ly/2KJwDya (Fecha de consulta: 14 de marzo de 2018)
"Monedero sobre 'Ahora en Común': 'Muchas cabecitas de ratón hacen un Frankenstein'", *El confidencial*, 11
de julio de 2015. Disponible en: https://bit.ly/2Kqz9x4 (Fecha de consulta: 14 de marzo de 2018)
"El monstruo de Frankenstein", Iñaki Gabilondo en el blog *La voz de Iñaki*, 1 de marzo de 2016
Disponible en: https://bit.ly/2lQKms4 (Fecha de consulta: 14 de marzo de 2018)
"El PSOE es un partido Frankenstein", enero de 2016. Disponible en: https://bit.ly/2lQCJlq (Fecha de consulta: 14 de marzo de 2018)

2

LAS MASAS LIBERTARIAS. CAOS Y RUIDO EN EL FUNERAL DE DURRUTI

Pablo Martínez

CAPÍTULO 2
LAS MASAS LIBERTARIAS. CAOS Y RUIDO EN EL FUNERAL DE DURRUTI

El ambiente era de expectativa, como en un teatro. La gente fumaba. Algunos se quitaban la gorra, a otros no se les ocurría hacerlo. Había mucho ruido. Algunos milicianos, que venían del frente, eran saludados por sus amigos. Los centinelas trataban de hacer retroceder a los presentes. También esto causaba ruido. El hombre encargado de la ceremonia daba indicaciones [...] Era una escena trágica y grotesca a la vez. Parecía un aguafuerte de Goya. La describo tal como la vi, para que se pueda entrever lo que conmueve a los españoles [...] Durruti era un amigo. Tenía muchos amigos. Se había convertido en el ídolo de todo un pueblo. Era muy querido, y de corazón. Todos los allí presentes en esa hora lamentaban su pérdida y le ofrendaban su afecto [...] Los demás sentían su muerte como una pérdida atroz e irreparable, pero expresaban sus sentimientos con sencillez. Callarse, quitarse la gorra y apagar los cigarrillos, era para ellos tan extraordinario como santiguarse o echar agua bendita [...] Desde el principio fue evidente que la bala que había matado a Durruti había alcanzado también el corazón de Barcelona. Se calcula que uno de cada cuatro habitantes de la ciudad había acompañado su féretro, sin contar las masas que flanqueaban las calles, miraban por las ventanas y ocupaban los tejados e incluso los árboles de las Ramblas. Todos los partidos y organizaciones sindicales sin distinción habían convocado a sus miembros [...] Era un espectáculo grandioso, imponente y extravagante; nadie había guiado, organizado ni ordenado a esas masas. Nada salía de acuerdo a lo planeado. Reinaba un caos inaudito [...] Por alguna razón, o por error, se había hecho venir a dos orquestas: una tocaba muy bajo, y la otra muy alto. Las motocicletas rugían, los coches tocaban la bocina, los oficiales de las milicias hacían señales con sus silbatos, y los portadores del féretro no podían avanzar. Era imposible organizar el paso de una comitiva en medio de ese tumulto. Ambas orquestas volvieron a ejecutar la misma canción una y otra vez. Ya habían renunciado a mantener el mismo ritmo. Se escuchaban los tonos, pero la melodía era irreconocible. Los puños seguían en alto. Por último cesó la música, descendieron los puños y se volvió a escuchar el estruendo de la muchedumbre en cuyo seno, sobre los hombros de sus compañeros, reposaba Durruti. Pasó por lo menos media hora antes [de] que se despejara la calle para que la comitivapudiera iniciar su marcha. Transcurrieron varias horas hasta que llegó a la plaza Cataluña, situada sólo a unos centenares de metros de allí. Los jinetes del escuadrón se abrieron paso, cada uno por su lado. Los músicos, dispersados entre la multitud, trataron de volver a reunirse. Los coches cargados de coronas dieron un rodeo por las calles laterales para incorporarse por cualquier parte al cortejo fúnebre. Todos gritaban a más no poder. No, no eran las exequias de un rey, era un sepelio organizado por el pueblo. Nadie daba órdenes, todo ocurría espontáneamente. Reinaba lo imprevisible. Era simplemente un funeral anarquista, y allí residía su majestad. Tenía aspectos extravagantes, pero nunca perdía su grandeza extraña y lúgubre.

Los discursos fúnebres se pronunciaron al pie de la columna de Colón, no muy lejos del sitio donde una vez había luchado y caído a su lado el mejor amigo de Durruti [...] Se había dispuesto que la comitiva fúnebre se disolviera después de los discursos. Sólo algunos amigos de Durruti debían acompañar el coche fúnebre al cementerio. Pero este programa no pudo cumplirse. Las masas no se movieron de su sitio; ya habían ocupado el cementerio, y el camino hacia la tumba estaba bloqueado. Era difícil avanzar, pues, para colmo, miles de coronas habían vuelto intransitables las alamedas del cementerio. Caía la noche. Comenzó a llover otra vez. Pronto la lluvia se hizo torrencial y el cementerio se convirtió en un pantano donde se ahogaban las coronas. En el último momento se decidió postergar el sepelio. Los portadores del féretro regresaron de la tumba y condujeron su carga a la capilla ardiente. Durruti fue enterrado al día siguiente.[1]

La teatralidad contenida en el relato recogido por el anarquista Hanns-Erich Kaminski se hace imagen en la composición de esta instantánea del funeral de Buenaventura Durruti. A pesar del intento del encuadre con el féretro y su apenas distinguible séquito en el centro de la composición, la protagonista es una masa anónima arremolinada que invade la imagen y configura una superficie abstracta que compone un solo cuerpo. Es la imagen que apela a la emoción de la multitud desde el reconocimiento de su magnitud. Estos cuerpos que invaden el espacio público apenas están ordenados por la disposición del féretro que intenta avanzar por las calles, como un barco en medio de un océano de cuerpos. En ella, como en muchas otras imágenes del acontecimiento, se percibe la importancia de que la masa sea recogida de una manera cenital, de arriba a abajo, para poder ver con mayor claridad el espacio que ocupa en la ciudad, sus dimensiones, su fuerza.

En estas fotografías "de masa" del entierro (imágenes que al inicio del siglo abrieron una categoría distinta a los tradicionales "retratos de grupo" o "escenas grupales" para el arte y la visualidad) no aparecen los cuerpos, se emborrona no solo la identidad individual, sino tam-

1. Hanns-Erich Kaminski, "Ceux de Barcelona" (París, 1937), informe de un testigo ocular simpatizante de la CNT, citado en Hans Magnus Enzensberger, *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*, Anagrama, Barcelona, 2012, pp. 9-12.



Josep Brangulí, *Cortejo fúnebre del anarquista Buenaventura Durruti*, 1936, Archivo Nacional de Cataluña

bién su fisicidad, como en un campo de batalla. En la calle, la batalla misma también se situaba en esos cuerpos, que se tocan, que respiran juntos, que lloran. Y otra batalla sustancial, la de las imágenes, tenía lugar en la prensa y los medios, ya que en este punto de la Guerra civil ya se había tomado conciencia entre la intelectualidad republicana de la necesidad de tender puentes entre las principales innovaciones en el ámbito de la comunicación de masas y la política radical[2]. Estas imágenes no constituyen una representación de los individuos, ni de los grupos, sino que son la colectividad misma. Y en el caso del funeral,

2. Jordana Mendelson, "'Entre la vida y la muerte': la gran apuesta por el realismo en la España de los años treinta", en VV. AA., *Años treinta: teatro de la crueldad, lugar del encuentro*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013, pp. 49-64.

vemos un abandono voluntario al caos frente a la disciplina del cuerpo ordenado de otras manifestaciones de masas.

La masa y el orden público

La noción de orden público pertenece a la cultura burguesa, forma parte de la organización de la distribución de la riqueza, el uso de los espacios y el ordenamiento y enunciación de las ideas por las clases dominantes. Cualquier fuerza desestabilizadora del concepto de orden en este universo burgués se considera una bestia negra. Esta noción, característica de la vida urbana moderna, encontrará a lo largo de los convulsos siglos XIX y XX continuas resistencias y contestaciones por la serie de huelgas, motines, manifestaciones y revueltas que, de manera periódica, inundaban las ciudades con mayor o menor violencia, con el fin de desestabilizar la paz sostenida sobre la dominación de las clases subalternas. En paralelo a ellas, y especialmente tras la experiencia de la Comuna de París de 1871, se comenzó a desarrollar una teoría psicológica sobre las masas a partir de los textos de Gustave Le Bon y Sigmund Freud[3]. Uno y otro no distaban mucho del modo de juzgar la masa que describiera Gustave Flaubert en *La educación sentimental* (1869), cuando los protagonistas de la novela se pasan una tarde completa contemplando desde la ventana las masas en plena revolución y movimiento. Vista desde la ventana del salón bur-

3. En 1895, Gustav Le Bon escribió *La psychologie des foules*, en la que describía a partir de la psicología el comportamiento de los individuos que, reunidos en masa, abandonaban sus capacidades racionales y se dejaban arrastrar por sus impulsos más básicos. Importa destacar en su relato la relevancia que otorga a la figura del líder, que tendrá una importante influencia no solo en textos posteriores sino en figuras políticas del siglo XX como Benito Mussolini y Adolf Hitler. Ambos contaban con el libro en sus bibliotecas y en el caso de Mussolini llegó incluso a intercambiar correspondencia con el autor. En el cine, la poderosa imagen de un líder con capacidad hipnotizadora puede verse en el papel de María en *Metropolis* de Fritz Lang (1927). Por su parte, el estudio *Masssenpsychologie und ich analyse* (1921) de Sigmund Freud es en buena medida heredero de los fundamentos expresados por Le Bon.

gués, solo se puede ver la piel del cuerpo colectivo y, en consecuencia, la masa aparece siempre como caótica, impulsiva y ligada a las bajas pasiones. Entonces, las masas dejan de ser un sujeto político para pasar a ser un objeto de contemplación o estudio[4]. Sin embargo, como ya advirtiera Walter Benjamin,

> El proletariado que tiene conciencia de clase sólo consiste en una masa compacta, cuando es visto desde afuera, en la representación que de él tienen sus opresores. En verdad, en el momento en que asume su lucha de liberación, su masa aparentemente compacta se ha fundido ya; deja de estar dominada por simples reacciones; y pasa a la acción. La fusión de las masas proletarias es obra de la solidaridad. En la solidaridad de la lucha proletaria se elimina la oposición muerta, no dialéctica, entre individuo y masa; es una oposición que no existe entre camaradas. En consecuencia, por más decisiva que sea la masa para el líder revolucionario, el mayor logro de éste no consiste en atraer las masas hacia sí, sino en el dejarse involucrar una y otra vez en ellas para ser una y otra vez para ellas uno más entre cientos de miles. La lucha de clases funde la masa compacta de los proletarios; pero esa misma lucha comprime en cambio la masa de los pequeño burgueses. La masa como una realidad impenetrable y compacta, tal como Le Bon y otros la han hecho objeto de su "psicología de masas", es la masa pequeño burguesa. La pequeña burguesía no es una clase; de hecho, no es otra cosa que una masa que se vuelve cada vez más compacta a medida que aumenta la presión a la que está sometida en medio de las dos clases enemigas: la burguesía y el proletariado. En *esta* masa ese momento emocional del que se habla en la psicología de masas es en efecto determinante. Por eso precisamente esta masa compacta, con sus reacciones inmediatas, es todo lo contrario de los grupos proletarios y sus acciones, que se encuentran mediados por una tarea, por más transitoria que ésta sea. Es así como las manifestaciones de la masa compacta poseen siempre un rasgo pánico, sea que den expresión al entusiasmo guerrero, al odio antisemita o al instinto de conservación[5].

Así, la masa, como un objeto compacto de contemplación —como imagen, no como un complejo sujeto político— configurará siempre

4. Stefan Jonsson, "The Invention of the Masses: The Crowd in French Culture from the Revolution to the Commune", en: Jeffrey T. Schnapp y Matthew Tiews (eds.), *Crowds*, Stanford University Press, California, 2006, pp. 47-75.
5. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*, Itaca, México DF, 2003.

una impresión similar: un conjunto de individuos cuya racionalidad y subjetividad han sido anulados como resultado de someterse a las fuerzas poderosas de la multitud. En ningún caso se entenderá como un sujeto político complejo en el que se articulan los deseos similares de los diferentes, aquellos que el propio Benjamin califica de camaradas[6]. Esta masa dinámica está contrapuesta a la masa estática, aquella que controla el poder y que compone imágenes de rectitud y orden.

Siguiendo a Benjamin, podemos establecer diferencias entre la masa que se forma por el miedo y que quiere recuperar un mítico mundo de esencias que nunca existió y aquella otra masa que no está coreografiada por el terror, sino que se mueve por una energía libertaria. Hasta tal punto ha dominado en las últimas décadas la noción de masa en su significado estático, que —desde autores de la tradición de la autonomía obrera como Paolo Virno o Toni Negri— se ha recuperado como alternativa el concepto de multitud, tematizado a través de Spinoza[7]. Uno de los principales problemas del término "masa" es que hay algo intrínsecamente antiliberal en él, en tanto que supone una desaparición de la racionalidad y una disolución de lo individual en aras de una identidad colectiva. Valores tan fundamentales del liberalismo como la identidad, la responsabilidad o la agencia individuales se ven fagocitados por la disolución a la que somete la masa al sujeto. El propio término de multitud contiene en sí mismo la pluralidad, pues proviene de la raíz latina *multus* que derivó en *multitudo* y que significa "mucho". En su esencia, revela más cantidad que cualidad, ya que se refiere expresamente al número y su cualidad reside en la pluralidad y en acoger la diferencia sin anularla. De esta manera, la multitud queda exenta de cualquier implicación peyorativa o negativa, pero también corre el riesgo de desposeerla de cualquier potencia políti-

6. Recomiendo aquí la revisión que hace del concepto de "camarada" Jodi Dean en "Four Notes on the Comradeship", *e-flux journal*, nº 86, noviembre de 2017. Disponible en: https://bit.ly/2KDg-7mr (Fecha de consulta: 10 de enero de 2018].
7. Michael Hardt y Toni Negri, *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*, Debate, Barcelona, 2004.

ca. Algo similar pasa con el pueblo. Si el pueblo es la forma política de convertir muchos en una unidad, la multitud implicaría conservar la pluralidad en la unidad. La tradición del pueblo como unidad se ha retrotraído a Hobbes, pero como recientemente nos recordaba Dilip Gaonkar fue Cicerón y no Hobbes quien primero afirmó que el pueblo "no es todo conjunto de hombres reunido de cualquier manera, sino el conjunto de una multitud asociada por un mismo derecho que sirve a todos por igual" (La República, I, 39)[8].

En este trabajo me voy a referir a la concepción de la *masse* dinámica de Benjamin antes que al concepto de multitud, porque además en imágenes esta suele funcionar como unidad, como masa. Son imágenes en las que la individualidad se diluye y se configuran espacios de indeterminación donde los contornos de los cuerpos se difuminan, así como los rasgos propios de las identidades. Y esta masa conforma una imagen colectiva fundamental para configurar nuevas maneras de subjetividad. Cuando me refiera a la multitud no será en el sentido político que le dieran Hardt y Negri, sino más bien al significado que denota una gran cantidad de gente junta, aquello que en inglés se denomina *crowd*.

Apuntes sobre la representación de la masa en el anarquismo español

Para Bakunin, el caos de las masas tenía un valor sustancial para la transformación del mundo capitalista. Ellas son poseedoras de una capacidad destructora que contiene en sí misma un potencial creador. Solo la destrucción de todas las instituciones permitiría alcanzar la libertad. En el caso de los cuerpos anarquistas, su movimiento tiene el doble sentido: el de (movimiento) político y el de la agitación de los

8. Dilip Gaonkar, "After the Fictions: Notes Towards a Phenomenology of the Multitude", *e-flux journal*, nº 58, octubre de 2014, https://bit.ly/2lNIAbk (Fecha de consulta: 15 de octubre de 2014).



cuerpos (en movimiento). Frente a las ideologías burguesas que descalificaban a las masas precisamente por ese poder de destrucción, en sus textos Bakunin apelaba a su fuerza:

> Llenos de confianza en los instintos de las masas populares, nuestro instrumento revolucionario consiste en el desencadenamiento organizado de lo que hoy se denominan malas pasiones y en la destrucción de lo que en la misma lengua burguesa se denomina *Orden público.* Invocamos la anarquía, esta manifestación de la vida y de las aspiraciones populares de donde deben surgir la libertad, la igualdad, la justicia, el orden nuevo y la fuerza misma de la revolución[9].

En cambio, en *El 18 Brumario de Napoleón Bonaparte* Marx dejó clara la diferencia entre la fuerza organizada del proletariado capitalista y la caótica de la masa disgregada preindustrial, con su desprecio por el "lumpenproletariat". La España de finales del siglo XIX respondía mejor a esa definición de "proletariado andrajoso", con una población mayoritariamente en entornos rurales y preindustriales[10]. El convulso panorama político contribuyó además a una conciencia política desencantada del republicanismo, circunstancia que, sumada a las características de la estructura productiva del país, hizo que la ideología anarquista alcanzase un importante desarrollo, que se consolidó como movimiento de masas en torno a la CNT[11]. El movimiento anarquista se fundamenta sobre un proyecto social que lucha

9. Citado en Juan Avilés Farré, *La daga y la dinamita. Los anarquistas y el nacimiento del terrorismo*, Tusquets, Barcelona, 2013, p. 44.
10. Tras el pronunciamiento del general Prim, que propició la caída de Isabel II en 1868, el Consejo General de la Internacional designó a Marx para que redactase un manifiesto dirigido a los revolucionarios españoles, que nunca llegó a escribir. En aquel mismo año llegaba a España Giuseppe Fanelli, enviado por Bakunin. Esta confluencia de circunstancias ayudó a que en España triunfase un anarquismo comunitario estrechamente relacionado con el sindicalismo revolucionario.
11. La CNT había sido fundada en 1910 y convivió en importantes núcleos urbanos con la UGT, siendo los polos más importantes de asentamiento Cataluña y las ciudades de Sevilla y Zaragoza. A diferencia de la UGT, que entró a formar parte del primer gobierno de la República, la CNT mantuvo su independencia fuera de los gobiernos republicanos (hasta su controvertida incorporación en noviembre de 1936), lo que conllevó que los dirigentes de la CNT pudiesen establecer una verdadera oposición, radical y enfrentada a la política del Estado, al margen de las instituciones y desde un "sindicalismo de masas".

El entierro de Durruti, 1936, CNT, Archivo del Instituto Internacional de Historia Social

por la libertad a través de la abolición del Estado y de cualquier figura de autoridad. En lo económico, se basa en la colectivización de los medios de producción y niega la política, pero no la política del desacuerdo, sino la política policial, la que pretende mantener el orden de lo establecido. Por ello renuncia a las luchas electorales y niega la representación parlamentaria, despreciando la lógica de un hombre-un voto como fundamento de esa representación. En este sentido, la producción de imágenes de masas en el seno del anarquismo tiene una naturaleza excepcional, ya que parte de estos presupuestos de no autoridad, lo que implica que el caos sea el movimiento natural de las masas, frente al orden o la disciplina de aquellas que han de seguir el rigor de un líder, algo que puede verse en el modo en que se articula la narrativa oficial expresada en la película de la CNT del funeral de Buenaventura Durruti. Esta articulación caótica se contrapone a la organización de la imagen de las masas propia de las narrativas de corte fascista y comunista, ambas interesadas, por razones diferentes, en mantener cierta idea de orden. En el primer caso, por preservar un orden coaligado de poderes económicos y élites culturales al servicio de la producción de capital. En el segundo, por sostener la disciplina y el control en base al respaldo de un ideal de emancipación sustanciado con frecuencia en la imagen del líder.

El cine y la configuración de la experiencia en la década de los treinta

En la descripción del funeral de Durruti con la que abríamos este texto, hay una continua alusión a un aspecto de la experiencia sensorial del acontecimiento que apenas podemos ver a través de las imágenes: su ruido. El caótico estruendo del tumulto con sus gritos, las orquestas a

destiempo, los silbatos, los caballos, las motocicletas, los coches… una experiencia sensorial de la que solo tenemos registro parcial.

Las tres primeras décadas del siglo xx fueron fundamentales para el desarrollo de nuevas formas de comunicación. Con el cine y la consolidación de las publicaciones gráficas, surge la mirada de un espectador masivo, con todos los riesgos que ello implica —las posibilidades de manipulación— pero al mismo tiempo las esperanzas del nacimiento de una conciencia común, una subjetividad enriquecida por las imágenes de distintos confines de la tierra. Las salas de cine se convirtieron en lugares de confrontación y encuentro, al tiempo que espacios privilegiados para la conformación de conciencias. A esto habría de sumarse que, como consecuencia del desarrollo de la electricidad y la emisión en cadena, se operó una transformación de los espacios públicos. Estos

> crecieron en un sentido *físico*, dando lugar a un titanismo que se suele equiparar, ingenuamente, con el auge de los totalitarismos; crecieron en un sentido *sensorial*, para satisfacer a un paladar refinado por los nuevos estímulos mediáticos y las nuevas formas de control y coordinación, desde la amplificación del sonido hasta las luces artificiales, desde la señalización a gran escala hasta la proyección de imágenes en movimiento; y crecieron en el sentido de la *difusión*, pues numerosos espacios públicos quedaron interrelacionados gracias a la emisión sonora y a otras tecnologías mediáticas destinadas a la transmisión y a la sincronización figurada o literal[12].

Es por tanto legítimo pensar que la relación con el espacio público y la construcción de la subjetividad en los recintos urbanos de convivencia se viese considerablemente alterada en la década de los treinta no solamente por los contenidos y la mayor accesibilidad a estos, sino por la forma en que el sensorio estaba siendo afectado por los avances técnicos, electrónicos. La ciudad con sus plazas, cines y galerías comerciales se convierte en un espacio cuasi-escénico en el que grandes audiencias se congregan y donde los cuerpos se interrelacionan de una manera singular interme-

12. Jeffrey T. Schnapp, "Proyecciones. Algunos apuntes sobre el espacio público en los años Treinta", en: VV. AA., *Encuentros con los años '30,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012, p. 31.

diados por la técnica. Parece como si se anticipara la insistencia de Felix Guattari en que "las máquinas tecnológicas de información y comunicación operan en el corazón de la subjetividad humana"[13]. En la década de los treinta se evidenció además que la "organización colectiva, el comportamiento y las prácticas corporales [eran] ámbitos que se encuentran sometidos a la influencia 'afectiva' inconsciente y a la influencia 'ideológica' deliberada"[14]. El cuerpo en la ciudad es amplificado por la experiencia de la técnica en un juego de idas y venidas que configuraría una reapropiación del espacio público por los sujetos y no solamente por los dirigentes totalitarios, como tradicionalmente se ha pensado.

En el Estado español, la muerte de Buenaventura Durruti en unas circunstancias aún no resueltas[15], provocará una de las mayores manifestaciones de masas en las calles durante todo el periodo de la guerra (para algunos fue la mayor expresión de sentimiento popular en las calles de Barcelona de la historia, con más de medio millón de personas en las calles), al tiempo que una incontable producción de imágenes fotográficas que posteriormente serían distribuidas en los medios afines al movimiento libertario y de izquierdas. Quienes estuviesen en las calles homenajeando a su líder (y a su vez reivindicando el espacio público como un legítimo lugar para la expresión de las pasiones de la multitud —buscaban liberarse pero también libertad—), verían a los pocos días su imagen devuelta en la sala del cine, haciéndoles tomar conciencia —esta vez desde la distancia— del poder de los cuerpos en

13. Citado en Sven Lütticken, *History in Motion. Time in the Age of the Moving Image*, Sternberg Press, Berlin, 2013, pp. 78-79.
14. Miller, Tyrus, "Mímesis del hombre nuevo. Los años treinta: de la ideología a la antipolítica", en VV. AA. *op. cit.*, 2012, p. 91.
15. El 19 de noviembre de 1936 Buenaventura Durruti recibía un impacto de bala en el frente de la Ciudad universitaria de Madrid, que le llevaría a la muerte la madrugada del 20 de noviembre. La edición del día 21 (nº 1438) de *Solidaridad Obrera* (el periódico anarquista de mayor tirada en el bando republicano durante la guerra, repartido de manera gratuita y con una tirada de 150.000 ejemplares a finales de agosto de 1936) explicaba la muerte de Durruti "por una bala, lejos del peligro y de una forma inesperada", una escueta información que satisfizo poco a la población y a sus más cercanos amigos. La versión oficial habla de que, yendo en coche hacia el frente, acompañado por otras tres personas, Durruti pide parar en mitad de una explanada, visible desde el hospital San Carlos (actual Hospital Clínico) y es allí donde recibe el impacto de la bala que le habrá de matar.

la calle. Su ocupación del espacio público se convierte en ocupación de la pantalla del cine, espacio tradicional para la contemplación de las ficciones. La realidad y la ficción se dan cita en esas salas en las que tiene lugar la confrontación de los cuerpos que miran con esos mismos cuerpos que se mueven en la plaza.

Las películas del funeral de Durruti

Algo del caos del acontecimiento se deja entrever en las imágenes filmadas por la CNT, que contrastarán con el ordenado montaje que contiene la versión realizada por Laya Films[16]. Ambas parten del mismo material filmado, que a diferencia de muchas de las fotografías que circularon del entierro son menos cenitales, hacen capturas de una manera más horizontal[17].

El Sindicato Unificado de Espectáculos Públicos (SUEP) de la CNT-FAI realizó tres versiones de la película: una en castellano, que habría de ser proyectada en las salas de cine solo dos días después del acontecimiento[18] y de la que no se conserva ninguna copia completa; y otras dos para su distribución internacional, una en inglés y otra

16. Laya Films fue una empresa de producción y distribución cinematográfica creada en noviembre de 1936 por el Comisariado de Propaganda y de Información de la Generalitat de Cataluña, dirigida por Joan Castanyer.
17. Según el testimonio que me transmitió Joan Mariné, uno de los operadores que filmaron el documental, este se realizó con dos cámaras situadas en puntos estratégicos que permitieran registrar sin impedimentos, con los operadores encaramados a farolas o desde balcones de edificios. Por eso las tomas se hicieron desde ángulos casi cenitales y, por ese motivo, es la masa en su conjunto la protagonista de la imagen.
18. El film fue estrenado el 25 de noviembre en el cine Savoy de Barcelona (*Solidaridad Obrera*, nº 1441, 1936). La muerte de Durruti acontecía el 20 de madrugada, el 22 era trasladado a Barcelona y el 23 se celebró la procesión con el féretro hasta el cementerio. En cambio, la inhumación no se podría realizar hasta el día siguiente, 24 de noviembre, a causa de la lluvia y la avalancha de gente que acudió a las exequias y que dificultó la llegada hasta el cementerio. Ese día, los periódicos afines a la causa republicana y anarquista (como *La Vanguardia* o *Mundo Gráfico*) publicaron en su portada imágenes del entierro y reportajes extensos en sus páginas interiores.

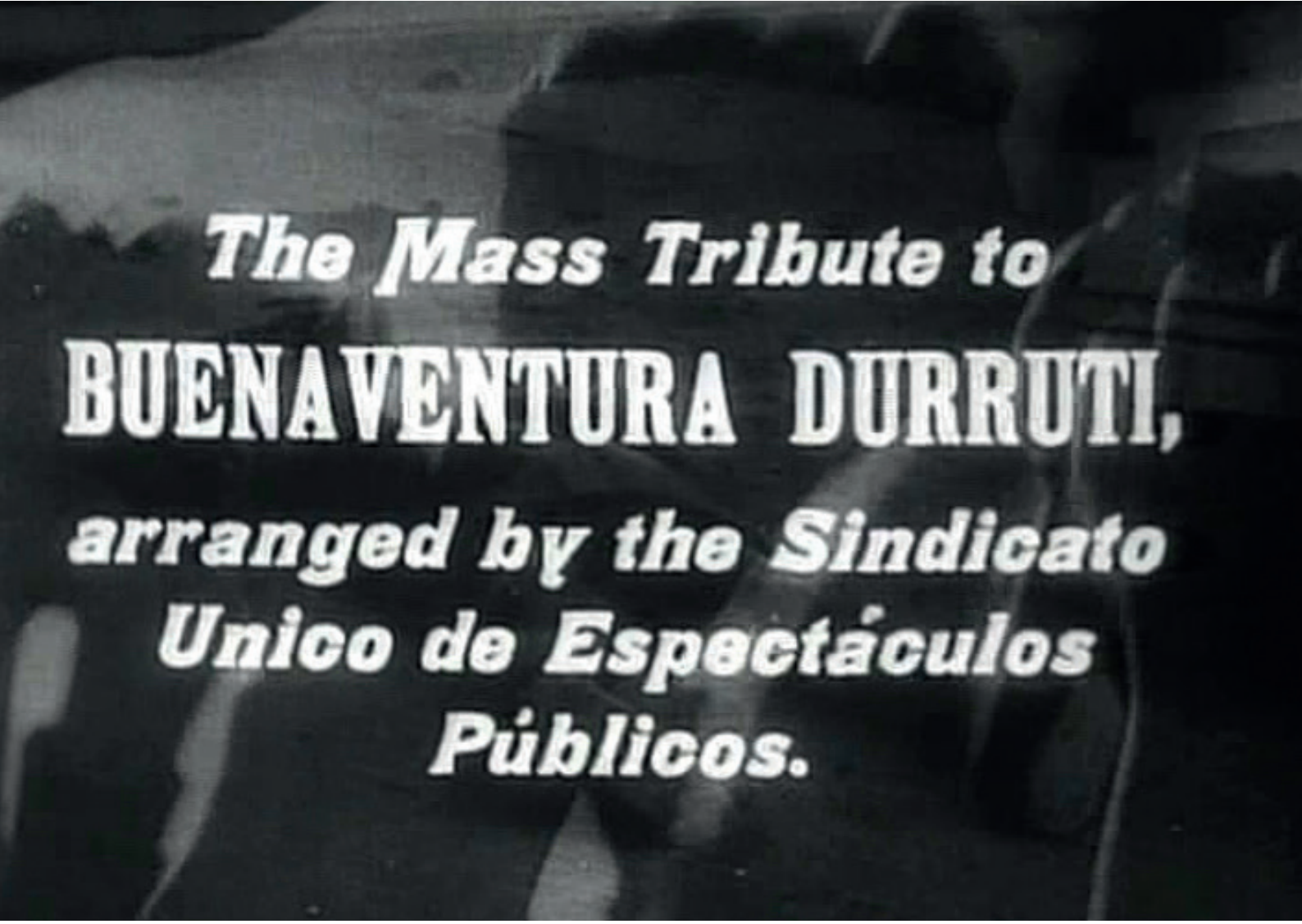


Imagen extraída de *The Mass Tribute to Buenaventura Durruti,* 1936, SUEP de la CNT, Filmoteca Española

en sueco[19]. En la versión española, el documental llevaba por título *El entierro de Durruti*[20]; en la inglesa, *The Mass Tribute to Buenaventura Durruti* [*El tributo de las masas a Buenaventura Durruti*].

En 1930 se había fundado el SUEP, dependiente de la CNT, lo que permitió una fuerte implantación del anarcosindicalismo en el sector del espectáculo: desde teatros, circos o cabarés, hasta lo que aquí más

19. Esta versión sueca de la película llevaba por título *Buenaventura Durruti Sista Färd.* Suecia, junto a Argentina y España, era de los escasos países en los que avanzado el siglo XX existía un anarquismo de masas articulado en torno al sindicalismo.

20. *El entierro de Durruti* (Barcelona, 23 de noviembre de 1936. Duración: 5 min. 22 seg. en la versión española y 9 min. 50 seg. en su versión inglesa. Producción: Sindicato Único de Espectáculos Públicos (S.U.E.P). Fotografía: José Gaspar. Operadores: Sebastián Perera, Joan Mariné. Conservación: incompleta versión española; completa versión inglesa, Filmoteca Española). Aparece catalogada en el nº 275 de Alfonso del Amo, *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, pp. 310-311.

nos interesa: la producción (estudios de cine, actores…) y exhibición de imágenes en movimiento (acomodadores, taquilleros). Esto haría que desde el comienzo de la contienda fuese la organización política que usó de manera más efectiva el cine para responder al levantamiento. La CNT lideró la colectivización de dicha industria mediante la incautación y sindicalización de las 116 salas de proyección que existían en Barcelona, regidas por el recién creado Comité Económico de Cines, que reinvertía los ingresos en la mejora de las salas, los estudios, laboratorios e instalaciones técnicas. En poco tiempo se hizo con el control de todo el aparato cinematográfico catalán, que por otro lado era el más avanzado del Estado[21].

La película del SUEP se inicia con la biografía de Durruti, compuesta a partir de imágenes procedentes de otros documentales de la contienda realizados por el sindicato, como *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón primera jornada* (1936). Si bien es cierto que el anarquismo no gusta de la exaltación de los líderes, en las producciones cinematográficas del inicio de la contienda la figura de Durruti aparece de modo recurrente y con más profusión de adjetivos, por su destacado papel en la revolución colectivizadora de Aragón, así como por su implicación en la guerra. Estas imágenes extraídas de *Aguiluchos* se alternarán con fotografías fijas del anarquista y con escenas y reconstrucciones de la guerra. Previamente a estas imágenes, el documental introduce con un texto rotulado parte de su biografía, cuyo contenido variará en cada edición de la película de la CNT. El de la versión inglesa reza así:

> Buenaventura Durruti, luchando por la libertad y habiendo esquivado tantas veces las balas de asesinos enemigos, cayó en el frente de Madrid. Su biografía es demasiado rica y extensa como para ser presentada en unas pocas escenas. Nacido en León el 14 de julio de 1896, siendo uno de nueve hermanos, inició

21. Las producciones anarquistas abarcaron los distintos géneros cinematográficos, desde los diarios de campaña a las películas de ficción, siendo el cine documental —a pesar de la casi inexistencia previa del mismo en el contexto español— la que predominaría tanto por su volumen como "por su originalidad y vehemente antifascismo", Ramón Gubern, *1936-1939. La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid, 1986, pp. 14-17.

> sus primeros años como cualquier otro niño proletario. Desde los 12 años se convirtió en un luchador por la libertad y tuvo que sufrir todo el dolor y la crudeza de la persecución y del encarcelamiento. El 19 de julio de 1936, Durruti demostró su enorme valor y su determinación de liberar a Barcelona del fascismo. Más tarde encabezó una sección en el frente de Aragón.

En la versión española, el texto introductorio en cambio sería:

> Otra vida segada en su plenitud por la bestia repugnante. Una deuda de sangre más que añadir al enemigo. Esta vez le ha tocado al intenso luchador y buen compañero Buenaventura Durruti. Durruti, el buen hermano que tantas veces en su accidentada vida de adalid de la libertad había sido respetado por las balas mercenarias, ha caído cara al enemigo en el frente de Madrid. Tan larga es su biografía, que nos imposibilita enumerarla en el marco estrecho de un reportaje. Nacido en León el 14 de julio de 1896, pasó los primeros años como cualquier miembro de familia numerosa. Desde los doce años ha conocido todos los sinsabores de las cárceles, destierros y persecuciones por sus constantes actividades de luchador libertario. El 19 de julio demostró su temple al igual que infinidad de compañeros para abatir al fascismo en Barcelona. Destrozado éste en la capital, sale en su persecución como delegado de la columna hacia Aragón. Vedle ahí en algunas fases de su vida de campaña por tierras.

Ambas descripciones, aunque similares, difieren en algunos matices y en el tono. La versión inglesa apenas menciona al enemigo con descalificaciones y pone en valor la lucha del anarquista por la libertad y su empuje para liberar Barcelona del fascismo y el resto de territorios bajo su yugo. Libertad (freedom) y liberación (liberate) que, como bien nos hizo saber Hannah Arendt en *Sobre la revolución* (1963), son condiciones indispensables en la era moderna para que tenga lugar una verdadera revolución[22]. En este sentido, el tiempo que aún vivió Durruti fue una etapa de la Guerra civil en la que a la vez que se desarrollaba la contienda, se llevaba a cabo un proceso revolucionario libertario en el que las colectivizaciones y acciones políticas encaminadas a la disolución del estado burgués discurrían en paralelo a la

22. Hannah Arendt, *Sobre la revolución*, Alianza Editorial, Madrid, 2013.



Imagen extraída de *Aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón primera jornada,* 1936, SUEP de la CNT, Filmoteca Española

lucha en el frente[23]. La revolución de los anarquistas tras el fracaso del golpe del general Franco provocó la destitución de las antiguas formas de gobierno: se dieron las condiciones, aunque fuese en medio de una guerra o quizás justamente por ello, para crear nuevas relaciones más igualitarias y solidarias. De ahí las colectivizaciones, la idea de construir nuevos escenarios para la igualdad, que vemos reflejadas en otras películas de la CNT como *Bajo el signo libertario* (1936), en la que entre las colectivizaciones que se describen se destaca la importancia del trabajo colectivo en la producción de imágenes en el cine.

En la versión inglesa del funeral de Durruti, se subraya además la procedencia proletaria de Durruti, alusión que se suprimirá en la

23. Julián Casanova, *Anarquismo y violencia política en la España del siglo xx*, Instituto Fernando el Católico/CSIC, Zaragoza, 2007, p. 115.

versión española, quizás por estar el término muy connotado. En esta última, dirigida a enardecer la furia de milicianos y soldados del frente republicano, se alude al asesino de Durruti como "bestia repugnante", un calificativo común para aludir a la máquina fascista de la guerra, y se apela a la "deuda de sangre" que esto supone, en una clara exhortación a la toma de las armas y a la participación en el conflicto. La locución del fragmento conservado en castellano tiene una carga ideológica mucho más evidente que el que recitara Emma Goldman en la versión inglesa del film. Es interesante el modo en el que la narración en torno a la figura de Durruti se entrelaza con el relato revolucionario, produciéndose una tensión derivada del deseo natural de homenajear a una destacada figura del anarquismo pero sin entrar en contradicciones con la propia ideología libertaria, poco dada a la construcción de líderes o a la exaltación de la personalidad individual. Así, su contribución a la liberación de Barcelona del fascismo se sitúa al nivel de la de "infinidad de compañeros" y no en una maniobra que debe su éxito a su persona. Sus hazañas están en paralelo con la lucha revolucionaria de los trabajadores, que va más allá de la guerra, ya que para los anarquistas, el fascismo no es otra cosa que un capítulo final, más agresivo, de la tradición opresora de la burguesía y las jerarquías empresarial y eclesiástica españolas. La locución sitúa el entierro más allá del homenaje: no se trata solamente de rendir culto a un líder —y esto se esquiva haciendo extensivo el homenaje a todos los caídos por la libertad— sino de leer también el acontecimiento en clave de protesta. Homenaje y protesta, opresión y lucha, lo personal y lo colectivo, serán los ejes duales que vertebren la narrativa del discurso de la CNT.

La segunda parte del film contiene el desfile del cortejo fúnebre por las calles del centro de Barcelona, itinerario que duró —tal y como se apunta en el propio documental— ocho horas (esta referencia no

aparecerá en la película producida por Laya Films)[24]. Las imágenes del documental testimonian el multitudinario acontecimiento que supuso el entierro del líder anarquista. Más allá de la reunión de personalidades del gobierno, el sepelio provocó una manifestación del sentimiento de la multitud y la consternación ante una derrota que comenzaba a vislumbrarse como posible. Además del registro de imágenes en las que aparece el féretro con el cuerpo de Durruti, muchas otras muestran a la propia masa con sus banderas, sus mensajes, sus consignas y sus cuerpos es el centro del objetivo. El baño de multitudes que acompaña el funeral de Durruti es un conjunto de sujetos con cuerpo: no son espectros, no son ornamento[25], no son sombras. Se trata de una multitud masiva que aparece con sus cuerpos y que además porta sus imágenes: pancartas con lemas, consignas y retratos de Durruti. En la película del SUEP la multitud aparece bajo un aspecto muy particular, ya que el acento no está tanto en la trascendencia de Durruti como en la participación e implicación de los sujetos en una masa molecular.

Así, la película actúa como un dispositivo ideológico. Aunque los textos definen buena parte del sentido de las imágenes, cuya función no es otra que dar testimonio de los acontecimientos, la edición de la película, el ritmo y las tomas escogidas están mucho menos encerradas que en el caso de la versión del acontecimiento del comisionado de propaganda de la Generalitat. En esta última, pocas imágenes funcionan de manera abierta o simbólica: el puño alzado bajo el título o el posterior montaje que superpone escenas del frente de batalla con fotografías del propio Durruti. Pero más allá de la intención de sentido que quieren otorgar los realizadores de la CNT-FAI, la película nos

24. En la copia conservada en español solo alcanzamos a ver la salida del féretro de la sede anarquista en Vía Layetana (Avenida Durruti durante el resto de la guerra), aunque suponemos que, por las coincidencias de los primeros minutos, el montaje habría de ser igual que el de la versión inglesa. En esta última, vemos el féretro que recorre la plaza de Cataluña y desciende por la Rambla de las Flores para finalmente pasar por delante de la estatua de Colón. Ambas versiones tan solo difieren en el texto, así como en la incorporación de algunos retratos de Durruti y de una imagen de la bandera a media asta en la embajada norteamericana en Barcelona.

25. Sigfrid Kracauer, *La fotografía y otros ensayos: el ornamento de la masa*, Gedisa, Barcelona, 2009.

deja entrever otros elementos que son fundamentales para entender cómo se desplegó ese "tributo de las masas" al héroe en un caso y en otro, en qué medida el espacio público se puso una vez más al servicio de una operación de movilización ideológica. En la década de los treinta, la calle estaba siendo tomada a nivel internacional por líderes que movilizaban a las masas para demostración de su poder y de la unidad de sus naciones: tales son los casos de los fascismos italiano y alemán, así como las grandes demostraciones de poder estalinistas. En contraposición, esta muestra espontánea de pasión dota al entierro de Durruti de unas características singulares que retoman el espacio de una manera especial. Fue la pura expresión de afectos la que hizo que la población saliese a invadir el espacio público.

La versión inglesa es muy descriptiva. Desde la segunda secuencia, Emma Goldman se limita a describir los emplazamientos ("la procesión comienza…" o "aquí podemos ver a la caballería de la FAI") y a leer los rótulos de las pancartas portadas por los participantes del acontecimiento. La descripción de las pancartas sitúa el eje narrativo en las palabras, en la máquina semiótica que es capaz de configurar cualquier aglomeración de personas que salen a las calles a reivindicar nuevos significados. Este detalle es sustancial y definitorio de la masa libertaria, de la masa activa, de la masa que se agita con palabras, con cuerpos y con emociones. Estos configuran una multitud que nos muestra que la libertad y la protesta también se pueden hacer desde el lamento, y que libertad no siempre ha de identificarse con euforia. A través de estas pasiones vinculadas al duelo y al lamento, describen y expresan un potencial de producción de significados de la masa en las calles.

Sin duda, el montaje y la locución funcionan de una manera muy distinta a la propuesta de la Generalitat que analizaremos más abajo. La temporalidad es más lenta, más caótica, con más espacio para una mirada que se toma el tiempo, que contempla la masa. El montaje es más anárquico —si se puede usar este adjetivo para el montaje— ya que crea cierto caos y hace que la película sea más desconcertante,

menos dirigida. Existe la idea de procesión, pero no está tan clara como en la producción de Laya Films o en la portada del diario *La Vanguardia* del día siguiente. No todo gira en torno al féretro, que no es el eje lineal que articula la película. La narrativa contiene imágenes que nos desconciertan, quizás en una pretendida intención de mostrar la dispersión: desde la caballería desorganizada a los motoristas que aparecen marchando hacia atrás, como si tuviesen que recular ante un equívoco del recorrido; o las imágenes en las que vemos individuos correr de modo agitado, que se dispersan y congregan de modo sucesivo. Hay vida más allá del entierro y la comitiva. Las imágenes nos muestran que esa masa es una fuerza molecular en la que los sujetos se mueven, se coordinan y también —y casi sobre todo— se descoordinan. Hay un expreso deseo de mostrar la unidad de "todos los sindicatos y organizaciones políticas", representantes venidos "de toda España". Aparecen además los agentes dispersos: los antifascistas, las organizaciones, la caballería, la multitud en masa, la banda municipal. "El Señor Companys, presidente de la Generalitat de Cataluña junto con el anarquista García Oliver ministro de Justicia de la delegación de madrileña", no aparecen hasta el minuto 8'42. De ambos se describe su papel en el gobierno y su procedencia (uno representante de la Generalitat, el otro anarquista). Son las dos únicas personalidades mencionadas en toda la película, además del finado[26]. Por otra parte, es revelador que se omita a Antónov-Oveseenko, cónsul general de la URSS en Barcelona, quien estuvo en el entierro y que sí figuraba en la película de Laya Films. Este hecho evidencia que, en el momento de la producción, la desconfianza con los comunistas y los comisarios rusos era creciente entre las filas de la CNT. El funeral y la masa que lo acompaña emergen sin jerarquías gracias al poder igualador de la plaza. No es un entierro de un líder escoltado por otros líderes,

26. Incluso la mujer de Durruti, que aparece acompañada por el Sargento Manzana —quien iba en el coche cuando fue asesinado Durruti— con el brazo en cabestrillo se menciona como "a friend". Este ambiguo "with a friend" hace que no sepamos muy bien si se refiere a la amiga que le acompaña o al amigo Manzana, pero en cualquier caso se resta la relevancia del nombre propio.



Imagen extraída de The Mass Tribute to Buenaventura Durruti, 1936, SUEP de la CNT, Filmoteca Española

sino que es la masa quien entierra a un compañero, a un camarada. Se trata de un rasgo visual fundamental en una ideología que rechaza el Estado, aunque por entonces ese aspecto estuviese en crisis tras la reciente entrada de los anarquistas en el gobierno de Largo Caballero. Así, cuando se describe la imagen de la columna de Colón, es de nuevo la gente, "todo Barcelona en la calle", lo que importa en el acontecimiento. Se trata de una masa sin diferenciación de género, al contrario de lo que pasaba en la película de Laya films, en la que cada colectivo tenía un rol asignado: las mujeres tirar flores, los niños mirar las lágrimas en los rostros y los hombres seguir el ejemplo de Durruti y vengar su sangre derramada. La masa de este otro funeral es informe, más consternada y preocupada por el dolor que cualquier otra cosa. Es una masa del duelo que, en esta función en el espacio público, se libera

de cualquier papel preestablecido o diseñado para ella. No posee ninguna función vengativa.

En la versión del entierro de Durruti producida por Laya Films, es el propio Comisario de Propaganda y de Información de la Generalitat de Cataluña y fundador de la productora, Jaume Miravitlles, quien realiza la locución. El carácter de la película difiere de manera significativa respecto a la producida por la CNT-FAI. Si bien es cierto que las imágenes pertenecen al mismo acontecimiento, su tratamiento en el montaje y el modo en que construyen el discurso es sustancialmente distinto. En este caso, su función propagandística está mucho más dirigida hacia la construcción de la figura del líder: Durruti. Este es además insertado dentro de la genealogía de figuras históricas catalanas, al compararse su entierro con el también multitudinario del *president* Macià: "Ahora Cataluña está en duelo. Padece tras la muerte de Macià el dolor más grande de su vida". El papel de la libertad, la revolución y las agrupaciones obreras y anarquistas desaparece en esta narrativa, que se centra casi exclusivamente en la construcción de un mito obrero catalán y en la necesidad de continuar activos en la guerra mediante la arenga:

> ¡Arriba catalanes! Sepamos ser dignos de nuestros grandes desaparecidos. Ellos dan fuerza al brazo y lucidez a la razón. Ellos guían nuestros pasos e iluminan nuestro porvenir. ¡Arriba catalanes! Ha muerto Durruti. Viva Durruti.

En esta versión institucional se distingue muy bien el papel de los distintos personajes: desde los líderes que se enumeran sin distinción ideológica o sin aclarar a qué partido u organismo pertenecían ("Farràs, Manzano, García Oliver, Antónov-Ovseenko, Companys") a los distintos segmentos de población: son las mujeres quienes "lanzan flores sobre tu cuerpo inerte […] [y] lloran", y los niños "ven lágrimas que resbalan por los rostros". Ya en los dos primeros minutos del film aparece

la imagen de García Oliver y se narran anécdotas de la ministra anarquista Federica Montseny, que relata el carácter generoso de Durruti.

Las imágenes se centran en registrar el homenaje y el féretro constituye el eje central de toda la película, que se abre con la misma imagen con la que se cerrará: un retrato dibujado a lápiz con el líder de perfil y en uniforme. Tras esta solemne imagen aparece la capilla ardiente de la CNT, sin ninguna alusión directa al espacio en el que se encuentra —la filiación anarquista de Durruti no se menciona en toda la película—, con un hombre llorando ante el féretro que contiene los restos mortales. Todo se concentra en el dolor por la pérdida del líder y la sensación de orfandad: ha desaparecido el padre, el hermano, el amigo, el omnipresente en la batalla, quien lo era todo: el 19 de julio, en Bujaraloz, en el frente de Madrid. Se nos muestra con énfasis a los dirigentes caminando en la comitiva y abriendo el paso de la procesión tras el féretro. El texto es hasta tal punto elegíaco que el tiempo atmosférico acompasa la sensación de pérdida. Como en una tragedia griega los astros acompañan las sensaciones humanas: ha muerto un héroe, un semidiós y por eso el cielo está encapotado y llueve. Su legado es la lucha, la guerra, el coraje en el campo de batalla y no tanto el trabajo desarrollado como revolucionario. Es el Durruti guerrero, no el colectivizador. Entramos en una nueva etapa de la contienda en la que la presencia soviética va a empezar a boicotear el proceso colectivizador anarquista por todos los medios. Sin duda, uno de ellos va a ser Laya Films, una herramienta propagandística para contrarrestar el papel del SUEP, muy activo desde julio del 36. Imágenes y voz en off subrayan de manera evidente que el centro del acontecimiento no fue tanto la reunión de los cuerpos en el espacio público, como el enaltecimiento de las virtudes del Durruti guerrero, del fiero líder al que los catalanes han de seguir.

En esta versión, el espectador entiende desde el primer momento que el entierro fue ordenado, sin espacio para el caos, con un inicio en la capilla ardiente y la posterior salida del féretro a la calle, ante cuya aparición se alzan los puños. La narración apenas se ocupa de describir lo que

aparece en las imágenes, sino que más bien se centra en construir un relato del Durruti abnegado en un tono cuasi-épico. La voz del narrador está enardecida e incluso llega a invocar al propio Durruti, interpelándolo:

> Durruti, nombre de duras resonancias. Durruti que evocas la sensibilidad masculina, el coraje y el ideal. Durruti, al que siempre hemos visto en la barricada más peligrosa, en el cruce más comprometido […] Fuiste el genio animador de aquellas jornadas de gloria […] símbolo de tu modestia […] el amigo, el hermano, el padre […] Coraje, decisión, fuerza.

Muchos han descrito la muerte de Durruti: no solo la física, sino también las muertes posteriores en las distintas traiciones a su figura, desde el homenaje que en el primer aniversario de su muerte quiso honrarle el gobierno de la República —rechazado por su mujer— a esta misma película de la Generalitat, en la que se esboza una elegía para el guerrero, algo que contradecía los principios anarquistas de la colectividad y de la falta de culto a la personalidad. La película se cierra con un primer plano de Ricardo Sanz, quien sustituirá a Durruti en la dirección de la columna que había quedado abandonada en Madrid tras su repentina muerte.

La película de Laya Films, como producto propagandístico, es mucho más atractiva, menos tediosa, más rítmica. Diáfana, sin fisuras, no hay ningún resquicio para una interpretación distinta a la que se nos muestra: no se puede desbordar el acontecimiento, ya que está introducido en un marco, en un montaje lineal y transparente. La música y la locución están mucho más medidas. La película no produce la extrañeza del film realizado por la CNT: es menos *rara.* Tanto en el texto como en las imágenes todo gira en torno a la figura de Durruti, que sobrepasa la ciudad, que rebasa las masas, el tiempo y el espacio. Ese ritmo es el que lleva a que la película dure poco más de cinco minutos, ya que no hay recreación en las imágenes que subliman a la masa, como sucedía en la película de la CNT. Existe la masa, aparece, pero es la masa que acompaña al féretro. Es el fondo sobre el que se recorta la figura protagonista. El acontecimiento central es la procesión, el viaje del cuerpo,

no la agitación de las pasiones, no el pasmo de las multitudes que se lamentan compungidas. Unas masas que no aparecen aquí sino como acompañantes. La nitidez con la que vemos los puños alzados al paso del féretro desde el inicio de la película delimita mucho más el significado del film. En la película de Laya Films no existen ni la palabra "pueblo" ni la palabra "masa". Son los "catalanes" quienes aparecen en las imágenes, quienes son increpados por el locutor, por las imágenes. Son ellos quienes habrán de vengar la memoria de Durruti, de continuar "su" obra, de mantener el coraje en la lucha.

Coda

Desde los albores de la revolución francesa hasta las actuales culturas urbanas de resistencia el asunto de la representación ha sido central en la planificación de las estrategias políticas de insurrección y revuelta, siendo la presencia de signos e imágenes consustancial a esas protestas. En los años de Guerra civil y revolución, imágenes de un mismo acontecimiento sirvieron para la producción de diversas narrativas, como es el caso de los distintos relatos del funeral de Durruti[27]. Sin embargo, en todas las imágenes y testimonios de aquel entierro hay algo que escapa a cualquier apropiación, y es la dinámica del acontecimiento atravesada por el anonimato:

> cada uno de aquellos milicianos anarcosindicalistas que cerraban compactos la marcha, con recia y meditabunda hombría tras el féretro, en lo sucesivo —fueran quienes fueren—, serían ya para siempre, los protagonistas anónimos de la escena que se estaba desarrollando[28].

27. No hay espacio en este ensayo, pero fueron múltiples las posteriores utilizaciones de imágenes del funeral para distintos fines propagandísticos. El viaje de las imágenes del acontecimiento desbordó el propio uso documental de los días posteriores al funeral.
28. Juan Llarch, *La muerte de Durruti*, Plaza y Janés, Barcelona, 1976, p. 179

La experiencia de las masas pasa por una dualidad que contiene al tiempo la intimidad y el anonimato[29]. En el funeral las pasiones se multiplicaron y, de alguna manera, mediadas por el montaje de las imágenes y los relatos en la posterior resaca de los cuerpos, configuraron una forma particular del "nosotros". En todas las imágenes de manifestaciones y protestas, la individualidad se emborrona para conformar un nosotros que responde a una identidad no esencialista. Son imágenes que están más allá de lo identitario, aunque no por ello dejan de activar subjetivaciones políticas que escapan y resisten las lógicas del "yo liberal" —o quizá sea precisamente por ello, por estar más allá de lo identitario permiten esos otros modos de subjetivación—. Son signos de un anonimato cuya fuerza reside, como ha formulado Santiago López Petit, en el gesto radical del abandono del yo y en la suspensión del tiempo[30]. La imagen que nos ofrece este gesto radical se niega además a ser nombrada en la disputa del lenguaje: no es exclusivamente pueblo, ni es masa, ni es multitud, porque ninguno de estos términos sirven para denominarla. Su mejor calificativo pertenece al anonimato, que puede ser hoy todos esos términos a la vez, pero no es esencialmente ninguno.

29. William Egginton, "Intimacy and Anonimity, or How the Audience Became a Crowd", en: Jeffrey T. Schnapp y Matthew Tiews (eds.), *Op. Cit.*, p. 106.
30. Santiago López Petit, *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2009.

3

IMAGEN EN CONFLICTO: AUTORREFERENCIA Y POSICIONAMIENTO DEL SUJETO DOCUMENTAL

Víctor del Río

Este estudio plantea una aproximación a las imágenes del horror procedentes del fotoperiodismo a partir del posicionamiento respecto a la escena, tanto en el momento del registro como en el de la recepción. Entendamos para ello la idea de "escena" en su configuración espacial y en la implicación del sujeto que mira. Se trata, pues, de describir las condiciones de recepción que configuran una idea al mismo tiempo estética y política de la imagen a través del proceso de reconstrucción de un evento acontecido. Partimos, por tanto, de una premisa sobre la relación empática con aquello que se pone ante la mirada en términos de teatralización de los afectos y de las relaciones humanas en sus condiciones más extremas. El esquema de tres enunciados complementarios que aquí se propone para este análisis, en su estructura elemental, es extrapolable a cualquier fenómeno de la mirada sobre imágenes técnicas, aunque su contenido figurativo y dramático sea de menor intensidad. Sin embargo, es en este contexto de violencia extrema en el que la imagen ofrece trazas más evidentes de su propio lugar de enunciación y de las consecuencias que ese lugar genera tanto en el camarógrafo como en el espectador. Podemos utilizar, por tanto, el esquema conceptual que aquí propongo como modelo a escala de una fenomenología de la recepción de la imagen de carácter más general.

La imagen, entonces, establece un vínculo teatralizado con el espectador en la medida en que éste contempla una escena cuyo encuadre fragmenta y detiene el continuo de la otra realidad, la que vive y le rodea bajo la fenomenología de sus experiencias y sus sensaciones corporales. Esa otra realidad, por su parte, se eclipsa por un instante en el acto de mirar, porque la imagen involucra al espectador al apagar u oscurecer la conciencia del entorno y reducir el campo de la visión al encuadre que se le impone. Es esa inclusión forzada la que configura realmente la escena, dado que el espectador ocupa ese lugar indefinido entre el interior y el afuera de la imagen. Un lugar, por otro lado, no exento de corporalidad en los procesos de atención y percepción que se despliegan y en la relación con el entorno próximo en el que tiene

lugar el acto de mirar. En ello, la fotografía no parece que sea sino la continuidad de un proceso larvado en el origen mismo de los sistemas de la representación visual que encontramos en los relatos de la historia del arte. En este sentido, podrían citarse numerosos autores que, en las últimas décadas, desde finales del siglo pasado, han venido incidiendo en lo que denominaremos una "homologación historiográfica", que tiende a situar en un mismo plano de análisis, tanto las imágenes procedentes de la historia del arte, como aquellas que pertenecen a la esfera de la comunicación de masas y los sistemas de registro audiovisual.

Encontramos con frecuencia este planteamiento en la última producción teórica, ya sea entre quienes han defendido esa disciplina —para otros tan difusa— de la llamada Cultura Visual[1], como para los partidarios de una más inclusiva antropología de la imagen. Así, Hans Belting nos dirá que con ello "[…] se abre un nuevo terreno de interrogantes que en el ámbito de la cultura occidental no comienzan apenas con la fotografía y el cine, sino ya desde la pintura del Renacimiento, el cual, en tanto construcción de un campo visual exactamente calculable, pertenece al preludio de las imágenes técnicas"[2]. En el caso de Lev Manovich, por ejemplo, la aplicación de estas genealogías culturales se sirve de los propios componentes metafóricos derivados de la idea del cuadro, y propicia cauces de continuidad con los dispositivos tecnológicos como la pantalla, trazando así una historia retroactiva[3]. Incluso

1. Es esta homologación historiográfica a la que nos referimos una de las premisas fundacionales de los Estudios Visuales o la Cultura Visual, como elocuentemente planteaba José Luis Brea en su prólogo a la revista que daría difusión académica a esta disciplina en el contexto español: "La sustitución de un programa universalista de historia del arte por una multiplicidad dispersa de 'historias de las imágenes', y el consecuente reconocimiento de la apertura de un campo disciplinar de objetos de estudio —y de experiencia— enormemente vasto y adecuadamente descriptible en términos de 'cultura visual', del que las producciones 'artísticas' apenas supondrían una pequeña parte, constituye sin duda un acontecimiento crucial para el total de las prácticas que producen visualidad —y las 'disciplinas' que se ocupan de su estudio—", José Luis Brea, "Estudios Visuales. Nota del editor", en: *Estudios Visuales. Ensayo, Teoría y Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, nº 1, CENDEAC, Murcia, noviembre 2003, p. 5.
2. Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Katz, Buenos Aires, 2007, p. 55.
3. Lev Manovich, "An archeology of computer screen". Disponible en: https://bit.ly/2IOKn92 (Fecha de consulta: 6 de noviembre de 2017).

algunos de los teóricos de la fotografía, centrados en la especificidad del medio desde la óptica semiótica del índice, como Philippe Dubois, apoyados en ese mismo concepto, han sugerido una posible continuidad estructural entre la pintura moderna y la fotografía[4].

Por lo que se refiere a las representaciones del horror, esta homologación quedaría también justificada: si hubiera un programa continuado que enlazara esos extremos, arte moderno y fotografía contemporánea, no sería tanto porque ambos se ajusten a una antropometría del ojo humano como porque dan cabida a un teatro relacional. Un resumen de tantos siglos nos sirve, en cualquier caso de forma provisoria, para entender que la inserción de la fotografía en la historia de las imágenes no puede disociarse del marco ideológico que las define como detención, apunte y extracción de una vista parcial sobre el mundo. Este podría ser, por tanto, un enclave teórico y metodológico que han apuntado con diversos matices las aproximaciones más lúcidas en torno al procesamiento cultural de estas imágenes del conflicto.

Por otro lado, entre quienes han establecido las nuevas bases metodológicas de esas teorías de la imagen de carácter inclusivo encontramos un notable consenso al señalar la ubicación o el *locus*, tanto del espectador como del camarógrafo, como uno de los aspectos que fundamentan la operación de continuidad entre la historia del arte y la esfera de los medios. Y ello, en gran parte, sobre ámbitos relativos a la mirada y a la construcción escópica del sujeto, sobre tropos relacionados con la posición y la inmersión en la escena que serán desarrollados como hipótesis en su contraste con la experiencia del horror en la fotografía actual. Esta

4. "Este es el fundamento del asunto: el narciso es el índex, el principio de una adherencia real del sujeto a sí mismo como representación, en que el sujeto sólo puede perderse, abismarse —salvo justamente que salga del índex, que quiebre esa relación especular de copresencia consigo mismo como otro, salvo que renuncie a los deícticos (el autodiálogo 'yo'/'tú') para ingresar en lo narrativo ('él')—. Se encuentra ahí, por cierto, en el campo de la representación indicial (la pintura y su estadio del espejo), esta polaridad elemental de la pareja dialogística (yo/tú), en la medida que es propia de todo sujeto, es decir, que está inscrita en la constitución misma de la subjetividad", Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 132.

inmersión del espectador, por ejemplo, tendrá consecuencias específicas en la connotación política de ese lugar desde el que se mira y en la simetría entre el camarógrafo y el espectador como testigos del conflicto. Nos serviremos, para abordar este asunto, de una inversión de bases metodológicas en la tradición semiótica reinterpretándolas en el contexto actual sobre perspectivas antropológicas e ideológicas vinculadas con la experiencia de la masificación y la sobreexposición de las imágenes.

El arco entre iconología e ideología

En 1940, Weegee fotografía una playa abarrotada de gente en Coney Island. En ella se muestra una multitud cuya diversidad de poses y trajes de baño extiende hasta el horizonte un paisaje al mismo tiempo festivo y desafiante, irónico y algo perturbador en la medida en que los que están más cerca devuelven la mirada al fotógrafo desvelando alguna elevación desde la que éste va a recoger un plano picado. En esa toma, los bañistas amontonados se protegen de un sol que está, al parecer, detrás del objetivo de la cámara, pero consiguen que el propio fotógrafo quede tan al descubierto como sus cuerpos semidesnudos, arrastrándonos a todos, de paso, a ese ocio inquietante. Si Jeff Wall decía con resonancias románticas que el cementerio es el paisaje perfecto[5], la playa debe de serlo cuando hablamos del *paisaje humano*.

En la fotografía de calle, en registros directos sobre el entorno, estas disposiciones de los habitantes y sus relaciones con los entornos naturales, urbanos o periféricos, construyen una idea de lo colectivo. En ello, cualquier grupo humano actúa de pronto como un escenario sutilmente político. El teatro de lo público, con sus poses involunta-

5. "[…] una imagen de un cementerio es, teóricamente al menos, el tipo 'perfecto' de paisaje", Jeff Wall, "Sobre la creación de paisajes", en: *Ensayos y entrevistas*, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2003, p. 316.



Weegee, *Coney Island Beach*, 1940

rias, se vuelve un evento configurado tanto de forma afectiva como relacional. Nacen así los contextos reconocibles de una vida en común que nos proyectan a los conflictos latentes, a las expectativas y a los cruces de las miradas con la propia cámara. El halo del reportaje de calle, la gestualidad espontánea y el encuadre a veces furtivo o remoto inician el arco de un proceso de reubicación de la mirada: el que va de la constancia de la captura fotográfica a la configuración selectiva de una escena autónoma. Este camino, tan natural al fotógrafo clásico, al fotorreportero al que también remite la figura de Weegee, cristaliza en su iconografía como resultado de esa dimensión alegórica, la que subyace y dota de sentido al punto de vista y a la escena. En él residirá esa atención a las multitudes, ese vínculo micropolítico entre el gesto y el entorno, el que se reconoce en el juego de miradas hacia algo

que acontece allí mismo, en los ceños fruncidos de la expectativa, en la sonrisa que protege del desnudamiento de la cámara sobre el sujeto sorprendido, en la actitud de quien descubre el objetivo que le apunta directamente. Miramos al público como el público mira pasar los desfiles. Donde *el público* es aquí algo más que la audiencia de un evento para instituir el germen metafórico de *lo público*, asentado en su arquetipo originario de gente que mira, y gente que mira el mirar de los otros. Y en ese mirar multiplicado, cuyos ángulos proliferan en focos dispersos que están fuera de campo, reaparece la estructura carnavalesca de todo encuentro entre seres humanos.

No parece extraño, por tanto, que lo que se ponga en juego en las aproximaciones a la escala sociocultural de la imagen sea precisamente el papel de la mirada, la historia misma de esa acción. Como ha sugerido Regis Debray, en sintonía con la homologación historiográfica o la búsqueda de continuidades que describíamos más arriba: "Aquí la historia del 'arte' debe desaparecer ante la historia de lo que la ha hecho posible: la mirada que ponemos en las cosas que representan otras cosas"[6]. Esta cuestión se hace tanto más acuciante en un contexto medial poblado de imágenes de impacto y de violencia, escenas del horror que reubican, de forma ineludible y a veces abismática, el espacio de esa mirada que atraviesa la experiencia contemporánea y funda una nueva iconografía[7].

En la consideración que han recibido estas cuestiones desde diferentes perspectivas, con trasfondos disciplinares diversos, podemos reconocer un nuevo *locus* de la imagen que de manera sintomática se trasluce en obras de análisis o estudio del fenómeno de las últimas décadas. En ellas, la ubicación física e intelectual del espectador,

6. Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 15.
7. Es clara aquí la ineludible impronta de Susan Sontag, que probablemente ha elaborado sus obras más emblemáticas en torno a la experiencia de lo fotográfico precisamente a partir del impacto emocional que las imágenes del horror nos dejan, ya sea en Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Barcelona, 2005; o en Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Barcelona, 2003.

el origen espacial o el contexto de la toma fotográfica, son la verdadera función de relevancia política de esos imaginarios circulantes. Un lugar que, para las hipótesis que aquí se proponen, sería extemporáneo, extractado de una actualidad que sigue su curso ocultando el resto de la tragedia que el fragmento no es capaz de albergar y que será suplementada mediante otros posibles dispositivos de montaje. Tenemos ejemplos como el que Georges Didi-Huberman aplica al tratamiento del *Arbeitsjournal* de Bertolt Brecht bajo el significativo título de *Cuando las imágenes toman posición*, que anuncia desde un comienzo:

> No es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa. Por ejemplo, se trata de afrontar algo; pero también debemos contar con todo aquello de lo que nos apartamos, el fuera-de-campo que existe detrás de nosotros, que quizá negamos pero que, en gran parte, condiciona nuestro movimiento, por lo tanto, nuestra posición[8].

En nuestro caso, el fuera de campo del horror es si cabe el abismo sobre el que se asienta el fragmento que nos llega, portador metonímico de la parte visible que en realidad oculta un resto, una totalidad mucho peor. Es obvio que nos encontramos aquí ante una toma de conciencia muy propia de Didi-Huberman sobre ese complejo trasfondo que acompaña a las imágenes en todas sus dimensiones y que *da lugar* a una lectura transversal y política de ese diálogo con fotografías extraídas de la circulación mediática con la que convivimos desde el siglo xx. Para ello, Didi-Huberman elige con buen criterio a Brecht como hilo conductor en la reconstrucción de una obra, el *Arbeitsjournal* (1938-1942), que adquiere la dimensión de un atlas, un montaje que activa sobre el marco de recepción de la imagen una estructura dialéctica.

Hans Belting también se ha referido a ese lugar al situar el eje antropológico de la relación con las distintas ubicaciones que ocu-

8. Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2013, p. 9.

pamos o a las que somos relegados en el proceso de construcción cognitiva de la imagen. Lo que denomina "el lugar de las imágenes" sirve por igual para describir el lugar de enunciación del momento productivo y el que se crea virtualmente ante el espectador, ya sea en el plano medial contemporáneo como en los avatares renovados del museo en tanto que espacio del culto de las imágenes. Sobre esta nueva topología del espectador, Belting nos dice:

> Los espectadores cuentan con suficientes experiencias de lugares como para poder trasladarla a las imágenes de los lugares que la mirada capta. Para ellos también es importante que el reportero se encuentre en el lugar desde donde informa sobre un acontecimiento. Sólo que las experiencias que tenemos de los lugares se amalgaman lentamente con las experiencias que hacemos con imágenes. En vez de que los visitemos corporalmente, los lugares vienen a nosotros en imágenes. La presencia en imágenes de lugares ausentes es una antigua experiencia antropológica. En todo caso, la relación entre lugares imaginarios y reales se reestructura. Cuanto más se transforman los lugares en dimensiones imaginarias, más se apropian de las imágenes que producimos en nuestros propios cuerpos[9].

En esto, ya lo hemos sugerido, los aspectos relativos a la propia percepción, a la ubicación contextual del fenómeno de interpretación de la imagen, adquieren renovada importancia. El propio discurso antropológico que sugiere Belting se ve desbordado por las distintas acepciones de aquello que denomina el "lugar de las imágenes", que será tan heterotópico[10] que en realidad responde a órdenes muy diversos en función de los distintos contextos de inscripción de esas imágenes que

9. H. Belting, *Antropología de la imagen*, *op. cit.*, p. 77.
10. Así lo plantea abiertamente el autor en varios de sus pasajes, *ibid.*, p. 85 y ss.

se toman como ejemplos a lo largo de su obra[11]. El intento de subsumir todas las prácticas de producción y recepción de las imágenes bajo un solo discurso transversal, que evoca la disciplina antropológica sin llegar a sistematizarse, sería uno de los polos que contrastan con los otros rigores de la especificidad, quizá más tradicionales, con los que se ha intentado abordar el campo del arte, a través de una historiografía propia, o de los medios, a través de otras metodologías cuantitativas que utilizan el análisis estadístico en el estudio de audiencias o en la recepción en lo que se ha denominado "análisis de contenidos". Entre ambos polos, el más inespecífico que permite homologar en un mismo estatus de imagen todo aquello que se nos ofrece a la vista a través de los medios, y el que circunscribe el análisis de las imágenes a marcos disciplinares rigurosamente definidos, fluctúa, al parecer, el dilema metodológico con el que nos enfrentamos en el nuevo contexto.

El índice invertido de la fotografía

Por lo que se refiere a la fotografía, el espacio representacional que servía como base para la construcción de una nueva iconografía de lo inmediato, se ha anudado a ciertas matrices conceptuales de origen semiótico. Es probable que esta concepción teórica, la semiótica, sea la que más aportaciones haya hecho a la construcción de una posible estética de la fotografía. A este respecto, resulta curioso que las distintas fases que sigue la obra de Roland Barthes hayan dejado una herencia traducida en nuevos léxicos que trataban de reconsiderar varios de

11. No parece un rasgo menor que en la obra *Antropología de la imagen* de Belting se recorran con escaso margen de páginas, a veces saltando de un párrafo a otro, imágenes tan variadas como la Virgen de Guadalupe, obras de Bill Viola o Piero de la Francesca, fotografías de Inez van Lamsweerde creadas mediante edición digital, los daguerrotipos del Boulevard du Temple de 1838, fotogramas de *Hirosima, mon amour* (1959) de Alain Resnais, o la no menos sorprendente figura 1.17 titulada "Pantalla con diferentes 'ventanas' (tomado de Manovich)", en la que efectivamente aparece un pantallazo de un Mac antiguo con algunas imágenes diversas sin ningún contenido relevante que comentar excepto su fragmentación en pequeñas ventanas.

los problemas y paradojas que el autor francés se planteó de manera paradigmática ya en los años cincuenta. Así, muchas de las cuestiones desarrolladas más tarde, tanto en los textos publicados durante los años sesenta y setenta como en su célebre *La cámara lúcida* (1980), aparecían tempranamente asociados al concepto de las mitologías suscitadas por las imágenes de impacto[12]. En este contexto se ensayan con anticipación los problemas de la dialéctica entre denotación y connotación que instala lo fotográfico en el contexto de la semiótica. Por tanto, deberíamos recordar que una buena parte de esas aportaciones han circundado el problema de la referencia, que en sí misma se constituye como una pregunta acerca del lugar al que señala la imagen en tanto que huella. Podemos constatar que algunas de las obras más significativas de la teoría de la fotografía se han generado sobre la base de un concepto aparentemente decisivo y específico del medio: el índice[13]. Los partidarios de esta clave teórica que tiende por su propia estructura a crear una cierta metafísica de la huella (la imagen es una impronta de luz y por tanto debe su esencia fundamental a este hecho irreductible e inaplicable a cualquier otro tipo de representación), han desplegado sus discursos sobre este supuesto hasta eclipsar, en parte, las cuestiones contextuales o pragmáticas del medio, en cierta medida atrapados por la fascinación intrínseca del efecto de registro.

A los partidarios de este modelo teórico no les faltaron críticos desde el principio, pero las diatribas sobre el índice quedan hoy como

12. El concepto de "lo obtuso" fotográfico se remonta a las *Mitologías* que Barthes escribiera entre 1954 y 1956, concretamente en un texto referido a una exposición en la galería d'Orsay dedicada a "foto-impactos", donde la idea aparece literalmente enunciada. La obra expuesta en la galería d'Orsay pretendía recoger imágenes de impacto procedentes de la fotografía de prensa y de otros contextos. Barthes constata el fracaso de esta intención de chocar al espectador y para ello explica, de modo negativo, el ámbito de lo verdaderamente perturbador de la fotografía, *cf.* Roland Barthes, *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid, 2000, p. 108.
13. Es el caso de obras emblemáticas en la teoría de lo fotográfico, entre las que destacaríamos por su influencia posterior dos: Jean-Marie Schaeffer, *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, 1990 y Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1999. Ambas obras fueron publicadas originariamente en los años ochenta del siglo XX, y vinieron a consolidar el uso que de forma intuitiva ya se había aplicado al análisis de las manifestaciones artísticas de los años setenta.



Weegee, *Dead on Arrival*, Nueva York, 1945

una disquisición de época que, sin embargo, brinda un interesante potencial si aplicamos una lectura invertida, o si la completamos atendiendo al complejo espacio de recepción que propicia. De este modo, si el vector indéxico que señala el origen de la huella solía vincularse con el objeto de la representación, ese mismo vector también estaría dotado de otra punta, una que se dirige al mismo tiempo al sujeto, revelando su posición y su mirada en tanto que marco ideológico que codifica. Es decir, pasaríamos de una huella del objeto, a la huella del sujeto, y ambas quedarían inscritas en la imagen.

Esta inversión del problema que planteaban las teorías sobre la referencia fotográfica podría completar algunas de las posibles carencias de la metafísica del rastro. El otro foco de atención, el que delata al sujeto que toma la imagen y que nos sitúa como espectado-

res, habría estado en cierta medida también "fuera de campo" en la teoría, ocultado por la fijación por ese efecto de captura de lo real que había sustentado el discurrir de los textos y las prolijas especulaciones teóricas sobre el fenómeno de la imagen técnica. Porque, en realidad, parece necesario revelar ese otro orden de la mirada que prefigura la fotografía cuando, además, ésta es obtenida en lugares de conflicto, en zonas calientes que extraen, para ese capital circulante del imaginario, un impacto que provocará reacciones de repulsa unánime o de escándalo público a veces de escala global.

Ese "estar en el lugar de los hechos" que invocaban algunos de los autores que antes hemos citado, entre otros muchos que apuntan a esta dimensión presencial del acto fotográfico, se vuelve entonces un lugar de enunciación revelado, capaz de convocar reacciones demoledoras. Toda vez que lo que allí se nos muestra no es una escena creada, sino una imagen dotada del halo factual de lo que *ha tenido lugar*. Es este, probablemente, uno de los aspectos donde las intenciones de buscar una especificidad al medio se hacen más patentes porque el propio acto fotográfico genera una serie de consecuencias inmediatas por las que el fotógrafo, como agente productor, es depositario del poder de representación política de una mirada colectiva sobre el conflicto.

Este simple cambio de orientación del vector referencial de las imágenes, simple en apariencia, resitúa el debate sobre la práctica documental del fotoperiodismo cuyos efectos se hacen notar en las numerosas polémicas que ha suscitado desde los tiempos en los que Weegee mostrara los cuerpos de los mafiosos neoyorquinos o sus víctimas asesinadas en los ajustes de cuentas. Si los bañistas presuntamente inofensivos de Coney Island revelaban su posición como fotógrafo, los cadáveres delatarán igualmente un lugar de enunciación ante la mirada colectiva. Los cuerpos sorprendidos por la muerte activarán una coreografía en la que lo icónico se hace ideológico. Sobre esta base, la iconografía del horror muta a lo largo del tiempo, y conviene recordar que no es nueva, sino que está inscrita en la tradición pictórica occi-

dental con la que, según han relatado muchos de los autores citados, entronca la fotografía. Una tradición cuyos programas iconográficos, desde antes del Concilio de Trento, sugerían una exhibición de la pasión humana de quienes fueron torturados de forma ejemplar.

Pero, ¿qué ocurre cuando la fotografía aparece en la historia? ¿Cómo se reorganiza el imaginario del horror? Sin duda la capacidad de impresionar rebrota sobre la base de ese nuevo dispositivo portátil que podía acercarse de manera inédita a la escena del crimen[14], extraer las imágenes y revelarlas al mundo con una resonancia masiva. En este aspecto, más importante que la propiedad de registro de los hechos es su potencial de distribución[15]. Este es el verdadero núcleo de un nuevo marco ideológico que se constituye, no ya indéxica, sino iconográficamente en su condición de mercancía circulante. Esto es, la referencia de la que procede la imagen, su halo testimonial, se integra como valor simbólico adherente en el icono que se instituye en su circulación masiva, en su recepción colectiva y reconocible por su carácter de signo del conflicto al que señala. Quizá entonces el error clasificatorio de la semiótica fuera disociar el índice del icono y el símbolo[16], aspectos que pueden distinguirse en algunos de los signos con los que nos comunicamos, pero que confluyen de manera integrada y compleja en la imagen, esa imagen que, después de todo, quizá no pueda ser reducida al signo o al acto puramente comunicativo. Este fenómeno, que afecta de modo radical a las imágenes del horror en tanto que documentos, propiciará una nueva forma de entender el acto fotográfico

14. Sobre el paradigma estético de la escena del crimen y su vínculo con la fotografía, *cf. Scene of the Crime*, UCLA/Hammer/The MIT Press, Cambridge, 1997, exposición comisariada por Ralph Rugoff en el Armand Hammer Museum of Art and Cultural Centre, en Los Ángeles.
15. Algunos de estos debates en torno a la circulación mediática de estas imágenes, así como la gestión de su accesibilidad, pueden encontrarse en Jordan Crandall (ed.), *The Organization and Representation of Violence*, Witte de With Centre of Contemporary Art, Rotterdam, 2005.
16. Me refiero aquí obviamente a la clasificación propuesta por Charles Sanders Peirce, que distinguía entre símbolo, icono e índice y que sería adoptada por un buen número de teóricos de la imagen sobre la base de que el propio Peirce pusiera como ejemplo la fotografía. Los partidarios de potenciar el valor indéxico de la fotografía olvidaban que Peirce no excluyó nunca la dimensión icónica que también comparecía en la imagen técnica.

como cristalización de una mirada individual y colectiva al tiempo. Por lo que podríamos aventurar que lo verdaderamente significativo de todo ello acaba siendo el lugar de la enunciación fotográfica, un problema que retorna sobre el espectador con una violencia proporcional a la que describen las imágenes. Y en ese lugar interpuesto que ocupa el fotógrafo, visitante insidioso de las escenas más atroces, comparecen los propios fantasmas políticos y éticos de una audiencia que, al igual que en los viejos tratados de estética, está a salvo de lo terrible para poder establecerse como espectador[17].

Derivadas de este lugar límite propongo una serie de posibles consecuencias que delimitan un síndrome, es decir, un conjunto de síntomas correlativos en las bases del acto fotográfico, en el registro documental del fotoperiodismo. Aunque las consecuencias tienen un reflejo en la construcción subjetiva del espectador de la imagen del horror, su *locus* originario se encuentra en la llegada a la escena, en la inmersión del cámara en el territorio del conflicto, donde el índice inverso, el vector revertido de la imagen, apunta directamente al que mira la escena. Como veremos, ese rebote indéxico, por así llamarlo, será destructivo para el mensajero con demasiada frecuencia, afectando al portador de la cámara mediante un desgaste moral y psíquico, cuando no mediante un impacto real en el fuego cruzado. Mientras tanto, la recepción colectiva de la imagen comparece como un eco de la experiencia primaria también mediada por el dispositivo.

Es obvio que algunas de estas potenciales consecuencias de la toma fotográfica se dan sobre un trasfondo de imágenes preexistentes, de modo que operan sobre ellas tropos iconográficos reconocibles que son, de hecho, instintivos en el ojo del fotoperiodista y que propician codificaciones alegóricas: la piedad, el martirio del cuerpo, el

17. Sobre la relación de la imagen del horror con lo sublime, a través de la interpretación de Lyotard, *cf.* Jacques Rancière, "La hipérbole especulativa de lo irrepresentable", en *El destino de las imágenes*, Politopías, Pontevedra, 2011.

apilamiento[18], las panorámicas que contienen escenas simultáneas, la batalla… La estetización de la fotografía de prensa[19], que podemos constatar en las distintas ediciones de los premios destinados al fotorreportaje, no harían sino confirmar que en muchos de los casos estamos ante imágenes de género procedentes de arquetipos inscritos en la historia del arte moderno[20]. Un breve repaso a las obras premiadas en el World Press Photo o en el Pulitzer revelaría una impronta inconfundible por la que se valoran las imágenes según un potencial estetizante y alegórico, y en este punto, la dialéctica entre lo ideológico y lo icónico de la imagen se muestra con claridad.

Toda forma documental contiene un principio de autorreferencia

La primera de esas consecuencias podría enunciarse de este modo: *toda forma documental contiene un principio de autorreferencia*. En parte, esto estaría implícito en la inversión del vector indéxico que hemos sugerido, según la cual no sólo obtenemos una huella del objeto, sino también la de un sujeto fuera de campo. Este doble vínculo, uno visible y otro en negativo (este último como vaciado de una presencia) incorpora una carga ideológica en una factualidad simétrica, que es la de la escena recogida en la imagen y la de la sombra (a veces literalmente proyectada sobre el suelo o sobre algún otro plano visible) del agente que la obtiene en ese mismo escenario. El principio de inmersión, que figura bajo

18. *Cf.* sobre esta tipología de imágenes el ensayo de Ángel González, "Montones", en: *Arte y terror*, Sd. Edicions, Barcelona, 2008.
19. Sobre los procesos de estetización de la fotografía de reportaje a través de diversos casos de estudio, y en relación a algunas de las polémicas suscitadas recomiendo Gaëlle Morel, "Esthétique de l'auteur. Signes subjectifs ou retrait documentaire?", *Études photographiques*, nº 20, junio de 2007, pp. 134-147.
20. Sobre los nuevos contextos de la imagen documental y sus vínculos con ciertas formas canónicas *cf.* Gilles Saussier, "Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire", *Communications*, "Le Parti pris du document", nº 71, 2001, pp. 307-351.

la transparencia del punto de vista, obliga a reorganizar las piezas del problema de la imagen documento, no sólo en una clave objetiva, sino también subjetiva. En esta polaridad basculan las paradojas y los debates, a veces bizantinos, en torno al sesgo o la ética periodística[21]. Pero, a diferencia de otras formas de representación, el índice aquí evidencia la personación del cámara en el escenario, lo que le alude y produce un efecto especular que motiva el acto fotográfico, una suerte de "narciso documental" en base a la autorreferencia que implica el haber tomado la imagen bajo determinadas condiciones ambientales. Por qué se dispara una fotografía en un contexto dado es una cuestión que con frecuencia remite al instinto de posesión del relato que contienen las imágenes, a la necesidad narrativa de condensar de la forma más sintética posible una historia en la que el agente es un narrador omnisciente en la construcción de lo que se presenta como documento histórico.

El principio de autorreferencia de la imagen documental contiene un metarrelato sobre el propio acto fotográfico

Este fenómeno sugiere el segundo posible enunciado sobre esta premisa autorreferencial: *el principio de autorreferencia de la imagen documental contiene un metarrelato sobre el propio acto fotográfico*. Este metarrelato sobre el contexto al que alude, el cómo se hizo y el por qué se expone ante la opinión pública, revela de nuevo al sujeto documental. Por

21. Es el caso de la conocida polémica que mantienen Joan Fontcuberta y Arcadi Espada en torno a la fotografía de Javier Bauluz en Cádiz, en el año 2000, en la que el encuadre mostraba un cadáver llegado a la playa en el mismo escenario que ocupaban, más cerca del objetivo, unos bañistas bajo una sombrilla. La selección de los dos elementos, el cadáver y los bañistas, bajo un mismo encuadre, el juego con la profundidad de campo que acercaba las figuras, y el contenido inequívocamente alegórico sobre la indiferencia de occidente ante la llegada de migrantes que ponen en juego su vida, activó una polémica por otro lado recurrente y clásica en torno al sesgo o el falseamiento de las imágenes. Frente a las demandas de una ética periodística entre los reporteros por parte de autores como Arcadi Espada, la respuesta de Joan Fontcuberta podía ser previsible teniendo en cuenta que su obra opera sobre el lado de sombra y la ambigüedad documental de todo registro.

supuesto podemos ser testigos de imágenes descontextualizadas de las que nos falta información para interpretar en su totalidad los detalles, y, sin embargo, nos remitirán con bastante exactitud a sus trasfondos, a las atmósferas aproximadas que los propiciaron, al contexto en el que intuitivamente las ubicaremos al igual que ellas nos ubican a nosotros. Pero es aún más notorio cuando, con relativa frecuencia, asistimos a la narración paralela de las dificultades para obtener la imagen. Se nos cuentan los avatares dificultosos, las aventuras del fotorreportero o del equipo periodístico que hace el seguimiento de la noticia. Considero muy sintomática la frecuencia con la que comparecen estos otros informes paralelos en zonas de conflicto, en los que una solidaridad corporativa replica la noticia del sacrificio del periodista sobre el terreno, y que en el plano político activa toda una nueva serie de protocolos que sitúan al fotógrafo, al cámara y al narrador, en un punto de mira inverso. Las credenciales de la prensa internacional son así, al mismo tiempo, salvoconductos no siempre eficaces para evitar los daños colaterales de la guerra, y autorizaciones delegadas de una mirada colectiva.

En cualquier caso, la narración paralela del documento sería un fenómeno extensible al propio núcleo testimonial que lo integra en un flujo masivo de información que debe ser procesada. Es decir, no sería privativa de la imagen de impacto, ni del audiovisual al que podríamos subsumir aquí bajo este mismo enunciado, sino que acompaña a todo documento por su carácter denotativo, que demanda su propio marco de interpretación, por muy volátil que pueda ser. En este sentido, el tópico de que "una imagen vale más que mil palabras" no puede ser sino la pantalla ideológica que oculta su verdadera naturaleza opuesta a esa autosuficiencia. Se trata más bien de lo contrario, toda imagen es, cuando no depositaria de la narración implícita, detonadora de relatos que suplementan su falta, que dirigen el sentido de su lectura. En la historia del arte, el fenómeno requeriría un cotejo con los textos que en ocasiones figuran como trasfondo de la obra (por mucho que los formalismos vanguardistas se rebelaran contra ellos), pero en la foto-



Eddie Adams, *General Nguyen Ngoc Loan executing a Viet Cong prisoner in Saigon*, 1968

grafía, máxime en la que se pone en práctica como reportaje, el relato se vuelve más necesario *a posteriori*. De nuevo, las perplejidades éticas en torno al registro operan, es bien sabido, sobre los marcos interpretativos que se sitúan en una oposición imaginaria entre la pretendida objetividad de las imágenes, el poder alegórico que se deriva de su configuración y el silencio de la periferia fuera de campo.

En conexión con el metarrelato subyacente al acto fotográfico, podríamos enunciar otro principio que en realidad es derivado, y es que todo ello contribuye a crear una figura heroica culturalmente sustentada en el fotorreportero que consigue la imagen de impacto. En la construcción de este yo encontramos un reflejo asociado al dominio sobre el relato en la omnisciencia del cámara. Esto ha sido estudiado en relación al efecto de apropiación del punto de vista en la figura del

espectador y será también aplicable en el tercer enunciado que proponemos. Como ha indicado Kaja Silverman, apoyándose en tesis de Christian Metz y Jean Louis Baudry:

> El espectador constituido mediante tal argumento mira aparentemente desde un lugar exterior al espectáculo. La identificación primordial implica también una visión exterior al tiempo y al cuerpo, y que reporta un inmediato dominio epistemológico. Aunque Metz y Baudry son rápidos para denunciar esta visión invisible, desencarnada, intemporal y omnisciente como una construcción ideológica, no obstante ven sus ilusorios placeres como un rasgo casi inevitable de la experiencia cinematográfica. El sujeto espectador es constituido mediante esta ficción[22].

Si aplicamos esta figura al paso anterior en el origen de la imagen, al momento en el que el camarógrafo graba imágenes reales en escenarios de alto riesgo, el resultado es una nueva figura autoficcional que lucha por establecer un hito en el imaginario a partir de una toma decisiva. Como han confesado numerosos reporteros, el efecto de la fotografía obtenida en 1969 por Eddie Adams en Saigón, y su conversión en icono contemporáneo global, invitaría a nuevas generaciones de fotorreporteros a una búsqueda compulsiva de momentos capaces de ilustrar de modo inapelable la crudeza de los diversos conflictos en curso a lo largo de las décadas posteriores. Antes de ello, invitaría también a numerosos fotógrafos vietnamitas a propiciar otras ejecuciones parecidas en medio de la represión para obtener imágenes miméticas a la de Adams en un paradójico y perverso bucle entre la escenificación y el reportaje sobre muertes reales[23]. Al mismo tiempo

22. Kaja Silverman, *El umbral del mundo visible*, Madrid, Akal, 2009, p. 136.
23. Así lo describe Gilles Saussier: "Su éxito estimula la competencia de muchos otros fotógrafos survietnamitas que en los días siguientes rivalizarán por obtener sus propias fotos, lo que incluía la promoción de otras ejecuciones. La imagen de Eddie Adams a menudo se presenta como si hubiera permitido poner fin a la Guerra de Vietnam y hubiera salvado así vidas humanas. Pero ha podido también ser la causa de otros asesinatos de los que no se ha hablado jamás", en: Gaëlle Morel (dir.), *Photojournalisme et Art contemporain. Les derniers tableaux*, Éditions des Archives Contemporaines, París, 2008, pp. 31-32.

podría sugerir una simetría del disparo entre los ejes perpendiculares del ejecutor y la víctima, y el que va del fotógrafo a la escena en el momento exacto de la ejecución. En esto, no parece casual que el sector profesional del periodismo gráfico orientado a los escenarios de guerra sea mayoritariamente masculino. Ese efecto de captura confirma que es parte de un imaginario que está obrando sobre la construcción misma del mito de la guerra y los diversos trasuntos de la violencia en la caracterización cultural del ojo del reportero infiltrado en los lugares más hostiles. De este modo, el metarrelato del sujeto activo en la producción de la imagen se mezcla con la narración en la que se envuelve durante su circulación mediática, donde adquiere toda su potencia alegórica.

El registro proyecta en el cámara una fantasía de exclusión de la escena

El tercer enunciado afecta de modo más directo al proceso psicológico del propio fotógrafo o del cámara en el acto del registro en medio de los escenarios del conflicto, pero induce una realidad cultural derivada: *el registro proyecta en el cámara una fantasía de exclusión de la escena*. Podría plantearse la verificación de este enunciado mediante una consulta definida en los términos adecuados para su contraste sobre un número estadísticamente relevante de fotoperiodistas. Pero, puesto que no es nuestro objetivo metodológico en este estudio aplicar técnicas cuantitativas que refuercen lo que es una hipótesis, nos proponemos mostrar su plausibilidad sobre la base testimonial de alguno de los protagonistas de las consecuencias extremas de este enunciado. Es muy probable que los datos obtenidos en ese sondeo confirmaran esta conciencia del fuera de campo que les sitúa, de forma inconsciente, en un desajuste sobre su distancia real de la escena que registran. Por otro lado, se trata de un testimonio frecuente entre los profesio-

nales del sector que podemos encontrar en innumerables documentos e investigaciones en torno a las condiciones de trabajo y a los efectos traumáticos de las experiencias directas sobre el terreno[24]. Bastaría recordar para ello la idea formulada por Bruno Serralongue que resumiría este principio: "cuando haces la foto, por fuerza estás fuera"[25].

La propia cámara, como dispositivo, modifica la conciencia sobre el objeto de la mirada para adaptarse a los imperativos técnicos que ella misma requiere[26], en particular si se da sobre una conciencia escópica especializada y adiestrada en la obtención de registros eficaces, acordes con las codificaciones sugeridas en el lugar de enunciación que motiva el acto fotográfico. Se da, por tanto, una identificación con el dispositivo[27] en la ubicación del punto de vista, tanto en el fotógrafo como en el espectador. De tal modo que, en realidad, se estaría reproduciendo el fenómeno comúnmente experimentado por cualquiera que contemple una imagen y que consiste en el debilitamiento de la conciencia del entorno y de la "propicepción" corporal, empleando la terminología psicoanalítica que autoras como Kaja Silverman han aplicado al análisis de la mirada[28].

El enunciado que aquí se plantea sugiere una construcción fantasiosa, indiferente a las condiciones reales en las que se produce la escena, por la que la toma fotográfica, en su praxis urgente y condicio-

24. Podríamos utilizar para ello, por ejemplo, el documental: Marc Wiese, *Shoot it!. The Story of the legendary Bang Bang Club*, WDR & ARTE, 2013. Disponible en: https://bit.ly/2KFNbHg (Fecha de consulta: 6 de noviembre de 2017).
25. Bruno Serralongue, "La photo comme arme de démocratie", en *Les arts*, nº 198, 6 de marzo de 2002, p. 29.
26. Algunos autores como Vilém Flusser han llevado al extremo la idea de la determinación mecánica del dispositivo sobre las posibles imágenes técnicas obtenidas, algo que arrastraría nuestro discurso de nuevo a consideraciones sobre la ontología de la imagen que son justamente el opuesto de nuestro planteamiento. Pero vale la pena citar en este sentido lo que por otro lado es una hipótesis fuerte que, en alguna medida, coincide con la identificación entre el ojo y el dispositivo que aquí sugerimos, *cf.* Vilém Flusser, *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid, 2001.
27. Así lo han planteado en relación a la fotografía y el cine Jean Louis Baudry y Allan Williams, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", *Film Quarterly*, vol. 28, nº 2 (invierno, 1974-1975), pp. 39-47.
28. Kaja Silverman, *op. cit.*

nada, se prioriza sobre los aspectos que ocurren alrededor del sujeto, incluso poniendo en juego su vida cuando se trata de escenarios de gran violencia. En este aspecto, las variables psicopáticas del fotógrafo que asume riesgos en una especie de adicción a la adrenalina quizá debiera ser estudiada de forma específica por las ciencias de la conducta o disciplinas afines. Serían muchos los casos, por ejemplo, de camarógrafos que graban su propia muerte sobre el terreno. Quizá su icono más conocido es la famosa fotografía que el reportero sueco Leonardo Henrichsen hace a su verdugo apuntándole justo antes del disparo que acabaría con su vida durante el golpe de estado de Pinochet en Chile en junio de 1973. El soldado se defiende con las armas de la intromisión periodística dejando su huella como agente activo en la inversión del vector fotográfico. Pero, a modo de muestra sintomática de este fenómeno me remitiré a otro caso concreto que categoriza de forma inequívoca el mecanismo de autoexclusión. En este sentido, podríamos incluso matizar el enunciado reformulándolo como "fantasía de autoexclusión de la escena", puesto que es el fotógrafo quien pone en marcha el mecanismo por unos momentos al suspender su conciencia sobre el entorno y su propicepción corporal, absorto en el proceso de alcanzar el mejor resultado con la cámara de una escena que con demasiada frecuencia supone un alto riesgo para su integridad física. Es el caso de algunos integrantes del llamado *Bang-Bang Club*, el círculo de fotógrafos que operaron durante los años noventa en diferentes conflictos en África.

El grupo estaba integrado por Kevin Carter, Greg Marinovich, Ken Oosterbroek y João Silva. De ellos, quizá Carter sea el más conocido por ser el autor de la imagen que ganó el Pulitzer en 1993, y por su suicidio tras la polémica suscitada en la opinión pública internacional. No sería la única víctima de los impactos mediáticos de sus propias imágenes, o de los golpes directos del contexto en el que fueron tomadas. Según los testimonios de sus familiares y amigos, tan decisivo para el suicido de Carter como la polémica, que parece recaer sobre él



Kevin Carter, Sudán, 1993

para convertirle en chivo expiatorio de una mala conciencia colectiva, sería la muerte el 18 de abril de 1994 de Oosterbroek en los alrededores de Johannesburgo por disparos las fuerzas de paz en un enfrentamiento con representantes del Congreso Nacional Africano a pocos días de la celebración de las primeras elecciones interraciales en Sudáfrica. Las numerosas dificultades y riesgos asumidos por este grupo de fotógrafos, como las de otros muchos que han operado en zonas de guerra, y los comportamientos temerarios con los que obtienen algunas de sus fotografías en busca de un reconocimiento internacional, enviados por agencias muy interesadas en la difusión de estas imágenes, serían factores del complejo mecanismo de inmersión que aquí se analiza.

Pero, por lo que se refiere a la "fantasía de autoexclusión de la escena", que se produce momentáneamente en los sucesivos lapsos en los



João Silva, Afganistán, 2010.

que se llevan a cabo los disparos fotográficos en semejantes contextos, el caso de João Silva es el más revelador. El 23 de octubre de 2010 Silva perdió las dos piernas a la altura de las rodillas al activar una mina en Afganistán mientras seguía a una patrulla militar en un reportaje que se desarrollaba en Kandahar, en una zona desalojada por los talibanes. Lo significativo del suceso es que, justo después de la explosión, Silva tomó tres fotografías desde el suelo, con un ángulo oblicuo, en el que puede verse entre las ruinas a dos soldados que le acompañaban, y que previsiblemente buscaban la forma de llegar hasta él sin activar algún otro explosivo. Las fotografías serían irrelevantes desde el punto de vista de su contenido si no fuera porque le aluden a él como víctima en el fuera de campo. Aquellos tres disparos sugieren, en la anomalía de su encuadre, una pulsión en la que la cámara, el cámara en tanto que conciencia híbrida entre la mirada y el dispositivo, reacciona sin tener en cuenta la destrucción de parte del cuerpo. En este punto, la propicepción corporal parece verse alterada hasta el extremo de negarse a favor de la imagen creada en un exterior, obviando la inmersión en la escena, negando su participación, sintiéndose a salvo en esa omnisciencia de la mirada que crea el relato, aun cuando este relato tenga como protagonista y víctima al propio fotógrafo.

Momentos críticos del locus **documental**

De este modo, el lugar de las imágenes documentales presenta un doble vínculo que activa políticamente reacciones que se traducen en relatos connotativos en torno a ellas. Las convierte en detonadoras narrativas, como trato de defender aquí. La imagen se sitúa así en un perfecto intermedio entre la subjetivación emocional de la captura, su razón de ser, y la objetivación icónica de una escena real. Enviados sobre el terreno, los fotógrafos de guerra se convierten en delegados de nuestro juicio visual sobre los conflictos más remotos. Y el metarrelato que acompaña esos nuevos hitos iconográficos del horror no es ya sólo una crónica de lo que está pasando en el escenario, sino también de ese otro marco perceptivo y alegórico de la imagen. De tal modo que, la relación con el escenario conlleva una superestructura social que se inscribe en el trabajo mismo del cámara como mensajero del horror. Se construye ahí un sujeto que a veces es voluntarioso y proactivo en la captura de las imágenes, y en otras, es una víctima del propio acontecimiento.

Un último caso límite nos sirve para poner a prueba los enunciados que se han propuesto más arriba, esta vez ya fuera del fotoperiodismo, pero de lleno integrado en la dialéctica de la inmersión y el distanciamiento que opera en el acto fotográfico. Por otro lado, el vínculo fundacional del fotoperiodismo contemporáneo con el escenario al que ahora nos desplazamos, el descubrimiento en imágenes del horror de los campos de concentración nazis, no parece del todo casual. Baste recordar que George Rodger, el fundador de Magnum, una de las agencias más importantes, es uno de los primeros en fotografiar esos apilamientos de cadáveres tras la liberación de Bergen-Belsen. Ese vínculo personificado en Rodger sería en sí mismo un hilo de Ariadna para entender cómo se instala una iconografía del horror tras la Segunda guerra mundial y cómo van a operar los medios de registro de imagen como desveladores ideológicos en un contexto de circulación global de las imágenes. Sin embargo, Rodger no fue el primero si atendemos a

los restos documentales que nos llegan, si nos fijamos en una pequeña serie de imágenes que han servido para sustentar algunas tesis sobre la condición posicionada de las imágenes-documento. Es el caso de Álex, el miembro del Sonderkommando autor de las fotografías furtivas tomadas en Auschwitz, comentadas por Georges Didi-Huberman de forma brillante en *Imágenes pese a todo.* A partir del ensayo de Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz* (1999)[29], Didi-Huberman aplica y completa el análisis partiendo de estos rastros documentales:

> Desde la penumbra de la cámara de gas, Álex saca a la luz el centro neurálgico de Auschwitz, es decir, la destrucción, con la voluntad de no dejar rastro de ella, de la población judía de Europa. Al mismo tiempo, la imagen se formó gracias a una escapada: por unos minutos, el miembro del *Sonderkommando* no llevó a cabo el innoble trabajo que las SS le ordenaban hacer. Al esconderse para poder observar, el hombre suspendió por sí mismo el trabajo del cual se disponía —una sola vez— a crear una iconografía. La imagen fue posible porque para registrarla se consiguió, de una forma muy relativa, disponer de una zona tranquila[30].

El índice autorreferencial de aquellas cuatro fotografías resulta intensificado y doblemente aterrador, tanto por el contenido de las imágenes como por la huella del sujeto, y más aún, por la correspondencia especular entre el agente y la escena. Se trata sin duda de un caso de inmersión tal que podría cuestionar el enunciado planteado sobre la "fantasía de autoexclusión", entre otras cosas porque no parece que haya lugar para ninguna fantasía en las condiciones de ese registro. Sin embargo, si se diera una autoexclusión a pesar de las dificultades, esta se proyectaría en una trascendencia destinada a inscribir el horror en la historia

29. Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Pre-Textos, Valencia, 2000.
30. G. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 69.

mediante un rastro probatorio desesperado[31]. Una fantasía que quizá se matiza aquí como una esperanza remota de salvación en la memoria colectiva, un acto supremo de rebelión contra el mandato del olvido. Quizá, esa "zona tranquila" a la que se refiere Didi-Huberman sea el resto mismo de una autoexclusión solo posible desde la más absoluta precariedad, la distancia tomada para hacer posible la imagen, el cobertizo literal y psicológico que parece necesario en el re-encuadre hacia atrás de la escena, y que se traduce en la desproporción entre la zona en sombra del interior desde el que es tomada la escena (como en una segunda cámara oscura), y la acción monstruosa que trata de describir: el "paisaje inhumano" de cuerpos abatidos.

El doble vínculo aquí nos reporta un impacto emocional que es ya una incisión indeleble en la historia del siglo xx. Porque, como indica Didi-Huberman en más de una ocasión[32], se trata el "ojo de la historia" en la medida que lo documental es indisociable de la inscripción en un relato que construye conciencia histórica y que remite a una omnisciencia del metarrelato contenido en las imágenes. Con todo, se trata quizá del caso más extremo de la toma fotográfica donde verificar el fenómeno de reversión del índice que aquí tratamos de exponer. Un desarrollo completo de la autorreferencia en la imagen documental requeriría de un análisis de casos más detallado. En este sentido, los usos son muy diversos, y dibujan diferentes perfiles de sujetos que nos sitúan, cuando hablamos de violencia, en una polaridad que va desde la víctima al verdugo. Desde el lugar de Álex, hasta el de los miembros de Dáesh cuando registran sus asesinatos. Las huellas de los sujetos

31. "Una simple imagen: inadecuada pero necesaria, inexacta pero verdadera. Verdadera por una verdad paradójica, por supuesto. Yo diría que la imagen es aquí el *ojo de la historia* por su tensa vocación de hacer visible. Pero también que está en el *ojo de la historia*: en una zona muy local, en un momento de suspense visual, como se dice del ojo de un ciclón (recordemos que esta zona central de la tormenta, capaz de mantenerse en calma, 'no por eso deja de traer consigo unas nubes que hacen difícil su interpretación')" *ibid.*, p. 69.

32. Recordemos que esta sugerencia sobre el "ojo de la historia" aparece también en otros lugares de su obra, como en el propio título del ensayo dedicado a Bertolt Brecht, G. Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, *op. cit.*

de las imágenes revelan así un contenido a pesar del vacío que parecen dejar al espectador. Porque, más que un vacío lo que ofrecen es un vaciado, una huella negativa que se nos impone como reflejo de la psique del torturador. La construcción de ese sujeto, que obviamente es una figura interpuesta entre el agente real tras la cámara y la imagen en tanto que pantalla psíquica, configura el lugar que llena el espectador con su mirada. Y estamos sin duda ante un sujeto de dimensiones históricas cuando hablamos de ese *locus* documental.

Anónimo (miembro del Sonderkommando de Auschwitz), Incineración de los cuerpos gaseados en fosas al aire libre, delante de la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz, agosto de 1944



4

INFRAPOLÍTICAS VISUALES: AUTOCONCIENCIA Y PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO EN LA INDUSTRIA TELEVISIVA ITALIANA[1]

Francesca Martinez Tagliavia

1. Traducción: Ana Iribas Rudín (Arte Traducciones).

Introducción

A finales de la primera década del siglo XXI, el término "velina" plasmaba las connotaciones de la hegemonía cultural y política comúnmente llamada "berlusconismo"[2]. En 2009, algunas mujeres que formaban parte del entorno más cercano del primer ministro italiano, Silvio Berlusconi —concretamente, Veronica Lario (su entonces esposa), Sofia Ventura (una periodista políticamente afín) y Patrizia D'Addario (una trabajadora sexual)—, denunciaron públicamente la sistematización de la política sexual bajo el berlusconismo[3]. Desde entonces, muchas investigadoras feministas han analizado este régimen[4].

Recientemente he mostrado de qué modo la *velina* —como figura transhistórica, como precaria trabajadora de los afectos de la industria del entretenimiento, como 'segunda autoridad' y como mediadora visual en las relaciones sociales entre individuos— funciona como un poderoso ornamento del carisma del *Capo*[5]. Partiendo de las palabras con las que una *velina* habla de sí misma, recojo y analizo una serie de entrevistas semi-estructuradas llevadas a cabo con "Giulia", una mujer joven que representó el papel de *velina* durante una edición del

2. Fabio Dei, "Pop-politica: le basi culturali del berlusconismo", *Studi culturali*, vol. 3, nº 8, 2011, pp. 471-490.
3. Patrizia D'Addario ha sido presentada por los medios como una *"escort-girl"*. En el debate público en torno a la cuestión del intercambio sexual-económico, la producción de una semántica estigmatizadora tan aceptable socialmente ha tenido un peso político considerable. Por un lado, respondía a la necesidad de la prensa "antiberlusconiana", como *La Repubblica*, de mantener el decoro moralista típico de la mística de la femineidad. Por otro lado, la explotación de los estereotipos sexistas permitió que se reforzara la apreciación popular de género entre los hombres de la virilidad de Berlusconi, a la vez que no se reconocía abiertamente la libertad de las mujeres a trabajar vendiendo su sexo —una elección inquietante—. Por cierto, el término "trabajadora sexual" no aparece en los debates públicos italianos.
4. *Cf.* Alessandra Gribaldo y Giovanna Zapperi, *Lo schermo del potere. Femminismo e regime della visibilità*, Ombre Corte, Milán, 2012 e Ida Dominijanni, *Il trucco: sessualità e biopolitica nella fine di Berlusconi*, Ediesse, Roma, 2014.
5. Francesca Martinez Tagliavia, *Faire des corps avec les images: La contribution visuelle de la* velina, Institut Universitaire Varenne, París, 2016.

programa italiano de televisión *Striscia la Notizia*[6]. En estas entrevistas pudimos abordar algunas cuestiones teóricas fundamentales como el proceso histórico de sexualización de la visualidad durante el berlusconismo, la lógica de la reproducción social de la economía informal que caracteriza a la industria cultural en la Italia contemporánea y las prácticas cotidianas del trabajo afectivo.

El mundo social y el ámbito cultural de la *velina* no se puede reducir a la vigilancia que los gestiona ni a la programación de la gestualidad laboral, que tienen como objeto producir una poderosa persuasión *a través de* la violencia simbólica sobre su cuerpo[7]. Los trabajadores de la industria del entretenimiento tienen una libertad irreprimible y son capaces de desviar las estrategias de la autoridad, disponiendo espacios y tiempos de placer y libertad[8]. El personaje representado por Giulia es, a la vez, el instrumento mediante el cual se encarna el código de comportamiento abstracto de la *velina*, se convierte en una imagen viva durante la emisión del *show* televisivo *Striscia la Notizia* y se representa ritualmente a sí misma durante su trabajo visual cotidiano. Es en virtud de la interpretación de su personaje que Giulia puede sobrepasar su código de comportamiento (norma de género) y transgredirla

6. Llevamos a cabo una serie de entrevistas semi-dirigidas con "Giulia" (nombre inventado) entre diciembre de 2014 y febrero de 2015. Salvo referencia explícita, todas las traducciones de las palabras de Giulia y de todos los autores citados son mías.
7. *Cf.* Pierre Bourdieu, *La miseria del mundo*, Akal, Madrid, 1999; Howard Becker, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2008 y Jacques Thereau, "Course-of-action analysis & course-of-action centered design", en: Erik Hollnagel (ed.), *Handbook of cognitive task design*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, 2003, pp. 55-81.
8. *Cf.* Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, Nueva York, 1993.

en la vida cotidiana[9]. El personaje representado es la manera peculiar en que Giulia no solo encarna, sino que también transgrede su codificación. Al igual que los demás actores de su mundo, Giulia la *velina* es una autoridad de la protesta disimulada, que trabaja a la par y en colaboración con sus clientes, las "primeras autoridades" de su mundo[10]. Ciertamente, si Antonio Ricci —el autor del *show* televisivo *Striscia la Notizia*— es calificado por Giulia de "genio", de "padre" y de "maestro", su autoridad se define en situaciones concretas, *por medio de* las infrapolíticas visuales que Giulia representa[11]. Las *desfiguraciones*, las *pruebas de auto-conciencia* y las *mascaradas de femineidad* son infrapolíticas visuales cuya finalidad es socavar la estructura de las relaciones de poder de género y laborales desde el interior del régimen visual de Giulia la *velina* en su vida cotidiana.

9. Michel de Certeau usa la categoría de "vida cotidiana", originada en la distinción hecha por Henri Lefebvre en su crítica de la vida cotidiana entre lo *cotidiano* y la *cotidianidad.* La connotación peyorativa de la vida cotidiana, el ámbito de lo ordinario, de la rutina y de lo común y corriente, queda compensada por la riqueza potencial de la existencia, *cf.* Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, Universidad Iberoamericana, México, 1999 y Henri Lefebvre, "Crítica de la vida cotidiana", en *Obras de Henri Lefebvre* (*posteriores a 1958*), A. Pena Lillo, Buenos Aires, 1967, pp. 259 del tomo I a 448 del tomo 2. Como escribe Simona De Simoni, la "noción [lefebvriana] de vida cotidiana posee, desde luego, una connotación irreductiblemente positiva, porque señala a la vida cotidiana no solo como lugar de alienación e inautenticidad sino, sobre todo, como un espacio dentro del que se inscriben las posibilidades y las metas de un verdadero proyecto de emancipación y de liberación". Simona De Simoni, *Filosofia politica dello spazio. Il programma di ricerca di Henri Lefebvre e i suoi effetti teoretici*, Tesis doctoral bajo la dirección de Enrico Donaggio (Università degli Studi di Torino) y Emmanuel Renault (Université Paris Ouest), 2016. La riqueza, la creatividad y la positividad de las prácticas de la vida cotidiana, así como la ambivalencia con la que Lefebvre las expresa al usar el término "cotidianidad", son exploradas por De Certeau en *La invención de lo cotidiano*. Nos parece que estas prácticas son fundamentales para analizar a los trabajadores contemporáneos de la industria del entretenimiento, *cf.* Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires, 1993 y William J. T. Mitchell, *Cloning terror: the war of images, 9/11 to the present*, University of Chicago Press, Chicago, 2010.

10. Yves Cohen, "L'autorité première et les autorités secondes. Réflexion historique contemporaine sur la multiplicité simultanée des autorités", en: Emmanuel Droit y Pierre Karila-Cohen (eds.), *Pour une histoire croisée de la relation d'autorité. France-Allemagne(s), XIXe-XXe siècles*, Éditions MSH, París, 2016, p. 204. *Cf.* Michel Foucault, "The subject and power", en: James D. Faubion (ed.), *Michel Foucault. Essential Works of Foucault, 1954-1984*, vol. 3, Power, Penguin Books, Londres, 2000, pp. 326-348.

11. *Cf.* F. Martinez Tagliavia, *Faire des corps avec les images*, *op. cit.* y James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, Era, México D. F., 2000.

In aliam figuram mutare

Cuando habla de sí misma, Giulia no se considera solo la contraparte débil de los intercambios entre dinero, prestigio e imagen que caracterizan su mundo. Muestra una habilidad para garantizarse una vía de escape. Entre bastidores, el texto oculto de la *velina* se caracteriza por la distancia cínica respecto a sus propias auto-representaciones y por la ironía hacia su personaje representado y sus clientes[12].

Tras la fantasmagoría espectacular se revelan los modos en que los productores culturales negocian los márgenes de creatividad en su vida cotidiana, abriendo espacios y tiempos en los que, aunque sea con una libertad controlada, una "muñeca viviente" puede performar su agencia[13]. La *velina* está subordinada a los mandatos de su cliente, pero sin embargo intenta (y muchas veces consigue) subvertir las relaciones de poder controlando a sus clientes, tomándoles el pelo y manejándolos de acuerdo a sus propios intereses. Cada fotografía, cada puesta en escena o cada publicidad actuadas por Giulia no solo tienen una fuerza persuasiva y una performatividad conectadas a la realización ilocutoria de lo que la imagen representa por medio de su apariencia corporal. También tienen la capacidad de figurar numerosas relaciones conceptuales en el nivel de "una obra que se performa en la articulación entre lo dicho y lo percibido", como escribe Hubert Damisch[14]. El historiador del arte se refiere al paradigma del trabajo del sueño, cuyos diferentes mecanismos describió Sigmund Freud, uno de los cuales es el proceso de la "figurabilidad"[15]. La figurabilidad —o imagen sintomática— aparece en las palabras de Giulia cuando habla de su propia relación afectiva entre lo que hace y cómo ella mis-

12. *Cf.* E. Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, *op.cit.* y J. C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, *op. cit.*
13. *Cf.* Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 1999.
14. Hubert Damisch, *Théorie du Nuage: pour une histoire de la peinture*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 127.
15. *Cf.* Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, Akal, Madrid, 2013.

ma lo percibe, cuando escapa por un momento o cuando introduce un desvío [*détournement*] a su favor[16]. Es una dimensión *visual* en toda regla (y no solo *visible*) que surge en la relación entre la representación y la auto-representación, entre la transparencia y la opacidad de la imagen, cuyo sujeto es la *fuerza disimulada* que anima la imagen de Giulia a pesar de, en contra de y con su contenido figurado.

Tras la máscara secundaria de "muñeca viviente" de la *velina* se esconde una infrapolítica de los subordinados que rechaza el discurso de la autoridad y se presenta como una *infrapolítica visual*. En *Los dominados y el arte de la resistencia*, James C. Scott muestra que, más allá de las manifestaciones públicas de protesta contra la autoridad, los dominados practican actos pequeños, individuales, seguros y cotidianos, siguiendo opciones estratégicas que les permiten no quedar abiertamente expuestos a la violencia de la clase dominante. El antropólogo busca el *texto oculto* o el *discurso privado* de los subalternos, como casos de formas simbólicas y materiales de resistencia en el campo del poder. Escribe: "cada ámbito de resistencia abierta a la dominación es opacado por una hermana gemela infrapolítica que tiene los mismos objetivos estratégicos pero cuyo perfil bajo se adapta mejor a resistir al oponente, quien podría probablemente ganar cualquier confrontación abierta"[17]. La auto-representación pública de Giulia aparece como una representación teatral que le permite "sobrevivir" (como dice en una entrevista), mientras su *imagen oculta* (que contribuye a la dimensión del texto oculto analizado por James C. Scott) se da entre bambalinas, en la opacidad o en la figurabilidad de la imagen. La imagen de muñeca viviente no es solo la espectacular identidad visual de Giulia, que capitaliza en términos financieros y simbólicos. Así, Althusser explica que "toda ideología tiene la función (que la define) de 'constituir' como

16. *Cf.* Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Cendeac, Murcia, 2010.
17. J. C. Scott, *Domination and the arts of resistance*, *op. cit.*, p. 184.

sujetos a individuos concretos"[18], en el sentido de que "toda ideología interpela a los individuos concretos como sujetos concretos"[19] y, más precisamente todavía, "la ideología 'actúa' o 'funciona' de tal manera que 'recluta' sujetos entre los individuos (los recluta a todos), o 'transforma' a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por medio de esa operación muy precisa que he llamado *interpelación* o llamado, y que puede ser imaginada en términos del más común y cotidiano llamado de la policía (u otro): '¡Eh, oiga, usted!'"[20]. Como resultado, la imagen de muñeca es *al mismo tiempo* la máscara con la que Giulia puede recodificar su interpelación identitaria cotidiana y ser reconocida por el nombre "*velina*" sin quedar atrapada por él. Es *mediante* la máscara ocultadora en forma de muñeca viviente que Giulia puede salir de su anonimato como *velina* y dejar que se muestre su verdadero rostro, encarnando poco a poco una nueva "máscara facial"[21].

En las altas esferas del mundo de la *velina*, los clientes juegan juegos de prestigio, intercambiando la imagen corporal de la *velina* como una mercancía. En cambio, la *velina* juega juegos de azar y casualidad, intentando anticipar los deseos de sus clientes, expuesta a la hostilidad de la violencia simbólica y de la precariedad económica. Pero cada *velina* crea su personaje performativo, mediante el que puede jugar el juego de su código de comportamiento, en cooperación con los otros actores de su economía, y a través del que Giulia también puede hacerles "trampas", auto-representándose con una imagen que disimula sus verdaderos sentimientos. Estas "artes de la impresión", trucos y engaños transforman al otro en una víctima, sin ofender, a través de "falsificaciones, modulaciones, rupturas del marco, desencuadres y, por supuesto, conflictos de marco/esquema", por citar a

18. Louis Althusser, "Ideology and ideological state apparatuses", en: L. Althusser (ed.), *Lenin and Philosophy and other Essays*, Monthly Review Press, Nueva York, 1971, p. 171.
19. *Ibid.*, p. 173.
20. *Ibid.*
21. En *Antropología de la imagen*, Hans Belting explica que una cara natural no es aquella que se oculta tras una máscara porque la máscara, en tanto que imagen *in corpore*, es necesaria para convertirse en una *persona*, *cf.* Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Katz Editores, Buenos Aires, 2007.

Erving Goffman[22]. La escena se transforma constantemente y cada obra teatral (conversación) es una falsificación de falsificaciones. La tensión activa entre lo que la imagen de Giulia muestra y lo que oculta —entre la norma de la codificación "*velina*" y su transgresión puntual— define su subjetividad y expresa la fuerza de su carácter. Es un entrecruzamiento particular entre el arte de interpretar el personaje performativo de la muñeca viviente y la capacidad de liberarse de él sin por ello romper el marco de la representación. Aquí radica la capacidad de Giulia para actuar, su agencia. En efecto, como sugirió Michel Foucault, nunca deberían estudiarse las formas de autoridad sin estudiarse también las formas de la sustracción a la autoridad. Son estas formas de sustracción las que entran en juego aquí[23]. Más allá del tiempo que usa para mantener su codificación, una gran parte del tiempo productivo de Giulia está, de hecho, dedicado exclusivamente a la elaboración de tácticas que le permitan escapar, parcial y momentáneamente, de los mandatos que le ordenan reproducir miméticamente la imagen de la muñeca viviente. Por ejemplo, a veces acepta ser fotografiada, tonteando por las noches en compañía de sus amigos o, en muchas otras ocasiones, desmonta actos de habla insultantes e interpelaciones ofensivas para escapar a su violencia. Estos actos son actos de imagen porque *de-figuran* y amenazan la tiranía de la norma de género y del código de comportamiento de la *velina* (tal y como es escenificada, en el *show* televisivo *Striscia la Notizia*, como una muñeca viviente), apuntando a un *infigurable* que caracteriza la subjetividad de Giulia. Estos actos de imagen manifiestan un deseo de presencia y consisten, paradójicamente, *en figurar*, porque, como escribe Georges Didi-Huberman —citando al teólogo genovés Giovanni di Genova— "'figurar' […] era, de hecho, equivalente al verbo 'desfigurar', dado que

22. E. Goffman, *Frame Analyses: An Essay on the Organization of Experience*, Harvard University Press, Cambridge, 1974, p. 499.
23. Michel Foucault escribe que "más que analizar el poder desde el punto de vista de su lógica interna, consiste en analizar relaciones de poder a través del antagonismo de estrategias", M. Foucault, "The subject and power", *op. cit*, p. 329.

consistía precisamente en 'transponer a otra figura' (*in aliam figuram mutare*) el hecho mismo del significado de 'ser figurado'"[24].

La auto-conciencia de la muñeca viviente

En las costuras del panóptico, sin dejar de respetar las reglas del trabajo mutuo y respetando a las demás trabajadoras de su mundo, Giulia se auto-figura escenificando un "sentido del yo" (*Eigen-Sinn*) *por medio de* las trampas que hace a la autoridad, para afirmarse, sin calcular las consecuencias[25]. Las trampas de Giulia no son formas de resistencia abierta a las autoridades, sino que son más bien formas de desvío [*détournement*] que apuntan a sus ángulos ciegos.

Cuando afronta el peso estigmatizador del nombre *velina* usado como un acto de habla de odio Giulia lo *desvía*, rompiendo el proceso normal de la interacción social[26]:

> Soy yo quien habla. Como cuando alguien me grita diciéndome: "¡Hola *velina*!", y yo respondo inmediatamente: "No. Me llamo Giulia y tengo un nombre y un apellido". Eso es.

24. G. Didi-Huberman, *Confronting Images. Questioning the End of a Certain History of Art*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 2005, p. 209.
25. La definición de "sentido del yo" de Alf Lüdtke es la siguiente: "*Eigen-Sinn* […] denota intencionalidad, voluntad espontánea del yo, una suerte de auto-afirmación, un acto de (re)apropiación de relaciones sociales alienadas dentro y fuera del ámbito laboral con picardía auto-afirmadora, delimitando un espacio propio. Hay una disyuntiva entre la política formal y el pícaro, estilizado y misantrópico distanciamiento de todas las limitaciones o incentivos presentes en la política cotidiana del *Eigen-Sinn*. En el lenguaje común, la palabra tiene matices peyorativos que se refieren a comportamientos 'alborotadores, obstinados', generalmente de niños. La 'descomposición' de escribirlo como *Eigen-Sinn* enfatiza la raíz en su significado del 'sentido de uno mismo, sentido propio'. Está semánticamente emparentado con *aneignen* (apropiarse, reapropiarse, reclamar)", Alf Lüdtke (ed.), *The History of Everyday Life: Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life*, Princeton University Press, Princeton, 1995, pp. 313-314.
26. *Cf.* J. Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, Síntesis, Madrid, 2004.

A veces, Giulia ejecuta actos de escritura en su página de Facebook, traduciendo inmediatamente la interpelación estigmatizadora de la palabra *velina* y dejando clara su voluntad de disociarse de ella:

> Una vez hice una publicación en Facebook. Cuando un amigo de mi prometido le dijo, en mi presencia: "Tú y la *velina*, venid a mi pizzería". ¡¿Qué?! Yo dije: "Dile a tu *pizzaiolo* que tengo un nombre y que, si quiere que lo llame por su nombre, me tiene que llamar por el mío. Si no, yo haré como ¡Adiós *pizzaiolo*!".

En acontecimientos sociales, Giulia reacciona a la violencia de las miradas caminando en línea recta y reduciendo su campo visual para no percibirlas. Si alguien se dirige a ella de manera alusiva, ella se escuda[27]. Por lo general, la gente sabe que Giulia siempre responde "de manera instintiva". Según ella, esto se convirtió en un rasgo distintivo de su carácter y es la razón de que escaseen las oportunidades en las que le hagan preguntas ofensivas: "Me protejo mucho, física y mentalmente. La gente no me puede tocar porque sabe que me respeto a mí misma". Los comentarios suelen venir de sus agentes [agents], pero esto es parte de su trabajo, así que Giulia los acepta, respondiendo "vale, gracias por la observación; lo pensaré". Es para proteger a sus amigos y a su familia que Giulia alza su voz más a menudo. En ocasiones reacciona a un acto de habla dirigido a una amiga suya, si esta última no tiene el coraje de responder:

> A mis colegas suele pasarles, pero hay otras, como Lucía, que aceptan cualquier cosa. Si yo estuviera a su lado, respondería por ella. Mi feminismo es una defensa de las otras mujeres. Porque, por mi parte, lo natural es protegerme. Pero hay otras mujeres que no saben cómo hacerlo porque tienen miedo, porque eso las dañaría, económicamente y personalmente. Entonces me sucede que las defiendo. No dudo ni un segundo en hacerte ver que no te necesito.

27. "Vale, tienes razón" o "tu vestido es horrible". Si alguien le dice "has engordado", ella responde "ocúpate de tus asuntos".

Las formas de solidaridad en las que Giulia se implica con sus amigas del trabajo son formas de "solidaridad débil": la solidaridad empresarial de los trabajadores autónomos creativos[28].

En el trabajo, Giulia reacciona a las propuestas que explotan su codificación de manera estigmatizadora, rechazándolas claramente[29]. Desviar las situaciones en su beneficio, hacer comentarios ingeniosos e irónicos, rechazar lo que se le propone que haga y mostrar indiferencia ante los consejos indeseados: estos actos son puntuales. Simplemente interrumpen el proceso de las interacciones normales y Giulia los usa para salvar su auto-conciencia frente a la coacción. Estos actos son, sin embargo, estrictamente políticos, incluso aunque no afecten a la coherencia global de su mundo y aunque no se conviertan en actos de resistencia colectiva. De hecho, los actos individuales de sustracción a la violencia son parte del escudo emocional que necesita el auto-emprendimiento de su propia imagen, siempre preparado para el rechazo, el insulto y el sufrimiento, mientras que, a la vez, organiza y protege un mundo autónomo de afectos con el que imaginar un futuro mejor. La *performance* puntual de Giulia del *détournement* de su propia imagen en un contexto coercitivo y sin calcular las consecuencias corresponde a la manifestación de su propio "sentido del yo".

Mascaradas

Las *performances* puntuales de Giulia de auto-desfiguración y de *détournement* también se corresponden con un deshacer la norma de

28. Esta forma de solidaridad crea vínculos entre los trabajadores con el único fin de hacer el trabajo de cada uno más soportable o agradable, intercambiando consejos basados en la experiencia mutua, aunque no esté destinada a un proyecto político, *cf.* Richard Sennett, *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*, Anagrama, Barcelona, 2012 y Adam Arvidsson, "La solidarietà debole", *Doppiozero*, 8 de marzo de 2015. Disponible en: https://bit.ly/1FyWDTX (Fecha de consulta: 26 de marzo de 2018].

29. Cuando Giulia acepta un trabajo, si su cliente comenta que se tendría que haber vestido más "sexy", ella contesta "Esto es lo que soy; si me quieres, me tomas como soy".

género de su codificación, a la vez que mantienen intacta la fachada en el contexto laboral, *exclusivamente* ante los ojos de sus clientes. La construcción del personaje performativo de Giulia demuestra que su naturaleza es siempre una escenificación artificial cuya perfomatividad depende de la capacidad del público para apreciarla. El guión de esta representación —que parece impuesto de antemano y que corresponde a la regla del código de comportamiento— puede, de hecho, reelaborarse y resultar en un acuerdo entre la *performer* y los espectadores[30]. Seguimos aquí la revisión y la corrección, por parte de Judith Butler, de la lucha por el reconocimiento entre el amo y el esclavo expuesta por Hegel en la *Fenomenología del espíritu* (1807), en el sentido de que los sujetos siempre tienen la posibilidad de intervenir en las normas mismas para conseguir su propio reconocimiento[31]. El sujeto no es pasivo en relación a la normatividad de la sociedad de la que es miembro. Al contrario: Giulia tiene la capacidad de intervenir las normas que le permiten trascender la red de relaciones, porque no existe poder sin libertad[32]. Mediante su propia habilidad para autoperformarse, Giulia produce tanto la norma *"velina"* como el sujeto capaz de transgredirla. Como Pinocho, la muñeca viviente tiene un alma y este alma la lleva a transgredir las normas con las que ha sido creada. Siguiendo a Butler, la performatividad consiste en la reiteración de las normas sociales que produce su estabilización. De este modo, la performatividad no se puede disociar de la agencia, porque la agencia depende del fallo potencial, de la posibilidad de resignificación y de reapropiación de cada iteración, hacia metas que no han sido pre-

30. Ciertamente, como escribe Goffman, "ser espectador pertenece, de entrada, al marco teatral", E. Goffman, *Frame Analyses: An Essay on the Organization of Experience*, *op. cit.*, p. 130. A lo largo de su obra, el sociólogo muestra que la ficción requiere la cooperación inconsciente y/o voluntaria de los espectadores, de modo similar a la ilusión, donde el texto necesita el papel del lector, como mostró Umberto Eco en *La estrategia de la ilusión*, Lumen, Barcelona, 1999. La ilusión surte efecto y la ficción es poderosa solo en la medida en que el espectador es cómplice de lo que sucede en el escenario. Para este espectador, la ilusión se rompe en cuanto cae la cortina y comienza el aplauso del público.
31. *Cf.* J. Butler, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Cátedra, Madrid, 2001.
32. M. Foucault, "The subject and power", *op.cit.*

vistas en las normas y que no siguen el sentido de su consolidación[33]. Rompiendo la coherencia entre la expresión explícita y la fachada en la representación del actor social, se muestra la vulnerabilidad del marco de la experiencia[34]. De modo análogo, el régimen de género de la imagen de la *velina* es vulnerable por el fallo potencial de la repetición performativa de las normas de su representación. Paradójicamente, es en realidad la posibilidad de su fracaso lo que constituye la condición de posibilidad de la muñeca viviente[35]. Para Giulia, actuar en el teatro de la vida conlleva, en efecto, abrir un espacio de libertad en medio de los mandatos del mercado. Esto es imposible en el marco del *show* televisivo *Striscia la Notizia*, porque cada instancia de su trabajo está estrictamente controlada por el autor del *show* televisivo en persona, Antonio Ricci. A pesar de todo, esto se vuelve posible de manera disimulada en todos los otros contextos de trabajo y abiertamente durante los "eventos". Por ello, el personaje performativo materializa las potencialidades de Giulia, mostrando su capacidad para ceñirse a su código de comportamiento a la vez que, con astucia, transgrede sus reglas gracias a sus manipulaciones visuales de la codificación. En el espacio abierto por esta transgresión/confirmación de la norma "*velina*", Giulia performa su representación de la femineidad como una variación singular y extraña del tema, como una mascarada de la femineidad, siempre diferente según la situación, cuya potencialidad expresa un deseo de liberación[36].

33. Butler escribe: "la performatividad no es un 'acto' singular porque siempre es una reiteración de una norma o de un conjunto de normas y, en la medida en que adquiere un estatus similar al acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición", J. Butler, *Bodies that Matter, op. cit.*, pp. 12-13.
34. *Cf.* E. Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, *op. cit*.
35. Butler continúa preguntando: "¿Cómo produce esa materialización de la norma en la formación corporal una esfera de cuerpos abyectos, un campo de deformación que, al no alcanzar la condición de plenamente humano, refuerza aquellas normas reguladoras?", J. Butler, *Bodies that Matter*, *op.cit.* p. 16.
36. En *La feminidad como máscara*, la psicoanalista Joan Rivière evoca el término *mascarada* para explicar las estrategias usadas por las mujeres para adaptarse a la sociedad, *cf.* Joan Riviere, "La femineidad como máscara". Disponible en: https://bit.ly/2IPHdlr (Fecha de consulta: 26 de marzo de 2018).

Conclusión

Bajo su forma de personaje performativo, la imagen es el resultado de la interpretación de una división, que Giulia *escenifica* para emanciparse y para consolidar su fuerza en su vida cotidiana. La fuerza de Giulia es la fuerza de su imagen. Su imagen es ambivalente porque la *velina* produce la crítica interna de su propia posición. Con su personaje performativo, Giulia no solo se inserta en los procesos de subjetivación derivados de la codificación, la norma de género y la hegemonía de la clase dominante. También performa su propia subjetivación en tanto *persona* (a la vez, rostro y máscara), mediante artes del disimulo e infrapolíticas visuales, borrando las distinciones entre máscara y rostro, de modo que puedan aparecer como una tensión permanente tras el telón de su propio relato de sí misma.

Las infrapolíticas visuales están hechas de todo lo que el *ojo* de la autoridad —un ojo culturizado, hecho de prejuicios, creencias, deseos y códigos sociales— no puede ver. De hecho, la ilusión de este campo de visión es la transparencia: la posibilidad de que la mirada del poder pueda capturar todo lo que está oculto o disimulado, la posibilidad de que su mirada pueda iluminar todo lo que contempla[37].

A través de las improvisaciones puntuales que caracterizan su vida cotidiana, la *velina* en tanto imagen viva muestra que, por lo general, solo puede *no seguir* las directrices de la norma de su código de comportamiento, ya sea por la imposibilidad de mantenerse así (por el fallo involuntario de la fachada personal) o por una elección deliberada de actuar como ella quiera, como un arte del fracaso[38]. Al final, la norma fluctuante de la codificación funciona como una separación teórica potencial, siempre transgredible por parte de su autora. Entre la norma y el deseo, el personaje performativo es el recurso fun-

37. Esta ilusión de transparencia del espacio fue teorizada por Henri Lefebvre, "Crítica de la vida cotidiana", *op. cit*.
38. Judith J. Halberstam, *El arte* queer *del fracaso*, Egales, Barcelona, 2018.

damental de Giulia, por el que puede auto-representarse como una imagen viva y mediante el que sobrevive en su propio mundo. A pesar de la violencia y la opresión, lo que da a Giulia su agencia es la reapropriación de su propia imagen. La imagen que la expone a la violencia de las miradas es también un escudo bajo el que puede esconderse, usándolo contra el enemigo. Al final es Giulia la que manipula a los demás. La actriz social puede revertir a su favor la lógica restrictiva de la industria que la explota. Es la estratagema del subalterno que revierte, de una manera puntual e infravisible, la relación de dominación, dejando de atribuir poder a su director y llevándolo a creer en *el propio poder* de Giulia. Es solo en su transgresión que la imagen de la *velina* puede realmente tomar vida[39].

39. De modo similar a la tradición que va de las *obras de instrucciones* llevadas a cabo por Marcel Duchamp hasta las *performances* artísticas conceptuales contemporáneas.

BLOQUE II

INTERFACES AFECTIVAS

5

GEEK GIRLS. HAVE SCRIPT, WILL DESTROY

Bárbara Sainza

{Intro

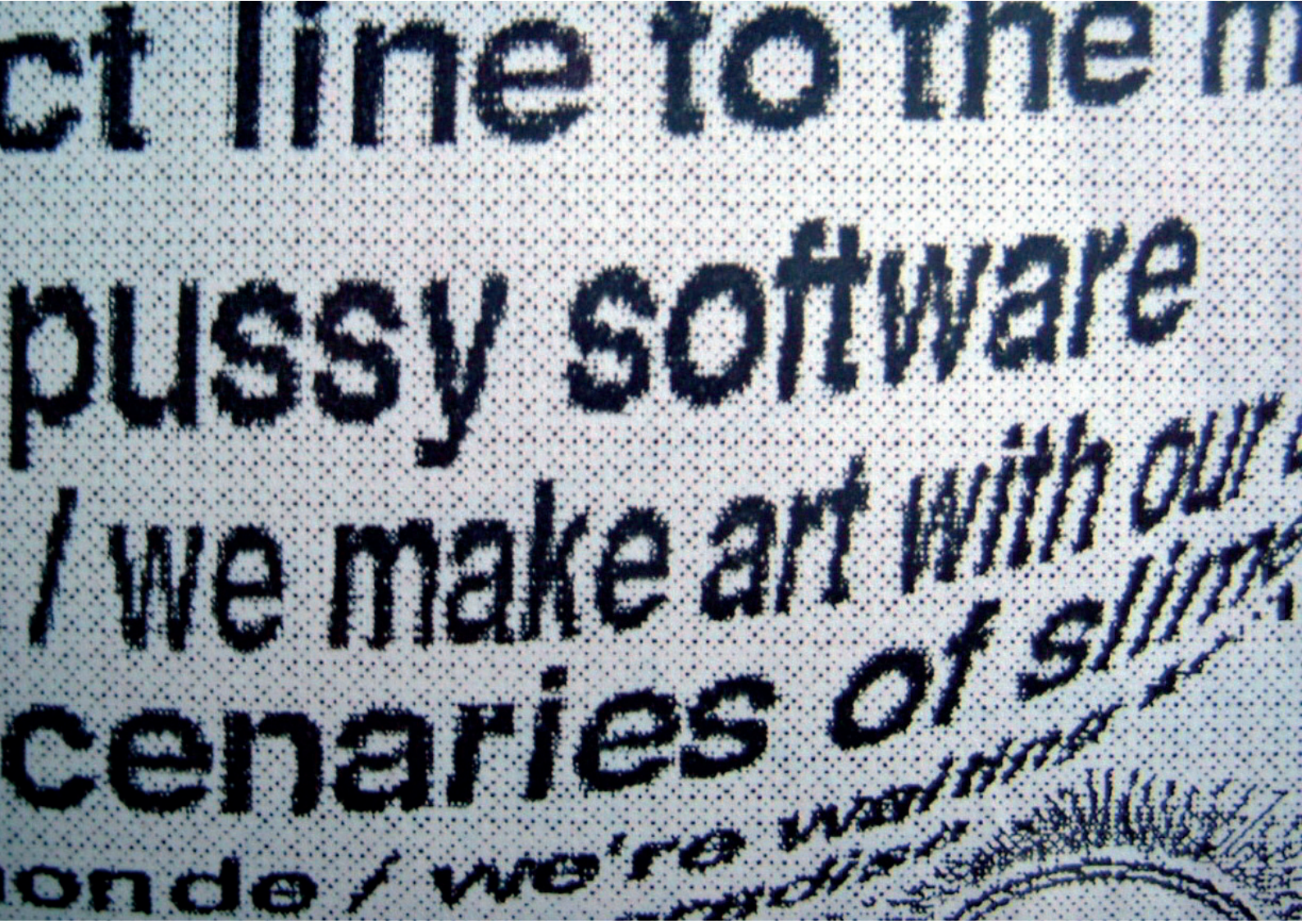
El origen del ciberfeminismo comparte la legendaria cronología de las primeras prácticas artísticas en Internet. El ciberfeminismo y el net art pudieron definirse en los primeros años noventa desde los lenguajes de lo posible y una escritura de código que indicaba un nuevo poder: "el modo es el mensaje, el código es el colectivo", proclamaban la coalición de ciberfeministas Old Boys Network en 1997.

El *Manifiesto para cyborgs* (1984) de Donna Haraway, así como *The Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century* (1991) o *Bitch Mutant Manifesto* (1994), ambos del colectivo de artistas australianas VNS Matrix, dieron cuenta de este contexto emergente y propicio a los anhelos feministas más ácratas.

Al inicio del *Manifiesto para cyborgs*, Haraway dice: "las páginas que siguen son un esfuerzo blasfematorio destinado a construir un irónico mito político fiel al feminismo, al socialismo y al materialismo"[1]. Para Haraway, la construcción de ese irónico mito político, surge de la forma en que la "experiencia de las mujeres" fue construida como una ficción desde los movimientos internacionales feministas. Esta ficción es entendida como un hecho —y diría recurso— político de gran importancia, al que Haraway alude a lo largo del *Manifiesto para cyborgs* a partir de la construcción de la conciencia y la comprensión imaginativa de la opresión como formas ficcionales: se refiere a los tiempos míticos y las quimeras de finales del siglo XX, a los sueños irónicos y también a la "tradición utópica —que no inocente— de imaginar mundos sin géneros"[2].

Herederas y aliadas de este imaginario son las VNS Matrix[3], nacidas —como ellas mismas relatan— en Adelaida durante "un verano particularmente caluroso" de 1991, cuando "formaron una alianza

1. Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995, p. 251.
2. *Ibid*., p. 254.
3. Sus integrantes son Virginia Barratt, Julianne Pierce, Francesca da Rimini y Josephine Starrs.



VNS Matrix, *The Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century*, 1991

impía con la tecnología y sus máquinas [...] [y arrojaron] un texto blasfemo que fue el nacimiento del ciberfeminismo" como movimiento y concepto[4]. En *The Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century* anunciaban: "somos el coño moderno", "el clítoris es la línea directa a la matriz", "somos el virus del nuevo desorden mundial", "infiltrando, perturbando diseminando", "saboteadoras del gran papá unidad central", "terminators del nuevo código moral"[5].

Con *Zeros and Ones* (1997), Sadie Plant es otro de los nodos de esta nueva conciencia, que en aquel momento operaba diseminada,

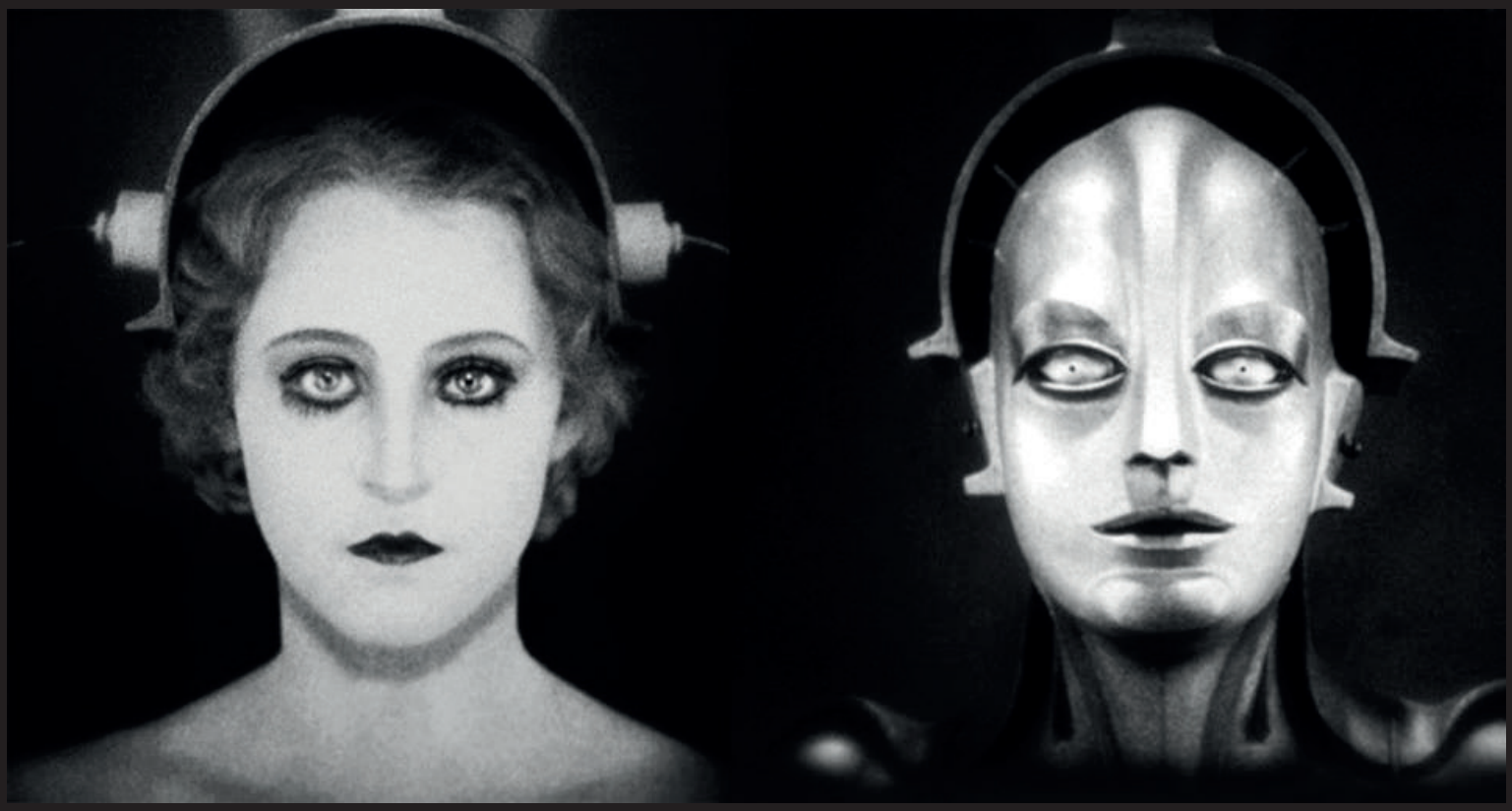
4. VNS Matrix, "About VNS Matrix", s.f.. Disponible en: vnsmatrix.net (Fecha de consulta: 28 de marzo de 2018).
5. VNS Matrix, "The Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century", 1991. Disponible en: https://bit.ly/2lOWY31 (Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2017).

espontánea y simultáneamente en la red[6]. Desde posturas afines a Luce Irigaray y mediante una estrategia historiográfica ya tradicional de las prácticas y políticas feministas, Plant vertebra su texto a partir de la considerada como primera programadora, Ada Lovelace, para entre otras cosas eliminar el sesgo masculino que otorgamos de manera inconsciente a la historia de la tecnología. Como comenta Alex Galloway, Plant recupera "este eslabón perdido femenino de la historia de la tecnología" para reescribir los orígenes y elaborar un pasado mítico del papel de las mujeres en su desarrollo desde el telar y la telefonía hasta Internet[7].

Nancy Paterson por su parte, en un artículo titulado "Cyberfeminism" (1996) comienza dibujando el típico imaginario futurista procedente de la ciencia ficción. Según la autora, erotismo y poder tecnológico femenino infieren una tradicional fantasía accidentada de maldad a través de la "Pandora del siglo XXI": María en *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang[8], Molly en *Neuromancer* (1984) de William Gibson o Griffith en la película *Cherry 2000* (1987) de Steve de Jarnatt, son algunos ejemplos.

Cuando Paterson dice "las ciberfemmes están en todas partes, pero las ciberfeministas son pocas y distantes entre sí", resuelve la diferencia entre ambas figuras desde un contexto global, que la autora entiende como propicio para el empoderamiento de las mujeres en el campo de los nuevos medios electrónicos, "desmitificando la tecnología —tipificada por sexo como masculina— y apropiándose del acceso a estas herramientas"[9].

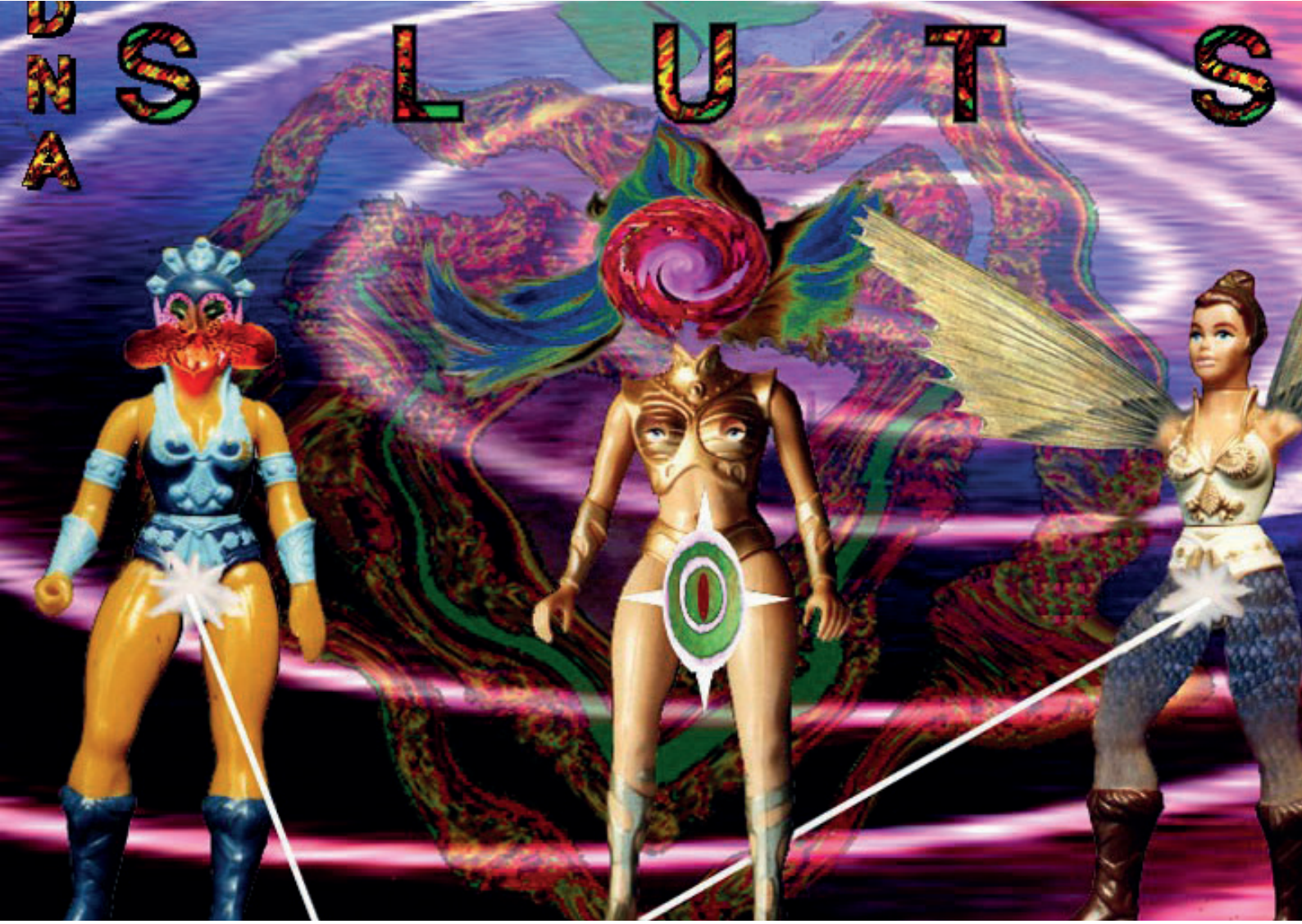
6. Sadie Plant, *Zeros and Ones. Digital Women + the new technoculture*, Fourth State, London, 1997.
7. Alex Galloway, "Un informe sobre ciberfeminismo. Sadie Plant y VNS Matrix: análisis comparativo", 1997. Disponible en: https://bit.ly/2KIIHQe (Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2017).
8. Cabría destacar que si bien el director de Metrópolis es Fritz Lang, la escritora de la novela y del posterior guión de la película es Thea Von Harbou (1888-1954), mujer de Lang. Asimismo es necesario subrayar los estereotipos de María como la virgen, la redentora humanitaria y su doble robot como la prostituta, fría, destructora y despiadada.
9. Nancy Paterson, "Cyberfeminism", publicado en 1992 para el servidor Echo Gopher y posteriormente en la revista *Fireweed* en el verano de 1996, nº 54, pp. 48-51. Disponible en: https://bit.ly/2MMhe0O (Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2017).



María y robot María. Fritz Lang, *Metrópolis*, 1927

En la dispersa proliferación de los años noventa, las Old Boys Network (OBN)[10] fundan en 1997 la primera alianza internacional ciberfeminista en Berlín[11], con la intención de crear redes y "espacios para investigar, experimentar, comunicar y actuar"[12] desde herramientas como un servidor, la mailing list "oldboys" o reuniones como las Internacionales Ciberfeministas. La Primera Internacional Ciberfeminista fue organizada por OBN y tuvo lugar en la Documenta

10. Tal y como ellas apuntan, Old Boys Network es una apropiación de la forma de nombrar a una interrelación informal de hombres: una red de "viejos muchachos" que fueron a la misma escuela o universidad de élite. La expresión hace referencia a las conexiones sociales y profesionales de ex alumnos de escuelas privadas solo para hombres.
11. Sus fundadoras fueron Susanne Ackers, Cornelia Sollfrank, Ellen Nonnenmacher, Vali Djordjevic y Julianne Pierce.
12. F. A. Q. (Frequently Asked Questions) de las Old Boys Network. Disponible en: https://bit.ly/2Kw6Du0 (Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2017).



VNS Matrix, *All New Gen. Be aware that there is no moral code in the zone*, 1992

X (Kassel) ese mismo año. Uno de los principales objetivos de este encuentro en la vida real —que reunió a veintitrés mujeres procedentes de ocho países diferentes— fue abordar precisamente el nebuloso concepto de ciberfeminismo:

> El concepto de ciberfeminismo plantea inmediatamente muchas preguntas. Las más importantes son:
> 1. ¿Qué es el ciberfeminismo? ¿Qué se oculta detrás de la fusión de "ciber" y "feminismo"?
> 2. ¿Qué tiene que ver el ciberfeminismo con el feminismo? ¿La adición de "ciber" dará al viejo feminismo otra oportunidad de volar, o existe la posibilidad de contenido completamente nuevo y nuevos desafíos?
> 3. ¿Cómo lidian las ciberfeministas con las nuevas tecnologías? Ciber y Feminismo —dos términos acuñados a través de la historia reciente, la

> ideología y el evangelismo—.
> ¿Qué sucede cuando estas dos palabras chocan? El ciberfeminismo es un término nuevo y prometedor. Sugiere una nueva ideología, abarcando las nociones de "ciber" y "feminismo" y todo lo que significan. Crea un espacio para que las mujeres inventen, diseccionen y alteren las trayectorias de la nueva era tecnológica y de la información.
> Ciberfeminismo… ¿Ideología fresca? ¿Nuevo código de conducta? ¿Campo de juegos artísticos? ¿Camisa de fuerza semiótica?[13].

En la cita, obtenida de la publicación de los materiales producidos en este primer encuentro, se advierten cuestiones primarias en su intento de definición, presencia y organización: conceptos, herencias, marcos de referencia, posibilidades y promesas de las que emanan las "100 anti-theses —or non definitions—"[14], reflejo de un manifiesto no consensuado y disidente.

Estas deseadas disidencias están presentes tanto en estos primeros materiales como en los producidos en el segundo encuentro, *Next Cyberfeminism International* (1999)[15], entendiendo los desacuerdos como condición necesaria para tratar con la complejidad y heterogeneidad de los debates planteados: net-comunidades, ciber-info-bio cuerpos, open source y software libre, privacidad, lenguaje y código, pancapitalismo, hacktivismo, etc. Las disidencias serán también la cualidad del carácter originariamente transversal e híbrido —ciborg— de sus participantes, que piensan las perspectivas y estrategias ciberfeministas desde las prácticas artísticas, la física, el periodismo, la informática, el arte, los estudios culturales, la psicología, la filosofía o la historia y que escriben, dan clase, investigan, son activistas, hacen arte, programan, etc.

13. Old Boys Network, "Call for contributions. Targetting content: CYBERFEMINISM", *FirstReader, Fisrt Cybermenist International*, Documenta X, Kassel, 1997, p. 2. Disponible en: https://bit.ly/2Kw6Du0 (Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2017).
14. Old Boys Network, "100 anti-theses —or non definitions—", 1997. Disponible en: https://bit.ly/2MMhzR8 (Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2017).
15. Organizado por Corrine Petrus, integrante de TechWomen, en Rotterdam (Holanda). Un tercer encuentro tendría lugar en Hamburgo en 2001. Para más información, *cf.* www.obn.org

Pero si hubiera alguna "disidencia común" que me gustaría subrayar y desde la cual quiero hablar en este texto, es el consenso para definir el ciberfeminismo como "una especulación, un mito, una idea utópica y una construcción estratégica. Es sobre todo un discurso de la terquedad feminista en la era post-humana de la información global y las biotecnologías"[16].

Política ficción

La ficción como hecho político ha sido una herramienta del feminismo desde sus mismos orígenes[17]. La ciencia ficción feminista, formando parte de la literatura utópica de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, es desarrollada en sincronía al sufragismo por un número no tan pequeño de escritoras como podríamos suponer: Annie Denton Cridge, Mary E. Bradley Lane, Rokeya Sakhawat Hussain o Charlotte Perkins Gilman, son algunas de ellas.

Soñar con la igualdad y la justicia social es el reflejo del movimiento de la lucha de las mujeres por el derecho al voto, a la educación, a la capacitación profesional, a la equiparación de sexos en la familia, así como la crítica a la doble moral sexual, entre otras cuestiones.

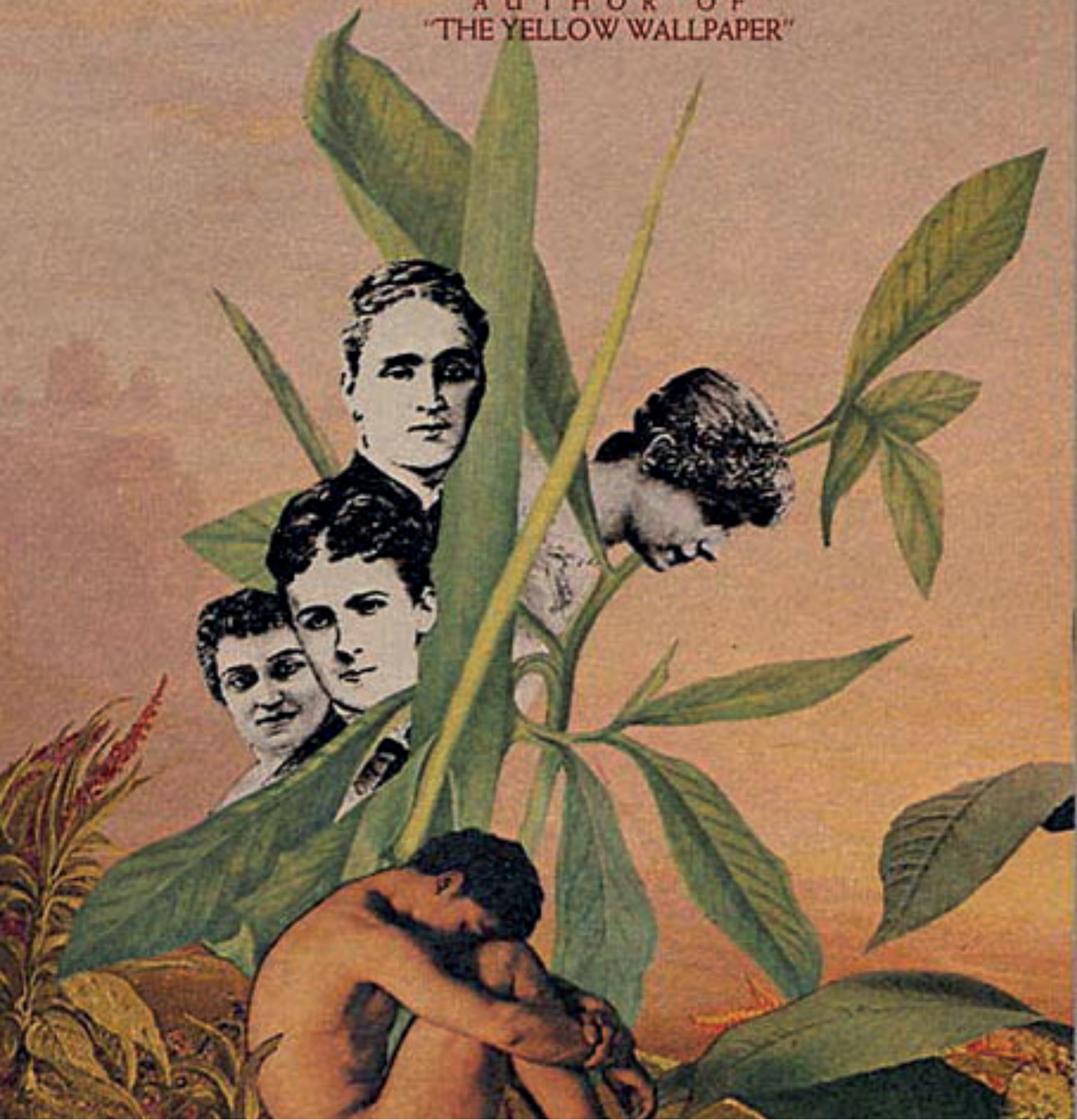
Dentro de la tradición de la literatura utópica, las autoras de ciencia ficción feminista de la primera ola construyen sociedades compuestas exclusivamente por mujeres —como en *Mizora: a prophecy* (1881) de Mary E. Bradley o *Herland* (1915) de Charlotte Perkins Gilman—, imaginan sociedades con los roles invertidos, en donde el poder lo detentan las mujeres y la subordinación es masculina —como en *Man's Rights; or, Who Would You Like It?* (1870) de Annie Denton

16. Cornelia Sollfrank, "Editorial", *NextReader, Next Cyberfeminist International*, Old Boys Network, Rotterdam, 1999, p. 5. Disponible en: https://bit.ly/2Kw6Du0 (Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2017).
17. *La ciudad de las damas* (1404) de Christine de Pizane o *Description of Millenium Hall* (1762) de Sarah Scott, son ejemplos que respaldan esta afirmación.

HERLAND

A LOST
FEMINIST UTOPIAN NOVEL
by CHARLOTTE PERKINS GILMAN

AUTHOR OF
"THE YELLOW WALLPAPER"



Cridge— o describen sociedades completamente igualitarias imaginadas desde una supuesta victoria del sufragismo —como en *Arqtiq: a story of the marvels of the North Pole* (1899) de Anna Adolph—.

Las autoras utilizan recursos clásicos del género utópico de ficción: los viajes de aventuras a países imaginarios como Ladyland, Myzora o Caskia, mitos como el de las Amazonas, teorías como las de la tierra hueca, tele-transportaciones a futuros lejanos y tecnologías para la reproducción por partenogénesis. Todos ellos son claros indicadores de los deseos feministas de esta época y por tanto de "la conciencia y la comprensión imaginativa de la opresión" a la que Haraway aludía.

La estructura por sueños de los nueve capítulos que componen *El derecho de los hombres y otras utopías* (1870) de Annie Denton Cridge —sueños de igualdad representados por la inversión de los roles de género— comienza cuando la autora anuncia: "Anoche tuve un sueño que tal vez signifique algo". Cada sueño/capítulo va dando cuenta de la injusticia en el reparto del trabajo, del derecho a la educación en igualdad, de la ausencia de derechos políticos, de los discursos legitimadores de la desigualdad procedentes de las religiones, etc. y culmina con el momento del despertar: "Ha sido un sueño, pero… después de todo, este sueño… ¿no puede ser también una profecía?"[18].

Vemos que los sueños y los deseos son también el espacio de la conciencia y la resistencia, que los anhelos pueden ser la dimensión de los futuros alternativos por construir. Las utopías no provienen por tanto de las fantasiosas quimeras inocentes de personas limitadas en el uso de la razón, sino que por el contrario se elaboran desde el análisis y la crítica de las insatisfacciones y desigualdades en contextos sociopolíticos muy concretos, tal y como Horacio Cerutti o Esteban Krotz reivindican:

> En una sociedad donde sólo caben unos pocos, la demanda de que quepamos todas y todos es una demanda claramente utópica, en este sentido que venimos explorando de lo utópico. No de un utopismo barato que conduce a una fuga

Charlotte Perkins Gilman, *Herland*, 1975

18. Annie Denton Cridge, *Los derechos de los hombres y otras utopías*, Editorial Sinindice, Logroño, 2013, pp. 37-149.

> de la historicidad, sino a la operatividad de esa tensión que no sólo no permite la fuga sino que hace de la historicidad su elemento, el agua para el pez que insiste en desplazarse dentro de ella"[19].

La utopía anclada en su historicidad es elaborada prolíficamente también desde la ciencia ficción feminista de los años sesenta y setenta. Las cuestiones de género, sexo, clase, raza e identidad son puestas a debate ante el binarismo jerárquico y el determinismo biológico cientificista, desvelados como grandes mistificadores heteropatriarcales que ocultan una realidad cultural, social, política y económica de poder y la consecuente subalternidad para todes les otres. Análisis como los de Kate Millet y Sulamith Firestone convocan espacios liminares y futuribles próximos a lo queer, desde donde "acabar con la distinción de los sexos misma: las diferencias genitales entre los seres humanos ya no importarían culturalmente[20]".

Este sueño anti-determinista y anti-dualista es desarrollado en obras de ciencia ficción literaria como la famosa *The Left Hand of Darkness* (1969) de Ursula K. Le Guin o *Venus Plus X* (1960) de Theodor Sturgeon; permiten imaginar sociedades alternativas basadas en la ausencia de distinción sexual, como en *Dream Snake* (1978) —donde Vonda McIntyre nombra a sus personajes de tal modo que el lector no pueda reconocer su género— o, unos años más tarde, en la multiplicación e hibridación sexual de la trilogía *Xenogénesis* (1987-1989) de Octavia Butler. Los guedenianos de Le Guin son biológicamente ambisexuales, seres andróginos, hermafroditas y asexuados. Esta indistinción sugiere la posibilidad de atenuar e incluso eliminar el conflicto y la violencia procedentes de la división yo/otro. Como especulación utópica, Le Guin abre esta posibilidad cuando Genly Ai, el terrestre enviado al planeta Gueden, nos dice al inicio de *The Left Hand*

19. Horacio Cerutti, "Lo utópico operante en la historia (utopía, praxis de la resistencia en nuestra América)", *Agora Philosophica. Revista Marplatense de Filosofía*, nº 19-20, vol. x, Mar del Plata, 2009, p. 86. Disponible en: https://bit.ly/2tPAG5H (Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2017).
20. Sulamith Firestone, *La dialéctica del sexo*, Kairós, Barcelona, 1976, p. 12.

of Darkness: "Escribiré mi informe como si contara una historia, pues me enseñaron siendo niño que la verdad nace de la imaginación"[21].

La ciencia ficción feminista de los años setenta también dará continuidad a la tradición utópica de sociedades formadas o dominadas exclusivamente por mujeres como en *Houston, Houston, Do You Read?* (1976) de Alice Sheldon —cuyo pseudónimo es James-James Tiptree Jr— y más adelante en *The Gate to Woman's Country* (1988) de Sheri S. Tepper. Estas autoras construirán mundos en los que les otres, también alienígenas[22], representarán la raza, la clase, la infancia o la diversidad sexual. Sociedades tecnocientíficas fundamentalmente basadas en la ingeniería genética y el biocontrol —análogo a los debates del sistema sexo/género— son diseñadas junto a mundos pacifistas y ecotopías que manifiestan la historicidad relativa a sus tensiones con los movimientos sociales y políticos contemporáneos.

The Female Man (1970) de Joanna Russ es otro exponente de esta historicidad referida por Cerutti. Russ elabora un multiverso donde cuatro mujeres intercambian planos de existencia: el pasado ucrónico de Jeanine, el presente de Joanna, la dimensión bélica intermedia de Jael en la lucha de Womanland contra Manland y el futuro exclusivamente femenino de Janet en Whileaway. El hermafrotidismo como aspiración del "hombre hembra" de Russ no será biológico sino basado en los derechos y privilegios, así como en la especulación en torno a su conquista. El sistema sexo/género se desvela así como un asunto político desde el cual la situada feminista radical Russ habla en ocasiones con frustración, ira, violencia y rebeldía, poniendo de manifiesto el conflicto tal como hicieron Valerie Solanas o Cell 16. Tal vez por eso el texto se inicia en algunas ediciones con un fragmento de *La política de la experiencia* (1967) de Roland Laing, que vuelve sobre la cuestión de lo real o imaginado, sobre la necesidad, deseo y demanda

21. Ursula K. Le Guin, *La mano izquierda de la oscuridad*, Minotauro, Barcelona, 2002, p. 3.
22. Del latín *alienus* (de otro) *gen* (origen, nacer): nacido fuera; alienados, de alienar: sacar fuera, perder la identidad; alienus: ajeno, perteneciente a otro; alius: otro, distinto, diferente, extraño, extranjero.

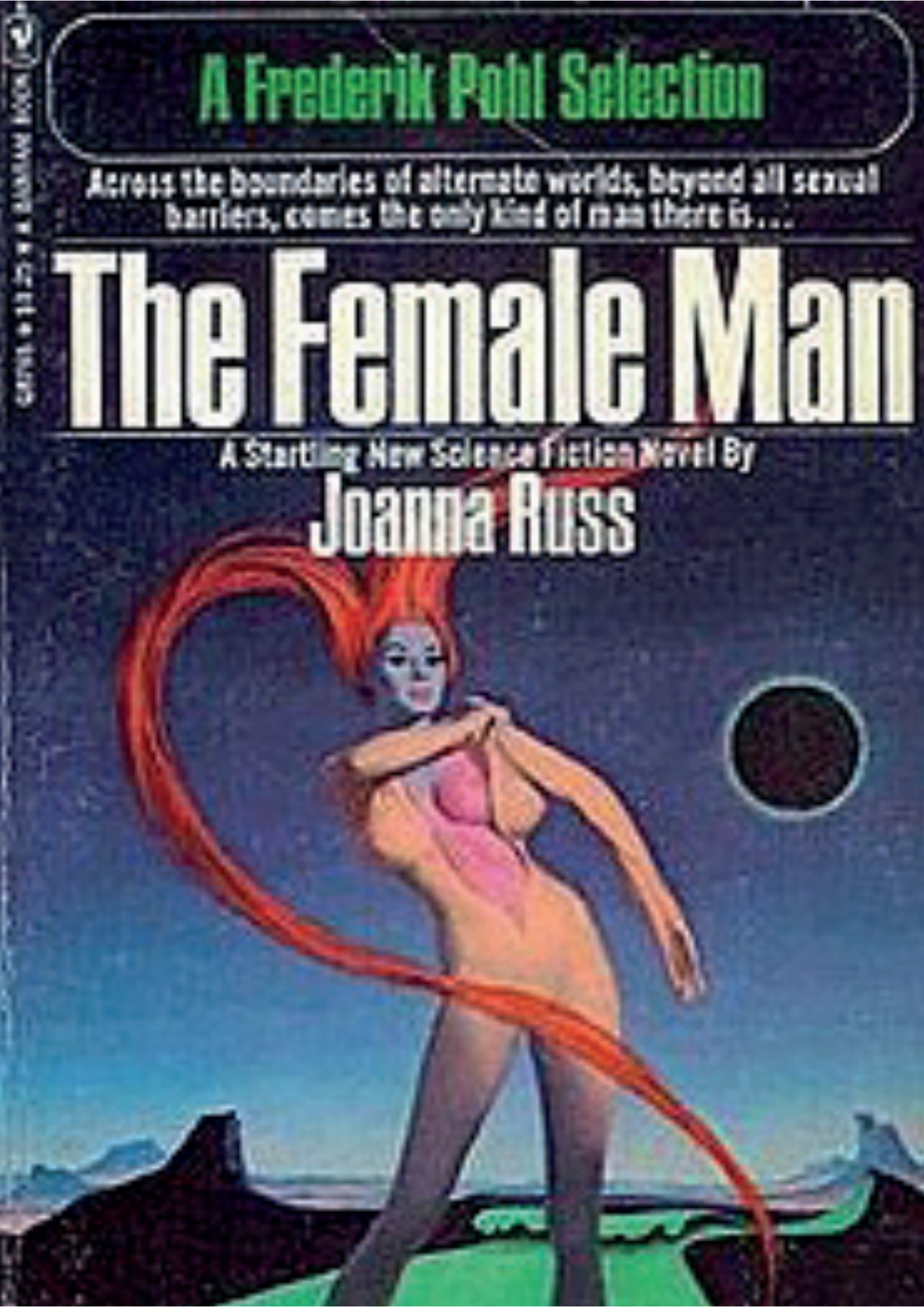
A Frederik Pohl Selection

Across the boundaries of alternate worlds, beyond all sexual barriers, comes the only kind of man there is . . .

The Female Man

A Startling New Science Fiction Novel By

Joanna Russ



de las ficciones y utopías como construcción operativa de la experiencia feminista en su historicidad:

> Jack puede influir sobre Jill de muchas maneras [...] Puede invalidar su experiencia [...] Podría indicar solamente que se trata de algo intrascendente o trivial, mientras que para ella es importante y significativo. Yendo más lejos, podría alterar la modalidad de su experiencia, convirtiéndola en imaginación en vez de recuerdo: "Eso son imaginaciones tuyas". Más aún, podría invalidar el contenido: "Eso no fue así" [...] Esto no es algo insólito. La gente le hace este tipo de cosas a los demás continuamente. Para que tales invalidaciones interpersonales funcionen, no obstante, es aconsejable recubrirlas con una espesa capa de mistificación. Por ejemplo, negando que uno esté haciendo eso, y anulando cualquier percepción de lo que está ocurriendo con imputaciones como: "¿De dónde sacas semejante cosa?", "Debes de estar paranoica". Y así sucesivamente[23].

Joanna Russ, *The Female Man*, 1970

¿Quién de nosotres no lo habrá escuchado alguna vez? Locas imaginaciones nuestras expresan los anhelos desde los cuales hablar sobre nuestras verdades y realidades, paranoias, iras y frustraciones. Porque como "se nos prohíbe tener un cuerpo, o poseer un punto de vista o un prejuicio en cualquier discusión"[24], la ciencia ficción demuestra ser una útil herramienta contra la invalidación de nuestras objetividades y códigos, para el relato de nuestras experiencias, conocimientos y perspectivas del mundo. También para imaginar lo que deseamos que sea y para reivindicar esa terquedad feminista referida por Cornelia Sollfrank con el objetivo de conseguirlo. Verdades y realidades que, como dice Le Guin, nacen de la imaginación, o que según fantasea Denton Cridge, pueden ser sueños proféticos para nuestras heterogéneas versiones del mundo.

23. Roland Laing, *La política de la experiencia*, Crítica, Barcelona, 1967, pp. 32-33.
24. D. Haraway, *op. cit.*, p. 314.

Techno cowboys

A pesar de relacionar habitualmente el espíritu anárquico, impúdico y blasfematorio de las ciberfeministas VNS Matrix con el ciberpunk, este género literario de ciencia ficción tiene una complicada y difusa conexión con los feminismos contemporáneos.El ciberpunk, tal como argumenta Bruce Sterling en el prólogo a la antología *Mirrorshades*, es una "extensión natural de elementos que ya están presentes en toda la ciencia ficción"[25], pero a su vez atiende a un nuevo contexto donde el tradicional tema del impacto de la ciencia y la tecnología formula una nueva alianza:

> la integración de la tecnología y la contracultura de los ochenta; una alianza profana entre el mundo tecnológico y el mundo de la disidencia organizada, el mundo subterráneo de la cultura pop, de la fluidez visionaria, y de la anarquía de las calles.
> La contracultura de los sesenta fue rural, romanticona, anticientífica y antitecnológica. Pero siempre acechó en su corazón una contradicción simbolizada por la guitarra eléctrica [...] no se basa en la jerarquía, sino en la descentralización, no en la rigidez, sino en la fluidez.
> El hacker y el rockero son los ídolos de la cultura popular de esta década [...] la tecnología es para los ciberpunkis algo visceral. Ya no es el genio de la botella de los inventores de la Gran Ciencia. Por contra, ahora es ubicua y llamativamente íntima. No está fuera de nosotros, sino dentro, bajo nuestra piel y a menudo, en el interior de nuestra mente[26].

Bruce Sterling, *La caza del hacker*, 1992

El ciberpunk literario de Sterling, Rucker o Gibson reivindica genéricamente la política ficción desde una perspectiva tecnófila y libertaria. Sus distopías atienden a sociedades totalitarias dominadas por grandes corporaciones, así como al empoderamiento tecnológico informático de los estados frente a personajes marginales, supervivientes escépticos y héroes individualistas. Las paranoias cibernéticas, el virus del lenguaje o las imaginarias interzonas de Burroughs son uno de los

25. Bruce Sterling, *Mirrorshades*, Siruela, Madrid, 1998, pp. 17-20.
26. *Ibid.*, p. 17.

THE HACKER CRACKDOWN



BRUCE STERLING

Read by CORY DOCTOROW

UNABRIDGED

antecedentes de la famosa definición de ciberespacio de Gibson como "una alucinación social consensuada" en las redes informáticas[27].

Si bien hoy reconocemos en los planteamientos y el lenguaje ciberpunk el interés de su enfoque relativo a cuestiones como la tecnología, el capitalismo, la alienación social, la identidad o la condición humana en la era de la información, e incluso podemos reconocer en su terminología a autores como Hakim Bey, los estudios feministas —mayoritariamente norteamericanos— detectan de forma temprana ausencias y omisiones significativas tanto en los referentes que manejan sus autores como en la construcción de los nuevos mitos e imaginarios expuestos por Sterling.

En *Cyberpunk Women, Feminism and Science Fiction: A Critical Study* (2013), Carlen Lavigne apunta directamente hacia el ciberpunk de los primeros años ochenta como un género desarrollado fundamentalmente por hombres occidentales blancos heterosexuales de clase media. No es extraño por tanto que sus fantasías urbanas tengan un sesgo marcadamente masculinista, según el cual la alienación social es causada por las nuevas tecnologías y las identidades posmodernas, sin relación alguna con las cuestiones de género, clase o raza. No es extraño tampoco que sus protagonistas sean solitarios héroes procedentes del tradicional mito del cowboy: los techno cowboys de Sterling, los console cowboys de Gibson, los vaqueros interestelares que viajan en un espacio sin fronteras ni leyes, los piratas informáticos, los hackers.

Tal y como afirma Lavigne, "el hacking se representa como resistencia contra un enemigo global aparentemente todopoderoso y de alcance general; el ciberespacio está más allá de los límites jurisdiccionales de cualquier nación, y proporciona el campo de batalla para la autorrealización y la autoafirmación"[28]. Esta autorrealización y autoafirmación

27. Aunque suele atribuirse la aparición del término a la novela *Neuromancer* de 1984, Gibson utiliza el término ciberespacio por primera vez en una recopilación de relatos cortos titulada *Quemando Cromo*, de 1982, publicados en español por Ediciones Minotauro.
28. Carlen Lavigne, *Cyberpunk Women, Feminism and Science Fiction: A Critical Study*, McFarland & Company, North Carolina, 2013, p. 52.

inciden en el mito del héroe hacker, cuyas habilidades "desmienten su marginalización original", ya que "pueden ser unos don nadie en el mundo físico pero son unos dioses dentro de sus computadoras [...] en un universo donde la inteligencia pura dicta el poder y el control"[29].

El cliché del hacker se fundamenta entonces en esos ambientes utópicos y románticos de un ciberespacio donde, aislados socialmente, sus astutos y superdotados protagonistas poseen unas habilidades tecnológicas con las que detentan un nuevo poder en la ilimitada vida virtual. Ese mito del héroe hacker implica también, como menciona Sterling, una relación tan estrecha con la tecnología que, de hecho, está dentro de nuestros cuerpos y nuestras mentes.

En *Cyberpunk: Preparing the Ground for Revolution or Keeping the Boys Satisfied?* (1992), Nicola Nixon argumenta que los autores de ciberpunk dieron crédito a la contracultura de los años sesenta y a los padres de la ciencia ficción, pero no a las autoras feministas de los años setenta como Joanna Russ, Ursula K. Le Guin o Suzy McKee Charnas[30]. Las posibilidades de evasión de la naturaleza, el género o la identidad mediante esa íntima relación con la tecnología, no fueron temas abordados del mismo modo por los autores ciberpunk de los años ochenta —con sus techno cowboys— que por las mencionadas autoras de ciencia ficción feminista, definidas por la propia Haraway como "teóricas cyborg".

Lavigne atiende a esta importante cuestión, derivada de las tradicionales delimitaciones, exclusiones y omisiones de la influencia del trabajo e imaginarios femeninos. Para ello rescata la herencia de predecesoras como Mary Shelley y Margaret Canvendish, textos considerados por la autora como pre-ciberpunk como *No Woman Born* (1944) de C. L. Moore y *The Girl Who Was Plugged In* (1973) de James Tiptree Jr. y a las autoras de ciencia ficción feminista de los años seten-

29. *Ibid.*, pp. 45 y 62.
30. Nicola Nixon, "Cyberpunk: Paving the Ground for Revolution, or Keeping the Boys Satisfied?", *Science- Fiction Studies*, nº 19, 1992, pp. 219-235.

ta, para arribar finalmente al ciberpunk feminista como una nueva cepa del género, que surge a partir de los años noventa:

> […] a finales de los años ochenta y a lo largo de la década de los noventa, mujeres como Marge Piercy, Laura Mixon, Edith Forbes, Kathleen Ann Goonan y Melissa Scott escribieron sobre la realidad virtual, la identidad, el capitalismo, el género y el futuro de alta tecnología[31].

Si observamos entonces el subgénero feminista de la ciencia ficción en general y el subgénero ciberpunk en particular, encontramos redefiniciones y nuevas perspectivas especulativas en torno a la ciencia y la tecnología orientadas a la comunicación, las nuevas relaciones sociales, las subjetividades emergentes, las alternativas comunitarias, el ecologismo o los derechos queer. Estas perspectivas se siguen interpretando dentro de las tradicionales delimitaciones culturales, que etiquetan como ciencia ficción soft —o blanda— las fabulaciones del impacto de la tecnología en la esfera social, frente a la literatura hard —o dura—, que se define por una tendencia al rigor científico y técnico en sus argumentos. Sin embargo, tal y como afirma Jackie Orr en el prólogo al texto de Haraway, el ciborg será la matriz de nuestros mitos y ficciones ya que sus políticas:

> […] no consisten mas que en luchar por crear lenguajes, imágenes y métodos conceptuales que pueden intervenir en la construcción de los términos del discurso tecno-científico y en la elaboración de imaginarios populares y feministas de fusiones entre ficciones científicas y realidades sociales que estén menos militarizadas y sean más amantes de la vida[32].

El mito del techno cowboy, del *nerdy* o *geek* hiperinteligente en su manejo del ordenador pero socialmente inepto, pervive. Ambos poseen el control y un poder. Son grupos de élite aunque no lo aparenten. El ciberespacio es una "boytown" y la tecnología, sus juguetes.

31. C. Lavigne, *op.cit*, p. 39.
32. Jackie Orr, "¿Feminismo de ciencia ficción?" en: D. Haraway, *op. cit.*, p. 47.

Las teorías performativas nos dicen que el lenguaje, la historia, la ciencia o la iconografía producen realidades. Sin embargo, la crítica, la investigación y la ficción feminista demuestran que la implicación y participación de agentes heteromórficos en los desarrollos materiales e imaginativos de la alta tecnología desde sus mismos orígenes es un hecho. Sabotear, corromper y profanar los imaginarios normativos para crear otras ficciones que generen otras realidades, y por tanto imaginen mundos alternativos, es un hecho político. Erigir el disenso en la alucinación socialmente consensuada de Gibson, fue parte del trabajo del primer ciberfeminismo.

What if... y si?

Los amplios y complejos debates planteados en los años noventa por las primeras ciberfeministas orientaban algunas de sus preguntas hacia la presencia y participación de las mujeres en la historia y el presente de las tecnologías. De estas preguntas e indagaciones, la historiografía ciberfeminista entendió la necesidad de rescatar y construir mito de la memoria y el trabajo de mujeres como Ada Lovelace o Hedy Lamarr. Las artistas VNS Matrix realizaron poderosas intervenciones simbólicas para profanar el mito masculino de las tecnologías afirmando que "el clítoris es la línea directa a la matriz". Las Old Boys Network, con sus estrategias "irritantes y esquivas", así como con "la opacidad de su consorcio"[33], atrajeron la atención de posibles participantes y demostraron la eficacia de la especulación, el mito y la ficción en los nuevos medios digitales.

La apropiación de los medios y los mensajes era un objetivo fundamental para que la tradicional delimitación de los espacios culturales pudiese transformarse en una sociedad digital feminizada. Las políti-

33. Cornelia Sollfrank, "Revisiting Cyberfeminism", *Art Papers*, mayo/junio de 2015, p. 4. Disponible en: https://bit.ly/2lNaDHM (Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2017).

cas ciborg de Haraway guiaron algunas de las vías de experimentación crítica acerca del género en las redes, la informatización, la biopolítica y la información. La exploración en torno a las formas de participación y organización en Internet, así como de las formas de apropiación de sus herramientas, fueron núcleo central de muchas prácticas y reflexiones.

Ante la creciente implementación de la vida online, Cornelia Sollfrank advierte en el texto *Women Hackers, a report from the mission to locate subversive women on the net* (1999) una brecha entre las brillantes promesas tecnófilas procedentes de las vertiginosas autopistas de la información y la oscuridad de su monopolización, que da como resultado la explotación del software, la globalización de la economía, la vigilancia, etc. Esta brecha perfila desde el inicio nuevas dimensiones sociales según las cuales el dominio y las habilidades técnicas son parte del mito y realidad social del hacker, pero también el instrumento de la vulnerabilidad inherente a la tecnología.

Una relación crucial entre género y tecnología es expuesta por el ciberfeminismo cuando advierte que las personas offline, al no poder formar parte de las nuevas escenas culturales y políticas, tampoco pueden ser parte de su transformación. Este hecho conlleva una fragilidad fundamental:

> Es allí, dentro de esa brecha, instigada por los iniciados —los desarrolladores y usuarios de la tecnología— que una crítica constructiva, políticamente motivada, podría y debería tener lugar. Dentro de esa empresa especializada hay un entorno cultural notable que puede ser localizado y definido —la escena hacker—[34].

El conocimiento especializado de las herramientas y funcionamientos de las nuevas tecnologías implica por tanto, un dominio y una capacidad política. La especialización de este encriptado conocimiento minoritario y la necesaria bruma que rodea a los integrantes de

34. Cornelia Sollfrank, "Women Hackers, a report from the mission to locate subversive women on the net", *NextReader, Next Cyberfeminist International*, Rotterdam, 1999. Disponible en: https://bit.ly/2NlEXpx (Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2017).

sus comunidades han hecho de la práctica del hacking un territorio propicio para plantear nocivas suposiciones. Así lo hacen los grandes medios de comunicación cuando abordan el hacking como una pericia desarrollada con fines delictivos de apropiación y la literatura o el cine que lo exploran como un espacio para los imaginarios de distópicas aventuras tradicionalmente masculinas. Se precisa por tanto contextualizar otras razones por las que el hacking es una práctica subversiva de orden político, social y cultural y, en esa medida, una práctica estratégica de interés para el ciberfeminismo.

Hacking

Más allá de los héroes ciberpunk y los crackers de sombrero negro, existe desde los inicios de la era de la información una figura procedente de las primeras comunidades de culturas técnicas como el MIT (Massachusetts Institute of Technology) o ARPANET (Advanced Research Projects Administration), que desde los años sesenta ya otorgaban el honorable título de hacker a "una persona que disfruta de explorar los detalles de los sistemas programables y cómo estirar sus capacidades, en contraposición a la mayoría de los usuarios, que prefieren aprender sólo el mínimo necesario". El hacker también es definido como "un experto o entusiasta de cualquier tipo. Uno podría ser un hacker de astronomía, por ejemplo"[35].

Comunidades que se consideran a sí mismas como experimentales, contraculturales, underground y open access nos devuelven a los territorios originales de una cultura emergente que se definió y se sigue definiendo fundamentalmente por el autodidactismo, el inter-

35. El Jargon File original era una colección de jerga hacker sobre culturas técnicas, incluyendo laboratorios como el MIT AI Lab, el de Stanford AI (SAIL) y otros de las antiguas comunidades ARPANET AI/LISP/PDP-10, entre las que figuraban Bolt, Beranek y Newman (BBN), la Universidad Carnegie Mellon (CMU) y el Instituto Politécnico de Worcester (WPI). Actualmente disponible en: https://bit.ly/2z6J8Cz (Fecha de consulta: 1 de junio de 2017).

cambio de conocimientos y la discusión abierta. Las personas que forman parte de estas comunidades se autoperciben como personas inquietas, curiosas, autodidactas, normalmente con pocos medios y con afán colaborador. Tienen una ética —nética— que, tal y como apunta Mercé Molist Ferrer en *Hackstory. La historia nunca contada del underground hacker en la Península Ibérica* (2014), afirma que "el acceso a los ordenadores y a todo lo que te pueda enseñar alguna cosa sobre cómo funciona el mundo debe ser ilimitado y total" e incita a promover la descentralización frente a la autoridad[36].

Y es desde la nética —descrita y documentada en *Hackers: heroes of the computer revolution* en 1984 por Steven Leary— que las comunidades hacker, en tanto que defienden el derecho a la privacidad y el anonimato, el acceso libre a la información y la tecnología o el intercambio libre de conocimientos, describen un modelo abierto frente a los modelos cerrados propios del poder. En la brecha advertida por Sollfrank entre las transparentes y vertiginosas autopistas de la información y la espesura de su monopolización, está la imperceptible figura del hacker descrita también por el Comité Invisible:

> La figura del hacker contrasta punto por punto con la del ingeniero, a pesar de los esfuerzos artísticos, policiales o empresariales por neutralizarla. Mientras que el ingeniero captura todo lo que funciona para hacerlo funcionar aún mejor y servir así al sistema, el hacker se pregunta "¿cómo funciona esto?" con el fin de encontrar los puntos débiles del artefacto en cuestión, pero también para inventarle usos alternativos y experimentar con él. En este caso, experimentar significa explorar las implicaciones éticas de tal o cual técnica. El hacker extrae técnicas del interior del sistema tecnológico para liberarlas[37].

Estas acepciones definen el hacking como una práctica política según la cual el afán experimental y liberador de técnicas busca las debilidades

36. Mercé Molist Ferrer, *Hackstory. La historia nunca contada del underground hacker en la Península Ibérica*, 2014, p. 9. Disponible en: https://bit.ly/2Bpn2ag (Fecha de consulta: 1 de junio de 2017).
37. Comité Invisible, "Fuck Off Google", 2014, p. 19. https://bit.ly/2KL79Am (Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2017).

en los sistemas para preguntarse "¿cómo funciona?". La curiosidad da lugar al husmear y el infiltrarse como una forma de bloquear el normal y eficiente funcionamiento del sistema. Desde el disimulo y la habilidad, permiten señalar la vulnerabilidad de los sistemas tecnológicos que se quieren siempre más estables y seguros. Es la misma dimensión táctica y simbólica que la interferencia del cut-up de Brion Gysin y William Burroughs; es también la traducción simple del neologismo hack como una forma de cortar el frenético flujo informacional para subrayar el control y el poder contenido en los "ritmos binarios y techno"[38].

Women hackers

Cornelia Sollfrank dedicó buena parte de su trabajo como artista e investigadora a redefinir el mito del hacker y a buscar mujeres que pudieran pertenecer a esta nueva escena cultural. Más allá de identificar la heterogeneidad de los sentidos relativos a esta práctica, la autora se pregunta sobre la presencia y participación de otros agentes que no encajen dentro del cliché del hacker como hombre joven blanco de clase media. En 1996 empieza a visitar lugares de reunión de hackers tanto físicos como online y se apunta en listas de correo y grupos de noticias con el propósito de conocer a mujeres que pertenezcan a estas comunidades:

> En el curso de perseguir mi interés por los hackers y su trabajo, asistí a varias reuniones de hackers. Naturalmente, como ciberfeminista, estaba buscando a mujeres hackers. Al principio traté de ignorar el hecho de que las pocas mujeres que participaron en estas reuniones no estaban activamente involucradas en la piratería informática y no se consideraban piratas informáticas. Me llevó un tiempo darme cuenta de que en realidad no había mujeres hackers. ¿Por qué?[39].

38. Tiqqun, *La hipótesis cibernética*, Acuarela Libros y Machado, Madrid, 2015, p. 168.
39. C. Sollfrank, "Women Hackers, a report from the mission to locate subversive women on the net", *op. cit.*

Ante la pregunta del por qué no había mujeres que se dedicaran a la piratería informática, Sollfrank inició una investigación desde la que determinar los motivos de esta desalentadora realidad. Los motivos los busca en las comunidades y en especialistas de la escena norteamericana como Bruce Sterling o Gail Thackeray —miembro del Consejo Especial de Delitos de Tecnología en la Oficina del Procurador General de Arizona—, así como a través de otras investigaciones como las de Randall Nichols —presidente de la compañía de seguridad informática Comsec Solutions—.

En el artículo "Unauthorized access- Hunting for women hackers", Sollfrank hace referencia al estudio de Randall Nichols, que define al hacker típico como "un joven (de 19 a 30 años) de raza blanca sin ninguna condena previa […] inteligente, seguro de sí mismo, sediento de aventura, muy motivado y [al que] le gusta enfrentar desafíos" y concluye con el apunte de que "en los 8.000 casos de crimen informático investigados por Nichols, no hubo una sola mujer involucrada"[40].

Las preguntas que Sollfrank formula a Sterling y a Thackeray sobre los posibles motivos de esta desvinculación de las mujeres respecto a las comunidades hackers y los crímenes informáticos, tienen como resultado una serie de respuestas de corte esencialista que tratan de justificar esta aparente realidad con los tradicionales argumentos de que son cosas para chicos y que las chicas están interesadas en otros asuntos.

En la búsqueda de mujeres hacker, Sollfrank encuentra un fascinante personaje: el de Susan Headley, conocida como Susan Thunder. El caso aparece documentado y descrito en el libro *Cyberpunk: Outlaws and Hackers on the Computer Frontier, Revised* (1985) de Katie Hafner y John Markoff[41]. Según Trinity-Hackers[42], Thunder fue conocida por

40. C. Sollfrank, "Unauthorized access- Hunting for women hackers", *artbyte. The Digital Magazine of Digital Arts and Culture*, Nueva York, julio-agosto de 2000. Disponible en: https://bit.ly/2ILsR5D (Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2017).
41. Katie Hafner y John Markoff, *Cyberpunk: Outlaws and Hackers on the Computer Frontier*, Touchstone/Simon and Schuster, Nueva York, 1985.
42. Para más información sobre Susan Thunder: https://bit.ly/2u5foQW (Fecha de consulta: 1 de junio de 2017).

su uso de habilidades de ingeniería social destinadas a hackear organizaciones militares. Desde los años setenta consigue pases para el backstage en conciertos y es ya una habilidosa phreaker[43] que domina la ingeniería social y la manipulación de las personas para tener acceso a la información de terceros.

Según Hafner y Markoff, la biografía de Susan Thunder se inicia como la vida de una rubia alta que trabaja como prostituta en Hollywood y que, buscando consuelo a través del teléfono, se hace amiga y amante del operador, Roscoe, con el que forma una banda de hackers. Ambos comparten su inclinación hacia la subversión psicológica y sienten fascinación por los sistemas informáticos, lo que los lleva a desarrollar una carrera delictiva como piratas informáticos. Este sólo es el inicio en la construcción de un imaginario que Sollfrank comenta en los siguientes términos:

> No está claro si todo esto se basa en hechos, pero el libro pretende ser un informe documental y está escrito por periodistas serios. En cualquier caso, construir la imagen de una mujer hacker que en realidad es una prostituta encaja perfectamente en la convención de desacreditar a los hackers al referirse a sus deficiencias psicológicas e inmoralidad, e imputando razones criminales a lo que están haciendo. Y, si el hacker es una mujer, nada es un signo más seguro de su inmoralidad que ser puta. El sexo, el crimen y la tecnología se unen en la persona de Susan Thunder […] Aunque Susan Thunder era una hacker hard-core, su imagen de hacker siempre estará asociada con ser una prostituta. Es improbable que alguna vez escuchemos la historia de un hacker varón que utiliza su sexualidad para "hacer su trabajo", aunque otros comportamientos de ingeniería social manipuladores claramente pertenecen a la práctica de hacking masculino[44].

43. Para más información sobre phreaking: https://bit.ly/2MHuJ1K/https://bit.ly/2KGB5ks (Fecha de consulta: 1 de junio de 2017).
44. C. Sollfrank, "Women Hackers, a report from the mission to locate subversive women on the net", *op. cit.*

A pesar del consenso en que el hacking es en buena medida ingeniería social[45] y el término que define este conjunto de técnicas de obtención de información a terceros forma parte de la jerga habitual de sus comunidades, Sollfrank repara en el modo en que se puede trastornar el sentido de esta sofisticada habilidad técnica para pasar a ser discriminatoria por la condición de prostituta de Thunder. La ingeniería social nos recuerda además la extensión del término por el cual el hacking va más allá de asuntos crudamente tecnológicos. Sollfrank cuestiona las interpretaciones que obvian la amplitud de la acepción, por las cuales Nichols, Sterling y Thackeray reiteran las relaciones de estas prácticas con la criminalidad y no tanto con el arte, lo cultural o lo político[46].

En "Mujeres en la literatura de ciencia ficción: entre la escritura y el feminismo"[47], Sara Martín Alegre argumenta que la ciencia ficción suele definirse como un género narrativo en el que una suposición razonable en referencia a las posibilidades de la tecnología y la ciencia —formulada a través de la pregunta ¿y si…?— genera debate en torno

45. Para más información sobre ingeniería social: https://bit.ly/2IPWaUz (Fecha de consulta: 1 de junio de 2017).

46. El hacking simbólico, político y cultural procede mediante acciones como las protagonizadas por Anonymous en la denominada Chanology Operation de 2008. Ataques DDoS, envío de faxes negros, llamadas telefónicas de broma y protestas físicas en diversas sedes de la Iglesia de la Cienciología fueron utilizados para denunciar la vulneración sistemática de derechos humanos por parte de esta organización. Un caso de hacking político que vertebra la amplitud de la acepción se produjo en la guerra de Kosovo con la puesta en funcionamiento de un servidor llamado anonymizer.com a iniciativa de Electronic Frontier Foundation (EFF). Su propósito fue el de combatir la censura y propagar el ejercicio de la libertad mediática construyendo redes para la diseminación del pensamiento crítico a través de foros de debate y listas de correo protegidas de los canales gubernamentales y de los mass media. Otro ejemplo paradigmático y complejo de la amplitud operativa y simbólica del hacking político fue el apoyo a la causa zapatista a través del script Zaps Floodnet, desarrollada por Electronic Disturbance Theater (EDT) en 1997 para el desarrollo de procesos de infiltración y bloqueo. El funcionamiento de FloodNet consistía en la utilización de acciones automatizadas para recargar una página web-objetivo varias veces por minuto y para enviar correo basura (conceptual-artistic spamming) a su servidor. La web del presidente mexicano, el Pentágono y la bolsa de Frankfurt fueron algunos de sus blancos.

47. Sara Martín Alegre, "Mujeres en la literatura de ciencia ficción: entre la escritura y el feminismo", *Dossiers Feministes*, "Mujeres y ciencias", nº 14, 2010. Disponible en: https://bit.ly/2u079Wc (Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2017).

Susan Thunder Headly en la convención de hackers DEF CON III en Las Vegas, 1995



a los problemas de nuestro presente y nuestro futuro. Considerando el ciberfeminismo como una especulación, un mito, una idea utópica y una construcción estratégica, a partir de 1997 Sollfrank elabora una táctica donde la presencia y la participación de las mujeres en el campo de la tecnología podría demostrar la vulnerabilidad de los sistemas y los espacios del poder en la emergencia de las nuevas prácticas en Internet.

La pregunta del what if/¿y si?, ¿qué ocurriría si hubiese mujeres hackers? ¿geek girls? ¿cómo seríamos? ¿y si tuviésemos el script? ¿y si hubiese multitud de artistas femeninas de net.art? ¿y si hackeáramos el sistema del arte? ¿las convenciones de chicos hackers? ¿el copyright? Estas son las formulaciones con las que Sollfrank plantea las ficciones y utopías feministas desde ángulos parecidos a las chicas listas, bad girls, riot grrrls que, como dice Rosi Braidotti, "queremos poner resistencia activa, pero también queremos divertirnos y queremos hacerlo a nuestra manera"[48].

Porque si no estuviéramos en la escena tecnológica, aún podríamos inventarnos a nosotras mismas, podríamos apropiarnos de las herramientas e intervenir en el discurso y en la construcción de nuevas realidades sociales. Y tal vez proponer una conexión entre las maneras de destrabajar que avanzaba Valerie Solanas en SCUM (1968)[49] y las formas en que Sollfrank hace funcionar un tipo de hacking social y cultural. La viralidad, la perturbación, la infiltración, el sabotaje y la profanación de la mistificada tecnología tipificada como masculina, así como la apropiación de sus espacios y herramientas, son objetivos del ciberfeminismo desarrollado por Sollfrank. Como instrumentos tácticos y simbólicos, el hacking social sabotea haciendo un corte en el flujo ordinario de los acontecimientos generando una transformación eficaz.

48. Rosi Braidotti, "Cyberfeminism with a Difference", en: Sandra Kemp y Judith Squires, *Feminisms*, Oxford University Press, Oxford, 1997, p. 520.
49. "Los miembros de SCUM eligirán toda clase de profesiones y destrabajarán. Por ejemplo, las vendedoras y telefonistas SCUM, no cobrarán. Las operarias y oficinistas SCUM, cogerán el trabajo destruyendo el material en secreto. Las SCUM destrabajarán sistemáticamente hasta hacerse despedir, después buscarán un nuevo empleo para sabotear" Valerie Solanas, *Manifesto SCUM*, Editor digital Trips, 1968, p. 57.

Female Extension

Ante la emergencia de las nuevas prácticas artísticas en Internet, en 1997 el Museo de Arte de Hamburgo anuncia el primer concurso del mundo de net art bajo el título *Extension*. El nombre precedía la intención de la institución de originar un nuevo espacio virtual como extensión del museo tradicional. Para el desarrollo del concurso, la organización solicitaba explícitamente a los participantes contribuciones de net art y no arte tradicional mostrado en Internet.

Algunas condiciones para la participación en el concurso hicieron pensar a Sollfrank que los organizadores no conocían adecuadamente la especificidad del nuevo medio. El desconocimiento se percibía en algunas de las bases, cuando solicitaban a los artistas que subieran las obras a un servidor del museo. Esta condición excluía las auténticas propuestas de net art —aportaciones que trabajasen desde la comunicación, el intercambio, la interacción, los enlaces a otras webs— pero Sollfrank decide participar igualmente:

> Me invento 289 net artistas femeninas de las cuales, 200 son registradas en el concurso. Parte de los nombres fueron tomados de guías telefónicas internacionales, y otra parte fueron inventados. Para su registro, las "artistas femeninas" tuvieron que enviar sus direcciones completas con números de teléfono, además de direcciones de correo electrónico de trabajo, los cuales fueron asignados a siete países diferentes. A cambio, el museo suministraba una contraseña para cada participante, lo que permitía a él/ella subir sus trabajos al servidor del museo[50].

Entretanto, el museo emite un alegre comunicado que se publica en diversos medios informando de la alta participación de mujeres. Ahora Sollfrank debía producir un elevado número de obras de arte para subirlas al servidor del museo. Un programador le sugiere la

50. C. Sollfrank, "Female Extension", *artwarez*, septiembre de 2010. Disponible en: https://bit.ly/2tQCYS9 (Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2017).

posibilidad de escribir un sencillo Perl-script que recoge aleatoriamente materiales HTML en Internet y los recombina creando nuevas páginas web. Mediante este script se generaron ciento veintisiete proyectos que Sollfrank combina con los títulos y los nombres de las artistas ficticias para subirlos al servidor.

Funcionando como un típico ataque DDos[51] —o ataques de Denegación de Servicios Distribuidos (Distributed Denial of Service)— *Female Extension* satura de participantes femeninas el concurso de net art. Como la "inundación" no causa ningún daño técnico ni sospecha, el proceso del jurado continúa su rutina, que da como ganadores a tres artistas masculinos:

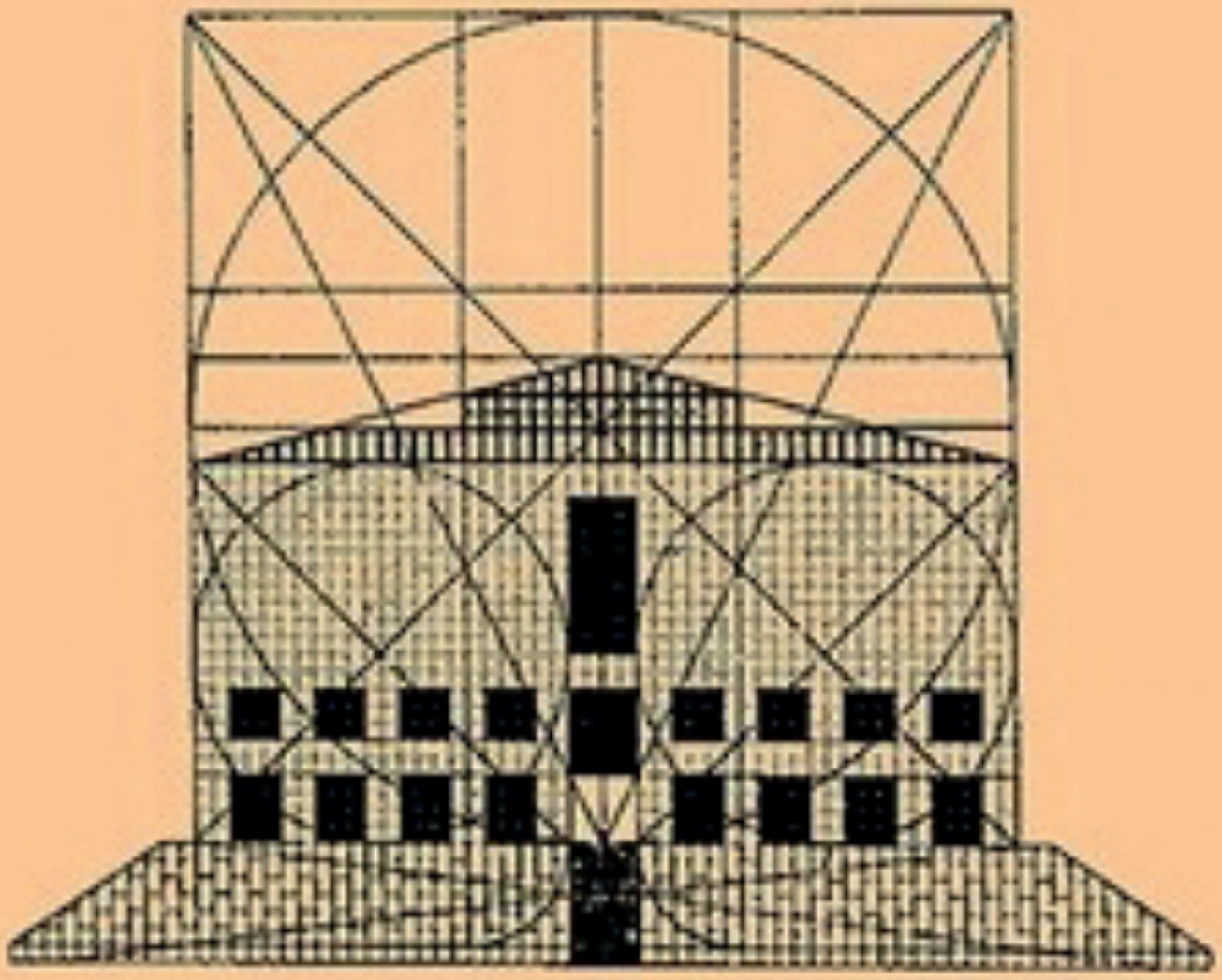
> la única posibilidad que me quedaba era revelar la intervención invisible de mí misma. Emití un comunicado que explicaba mi contribución a *Extension* y lo presenté en una rueda de prensa en el museo [...] A pesar de que mi plan original para perturbar el procedimiento del concurso había fallado, la posterior divulgación de la intervención causó un daño considerable a la imagen del museo y finalmente llevó a los responsables a abandonar cualquier esfuerzo para expandirse en espacios virtuales[52].

Have script will destroy

En el proceso de investigación para la creación de un método político y una táctica artística efectiva relacionada con la presencia de mujeres en las comunidades hacker, Sollfrank frecuenta famosas con-

Imágenes del proyecto *Female Extension* de Cornellia Sollfrank, 1997

51. Un ataque DDos funciona enviando gran cantidad de solicitudes a una red de computadoras haciendo que el servicio o el recurso sea inaccesible a sus usuarios legítimos. Se supera de tal manera la capacidad del sitio para gestionar la enorme cantidad de solicitudes que se evita que funcione correctamente. Con el fin de enviar esta masiva cantidad de solicitudes y sobrecargar el servidor, se establece una botnet o "red zombi" de ordenadores que han sido infectados previamente, generando un gran flujo de información desde varios puntos de conexión.
52. *Ibid.*



Please read the INSTRUCTIONS first!

screw N Y

screw N Y

screw N Y

screw N Y

screw N Y

screw N Y

Reset

80 BPM

Start

Stop

- Volume +

The Poem
Dial Up
Music

Autoplay



Imagen del proyecto *Have Script, Will Destroy* de Cornellia Sollfrank, 1999

venciones como las organizadas por el Chaos Computer Club (CCC)[53]. En sus incursiones detecta la significativa escasez de mujeres piratas informáticas, pero también percibe que, a pesar de definirse como comunidades abiertas y descentralizadas, predomina entre sus miembros la incomprensión de las alianzas entre el arte y el hacking. En una entrevista realizada por Florian Cramer en 2001 durante el congreso anual del CCC en Berlín, Sollfrank comenta lo siguiente:

> Como artista femenina en el Chaos Computer Club, me he encontrado cara a cara con algunas de las peores ideas preconcebidas, acusaciones y abuso verbal de mi vida (por desgracia) […] El problema más grande sin embargo es el arte.

53. De origen alemán, el CCC es una de las más antiguas asociaciones de hackers de Europa. Se definen como una influyente sociedad civil descentralizada que desde 1981 se ocupa de la seguridad y privacidad de la tecnología. Para más información: www.ccc.de (Fecha de consulta: 1 de junio de 2017).

> Eso me dejó completamente estupefacta. Estaba teniendo una agradable charla con alguien en una u otra de las fiestas del Chaos Computer Club y me preguntaron qué hacía. Cuando respondí "soy artista", la reacción que conseguí fue una ronca exclamación: "Odio a los artistas", que me dejó pensando, ¡oh, eso es una lástima! […] eso tiene que ver sin duda con que los hackers se ven a sí mismos como artistas —y más importante, los únicos genuinos— y que todo el mundo es simplemente un idiota y no tiene ni idea (risas)[54].

Con el objetivo puesto en atender las conexiones entre el hacking, la política y el arte, así como el trabajo de las mujeres en el campo de la tecnología, en diciembre de 1999 Sollfrank consigue entrevistar a una mujer hacker estadounidense que asiste al encuentro anual del CCC. La charla fue registrada en un video titulado *Have Script, Will Destroy"*[55], con la condición de que la mujer, con el nombre clave de Clara Sopht, se mantuviera en el anonimato y no se proporcionara información específica sobre su trabajo.

En la entrevista, ambas abordan con un lenguaje técnico asuntos sobre las formas de resistencia electrónica en la red: los ataques DDoS, las tácticas desde las que transformar los discursos teóricos en acciones o las formas mediante las cuales el hacking puede adquirir un carácter redistribuido, ejemplificado por el Critical Art Ensemble. También, por supuesto, se plantea la reflexión sobre el hecho de que Clara Sopht trabaje en un entorno eminentemente masculino:

> Cornelia Sollfrank: —"Estás operando en un dominio predominantemente masculino. ¿Eso te causa problemas? ¿Tienes que luchar por la igualdad de derechos? ¿Y te considerarías feminista?".
> Clara Sopht: —"¡Uh! Aehm, eso es difícil. Bueno, mi experiencia es que la mayoría de los hackers odian a las feministas. Eso sería motivo suficiente para que yo me llame feminista. En general, no soy una gran fan de los ismos, como el hackism, pero lo cierto es que estamos lejos de tener derechos iguales para hombres y mujeres. Eso es seguro. La gran pregunta es qué estrategias

54. Florian Cramer y Cornelia Sollfrank, "Hacking the art operating system", *nettime-list*, enero de 2001. Disponible en: https://bit.ly/2KGIKiE (Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2017).
55. Para más información: https://bit.ly/2NmCKu7.





Cornellia Sollfrank, *This Is Not by Me*, collages digitales, grabados digitales, serigrafías, pintura, pintura mural, desde 2004
Cornelia Sollfrank, *I Don't Know*, conversación entre Cornelia Sollfrank y Andy Warhol, vídeo, 15 minutos, DVD (producciones SCUM), 1968-2006

> realmente podrían tener sentido hoy".
> Cornelia Sollfrank: —"¿Alguna vez has oído hablar del ciberfeminismo? ¿Y qué piensas de él?".
> Clara Sopht —"Oh, el ciberfeminismo parece ser muy divertido. Estas chicas tienden a ser frescas y descaradas, pero les recomiendo que se ensucien las manos con la tecnología y transformen sus estrategias retóricas en ataques tecnológicos que golpearían mucho más profundo"[56].

Cornelia Sollfrank dio una conferencia en el Chaos Computer Club sobre mujeres piratas informáticas y aprovechó la ocasión para mostrar la video-entrevista, en la que Clara Sopht aparece con gafas de sol y gorra en un escenario low-tech. Sollfrank relata que algunas personas le llamaron la atención por no haber sido lo suficientemente cuidadosa con la privacidad de Clara Sopht. La sorpresa llegó hacia el final del evento, cuando Sollfrank mencionó de forma casual que Clara Sopht en realidad no existe: es una invención suya. El mundo tecnologizado del hacking había sido hackeado con estrategias propias del arte: "de manera inesperada [las asistentes a la conferencia] tenían la experiencia del arte, un arte que había llegado a ellos, a su congreso y hablaba en su idioma"[57].

Anonymous_Warhol_Flowers

Se ha dicho de los primeros artistas de net art que eran los hijos ideales de Duchamp. Interesados en la producción de la imagen y el discurso en la cultura en red, experimentan con procesos de diálogo e intercambio, con conexiones dinámicas y flujos de datos, imágenes y textos sin fronteras, colaborativos y en red. Las máquinas y las imágenes no son independientes sino que, parafraseando a Sollfrank, están vinculadas por la historia del arte, los algoritmos y las interacciones entre huma-

56. C. Sollfrank, "Have Script, Will Destroy", *op. cit.*
57. *Cf.* F. Cramer y C. Sollfrank, *op. cit.*

nos y máquinas. Dentro de esta posición perdura el debate crítico en torno a las tradicionales categorías de originalidad, autor e identidad.

En otoño de 2004 Cornelia Sollfrank es invitada a participar en el foro para los new media [plug.in] en Basilea. Con anterioridad, Sollfrank había diseñado junto a un programador el net.art generator[58], un programa open access que genera collages automáticamente al introducir un término de búsqueda. Con afinidades dadá, cubistas y pop, el net.art generator materializa el azar, el proceso de diálogo e intercambio abierto. Situada en la tradición de la producción automatizada, en serie, desapasionada, azarosa, impersonal y colectiva, Sollfrank experimenta con el net.art generator como una relectura de la era digital. Las flores de Warhol caen por su propio peso. Son el artista y las imágenes perfectas para su propuesta, pero la directora del evento le comunica la imposibilidad de realizar la exposición por la amenaza de conflictos con los derechos de autor.

Debido a que era verdaderamente difícil discernir la autoría de unas flores cuyas imágenes eran de baja calidad, producidas por un programa de forma aleatoria, escrito por un programador y propuesto por una investigadora y artista, Sollfrank inicia un nuevo proceso de asesoramiento legal que le permita explicar las limitaciones que se imponían a la generación y exposición de los collages digitales. Ningún experto legal fue capaz de resolver el problema de la autoría y llegaron a conclusiones diversas: algunos citaron los artículos que defienden la libertad de expresión y otros le recomendaron no exponerlos. Como esta circunstancia entrañaba un área gris legal, Sollfrank se planteó que "si insisto como artista en mi derecho a la libertad artística, también debo estar preparada para defenderlo ante los tribunales"[59]. Estas discusiones fueron grabadas y pasaron a formar parte del proyecto.

58. Para utilizar el net.art generator y obtener más información: nag.iap.de
59. C. Sollfrank "Copyright as Material and Object of Art", *expanded ORIGINAL*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2009. Disponible en: https://bit.ly/2IOZEa2 (Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2017).

Dos años más tarde, Thomas Kaestle, el entonces jefe del Kunstverein Hildesheim, la invitó a realizar una exposición individual a pesar de la ambigüedad en la situación legal del proyecto. Para contrarrestar su inseguridad jurídica, Sollfrank planeó la posibilidad de utilizar de nuevo los medios del arte y el hacking cultural para "obtener el acuerdo de Andy Warhol en una conversación con él"[60]. Como este acuerdo era imposible llevarlo a cabo en persona, ya que Warhol llevaba treinta años muerto, realizó una video-entrevista con él recurriendo al procedimiento del collage a partir de fragmentos de viejas grabaciones. En ella discuten sobre la cultura popular, las estrategias estéticas comunes para trabajar con material encontrado y su pasión por la automatización. Además, ambos se burlan de las nociones de creatividad y originalidad. Warhol también le relata su primera demanda y le explica que no entiende cómo alguien que compra una revista no adquiere automáticamente los derechos de las imágenes contenidas en ella: "en consecuencia, mi petición de permiso lo deja algo perplejo […] el problema parecía estar resuelto, al menos inicialmente"[61]. Warhol no ve problemas conceptuales, estéticos o legales que surjan del procesamiento de sus imágenes, de modo que Sollfrank alcanza su objetivo de hackear el sistema operativo del arte.

60. *Ibid.*
61. *Ibid.*

6

INTERCAMBIO AFECTIVO. CAPÍTULO 2

Una conversación-contacto-contagio entre Diego del Pozo Barriuso y Julia Morandeira Arrizabalaga; una fricción afectiva entre un preámbulo cálido y una rugosidad interespacial

[SILENCIO]

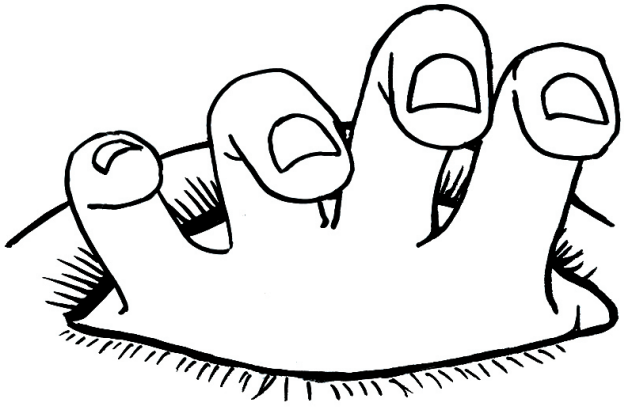
Preámbulo cálido:

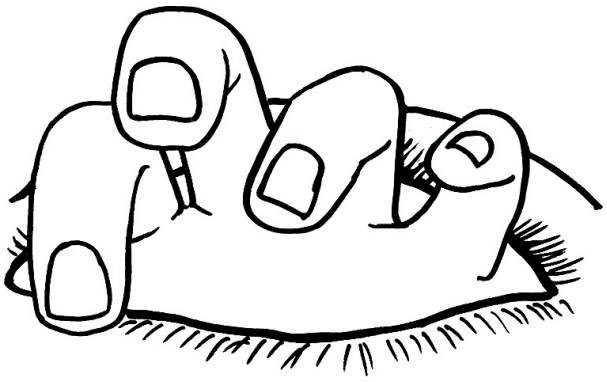
Por eso, tenemos que relanzar el tacto. Es necesario profundizar de manera crítica en las consecuencias de la estandarización, psicologización y privatización de las emociones, pero también en el modelo de la estructura social que olvida deliberadamente las intensidades emocionales. Y hacerlo a través del tacto. Hemos interiorizado una lógica de dominación sobre lxs otrxs, encarnada en una violencia excluyente y estructural, perpetuada por un sistema económico explotador y extractivista; una violencia que circula arbitraria pero intensamente entre los cuerpos. Frente a ello, urge producir políticas y relaciones afectivas diferentes; avanzar otras políticas del tocar. Tocar, no dominar.

Necesitamos otras formas de contacto. Necesitamos dejarnos afectar por nuestra visión háptica, por ejemplo. Para conducir un coche usamos la visión óptica; pero para hacer el amor, tener sexo o acariciar a alguien usamos múltiples ojos táctiles. Conducir un coche con visión háptica provocaría trágicos accidentes. Y sin embargo, pareciera que nos hemos acostumbrado a conducirnos con los otros sólo con visión óptica, con la precisión de enfoque que requiere conducir un coche por la autopista.

Ver, conducirse por el mundo cambiando ciertos puntos de vista privilegiados, colocándose en otras posiciones, ver con un sentido táctil.

Estar cerca. Asumir que vivimos un proceso de mutación constante en el que es crucial afectar y permitirse ser afectado por lo real, lo ficticio, o por los otros.





Donna Haraway nos invita a tratar de ver con otros ojos, a desarrollar otras formas de tocar, pero matiza: "cuidar sin la necesidad de tocar con la cámara o las manos en otro viaje de descubrimiento". Haraway establece una alusión directa al colonialismo, a esa mirada que se erige como "descubridora", que privilegia su punto de vista frente a los otros, que entiende la existencia de los otros desde su concepción y producción de realidad. Las imágenes de los comienzos del cine captadas por los colonizadores de pueblos no-occidentales, así como ciertas imágenes definidas como multiculturales en la televisión, son una prueba de este tocar racista y violento con la cámara que ha objetualizado de manera reduccionista el cuerpo de lxs otrxs.

Son necesarios otros modos de tocar, que no impliquen siempre tocar con las manos, sino más bien acariciando con los ojos, y son cruciales otros modos de ver, otras epistemologías de la visión, otras imaginerías, más allá de la representación.

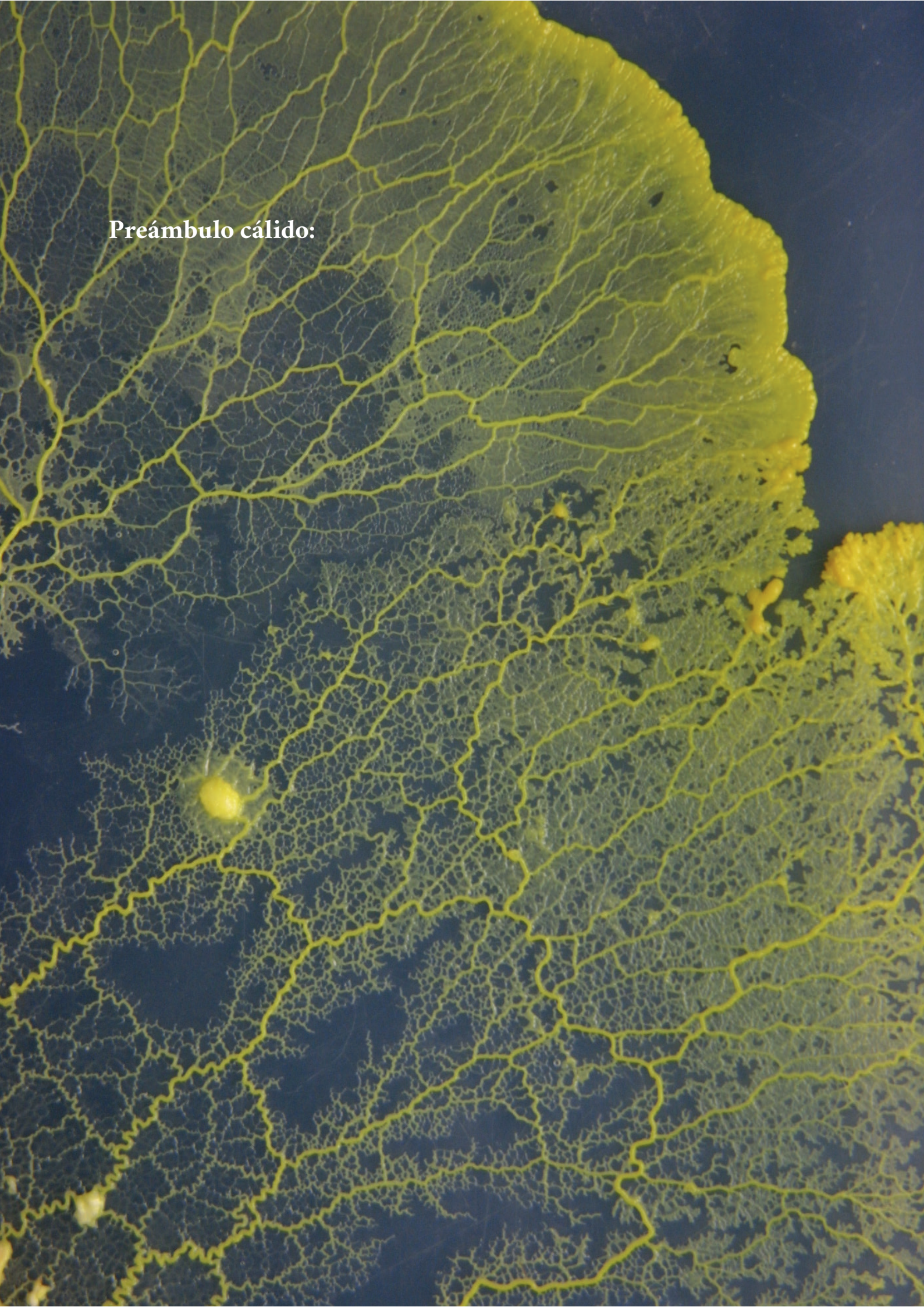
¿Cómo generar otras formas de tocar con la cámara, o la visión?

Rugosidad interespacial:

Lo háptico contiene la promesa de una alternativa contra la primacía de la visión despegada: la potencialidad de conocer y aprehender desde la proximidad, la implicación y la intimidad, en contacto con la materialidad de lo pensado y lo conocido, con lo tocado y conmovido. El tacto es, más que cualquier otro sistema de percepción, una producción de conocimiento no-dual, pues tocar es siempre recíproco y reversible: tocar es alcanzar, acariciar, envolver, sujetar y ser alcanzado, acariciado, envuelto y sujetado, *todo junto y al mismo tiempo*, sin distinción. Es también acto narrativo e imaginativo, pues percibir una textura es —nos recuerda Eve K. Sedgwick— "siempre, inmediatamente, y de facto, estar inmersa en un campo activo de hipotetizar narrativas, probar y re-comprender cómo las propiedades físicas son

agentes y sujetos de la acción a lo largo del tiempo". Implica un pensamiento táctil, un idea texturizada o una textura pensante: implica especular si ese cuerpo está laminado, granulado o pulido; si es peludo, liso o áspero, o si es prudente agarrarlo, doblarlo, estirarlo y hundirlo. Pues el tacto al igual que el afecto no reside en un cuerpo, sino que se pega a él y provoca cosas en ellxs. Ambos posibilitan comprender desde la afinidad, la empatía o el temblor, y subrayan la importancia de la piel, de lo visceral y lo muscular, de lo molecular casi imperceptible y lo emocional en estas economías de transferencia y transformación.

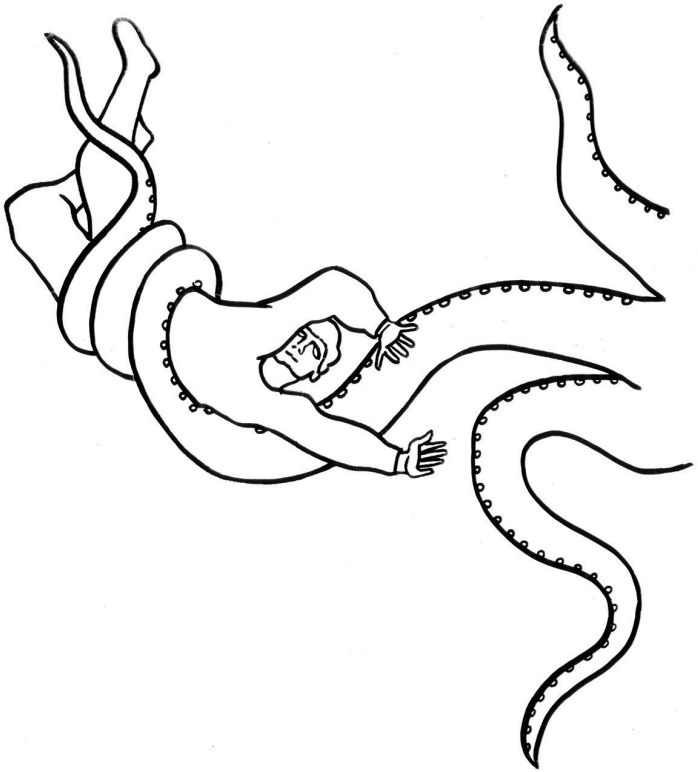
Tocar es tanto ejercer dominación como exponerse a la vulnerabilidad. Ya desde su raíz etimológica (el verbo italiano *toccare*, que significa asestar un golpe, pegar) está conectado con la herida y la violencia en potencia del contacto. También es interesante analizar el espectro semántico de devenir *intocable.* En definitiva: tanto tocar, como cuidar, pueden ser actos placenteros como pueden ser horrorosos; pueden hacer bien, pero también daño. Son siempre ambivalentes, nunca neutrales; y es en esa ambigüedad donde radica su potencial transformador. Por eso, tenemos que rescatar tanto el cuidado como el tacto de los cuentos maniqueos que los moralizan, idealizan y romantizan, para re-territorializarlos en todo el esplendor de sus impurezas y asperezas.



Preámbulo cálido:




5. c
4
5. b
5. a
1
33,33%
Doc: 12,5M/12,5M



Rugosidad interespacial:

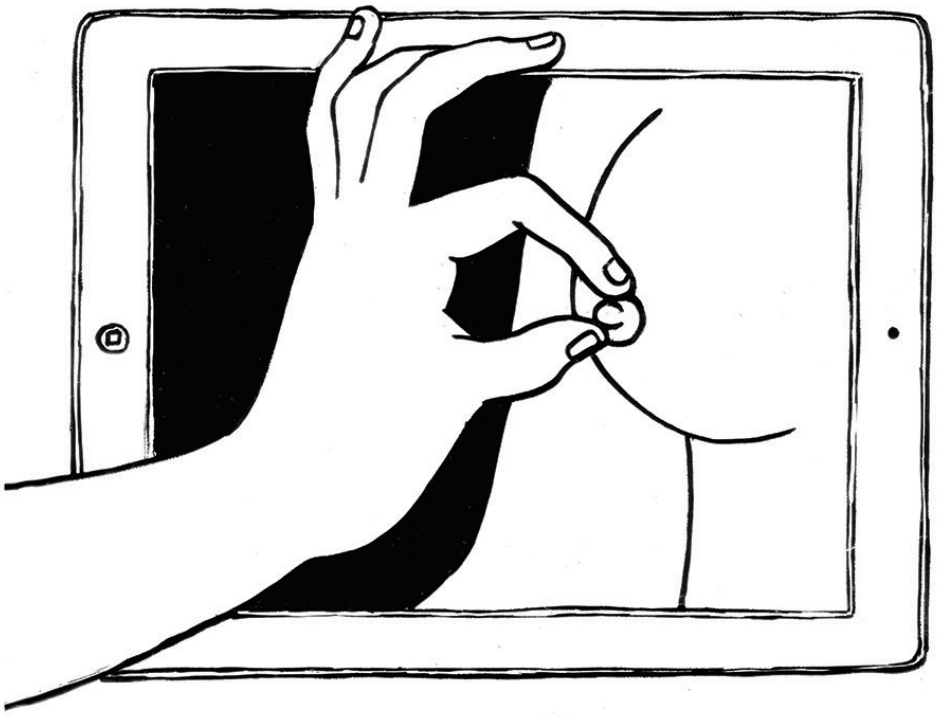
Pero pienso, también, en cómo la tecnología actual está haciendo uso de lo háptico. Hoy, todo es pantalla y tacto, todo es sensor y ausencia de tacto: el coche se aparca solo, sin necesidad de tocar siquiera el volante; no hace falta que el médico te toque, pues ve *a través de ti* con su escáner, y un largo etcétera. Creo que en gran parte esto ha de leerse en relación a la ideología transhumanista que funde cuerpo y máquina, afirmando la necesidad y el deseo de transformar la condición humana a través del desarrollo de tecnologías que mejoran las capacidades humanas —físicas, intelectuales y psicológicas— y que eliminan el envejecimiento; todo ello en pos de un futuro posthumano, resbaladizo y (cuasi) inmortal. Para ello, hemos integrado a nivel biopolítico principios propios de programas y productos tecnológicos, como son la eficiencia y el *branding*, o el *update* y *enhancement* constantes (piensa sino en las fotos de redes sociales, en el léxico de los circuitos del gimnasio, o en tus camisetas térmicas *inteligentes*). Estamos aplicando principios de diseño a nuestros cuerpos-máquinas, moldeables a la carta mediante suplementos dietéticos, cirugía, implantes, cosmética, programas deportivos con personal trainer; pero también a través de la ingeniería genética, técnicas eugenésicas, bebés de diseño, neuroprótesis, interfaces cerebro-ordenador, realidad aumentada o teléfonos inteligentes que miden todas nuestras vitales. Un mercado de diseño que está extendiendo una estética seductora e impecable de superficies *high-tech*, transparentes y multisensoriales, que recubren todo tipo de pieles —ya sean visuales, animadas o inanimadas—, haciéndolas indiferenciables. Para el filósofo Byung Chul Han, este nuevo universo sensorial de superficies lisas está inaugurando una "estética de lo pulido" (a través de la cual relaciona el *Balloon Dog* de Jeff Koons, con el diseño curvo del Iphone y la depilación brasileña), que ha de entenderse como un síntoma de la dictadura de la positividad en la que vivimos, en la que se evita todo roce o confrontación,

toda negatividad. En su lugar, se aboga por una anestesia calmante; un bienestar efímero. Todo ello está produciendo una subjetividad fluctuante y elástica, engranada en una economía insaciable de deseos, sensaciones y resultados inmediatos, así como de decepción e insatisfacción perpetuas. Pues en definitiva, no es más que otro giro de tuerca en la sofisticación de los mecanismos de autocontrol y auto-explotación. Al estar insertados en un cálculo perverso de actualización constante, los resultados nunca son suficientes y las metas a alcanzar se encuentran siempre un poco más lejos, ahondando así en el malestar y cansancio crónicos contemporáneos.

También hoy, más que nunca, es urgente rescatar y re-apropiarse del cuidado propio, así como hablar de la violencia y de la autodefensa (quién tiene derecho de ejercerla, a quién se le niega, y cómo podemos reinventar formas colectivas de peligrosidad), pues como dice Sara Ahmed parafraseando a Audre Lorde, *selfcare is warfare* — el cuidado propio es una guerra. Al aprender que el cáncer devora su hígado, Audre Lorde escribe sobre la necropolítica de los cuidados y los cuerpos, sobre la manera en el que el privilegio organiza según raza, clase, sexualidad y género la gestión de la vida, la muerte y los cuidados, sobre todo del cuidado propio. "Cuidarme a mí misma no es un acto de complacencia, sino de conservación, y eso es un acto de guerra política" escribió, en una de las frases más citadas, pensadas y re-elaboradas por las corrientes feministas en los últimos tiempos. De un tiempo a esta parte, el cuidado propio se ha convertido en un terreno en el que el capitalismo se ha infiltrado de manera poderosa con cada nueva crema orgánica, convirtiéndolo en carne de publicidad neoliberal: batidos verdes, *superfoods*, cremas de principio activo, fotos de Instagram de posiciones de yoga y runners, cursos de *mindfullness*, y reflexiones extáticas sobre el bienestar. El problema con todo ello no son las prácticas en sí, sino la manera en que han sido cooptadas por una gobernanza e incluso un feminismo neoliberal, que bajo mantras de positividad solidarios, promueve una gestión del desasosiego y un

individualismo competitivo. El *wellness* se ha convertido en una ideología que está organizando cuerpos, cuidados y afectos según líneas de cuerpos sanos, cuerpos capaces, así como vectores de sexualidad, género y raza, entre otros.

Preámbulo cálido:







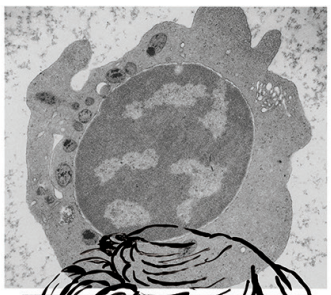
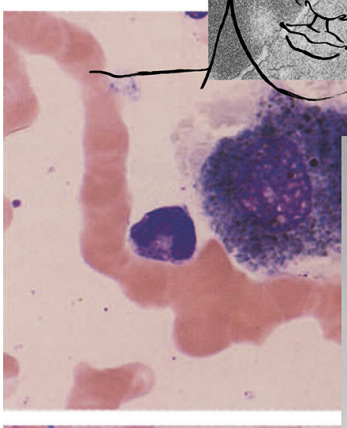


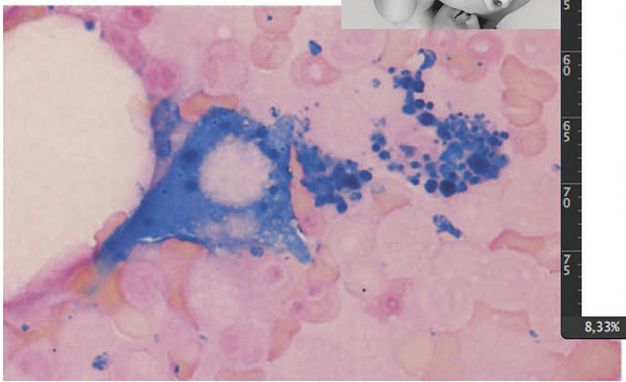
Fig. 61 a



Fig. 61 b







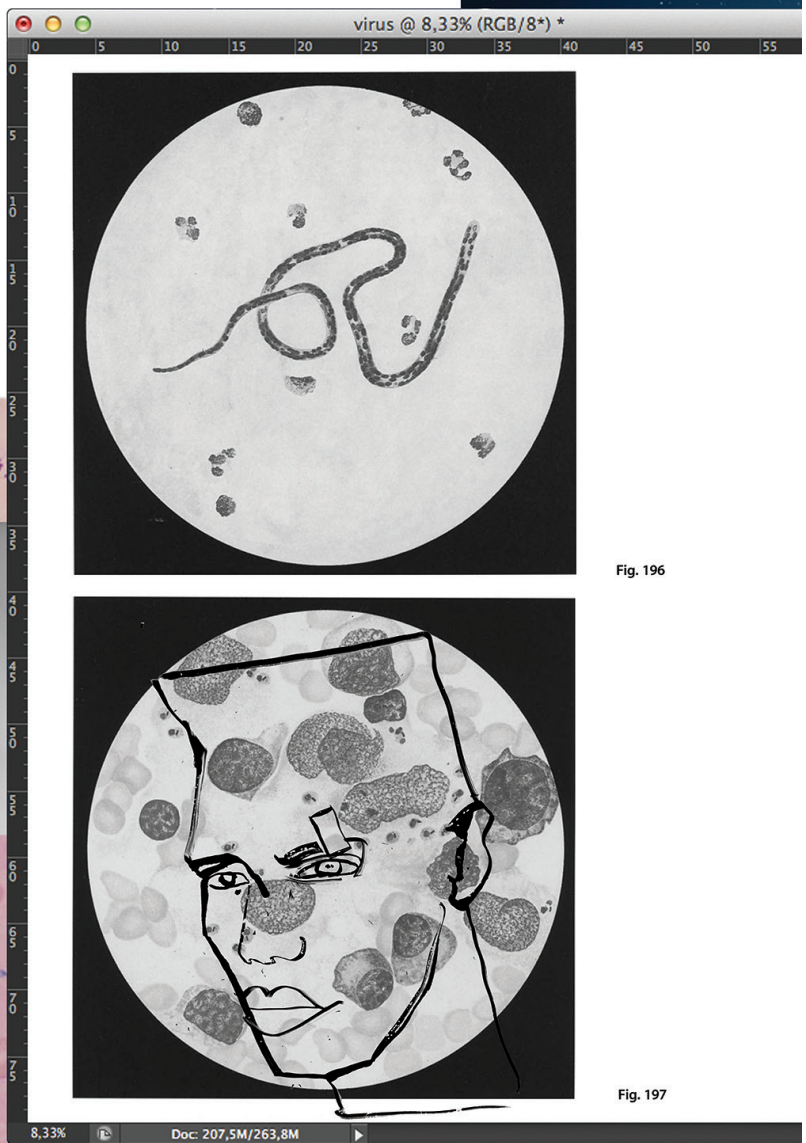
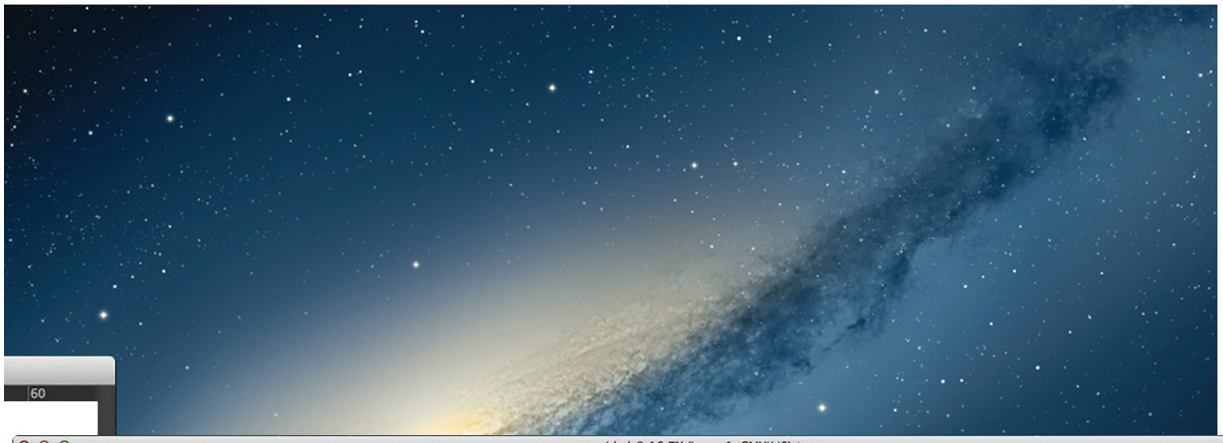
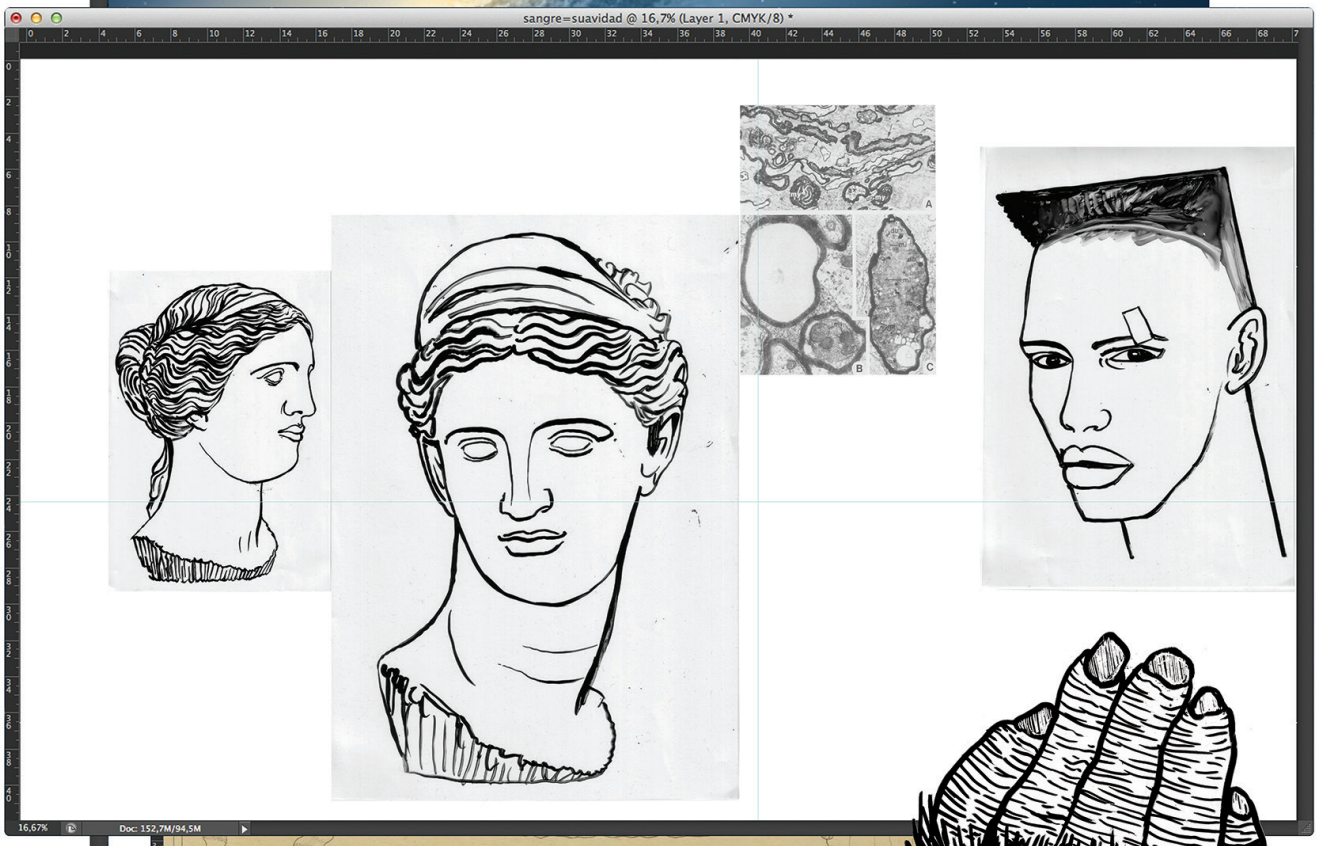


Fig. 196

Fig. 197




sangre=suavidad @ 16,7% (Layer 1, CMYK/8) *
16,67%
Doc: 152,7M/94,5M

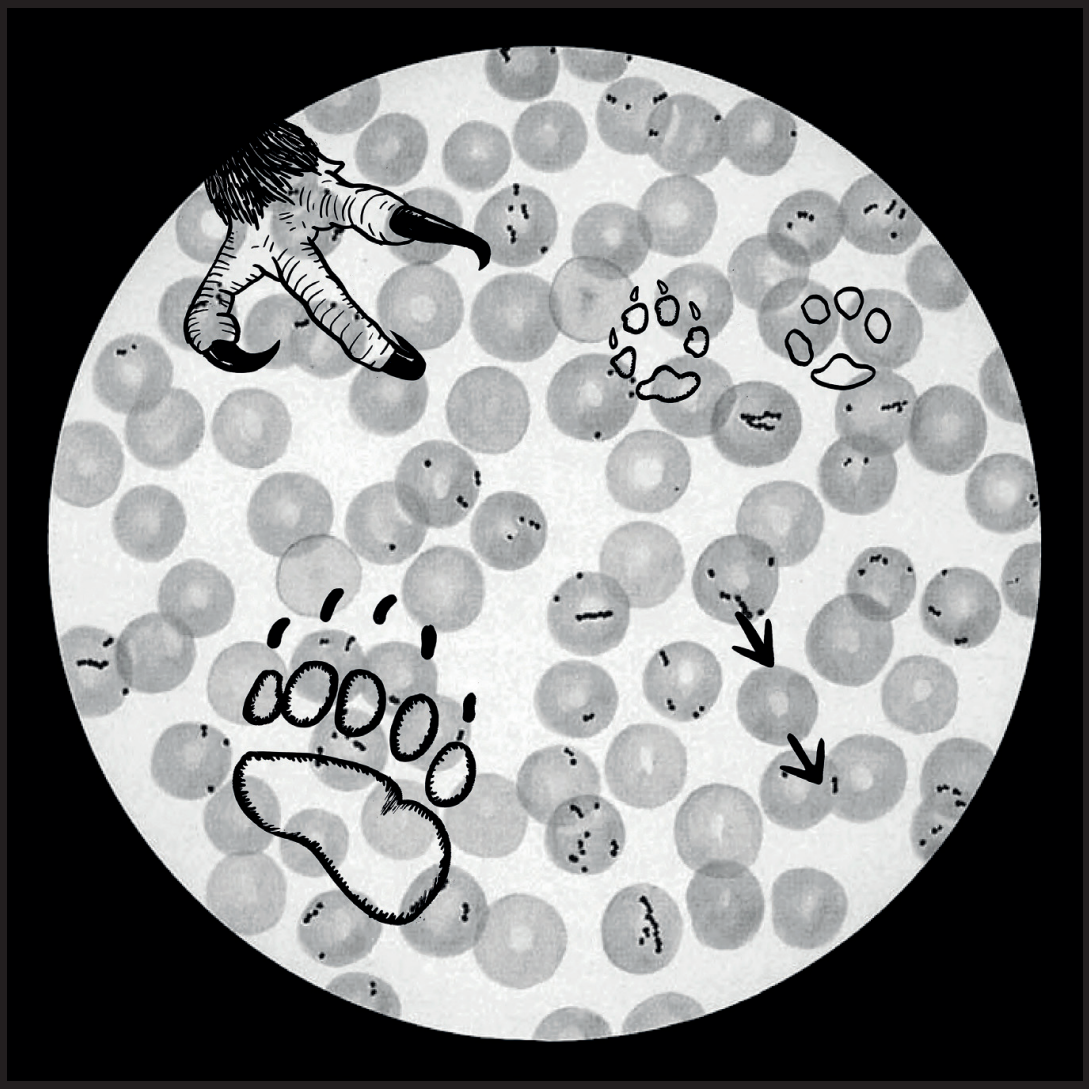


Rugosidad interespacial:

La reversibilidad del tacto —somos tocados por aquello que tocamos— sitúa la cuestión de la reciprocidad en el corazón de los planteamientos en torno a la ética y la política tanto del contacto, como del cuidado y del conocimiento. Es una herramienta de co-transformación, en las que las fronteras entre el uno y el otro se borran. También exige y despierta otras formas de atención, que permiten percibir el rumor de aquellos procesos que escapan a la óptica objetivista. Ofrece una atención profunda a la materialidad y al encarnamiento, una conciencia clara de la conexión e interdependencia vital con todo aquello que nos rodea y nos sostiene.

Me gusta pensar con María Puig de la Bellacasa que tocar es pensar y conocer de manera cuidadosa, y que por ello, tenemos que relanzar colectivamente el conocimiento comprometido como una forma de cuidado, para así reorganizar éticamente la vida en común en estos mundos *más que humanos*. Y no podría estar más de acuerdo: entender el conocimiento como materialización de mundos, re-materializar el conocimiento como un cuidado del mundo. Joan Tronto y Bernice Fischer definen el cuidado como todo aquello que hacemos para mantener, continuar, y reparar "nuestro mundo", para así vivir en él de la mejor manera posible. Y este mundo incluye nuestros cuerpos humanos, no-humanos y más-que-humanos enredados en una compleja maraña que nos interrelaciona, nos ata unxs con otrxs, y nos obliga a actuar de manera consecuente y co-responsable, a asumir la agencia del cuidado para plantear formas no-explotadoras de estar juntas. Para Karen Barad la cuestión de la co-responsabilidad ética es integral a todo proceso, pues "la propia naturaleza de la materia implica una exposición al otro. La responsabilidad no es una obligación que el sujeto escoge, sino una relación encarnada que precede la intencionalidad de la consciencia. La responsabilidad no es un cálculo que actuar. Es una relación siempre integral al devenir y no-devenir intra-activo del mundo".

Preámbulo cálido:







Preámbulo cálido:

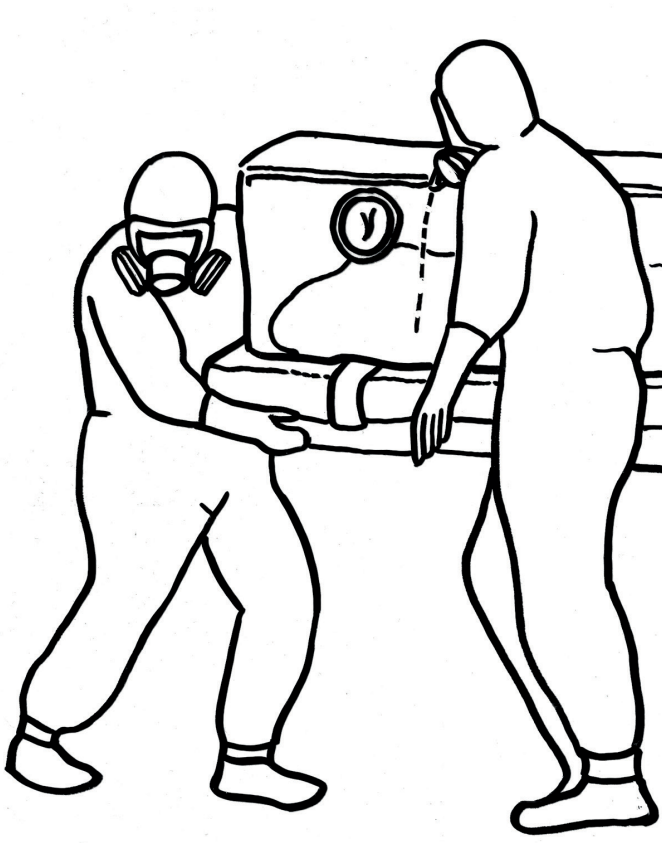
El VIH instauró en los años 80 un nuevo paradigma, el miedo al contacto. Este miedo era el ingrediente perfecto a añadir con los procesos de aislamiento e individualización neoliberales que progresivamente se venían produciendo desde 1971, además de cimentar la construcción de masculinidades tóxicas y homofóbicas.

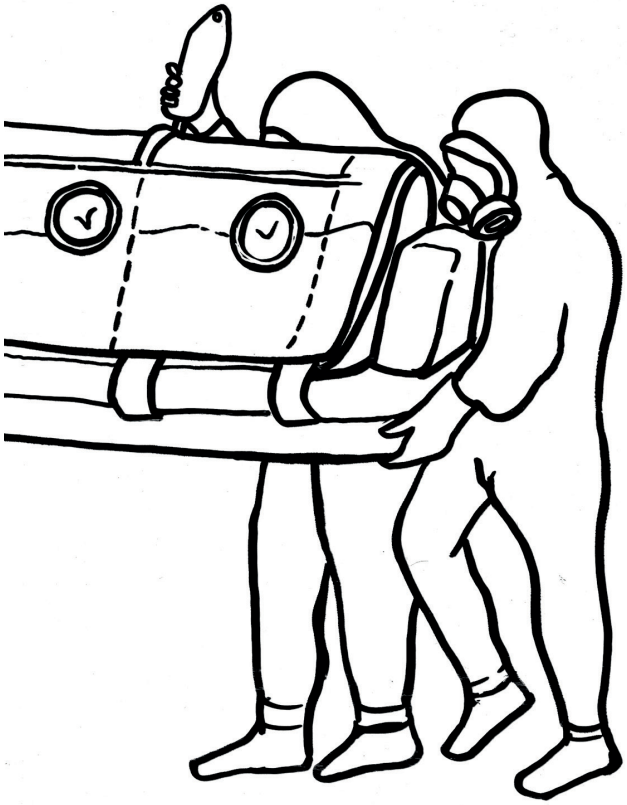
Rugosidad interespacial:

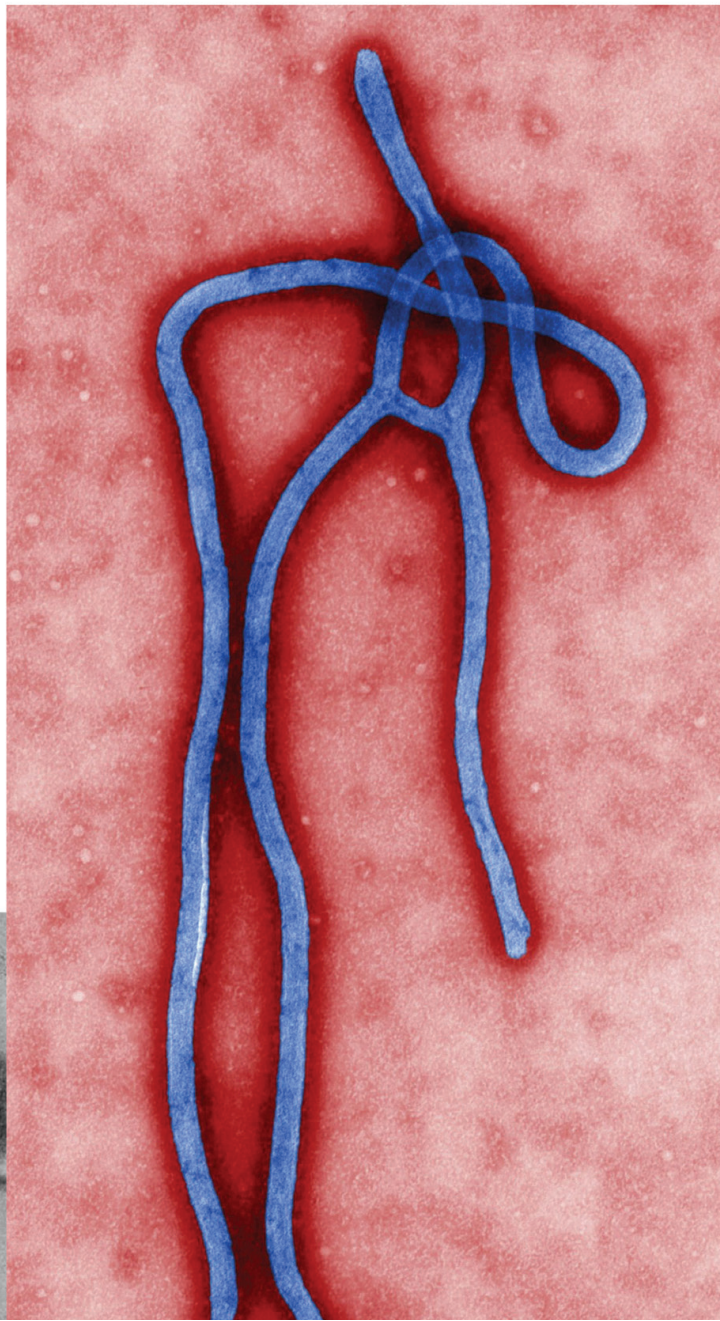
El cuidado también se puede instrumentalizar a un nivel global, geográfico y político. Europa misma está impregnada por el miedo al contacto, por una lógica profiláctica; las biopolíticas de su acceso lo demuestran. El desmantelamiento del Estado del Bienestar en el sur de Europa, el incremento de la extrema derecha en muchos países, el endurecimiento de las políticas de control migratorio, el BREXIT o la crisis de los refugiados, son procesos que están articulando diferentes límites y exclusiones operativas dentro del continente europeo, de manera asesina. Lejos ya de ser garante de derechos y democracia, Europa se define por la condición de aislamiento: es la cápsula médica hermética, la fortaleza, la caja fuerte, el derecho limitado o el control fronterizo. Las sábanas del Hospital Carlos III de Madrid especializado en crisis infecciosas, las arquitecturas hospitalarias, las escenas de desinfección de cuerpos o cuerpos encerrados en trajes de protección infecciosa invocan una nueva estética de lo profiláctico, lo epidérmico y lo higiénico.

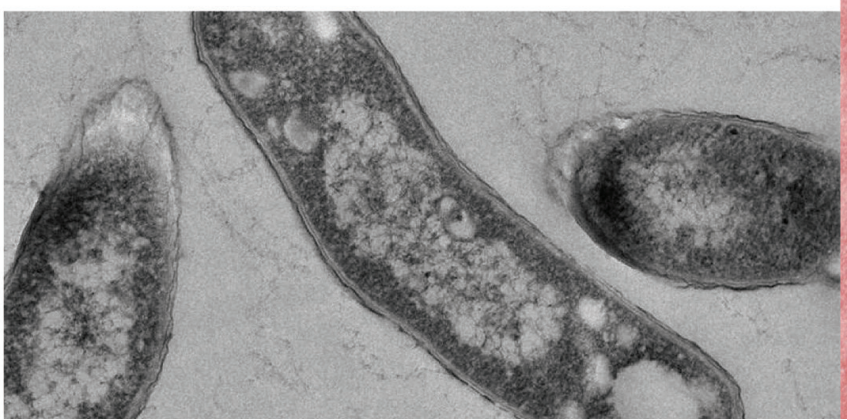
Preámbulo cálido:












"SANIDAD EN VENTA"

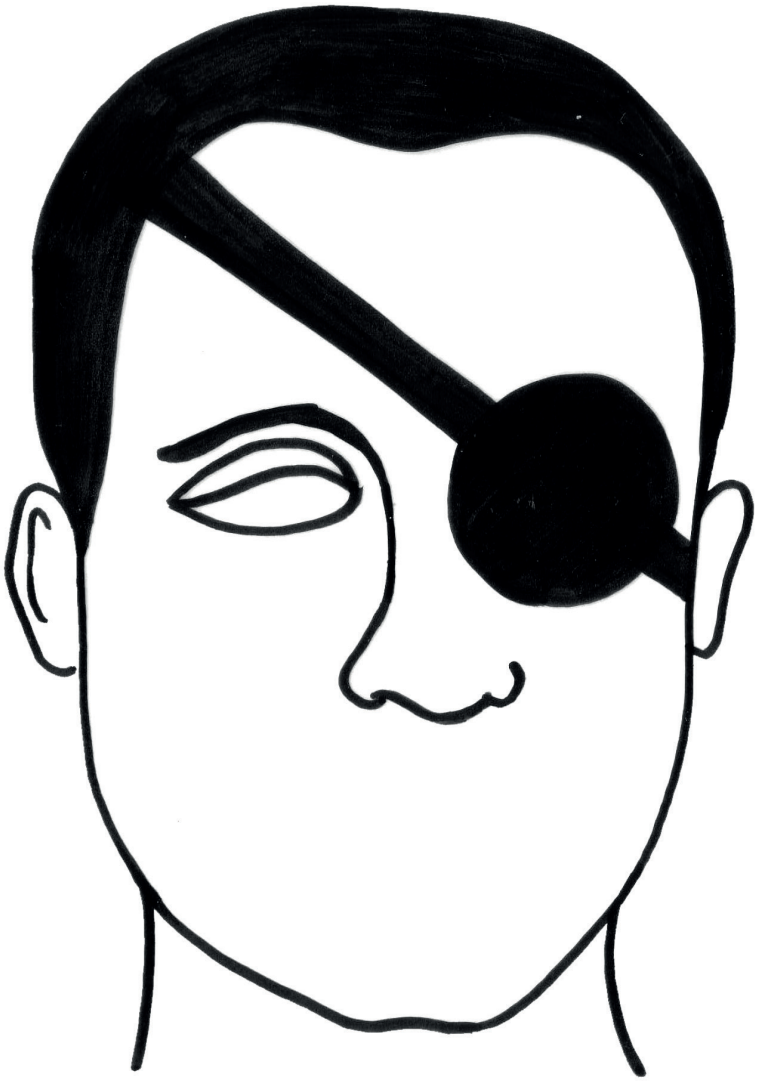

ERRO
RMANENTE
RLOSTII
NOS VAN A DESMANTELAR
TODOS LOS SERVICIOS
DE ESTE HOSPITAL CON TU
FIRMA NOS APOYAS A SEGUIR A
DELANTE CON LA ACTIVIDAD
DEL HOSPITAL CARLOS III
GRACIAS POR TU COLABORACIÓN

Rugosidad interespacial:

Estas visiones hápticas tienen un potencial especulativo alucinante. Tocar nos permite imaginar, recrear y proyectar otras realidades y relaciones posibles. Contrarresta la primacía sensorial de la visión, dominante en las epistemologías modernas. Es necesario conectar con la especulación, la fabulación y la figuración para crear, instigar y vivir nuevos imaginarios que pongan en circulación otras economías afectivas del cuidado hacia lxs otrxs.

Preámbulo cálido:

Es necesario "tocar" las escuelas, las universidades, los museos, los ministerios, las cárceles, los hospitales… introducir en todos ellos otras relaciones afectivas que las personas que trabajan ahí entiendan, para así dejarse afectar y producir mutaciones en estas instituciones petrificadas por las lógicas neoliberales. Pienso y trabajo en la creación de dispositivos afectivos "dentrofuera" de las instituciones, que nos proponen ser sensibles a los procesos del malestar neoliberal a través de experiencias espacio-temporales. Te propongo tres imágenes: una, mirar como una persona tuerta; dos, encarnar tus vergüenzas y colectivizarlas; tres, hacer transparente el pasamontañas de las luchas colectivas.







La primera imagen invita a asimilar qué significa "estar tuerta o sentirse tuerta", asumiendo las trampas a las que nos someten las visiones privilegiadas colonizadoras y dominadoras del poder, para así poder enfrentarnos a los malestares por los que nos sentimos sobrepasadas. Lejos de suponer una limitación, esta mirada parcial nos permite ver desde otras posiciones, abrirnos a otras formas de compre*(h)*ender el mundo. Si entendemos lo que percibimos como pura afectación, estamos entendiendo el problema de los afectos y las economías afectivas no sólo en el territorio exclusivo de los asuntos emocionales y las relaciones, sino en el problema de la visión. De modo que la noción de "afectación" que estoy manejando atraviesa de manera radical el problema de cómo vemos, quién tiene más de un punto de vista, quién no quiere ver, por qué unos sujetos tienen puntos de vista privilegiados o por qué hay sujetos que están cegados.

La segunda imagen busca conectar el malestar con la vergüenza. Debido a las políticas del miedo perpetradas a lo largo de la historia por distintas iglesias, religiones, sociedades y estados, la vergüenza se asocia desafortunadamente con la humillación y la culpa. Sin embargo, los estadios de vergüenza se operan a través de circuitos complejos, ligados a la producción de subjetividad, y son sistemas de comunicación en sí mismos. Como dice Eve K. Sedgwick: "la vergüenza da forma a la identidad, pero sin definirla o darle contenido. Como algo opuesto a la culpa, es un sentimiento nocivo que no se adhiere a lo que uno hace, *sino a lo que uno es*". Hay muchas posibilidades políticas en la performatividad de la vergüenza, que radican en acreditar la potencialidad de la inclinación a la vergüenza. Esta predisposición establece un lugar de cuestionamiento a partir del cual se inicia un proceso de difuminación de nuestra propia subjetividad, posibilitando así un proceso de transformación de la misma. Implica asumir nuestra fragilidad, cuestionar ciertas lógicas y certezas que hemos naturalizado como inmutables, que nos han imposibilitado para dar credibilidad a nuestra rareza, nuestra disfuncionalidad, nuestra vulnerabilidad, nuestra

improductividad, nuestra imaginación. Por esto mismo, sería importante regalarse espacios para colectivizar nuestras vergüenzas. ¿Cómo mirarse a uno mismo desde la vergüenza alejada de la culpa? ¿Qué vulnerabilidades surgen, y cuales nos atan a otros?

Finalmente, en la tercera imagen, el sujeto —a quien ya no le sirve su estado de representación, que él mismo había pactado consigo mismo o socialmente, o en el peor de los casos, al que había sido relegado— recurre a estrategias de ocultación temporales que le permiten transformar su subjetividad y desplazarse hacia otros lugares. Al mismo tiempo, las desvela para que puedan ser re-apropiadas por otros sujetos; entiende que es importante darse en este gesto generoso, con el que compartir los códigos que se dan en el aprendizaje de un proceso difícil. La imagen paradójica del "pasamontañas transparente" ofrece un lugar de posibilidad de algo por venir: no tiene una forma definida, se asemeja a una identidad oculta, a "alguien que se cubre". Sin embargo este estado no le condena a una opacidad total: identidad oculta está en realidad en código abierto y puede ser re-apropiada por aquel que quiera utilizarla; de ahí que sea transparente. Esto implica negociar procesos en común asumiendo las posiciones frágiles, impredecibles… pero, fundamentalmente, asumiendo las potencialidades que otorga la decisión de estar cerca del otro, aquí y ahora.

Rugosidad interespacial:

Una de las conclusión de todo esto es que para imaginar formas de estar juntos que sean cuidadosas, con todas sus ambivalencias y asperezas, necesitamos una reorganización ética de las relaciones humanas, no-humanas y más-que-humanas. Entonces, y partir de aquí, ¿qué alianzas y coaliciones establecer desde el afecto, desde el tacto, desde el cuidado, desde la visión parcial, la vergüenza colectivizada, y el sujeto deshecho en su representación?

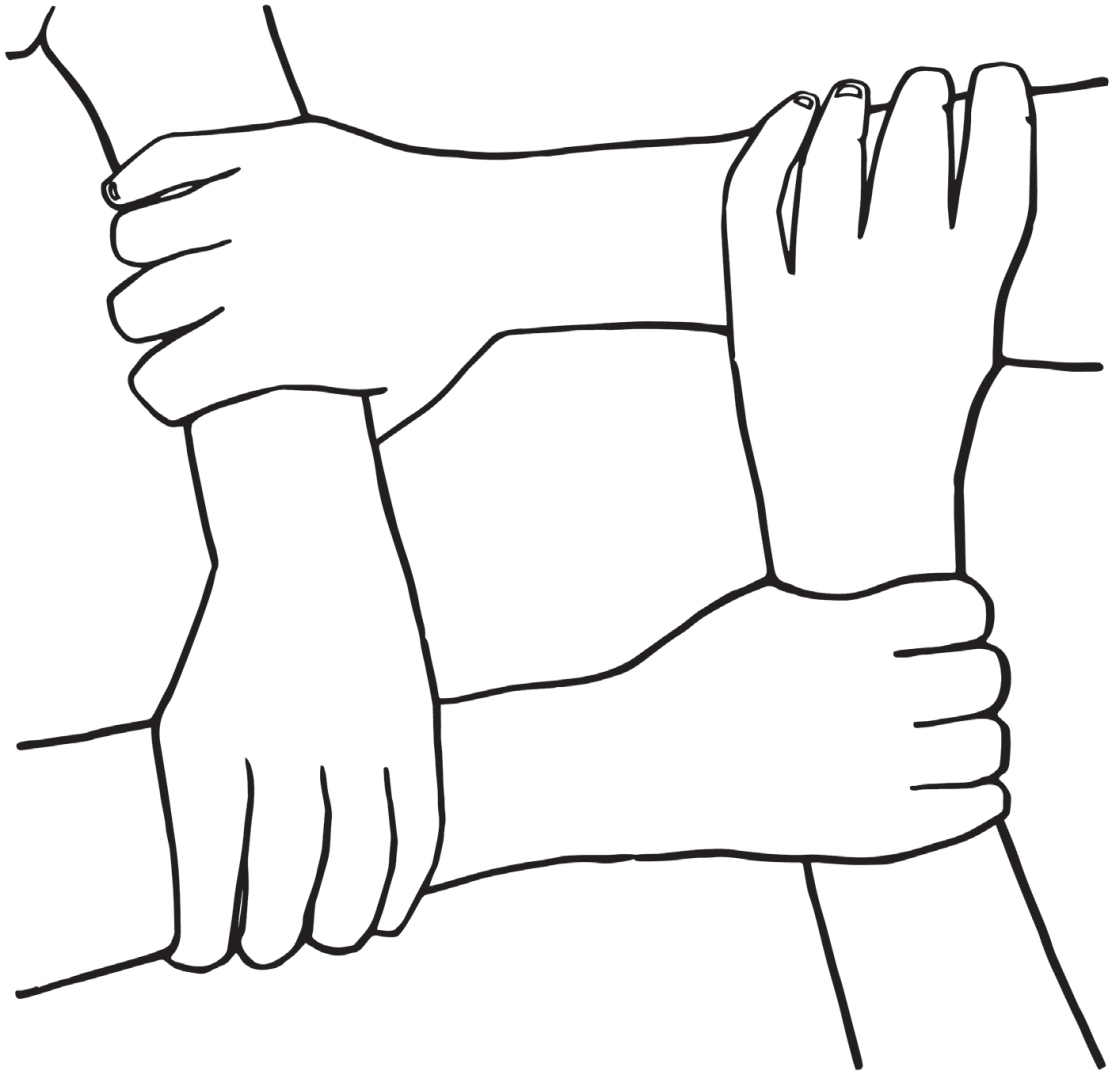
Preámbulo cálido:

> En mi caso, eso es un poco distinto debido a que en obras mías anteriores he utilizado parámetros que aludían al amor […] En ese sentido, ha habido en mi trabajo una continuidad. Trato, en ese orden de cosas, de insertar el Sida como otra forma que adquiere el amor. Pero se trata de un caso específico influido por cómo yo vivo el día a día, con mis amigos, con la gente que tengo a mi alrededor
>
> Pepe Espaliú

Rugosidad interespacial:

La afinidad convoca un ecosistema discontinuo que reconoce identidades parciales y posiciones contradictorias. Sus estructuras se definen por la elección de asuntos y estrategias compartidas más que por indicadores fijos o clasificaciones exclusivas. Existe únicamente a través de la participación consciente, implicada y voluntaria; no puede sobrevivir ni anteceder a sus miembros, ni reivindicar el apoyo de aquellos que no se involucran. La afinidad parte de un reconocimiento de la diferencia y la especificidad que puede generar acercamientos inclusivos a cuestiones de metodología y posicionalidad. Afinidad, no identidad.

Preámbulo cálido:



* Este texto ha sido construído a partir de múltiples intercambios y conversaciones —tanto orales, escritas como visuales— entre nosotros, así como de un sinfín de lecturas de las que nos sentimos deudoras. Especialmente importante es la herencia que recibimos del trabajo de Donna J. Haraway, Lynn Margulis, Melissa Gregg y Gregory Seigworth, Eve Kosofsky Sedgwick, Maria Puig de la Bellacasa, Sara Ahmed, Audre Lorde, Pepe Espaliú, Félix González Torres… y muchos más, cuya presencia se puede rastrear de manera más o menos explícita, más o menos evidente, en este texto.

El texto supone la segunda parte y continuación del primer capítulo publicado en el libro *Dissident Desire. Chapter 3: Transformative Tools*, editado por Suza Husse y Lorenzo Sandoval para Archive Books en 2018. Todos los dibujos son de Diego del Pozo, y son parte de las obras *Suaves se revelan, ásperas cuidan, todas se tocan...* (2016), *Lo inabordable se desintegra por contacto...* (2016) y *Dibujo para la escuelita del CA2M. Homenaje a Espaliú* (2017).

Además, la página 182 presenta un detalle de una imagen de un moho deslizante Physarum polycephalum, hallada en internet, y las páginas 198 y 199 recogen una imagen de las protestas del 26 de noviembre de 2012 articuladas por la Marea Blanca en contra de la privatización de los hospitales públicos.

7

SERES EN LOS HUMEDALES ELECTRÓNICOS: LOS MEMES

Loreto Alonso Atienza

Habitamos un medioambiente de lenguajes digitales, lógicas máquinicas y cuerpos físicos que nos remite a los humedales propios de costas y riberas, un territorio semi-inundado de formas anfibias y seres adaptados a respirar dentro y fuera del agua.

Propongo la figura metafórica de los humedales electrónicos como perspectiva para entender el actual panorama de conexiones con dispositivos y lógicas tecnologizadas. Abordo este ambiente húmedo como "intra-acción"[1] de entidades secas (tecnológicas) y mojadas (biológicas) y de territorios online y offline. Los primeros constituyen elementos inorgánicos como átomos, bits, píxeles, formas y logaritmos; y los segundos, organismos de sustrato biológico, como células, individuos, especies y ecosistemas, compuestos químicamente por carbono, hidrógeno, oxígeno y nitrógeno. Más que señalar un exterior escindido de un interior o identificar un sujeto y un objeto estables e independientes, me interesa resaltar que en este ecosistema surgen nuevos imaginarios de subjetivación e identificación que plantean otros relatos colectivos.

Parto de la creencia de que todo objeto técnico constituye necesariamente una forma de exteriorización y de espacialización de las experiencias: "la técnica, como proceso de exteriorización, es la continuación de la vida por otros medios que la vida"[2]. En este sentido, abordo algunas características de una memoria humana objetivizada en soportes externos al cuerpo, lo que autores como Bernard Stiegler identifican como una memoria terciaria y epifilogenética. Elijo el fenómeno de los memes, que circulan por esa red ampliada de humanos y bits electrónicos que constituye Internet, como un caso útil para plantear los cambios en modelos de evolución y reproducción y las relaciones entre medio y organismos.

1. Karen Barad, "Intra-actions. Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann", 2012. Disponible en: https://bit.ly/2KJyxyX (Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2017).
2. Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo*, Cultura Libre, Hondarribia, 2002, tomo 1, p. 36.

En este texto, desarrollo la idea de lo húmedo, considerado como ambiente, como convergencia y como interfaz. Introduzco las propuestas de Gilbert Simondon alrededor de los procesos de individuación y de Stiegler sobre un tercer tipo de memoria asociada a los desarrollos tecnológicos en la actualidad. Y finalmente planteo algunas características significativas de la vida de los memes y ciertos cuestionamientos políticos y estéticos en relación a estos conceptos.

Lo húmedo como ambiente

El medioambiente se interpreta en biología como la suma de lo que se denomina como un medio natural y como factores e impactos socio-tecnológicos. Esta concepción añade a la evolución de un ecosistema orgánico las capacidades evolutivas y desarrollos autonomizados de los entes técnicos. Observar este entorno de intercambios nos descubre otras entidades operativas y formas de agencia, acción y proceso y nos lleva a reformular las distinciones tradicionales entre sujeto, objeto y medio.

La progresiva disolución de los marcos explícitos que situaban a los dispositivos y a los datos y nos situaban como sujetos plantea un entorno muy complejo de relaciones y de intra-acciones entre cuerpos vivos y objetos técnicos. Con el término intra-acción se propone un enfoque particular sobre las interacciones de sujetos y objetos, que considera no a entes independientes a priori de la relación, sino al fenómeno en su conjunto, señalando que los fenómenos no sólo cambian cuando varían sus objetos sino también cuando modificamos las formas de entenderlos. Karen Barad señala que la diferencia con la noción de interacción radica en que la intra-acción implica un acercamiento a sujetos y objetos considerados como entes siempre surgiendo y modulándose entre ellos[3].

La noción de entorno determina el ámbito de acción del proceso interactivo, se plantea como una figura de convergencia entre lo no

3. *Op. cit.*

puramente cultural y lo no esencialmente biológico. El entorno, desde esta perspectiva, no se constituye meramente como un hábitat o un espacio físico, un escenario o un medio; no funciona simplemente como un lugar de significación ni como marca que define un principio y final de las relaciones que facilita, sino como un elemento performativo que referencia a lo que somos y a lo que nos rodea.

Este medioambiente húmedo supone una tendencia de rematerialización de las entidades electrónicas. Frente a concepciones de lo simbólico que la tradición posmoderna había relegado al campo gaseoso[4], estos humedales tienen una intención en cierto sentido solidificadora que nos hace pasar de lo líquido[5] a lo semi-líquido del humedal. Se trata de una lógica rematerializadora en la que cobran importancia condiciones de la materia como estar húmeda, mojada, seca, blanda o dura y planteamientos formales de los datos como ser grandes y pequeños.

Lo húmedo como convergencia

Asistimos a múltiples procesos de convergencia tecnológica entre viejos y nuevos medios de comunicación[6], entre empresas y fábricas de las industrias culturales y entre la producción de dispositivos físicos y contenidos virtuales. Desde el ámbito artístico, estas convergencias han sido interpretadas en el contexto de la ciencia ficción a través del análisis de

4. Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007 y Peter Sloterdijk, *Esferas*, Siruela, Madrid, tomos 1, 2 y 3, 1998-1999.
5. Zigmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015.
6. Henry Jenkins, *Convergence culture. Where the old and the new media collide*, New York University Press. Nueva York. 2006.

los "medios húmedos" que realiza Roy Ascott[7] y con el término "wetware" en la obra literaria de Rudy Rucker.

El medio húmedo que plantea Ascott (bits comprimidos, atómos, neuronas y genes) se expresa en formas, comportamientos, textos, estructuras y elementos artísticos que actúan como agentes no solo de representación sino de transformación de "una realidad fluida"[8]. Este concepto apunta a la centralidad de lo lingüístico para redimensionar lo vivo, pensando en los usos artísticos de *la telemática*, *la biotecnología y la nanoingeniería*. Ascott afirma que "el lenguaje no solo nos permite entender la naturaleza, para comunicarnos con ella, sino participar en un proceso de co-evolución que nos dará la responsabilidad de redefinir la naturaleza"[9].

Siguiendo la propuesta de Rudy Rucker[10], el cuerpo humano, compuesto físicamente por células orgánicas, puede entenderse como la parte mojada y blanda de un ensamble mayor, un *wetware* conectado a sistemas electrónicos (*dryware)* capaces de centralizar y gestionar estímulos y percepciones. El lenguaje informático nos arroja dos nuevas dimensiones de estos componentes mojados (wet) y secos (dry), lo blando (soft) del *software* que habitualmente se entiende como una especie de abstracción flexible de otro código *(hardware)* que se identifica con la infraestructura y lo duro. En el ámbito de lo orgánico (wetware), podemos interpretar

7. "Mientras el mundo en su conjunto apenas se ha hecho a la idea de Internet y de la informatización de la sociedad, se está produciendo un nuevo cambio de medio, donde el mundo seco y digital del ordenador converge con el mundo húmedo y biológico de los sistemas vivientes, en lo que podríamos llamar medio húmedo. Este nuevo medio puede convertirse en la base del arte del siglo XXI, a medida que la confluencia de la telemática, la biotecnología y la nanoingeniería se reflejan en el proceso creativo de artistas, diseñadores, actores y arquitectos", Roy Ascott, "Cuando el jaguar se tumba junto a la oveja: especulaciones sobre la cultura posbiológica", texto presentado en el Simposio CAiiA-STAR, *Extreme parameters. New dimensions of interactivity*, 2001,p.1. Disponible en: https://bit.ly/2INLmGz (Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2017)
8. R. Ascott, "Edge-Life: technoetic structures and moist media", en: R. Ascott (ed.), *Art, Technology and Conciousness*, Intellect Books, Bristol, 2000, p. 3 —la traducción es mía—.
9. *Ibid*., p. 2 —la traducción es mía—.
10. Rudy Rucker, *The Ware Tetralogy*, Prime Books, Rockville, 2010. Disponible en: https://bit.ly/2IN0Yu3 (Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2017). Esta compilación incluye las novelas del autor *Software* (1982), *Wetware* (1988), *Freeware* (1997) y *Realware* (2000).

lo blando como la estructura bioquímica y bioeléctrica del cerebro, las neuronas y el sistema nervioso, estímulos y sensaciones, cuya función principal es la propia operatividad del sistema, su código de acción y lenguaje, y lo duro como órganos relativamente más estables que requieren al menos de un soporte transmisor y un sistema con entidad física.

Lo húmedo como interfaz

Las interfaces operan como membranas elásticas entre las realidades físicas y mediáticas. Se trata de dispositivos flexibles, pero no vacíos, que conectan y desconectan códigos, programas y memorias de distintos orígenes, desbordantes de experiencias personales, sentidos particulares e intereses colectivos. Las interfaces introducen una reformulación de nuestra experiencia y una nueva dimensión de entorno, por lo que pueden entenderse como zonas de indeterminación de las experiencias que funcionan, al igual los cuerpos orgánicos que Henri Bergson[11] proponía como filtros de la realidad circundante. Las interfaces son las responsables de escoger, de toda la información a la que tienen acceso, solo aquella que les afecte o les resulte relevante.

Las interfaces funcionan como agentes perceptuales y operativos. Lev Manovich[12] se refiere a ellas como agentes tecnológicos y estéticos que configuran marcos de representación y acción. Por ejemplo, la interfaz-pantalla funciona como una conformación rectangular, de cierta dimensión, resolución, color, sonido, etc. que enmarca la representación, y al mismo tiempo puede utilizarse como un mando a distancia, como un tablero de comandos o una cámara, esto es, como una herramienta de acción.

11. Henri Bergson, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Cactus, Buenos Aires, 2006.
12. Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Paidós. Barcelona, 2005.

La inestabilidad de las conexiones se acentúa con la exigencia de actualización, favoreciendo el escaneo frente a la lectura o la contemplación, el visionado sobre el ver y la impronta de cualquier programa de codificación frente al sentido de los contenidos. La constante reactualización nos inscribe en un panorama de intermitencias. En términos estéticos, podríamos argumentar que lo fragmentario que parecía representar el espíritu de la posmodernidad está dejando paso a lo fluido, al movimiento incesante en el que cualquier elemento y cualquier correspondencia son solo relativas y todo se percibe en forma de aparición-desaparición mediada por interfaces.

Surgidas de la fluidez, las interfaces nos remiten otra vez a la metáfora de lo líquido que propone Zigmund Bauman para describir las condiciones de una sociedad que ya no se piensa desde su proyección a completarse sino desde la modulación en presente: "los fluidos se desplazan con facilidad, fluyen, se derraman, se desbordan, salpican, se vierten, se filtran, gotean, inundan, rocían, chorrean, manan, exudan"[13].

Lo inorgánico organizado

Sujetos y objetos técnicos se desarrollan como distintos modos y nociones de ser, en los que la cuestión sobre los procesos de individuación, propuesta a finales de los años cincuenta por Gilbert Simondon, cobra un especial interés. Este autor considera que lo que hace único a un ser es la transformación y el devenir asociados a la información y los modos de comunicación. El autor entiende que tanto los objetos técnicos como los seres vivos y los sujetos humanos están envueltos en un proceso de individuación y constituyen no tanto una identidad originaria de la materia como un "proceso de cambio"[14].

13. *Op. cit.*, p. 8.
14. Gilbert Simondon, *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*, Cactus y La Cebra, Buenos Aires, 2019.

Para Simondon, los seres vivos y los objetos técnicos constituyen entidades performáticas con una doble dimensión como elementos tanto individuados como individuantes. Los objetos técnicos se plantean así como entes relativamente autónomos, capaces de mantener una relación exitosa con el medio y activos en la regulación de las causas y efectos de los procedimientos en los que participan. Los seres vivos implican procesos individuantes de mayor alcance y hacen posible la comunicación entre una multiplicidad de órdenes diversos que van desde escalas cósmicas a magnitudes infra-moleculares. Se trata de una individuación psíquica y colectiva en la que los seres vivos transitan el amplio espectro de posibilidades que va desde lo preindividual a lo transindividual, atravesando por la más reconocible (aunque no menos problemática) noción de "sujeto". La diferencia más destacable entre la individuación de seres vivos y objetos técnicos radica en su capacidad de comunicación con una interioridad propia, pues mientras los seres vivos pueden interpretarse como un "espacio de representación teatral"[15] en el que se desarrolla una traducción constante entre niveles, los objetos técnicos están activos solamente en sus límites y no acceden a un espacio interior. La individuación de los objetos técnicos es planteada por el autor como una concretización que le permite gestionar las causas y los efectos de sus operaciones. Frente a la "resonancia interna" de lo vivo, los objetos técnicos se plantean un lugar intermedio entre lo artificial y lo natural y fundamentalmente "descentrados de sí mismos"[16].

Los entes técnicos se conciben como mediadores que van más allá de la simple traducción de señales. Como plantea el filósofo Bernard Stiegler: "Las quimeras y otros artefactos actualmente ya no emprenden una organización de lo inorgánico sino una organización de lo orgánico"[17]. Para Stiegler, así como para Simondon, la vida negocia con lo no viviente organizándolo y esta organización de lo no vivo

15. *Ibid.*
16. *Ibid.*
17. *Op. cit.*, tomo 1, p. 134.

es capaz de desarrollar sistemas, de conformar sus propias leyes y de influir en la misma condición de lo humano.

La exteriorización de la vida mental

Stiegler plantea lo humano a partir de lo técnico siguiendo las propuestas del antropólogo Leroi-Gourhan[18], para el cual el ser humano surge como un ser esencialmente protésico, que inventa y crea herramientas. Lenguajes y herramientas, entendidos como exteriorización de la vida mental, han evolucionado junto con la especie humana en una constante retroalimentación mutua. Suponen, además de una memoria de una experiencia particular de un sujeto, un saber externo al propio individuo en el sentido tanto temporal como espacial: lo trascienden en el tiempo y en el espacio al constituirse como un nuevo soporte.

La técnica, al contrario de suponer un fenómeno desnaturalizador, es presentada como un factor determinante de la naturaleza humana. La historia de los objetos técnicos es la historia de la humanidad. Un devenir en continua transformación, que desde su primera concepción como herramienta objetual se va conformando en agentes cada vez más complejos, como puede ser en la actualidad el sofisticado lenguaje numérico que ha dado pie al desarrollo de tecnologías digitales.

Stiegler cita a Leroi-Gourhan señalando tres procesos de exteriorización asociados a la evolución de la especie. El primero corresponde a "la exudación proteica del esqueleto en la herramienta"[19], una externalización del esqueleto propio del proceso de hominización. El segundo se refiere a una externalización de los músculos con la explotación de la energía de las fuerzas naturales, la domesticación animal y la máquina motriz. El tercero plantea una exteriorización de la imaginación que

18. Para conocer más ampliamente las teorías de André Leroi-Gourhan, *cf. El gesto y la palabra*, Caracas, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1971 y *El hombre y la materia, (Evolución y técnica)*, Taurus, Madrid, 1988.
19. *Op. cit.*, tomo 2, p. 110.

el autor asocia a la puesta en marcha de las industrias culturales de la modernidad y que se asocia a la crítica de Adorno y Horkheimer de la industrialización de la cultura. Junto a estos modelos de exteriorización secuenciados en la evolución humana según Gourhan, Stiegler propone determinar un cuarto proceso en relación a la actual función de las tecnologías electrónicas, que el autor describe como la exteriorización del sistema nervioso central[20]. Esta cuarta exteriorización, que afecta directamente a la percepción a través de la técnica, es denunciada por Stiegler como un desarrollo riesgoso que puede conducirnos al sometimiento por "un sistema de cálculo logístico del que hegemónicamente se encarga el sistema de marketing y cuyos vectores son los media"[21]. Este proceso de exteriorizaciones parece dirigirnos a una intensificación de la acción de objetos técnicos en la interpretación de datos. La participación exclusivamente biológica de los humanos queda limitada ante las capacidades cibernéticas de control y análisis instantáneo de flujos de datos masivos (big data), que resultan inaccesibles a los órganos sensoriales orgánicos fuera de sus ensambles tecnológicos.

Un tercer tipo de memoria

Un elemento significativo de estas exteriorizaciones de la vida son las nuevas operaciones que permiten sobre la gestión, el almacenamiento y el intercambio de memorias de experiencia. Stiegler, que fue discípulo de Derrida, plantea una tercera forma de memoria diferente a las que se heredan por medio de la genética y de las que actúan neuronalmente en el cuerpo biológico individual. La memoria en soportes técnicos abre la posibilidad no sólo de conservar la experiencia epigenética de un individuo, sino también su recuperación, repetición y constante variación.

20. *Op. cit*., tomo 3, p. 135.
21. *Ibid*., p. 150.

Stiegler denomina a esta memoria "terciaria", en relación a los conceptos de retención primaria y secundaria que establece Husserl, para quien la retención primaria es ejemplificada en la escucha en directo de una melodía y se relaciona con una forma de recepción en flujo, mientras que la retención secundaria, supondría el recuerdo de esta melodía: es una forma de imaginación. Para Stiegler, la retención terciaria o tercera forma de memoria tiene que ver con la posibilidad técnica de repetición de esta melodía o con la imagen. Se trata de una forma de memoria que no puede considerarse derivada sino constitutiva de las dos anteriores, pues el haber escuchado una melodía condiciona la forma en la que ésta será percibida en futuras repeticiones, de manera que nunca es lo mismo. Frente al modelo musical de Husserl, Stiegler hace hincapié en las posibilidades audiovisuales de la imagen en movimiento, la grabación, la fijación, la producción de imágenes que hacen posible la percepción (retención primaria) y la constante modificación de estas percepciones en sus repeticiones (retención secundaria).

Este tercer tipo de memoria responde a un modelo epifilogenético en el que se combinan ciertos elementos propios de la especie, que se reproducen o heredan genéticamente, con elementos epigenéticos, somáticos y nerviosos, que recogen experiencias de vida individuales y que biológicamente no sobrevivirían a su cuerpo-soporte. La herencia epifilogenética, según el autor, supone la aparición de un nuevo estado de la materia, en la que esta, aun siendo un ser no viviente, consigue desarrollar sus propias leyes y sus propias dinámicas. Se trata precisamente de ese ente "inorgánico pero organizado" que evoluciona con su propia lógica, planteando una nueva condición para la evolución humana.

Memes: el tercer replicador

La memoria técnica trasciende las funciones de almacenamiento y recuperación de información e introduce nuevas posibilidades de

mezcla, recombinación, reproducción y circulación de datos digitales. Internet ha sido probablemente el mayor impulsor de la aceleración e intensificación de los procesos de transmisión cultural y los memes que circulan por la red constituyen un ejemplo de esta memoria técnica y sus nuevos campos de acción. El término "meme" fue planteado en 1976 por Richard Dawkins en su libro *El gen egoísta* donde lo describe como una "unidad de transmisión cultural capaz de autopropagarse"[22]. El concepto supone una innovación (y una provocación) al equiparar la expansión de las ideas culturales con la reproducción biológica por medio de los genes. Posteriormente John S. Wilkins ha planteado una definición más específica desde las teorías evolutivas: "Un meme es la menor unidad de información sociocultural en relación con un proceso de selección que tiene el sesgo de selección favorable o desfavorable que supera su tendencia endógena a cambiar"[23]. Más allá de las discusiones abiertas por este paralelismo, genes y memes se constituyen como aparatos de sobrevivencia de información y coinciden en requerir una cierta capacidad mimética, tanto para la replicación biológica como para los procesos de la educación, domesticación y comunicación.

Existen diferencias entre genes y memes respecto a su nivel de autonomía y autoreplicación. Los memes, que no conforman entidades discretas evidentes, plantean una particular forma de transmisión que nos remite al modelo evolutivo propuesto por Lamarck, pues su conformación responde a la transmisión de caracteres adquiridos y no heredados. Así, mientras que la reproducción genética consiste fundamentalmente en la combinación de unos ascendentes en unos descendientes produciendo distintas generaciones en un esquema vertical, los memes se propagan de manera horizontal, sin formar necesariamente linajes. La propagación memética, que responde a esta lógica de

22. Richard Dawkins, *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*, Biblioteca científica Salvat, Barcelona 1993.
23. John S. Wilkins, "What's in a Meme?. Reflections from the perspective of the history and philosophy of evolutionary biology", *Journal of Memetics. Evolutionary Models of Information Transmission*, nº 2, 1998. Disponible en: https://bit.ly/2MIHFnO (Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2017).

transmisión horizontal, es más rápida que la reproducción genética, una aceleración que se incrementa aún más gracias a la mutabilidad y variabilidad que permiten los medios electrónicos por los que transitan. Las tecnologías de información y comunicación (TICs) en la actualidad permiten la propagación de estas entidades de manera que resulta prácticamente (o aparentemente) simultánea, tendiendo a una repetición redundante, intensiva y masiva que las vuelve altamente inestables.

La condición técnica del meme es tratada por Susan Blackmore en su libro *La máquina de memes* (1998), donde introduce lo que denomina "temes". Los temes combinan la capacidad imitadora del meme con las posibilidades de propagación y replicación de esa tercera forma de memoria que Stiegler concebía como epifilogenética. Este "tercer replicador" es capaz no sólo de reproducir contenidos sino también de fungir como vehículo de instrucciones, lo que le acerca a la capacidad propia de los genes de transmitir programas más que productos. Blackmore plantea incluso una expectativa sobre la autoreplicación maquínica de estas unidades que ella describe como "información digital almacenada, copiada, seleccionada y diversificada por máquinas" e introduce algunas alarmas respecto a su desarrollo:

> Las computadoras manejan grandes cantidades de información con extraordinaria alta fidelidad de copia y almacenamiento. La mayor parte de las variaciones y selecciones sigue siendo realizada por seres humanos, con sus deseos biológicamente evolucionados para la estimulación, entretenimiento, comunicación, sexo y comida. Pero esto está cambiando[24].

Más que soluciones, en este texto queremos expresar algunas implicaciones de estos cambios que anuncia Blackmore. El interés de la propuesta metafórica de los humedales electrónicos radica en poner en común cuestionamientos colectivos y públicos que no son necesariamente nuevos en sus inquietudes, aunque sí en las formas en las que se

24. Susan Blackmore, "El tercer replicador", *New York Times*, 22 de agosto 2010. Disponible en: https://nyti.ms/2z6JsRT (Fecha de consulta: 15 de abril de 2018) —la traducción es mía—.

expresan. Una de estas formas es la llamada web semántica, una lógica de la red que selecciona de modo automático parte de los contenidos que nos provee, y que todos y todas hemos experimentado al reconocer en los resultados de una búsqueda de información. Lo más significativo de este procedimiento es la utilización de datos e informaciones personales. La red informática global se alimenta de la programación algorítmica del buscador tanto como de los datos geolocalizados de los que nosotros la proveemos. Se trata de un modelo productivo mixto en el que participan humanos y no humanos, como la llamada inteligencia artificial o las aplicaciones de gestión de grandes bases de datos (big data). Su objetivo es la constante clasificación de acciones, intenciones y secretos y sus usos suelen estar en función de intereses comerciales y empresariales, ampliando la gobernabilidad de territorios (singulares, comunitarios, particulares) que hasta ahora habían permanecido en un punto ciego para el poder.

Otro de los fenómenos de este cambio son los procesos culturales y afectivos de índole viral. La viralidad y replicación masiva genera una sensación cercana a la estética del horror vacui: hay tal cantidad de contenidos que llegan a percibirse como ninguna cantidad de contenidos. Compartimos con Geert Lotvink la necesidad de cuestionarnos: "¿Qué ocurre cuando la angustia por la saturación de información se torna en un profundo sentimiento de vacío?"[25].

Presentamos los memes como exponentes ejemplares del fenómeno viral. Su propagación casi instantánea y su rápida expansión aparentemente global, parece no conseguir romper con ciertas "burbujas" o grupos que ya están establecidos y que coinciden en posiciones ideológicas. La circularidad se combina con una incapacidad para romper sus burbujas de retroalimentación que difícilmente genera diferencia. Estos entes, al igual que otras muchas operatorias, las nue-

25. Geert Lotvink, "Overcoming Internet Disillusionment: On the Principles of Meme Design", *e-flux journal*, nº 83, junio de 2017. Disponible en: https://bit.ly/2ryzqzU (Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2017), —la traducción es mía—.

vas condiciones tecnológicas y los otros elementos culturales entre los que nos construimos, parecen plantearse abiertos a cualquier tipo de contenido o reinterpretación, pero suelen replicarse y mutar dentro de un rango acotado, de un ecosistema diseñado en el que algunas entidades resultan más aptas que otras. Los memes actúan como flashes en un círculo de parpadeos involuntarios y son compartidos por una multitud no necesariamente diversa y no necesariamente interesada; constituyen creaciones redundantes y reduccionistas, pero eso no disminuye su vitalidad. Aunque es necesario discutir el sentido de estas entidades, su autonomía y el nivel de individuación en el que parecen presentarse, resulta inevitable reconocer su papel como detonantes de la individuación psíquica y colectiva. Podría decirse que como humanos compartimos con los memes la sensación de encontrarnos "encapsulados, capturados en loops cibernéticos que no van a ninguna parte"[26].

Las subjetividades y tecnicidades que habitan los humedales electrónicos se encuentran inmersas en estas y otras condiciones, en esa zona procesual y de intercambio entre lo vivo y lo técnico. La diferencia química entre entidades subsiste en una convergencia en términos de lenguaje y en un espacio común de comunicación en el que, independientemente de su origen, las entidades y sus procesos se expresan digitalizadas y codificadas en píxels, moléculas, átomos, bits, neuronas y genes y se hacen visibles o materiales en escritos, imágenes, sonidos, movimientos, procesos, aplicaciones, etc., Hemos querido señalar a los memes como una de las formas de estar, de tratarnos y de compartirnos en este entorno. Estos terceros replicadores generan partículas de memoria colectiva, cuya aparente desestructuración o conexión con unos órdenes extremadamente aleatorios, no menoscaba su vinculación a las ideologías y las opiniones dominantes (al menos entre los grupos entre los que se transmiten).

En estos entornos húmedos nos encontramos cada vez menos atados a la jerarquía de identidades originales (una de las aspiraciones

26. *Ibid.*, —la traducción es mía—.

modernas del arte de vanguardia), pero también cada vez más vinculados al medio en el que nos desarrollamos, en el que tendemos a reproducirnos a imagen y semejanza del entorno y a adaptarnos a las condiciones de un compendio de intereses globales, industriales, comerciales y gubernamentales que, como los memes, nos remiten a la estrechez de lo superficial y a la anchura de lo masivo.

BLOQUE III

ECOLOGÍAS CULTURALES

8

UMBRALES Y OCASOS. LO INMATERIAL, LO FIDUCIARIO Y LO COMÚN EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

José Enrique Mateo León

CAPÍTULO 8
UMBRALES Y OCASOS.
LO INMATERIAL, LO FIDUCIARIO Y LO COMÚN EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

En 2004, se publicó el libro de José Luis Brea *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural* —el texto se reeditó en 2008—. El autor se situaba en un interesante punto de partida, consistente en analizar cómo la esfera del trabajo y el sistema económico-productivo se relacionan con el ámbito de las prácticas culturales y, específicamente, con el de las prácticas artísticas.

Desde el título se señalaba la intención de marcar un umbral, a partir del cual se nos invitaba a echar una ojeada al futuro. Por lo tanto, Brea no proponía un tercer estadio consolidado, sino el "espacio definido por la criticidad de una situación transicional, de cambio […]"[1]. Desde la incertidumbre de lo que está por venir, el autor se colocaba en una primera visión, un primer vistazo. "Comienzo" es una palabra que ubica un punto fijo anudado a una proyección, es decir, un lugar que *da paso a.* Además, a través de una mirada espacial, un umbral es un hueco por donde poder profundizar. De hecho, el verbo *iniciar* tiene su etimología en *initiare*, donde el prefijo *in* remite a un *ir hacia dentro*. Es decir, un umbral es una abertura y un principio que consiste siempre en "ese instante de distanciamiento de la multiplicidad de los posibles […] Pasado este umbral se entra en otro mundo […]"[2].

Antes de llegar al tercer estadio que da nombre al libro, el autor paseaba brevemente por los dos supuestos estadios anteriores. En el primero exponía algunos elementos de lo que denominaba la "era del capitalismo industrial", un momento en el que los artistas no asumían los procesos industrializantes, pero en cambio, mediante una dialéctica negativa, ofrecían un contradiscurso escenificado sobre el suelo sólido y normalizado de la academia. El artista-bohemio no se dedicaba a elaborar algo nuevo sino algo contrario. Seguidamente, en el segundo estadio, se trataba la "era del capitalismo de consumo", donde la inflexibilidad de lo académico cedía y se desenfocaba el adversario. La

1. José Luis Brea, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Cendeac, Murcia, 2008, p. 8.
2. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 2010, p.126.

transgresión se erigía como nueva forma normativizada y el "horizonte de criticidad" —como escribió el autor— se desplazaba a la exterioridad de las obras, hacia el conjunto de parámetros que las enmarcan, es decir, a su lugar social[3]. En este segundo estadio, el espacio generado por las elaboraciones simbólicas se convirtió en la arena de la confrontación[4].

Finalmente, Brea se refiere a un tercer estadio que, en ese momento, estaba asomando y que era denominado "la era del capitalismo cultural". Este estaría enmarcado por el encuentro entre el ámbito económico-productivo y el de las prácticas culturales. Un período caracterizado por un movimiento pendular entre los dos sistemas, donde por un lado la cultura se ve envuelta en procesos economizadores, mediante lo que se denominan las "industrias culturales y creativas"[5] y, por otra parte, la economía asume, usa y se alimenta de los métodos y los objetivos que tradicionalmente han estado bajo el dominio de las ordenaciones simbólicas, como son la producción de subjetividad, de identificación, de deseo, etc.

Su propuesta consistía en una entrada que no tiene un desenlace escrito de antemano, porque el "destino final no es en todo ajeno a las decisiones y sobre todo la acción que realice el conjunto de los actores implicados […]"[6]. El libro no prefiguraba un nuevo sistema fijo y arraigado, sino que a través del análisis de algunos de los elementos, procesos y acontecimientos que se estaban dando, se lanzaban preguntas sobre qué consecuencias tendrían, sobre qué hacer, o acerca de los márgenes para la transformación. De todo ello ha pasado más de una década y las cuestiones que surgen serían: ¿hemos traspasado el umbral? ¿Estamos ya en el tercer estadio?

No va ser este el lugar para contestar esas preguntas, o por lo menos no en profundidad. Simplemente, ellas serán el combustible que

3. J. L. Brea, *op. cit.*, p. 4.
4. *Ibid.*, p.16.
5. *Cf.* el capítulo "La industria cultural" en Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2004, pp. 165-212.
6. J. L. Brea, *op. cit.*, p. 8.

utilizaré en los siguientes párrafos. Brea trató de escribir acerca de lo que venía, del porvenir. Hizo el ejercicio muy sugestivo de pensar en aquello que tiembla dentro de otro hermoso título, "mañana ya era la cuestión"[7], que escribió Martí Peran al intuir la existencia de futuros pretéritos del mismo modo que, en el pasado, hay futuros abandonados. De esta forma, la noción de "por-venir" no tendría tanto que ver con aquello que ocurrirá en un momento posterior y virtual, sino que se presenta como un proyecto —con sus hechuras futuras— destinado a conseguir transformaciones hoy, "un *deber ser* abstracto que sirva únicamente para juzgar el presente"[8].

He querido empezar con el libro *El tercer umbral* porque, a continuación, me acompañará en un doble sentido: por un lado, desde su propio contenido respecto a las relaciones entre las prácticas artísticas y los sistemas productivos y la esfera del trabajo. A partir de estas, el autor señala el desplazamiento de la discusión acerca del "espacio autónomo" de la institución-Arte, hacia la "problematicidad crítica de su 'incrustación' efectiva en la constelación expandida de las macroindustrias de la visualidad"[9]; y, por otro, porque ese ensayar lo que viene, que Brea utilizó, podría reconocerse como metodología recurrente en algunas estrategias artísticas actuales[10]. Pensar-en-mañana para transformar el presente y, por si fuera poco, que sea perdurable en el tiempo, son cualidades que han sido incorporadas por ciertas iniciativas. Se

7. Martí Peran, "Mañana ya era la cuestión", texto escrito para el proyecto expositivo *Futurs abandonats. Demà ja era la qüestió*, celebrado en el Centre d'Art Contemporani de Barcelona Fabra i Coats, entre octubre de 2014 y enero de 2015. Disponible en: https://bit.ly/2INEKIl (Fecha de consulta: 15 de marzo de 2018).
8. Amanda Núñez García, "Gilles Deleuze. Pensar el porvenir", *Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 3, 2010, p. 108.
9. J. L. Brea, *op. cit.*, p. 27.
10. Mientras escribo este texto se presenta la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO 2018 de Madrid. Este año, a diferencia de los anteriores, no habrá un país invitado. En esta ocasión se propone un ámbito reflexivo sintetizado con el siguiente título: "El futuro no es lo que va a pasar, sino lo que vamos a hacer". En palabras de las comisarias —Chus Martínez, Elise Lammer y Rosa Lleó— se trata de generar un "espacio que nos permita imaginar, producir y proponer una visión de la complejidad que nos espera". Disponible en: https://bit.ly/2mR3C9E (Fecha de consulta: 23 de febrero de 2018).

trata de prácticas que se presentan como umbrales, que dan paso, que ofrecen desde la actualidad una mirada a los posibles futuros, con la pretensión de ayudar a pasar de una situación cualquiera a otra donde se plantean nuevas posibilidades. Es decir, la recompensa no será mañana sino que empieza ahora mismo.

A partir de aquí, plantearé una aproximación a tres elementos discursivos que comparten las siguientes características: primero, participan de las estrategias de las prácticas artísticas contemporáneas; segundo, comparten familiaridad con las formas retóricas y funcionales del ámbito económico —siempre cargadas de sospechas—; y tercero, los tres contienen, en distintas dosis, la condición venidera como su principal propiedad —transformadora—. Estos elementos son los siguientes: 1. La producción inmaterial; 2. Lo fiduciario; y 3. El adjetivo "común".

La producción inmaterial

En este epígrafe parto de aquella invitación que, a comienzos de la década de los noventa, nos hacía Pierre Bourdieu a pensar acerca de que el ámbito del arte, las obras de arte y el oficio del artista se entienden y tienen sentido dentro de un sistema de producción concreto[11]. Se trata, pues, de asumir que la tradicional dedicación de las prácticas artísticas, como parte de la actividad productora de relatos, símbolos[12] y resistencias, se ha difuminado en la actualidad en la esfera de lo económico, y viceversa. La situación se caracterizaría porque los procesos de socialización y modos de producción alternativos han pasado, de formularse y subsistir en las periferias, a configurarse como centro. En este sentido, Isabell Lorey escribe acerca de cómo aquellas demandas de los setenta —en cuyo frontispicio estaba escrito "decidir por sí mis-

11. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 2015, pp. 237-258.
12. J. L. Brea, *op. cit.*, p. 21.

mo o por sí misma en qué trabajar y con quién"— nos han conducido a la situación de "precarización de sí"[13], es decir, a ser precarios voluntariamente. No obstante, la postura que afirma que el modelo de la economía neoliberal se basa en la actividad artística y en sus modos de funcionamiento, también ha sido interrogada desde otras posiciones[14]. Después de haber pasado casi una década desde el inicio de lo que se denominó "la crisis financiera de 2008", parece que existe la certeza de que las actividades relativas a las esferas de la producción, la distribución y la venta deben relacionarse de un modo distinto con las comunidades, personas y entornos. En este sentido, Brea dibujó una situación donde "[…] producción y distribución de simbolicidad [son] el nuevo gran motor generador de riqueza"[15]. Desde la inquietud, el autor afirmó que su rendimiento se mide por la capacidad de "investir identidad" —industrias de la subjetividad— bajo parámetros cuantificables acerca de la producción de sujeción, de reconocimiento, de atención, de sociabilidad, de diferenciación o de deseo. Para desarrollar esta idea, Brea expuso tres "vértices-industria": la cultura, la información y la comunicación, que gracias a las redes de distribución y de difusión conformarían un potente sector de las sociedades del conocimiento[16]. Según este autor, este encuentro entre los ámbitos económicos y las elaboraciones simbólicas deja definitivamente sin espacio el relato de que la "autenticidad" de las prácticas artísticas implica que estas se den al margen de las actividades comerciales[17]. Por lo tanto, se asume que el trabajo simbólico ya no solo se ajusta a las producciones materiales, intercambiables y formando parte de la lógica mercantil, sino que el trabajo inmaterial es un motor de desarrollo y un elemento funda-

13. Isabell Lorey, "Gubernamentalidad y precarización de sí", en: *Prácticas artísticas, estéticas y políticas. Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, Brumaria, Madrid, 2006, pp. 245-246.
14. *Cf.* Maurizio Lazzarato, "Las miserias de la 'crítica artista' y el empleo cultural" en: *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Traficantes de sueños, Madrid, 2008, p. 101.
15. J. L. Brea, *op.cit.*, p. 24.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*

mental del crecimiento en las actuales sociedades del conocimiento[18]. Por lo tanto, los objetos a producir, distribuir y vender ya no pesan ni ocupan, sino que son "meros" efectos de información, nódulos de conocimiento, gestos para colmar expectativas, emociones, soluciones afectivas, píldoras de empatía, producción de ideas, otras miradas y relaciones de todo tipo entre personas y entre ellas y sus espacios cotidianos. En esta nueva situación, la "función antropológica" del artista se ve "recodificada" como *know-workers*, trabajadores del conocimiento[19]. Pero, ¿cuáles son las características de estos trabajadores?

Para contestar a esta pregunta sigo la pista de lo expuesto por Maurizio Lazzarato, que en su intento por redefinir la "naturaleza del trabajo en el posfordismo", apunta tres conceptos sugerentes: el trabajo autónomo, la producción por medio del lenguaje, y el *general intellect*[20]. Recogeré solo el primero, "el trabajo autónomo". Este se caracteriza por ser discontinuo, con una jornada laboral sin "espacios de no-trabajo". La figura del pagador es sustituida por un acreedor —el banquero y el recaudador—, mientras el trabajador genera nuevas capacidades como son las cooperativas, comunicativas, organizativas, relacionales, etc., todo sostenido por unas estructuras "bajo la forma de redes y flujos" dentro de una "dimensión colectiva y de vida"[21].

Estos elementos del "trabajador autónomo" parecen debilitar la fijación en la explotación, provocando un desplazamiento de parte importante del interés hacia las fases previas, en las que se intensifican "los niveles de cooperación, de saber y de comunidad"[22]. Desde el punto de vista productivo, la actividad de este trabajador no está enfocada tanto a la producción de bienes y servicios como a la inserción futura de estos en los circuitos de consumo, en la cotidianidad

18. *Ibid.*, p. 25.
19. *Ibid.*, p. 26.
20. M. Lazzarato, "Trabajo autónomo, producción por medio del lenguaje y *general intellect*" en: *Prácticas artísticas, estéticas y políticas. Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, *op. cit.*, pp. 35-44.
21. *Ibid.*, pp. 36-37.
22. *Ibid.*, p. 37.

de las personas. Por esta razón, en la médula operativa de las "sociedades industriales"[23] contemporáneas se dan quehaceres intangibles, incorpóreos o invisibles. A dicha actividad se le denomina producción inmaterial[24], dándose en dos sentidos: primero, el señalado por Lazzarato cuando habla del autónomo, como aquel trabajador que, envuelto en aspiraciones de mejora, adquiere aptitudes y competencias individuales porque con ellas podrá conseguir mayor proyección; y, en un segundo sentido, se trata de lo que Baudrillard expuso a finales de la década de los sesenta del siglo pasado, cuando escribió que "hoy en día todos los deseos, los proyectos, las exigencias, todas las pasiones y todas las relaciones se abstraen —o se materializan— en signos y en objetos para ser comparados y consumidos"[25]. Se configura así un sistema donde la iniciativa productiva ya no tendría el foco puesto sobre aquello que se oferta, sino que los mayores esfuerzos y recursos habrían sido desplazados hacia la capacidad de generar y alimentar nuestras demandas, necesidades, esperanzas, sueños, etc.

Al tratar el ciclo de la producción inmaterial, Maurizio Lazzarato afirma que en la economía posindustrial "antes de fabricarse un producto debe estar vendido"[26], que viene a querer decir que el futuro —la venta— debe estar planificado. Por consiguiente, se debe tener la certeza de que el circuito de potenciales consumidores ya está construido antes del consumo, porque la meta no es solo ese momento de compra-venta, sino que en este se dé el necesario clima de deseos y expectativas que desencadene —de modo necesario— una próxima vez.

23. En las dos primeras décadas del siglo XIX, Henri de Saint-Simon —que popularizó el término *industrialismo*— expuso un cambio de modelo: de la sociedad militar del pasado, donde las figuras principales eran los sacerdotes, los guerreros y los señores feudales, se pasó a la nueva sociedad industrial dirigida por los productores, "los hombres del futuro", *cf.* Daniel Bell, *El advenimiento de la sociedad post-industrial*, Alianza, Madrid, 2006, p. 67.
24. M. Lazzarato, "Ciclo de la producción inmaterial", en: *Prácticas artísticas, estéticas y políticas. Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, *op. cit.*, pp. 55-61.
25. Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, Madrid, 1999, p. 225.
26. Maurizio Lazzarato, "Ciclo de la producción inmaterial", *op. cit.*, p. 56.

Al fin al cabo, "el capitalismo ha consistido siempre en una coexistencia de modos de producción dominados, organizados y explotados por el más 'desterritorializado'"[27] y, por lo tanto, por el más expansivo. En este sentido, en el ámbito de los intereses empresariales, la comunicación ha venido a ocupar la silla que antes tenía el consumo, o más bien a sentarse a su lado. El interés por la producción de mercancías y su explotación, ha devenido en la elaboración de sofisticadas estrategias de producción y consumo de la información. Entre las fases de producción y consumo, pero también antes y después de ellas, el trabajo inmaterial funciona a toda máquina. Mediante métodos comunicativos, estadísticos, de trabajo de campo, estudios sociológicos, etc., se trata de conocer todos los imaginarios posibles, atender a gustos, tendencias, deseos, necesidades y anhelos diversos que se deben tratar de cubrir, alcanzando al mayor número de consumidores. Y, al mismo tiempo, este método se convierte en un poderoso productor de necesidades, gustos, tendencias, deseos, anhelos[28], provocando a veces la fulminación de las opciones menos rentables, con menos audiencia.

El trabajo inmaterial no solo nace de este contexto, sino que lo produce. Ya no se trata únicamente de producir y "colocar" el producto, sino de estar atentos a las venideras peticiones para poder colmarlas y así generar nuevas peticiones. El propio consumidor ya no es el fin de la cadena del proceso económico, sino que ha sido sumado como un trabajador eficiente y cualificado en el proceso productivo. De este modo, el acto de consumir se convierte en una especie de centro administrador de las infinitas direcciones que el individuo puede tomar hacia el siguiente consumo. El consumidor no se limita a consumir —destruir—, sino que su acto es un activo del ciclo productivo[29]. Un individuo que, como explica Josu Larrañaga, vive empecinado en aspectos rentables bajo la lógica de la "sociedad del rendimiento" y que, a pesar de asu-

27. M. Lazzarato, "Trabajo autónomo, producción por medio del lenguaje y *general intellect*", *op. cit.*, p. 37.
28. Maurizio Lazzarato, "Ciclo de la producción inmaterial", *op. cit.*., p. 57.
29. *Ibid.*, p. 55.

mir responsabilidades productivas, es un "sujeto sin sujeción, diríamos, sin abrigo, a la intemperie, en constante proceso de subjetivación"[30]. Quizás la novedad sea que la situación actual se define por el hecho de haber tomado conciencia de la condición "en constante".

Si el trabajo inmaterial está dedicado a producir subjetividad y rentabilidad económica de todo, nos encamina a afirmar que "la producción capitalista ha invadido la totalidad de la vida y ha roto todas las barreras que no sólo separaban sino también oponían economía, poder y saber"[31]. Ante esta situación de "economización de la vida"[32], ¿en qué lugar queda el trabajo de las prácticas artísticas? Para responder a esta pregunta traigo a colación dos pistas apuntadas en el libro-umbral de Brea: la primera, trabajar intensamente en imaginarios alternativos a los dominantes, proponer nuevas formas de encuentro, de actos conversacionales, para repensar incansablemente nuevos modos de relación, cuidar y utilizar la capacidad de imaginar otros modos de compartir, de producir y de vivir; la segunda, consiste en impulsar acercamientos críticos a los mecanismos productivos que sostienen las industrias culturales y del entretenimiento[33].

Por delante tenemos el proceso de configuración de los actuales y futuros mecanismos de subjetivación y socialización. Compartimos un espacio de eventualidad incesante, es decir, una situación caracterizada por la reformulación continua de los parámetros redistributivos de las relaciones cotidianas. Con la intención de encontrar posibilidades de incorporarse a los procesos operadores de dichas transformaciones, las prácticas artísticas se trenzan, más o menos explícitamente, con los asuntos "de lo común" mediante una "constitución material y simbólica, de un determinado espacio/tiempo, de una incertidumbre con

30. Josu Larrañaga, "Imágenes/Arte en la sociedad del rendimiento" en Aurora Fernández Polanco (ed.), *Pensar la imagen/pensar con las imágenes*, Delirio, Salamanca, 2014, p. 27.
31. M. Lazzarato, "Ciclo de la producción inmaterial", *op. cit*, p. 58.
32. I. Lorey, *op cit*., p. 244.
33. J. L. Brea, *op. cit*., p. 199.

relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible"[34]. En definitiva, para entrometerse en estos procesos —que nos pertenecen y a los que pertenecemos— no hay que dejar de fabular, de ingeniar, de producir encuentros, pero sin desatender el hecho de que "es necesario intervenir en esa dinámica reconociendo la dimensión *altamente política* que comporta"[35].

De lo "contante y sonante" a lo fiduciario

Me sitúo ahora en la década de los setenta del siglo pasado. Es sabido que en esos años hubo una crisis de la rentabilidad. En ese momento se propuso reorganizar el sistema productivo porque, según se asumió, era demasiado rígido para los nuevos tiempos y se precisaba con urgencia volverlo más flexible. El propósito de esta ductilidad era provocar una aceleración constante en el crecimiento económico y, por consiguiente, en la obtención de los deseados beneficios[36].

En el libro de Germán Huici titulado *El Dios ausente, iconografía y metafísica del capitalismo,* se relata cómo en 1971, durante la administración del presidente Nixon, se releva la necesaria relación del valor del dinero con su convertibilidad en oro (imposición establecida en los acuerdos del hotel Bretton Woods, en Nueva Hampshire, Estados Unidos, firmados en julio de 1944) por un sistema fiduciario[37]. Desde ese momento se situará en el corazón del nuevo sistema un engranaje basado en la confianza. De esta forma, el dinero deja de tener el respaldo de su canjeabilidad por el oro y su nueva naturaleza está constituida por múltiples elementos abstractos[38], que se fundamen-

34. Jacques Rancière, *Sobre políticas esteticas*, Universitat Autonoma de Barcelona, Barcelona, 2005, p. 17.
35. J. L. Brea, *op. cit*., p. 199.
36. Grupo Etcétera, "El actual estado del malestar. La crisis como metáfora del capital (2009-2013)", en: *Etcétera. Correspondencia de la guerra social*, Klinamen, Madrid, 2014, p.16.
37. Germán Huici, *El Dios ausente. Iconografía y metafísica del capitalismo*, Elba, Barcelona, 2016., p. 30.
38. *Ibid*., p. 31.

tan en la activación de mecanismos que funcionan con el combustible esperanzador de "soñar a futuro". Se impone el sistema de crédito como método principal de obtener liquidez y, en consecuencia, la deuda pasa a ser el procedimiento por el cual se puede alcanzar crecimiento y mejoría. En este contexto, el dinero se conforma como un juego representacional, una ficción. Así, las crisis financieras tienen su origen cuando se "constata que el capital financiero en circulación está lejos de tener el valor que representa"[39]. No es este el lugar, pero se podría explorar la relación entre esta fiduciarización de la economía y la crisis de confianza en las estructuras políticas surgidas después de la Segunda guerra mundial.

Por otra parte, todos los días participamos con simples gestos de este juego sin tener conocimientos acerca de la envergadura, los entresijos y las reglas invisibles que lo sostienen y lo ponen en crisis[40]. De hecho, aún se suele hacer referencia a él con los adjetivos contante y sonante, porque lo pensamos habitualmente como algo que se puede contar y que produce ruido, que alude a la época en que las monedas chocaban dentro de las antiguas faltriqueras —probablemente porque esta es la relación diaria de la mayoría de las personas con el dinero—. Contante y sonante son palabras que remiten a su naturaleza material pero, como acabamos de ver brevemente, recién estrenada la década de los setenta del siglo pasado, cambió la relación del dinero con su condición física —metálica, en este caso—. Consecuentemente, esta expresión caducó. Y así, se puede decir que el dinero adquirió una naturaleza abstracta y gaseosa. Ya en 1974, cuando el grupo de rock Pink Floyd publicó su álbum *The dark side of the moon*, en el segundo verso de su canción "Money" cantaban explícitamente: "Money/it's a gas".

La pérdida de la dependencia del dinero respecto al patrón oro y su transformación en procesos de entelequia, recuerda a las posibilidades que abrió el arte conceptual desde sus propuestas desmaterializadas,

39. Grupo Etcétera, *op.cit.*, p. 17.
40. G. Huici, *op.cit.*, p. 33.

debilitando el hacer y predominando la idea. Por esta razón, el título elegido para este apartado pretende advertir un cierto parentesco, una leve ligazón genealógica con dos títulos de libros sobre arte muy conocidos y citados: por un lado, *Del arte objetual al arte de concepto* de Simón Marchán Fiz, publicado por primera vez en 1972 —muy cercano en el tiempo a la cancelación de los acuerdos de Bretton Woods—; y, por otro, *Del arte a la idea*, de Robert C. Morgan, libro que vio la luz en su versión original inglesa en 1996. Por supuesto, no pretendo hacer un paralelismo grueso en el que a un hipotético lado se situarían el objeto artístico y las monedas y, al otro lado, el concepto y lo fiduciario, sino que utilizaré estas dos referencias bibliográficas para poder acercarme a algunos entramados terminológicos temporalmente coincidentes.

En los dos libros, el título señala un movimiento, un trayecto que se inicia en el *del* y finaliza en el *al*. Los títulos de estos dos libros dibujan una travesía de un punto a otro, en ambos casos son viajes perfumados por las pérdidas —el protagonismo del artista individual, las propiedades físicas resultantes de la actividad artística, el valor de la forma, etc.—, pero también se encuentran referencias relativas a las transformaciones que estaban sufriendo la esfera del trabajo, en general, y el mercado de trabajo artístico y cultural, en particular, así como al modo en que ciertas propuestas artísticas se posicionaban en relación a estos cambios.

En el primer texto, el viaje del objeto al concepto no es unidireccional, sino que el autor hace pequeños viajes de ida y vuelta desde la década de los sesenta en adelante, donde las propuestas artísticas van perdiendo sus cualidades y atributos tradicionales, asumiendo otros nuevos. Como Marchán Fiz afirma casi al final de su "Prólogo en forma de epílogo" —escrito en 2012 para la undécima edición del libro—, en el camino se ha debilitado la figura del autor, o por lo menos han menguado "sus órganos", en favor de métodos más sociales. Situación que repercute directamente en la merma de importancia de la habilidad manual, ante lo cual toman la delantera otras formas que evidencian una especie de "desartización" adorniana como "técnica social". En

definitiva, se extravía el papel de la primera persona —el genio— para extenderse una posición colectiva y colaborativa[41], más descentralizada, más desterritorializada.

En el caso del segundo texto, pareciera que lo que se abandona es el arte para optar por la idea, pero nada más lejos de esto. Evidentemente resuena el extravío del objeto, pero también se trata de analizar el desgaste de otros elementos como, por ejemplo, el espacio artístico o el sujeto-espectador. Este es el caso del trabajo de Mierle Laderman, cuando en su proyecto *Touch Sanitation*, realizado entre 1979 y 1980, se dispuso a presentarse, estrechar la mano y agradecer su trabajo a los 8.500 trabajadores del Departamento de Saneamiento de la ciudad de Nueva York. Incluso la aparente petrificación de los discursos se gasifica. En este sentido, basta recordar la frase de Robert Barry incluida en su serie *Psychic*: "Todo lo que sé pero en lo que no estoy pensando en este momento, 1:36 pm, 15 de junio de 1969"[42], donde se apelaba a un mundo invisible e intangible. También ese mismo año Barry presentó *Inert Gas*, una propuesta donde se demandaba la atención del espectador sobre un gas en suspensión.

En la introducción, Morgan aborda el arte conceptual como un conjunto de metodologías situadas al borde de la era de la informática, que ubica en el umbral entre lo industrial y lo postindustrial. Más adelante, el autor conjetura sobre cómo el lugar de trabajo se desplazará de la oficina al hogar, que define como "el paso de lo visible a lo invisible"[43], o dicho de otras maneras: de lo tangible a lo intangible, de lo contante a lo incontable y de lo sonante a lo silente.

En este punto podemos constatar dos aspectos: el primero, que han pasado veinte años de la publicación del libro de Morgan y ya no estaríamos "al borde", sino en una época construida a base de materia-

41. Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 2012, p. XLI.
42. La proposición se presentó en el catálogo de una exposición celebrada en el Stedelijk Museum de Amsterdam entre el 13 de septiembre y el 20 de octubre de 1974, *cf.* Robert C. Morgan, *Del Arte a la Idea*, Akal, Madrid, 2003, n. 3, p. 50.
43. *Ibid.*, p.10.

les virtuales, digitales, electrónicos y tecnológicos que nos ponen ante otros bordes —u otros umbrales—, como ha señalado Rosi Braidotti en su reciente libro *Lo posthumano*[44]. El segundo tiene que ver con el hecho de que, desde la historiografía se suelen usar términos como "caras ocultas", "invisibilidad", "desmaterialización", "incorporeidad" o "fantasmagoría" como parte de la estructura adjetival del último tercio del siglo pasado, cuyo torrente conceptual desemboca en el actual. A este grupo de calificativos, pertenecientes al ámbito de lo abstracto, resulta pertinente sumarle otro: lo fiduciario.

Como hemos visto, la palabra fiduciario encierra una dependencia de la confianza, y esta es una suma entre esperanza y seguridad en alcanzar aquello que se anhela. Dentro de los entramados del arte podríamos usar esta palabra para describir distintas realidades futuribles, como el valor especulativo de los objetos artísticos, el aumento de prestigio de la institución, el incremento de audiencias, la mejora de la imagen empresarial, el indicador de estatus individual, el aval económico o los procesos de gentrificación, etc. No obstante, en este caso recojo el término fiduciario en afirmativo, para aplicarlo como parte sustancial de la trama de significados y sentidos de aquellas iniciativas artísticas que conllevan, explícitamente, la promesa de imaginar —hacer— comunidad, dentro de una tradición de cambio y mejora social.

No pretendo caer en una excesiva desesperanza, pero no dejaré de lado los riesgos. En los sistemas económicos fiduciarios también conviven otros factores como las posibilidades de engaño, el augurio de que la ficción acabará mal, el vaticinio de que el enmarañamiento solo encontrará salidas a base de estallidos por los puntos más débiles. Desde las posibilidades del trabajo de las prácticas artísticas, en un texto de 2006 titulado "Otro mundo es posible. ¿Qué puede el arte?", Aurora Fernández Polanco apuntó que "el arte puede ayudarnos a

44. *Cf.* Rosi Braidotti, *Lo posthumano*, Gedisa, Buenos Aires, 2015.

fabricar un imaginario para huir de la amenaza de la irrealización"[45]. Creo intuir que, en esa moderada fórmula del "puede ayudarnos", están contenidos al mismo tiempo la promesa de lo posible y el aviso acerca de los peligros de la evanescencia.

El adjetivo "común"

Desde su umbral, Brea nos instaba a pensar en la posible comunidad que viene como la primera tarea política de nuestra generación[46]. Él argumentaba que, a partir del principio de incompletud del individuo (Bataille), éste "aspira y espera" encontrar remedios a sus oquedades mediante métodos que pretenden conseguir que "su existencia acierte a escribirse, inscribirse o postularse en la relación con el otro"[47], una actitud que consiste en situar en el horizonte la "comunidad imposible" pero, al mismo tiempo, la "comunidad irrenunciable"[48]. En definitiva, Brea nos invitaba a pensar en las posibilidades de vida conjunta, a repensar lo común y a analizar las dinámicas y las economías de producción y distribución.

Desde hace algún tiempo, y cada vez con mayor resonancia, se habla de la "economía social". Gran parte de la responsabilidad del protagonismo de esta expresión se debe a las perjudiciales consecuencias sociales y medioambientales del actual modelo —en 2014, el francés Jean Tirole, al recoger el premio Nobel de economía, acabó su discurso con la frase "hacer de este mundo un mundo mejor es la primera misión del economista"[49]—. La economía social basa sus objetivos en evitar la separación entre los conceptos economía y sociedad. Desde

45. Aurora Fernández Polanco, "Otro mundo es posible. ¿Qué puede el arte?", *Estudios visuales*, nº 4, Cendeac, Murcia, 2006, p. 130.
46. J. L. Brea, *op.cit*., pp. 97-98.
47. *Ibid*., p. 99.
48. *Ibid*., p. 97.
49. *Cf*., Xavier Vidal-Floch, "Cómo hacer un mundo mejor", *El País*, 5 de mayo de 2017. Disponible en: https://bit.ly/2KL1Vou (Fecha de consulta: 10 de julio de 2017).

este punto de vista, "los agentes económicos no son escindidos de sus identidades sociales, y mucho menos de su historia y de su incrustación en el mundo simbólico […]"[50]. La economía social hace sociedad, por lo que su finalidad no es otra que "contribuir a asegurar la reproducción con calidad creciente de la vida de sus miembros y sus comunidades […]"[51]. Se dice que la economía es social cuando las actividades económicas (producción, distribución, comercialización, consumo, etc.) tienen como objetivo la mejora de la calidad de vida de una comunidad. Son procesos que, desde una postura económica viable, sirven a un fin común. Para ello, la economía social se vale de elementos participativos y democráticos con la intención de adaptar los procesos económicos a la escala humana, en su dimensión más cotidiana.

También se da otra variante hermana denominada "economía solidaria", que tiene los siguientes seis principios: la equidad, el trabajo, la sostenibilidad ambiental, la cooperación, la producción "sin fines lucrativos" y el compromiso con el entorno[52]. Las iniciativas nacidas de esta postura pueden ser individuales o colectivas, pero siempre tratando de alcanzar la mayor autonomía posible respecto al poder institucional y/o gubernamental. Se podrían citar muchas propuestas. Por ejemplo, en la web estosololoarreglamosentretodos.org se encuentran todo tipo de ideas y acciones de personas que, desde lo micro, tratan de ayudar a otros a superar estos tiempos inciertos[53]. Esos nuevos modos operan con lo cercano, en lo vecinal, a partir de trabajos de proximidad, postura que también parece haber calado en los discursos macroeconómicos

50. José Luis Corraggio, *Economía social y solidaria. El trabajo antes que el capita*l, Abya-Yala, Quito, 2011, p. 44.
51. *Ibid*., p. 45.
52. El desarrollo de estos principios se pueden consultar en la "Carta de principios de la economía solidaria", publicada en mayo de 2011 en la *Red de redes de economía alternativa y solidaria*. Disponible en: www.economiasolidaria.org (Fecha de consulta: 11 de julio de 2017).
53. Ana Bermujillo, *estosololoarreglamosentretodos.org. Historias de iniciativa, confianza y compromiso para superar la crisi*s, plataforma, Barcelona, 2010.

cuando, por ejemplo, al hablar de países se dice que para responder a la crisis hay que pasar "de empobrecer al vecino a ayudar al vecino"[54].

Otra metodología económica de la misma familia, en la medida en que comparte algunos de los objetivos y de los presupuestos de la economía social, es la llamada "economía colaborativa". En este caso, es muy habitual la puesta en marcha de proyectos interactivos, normalmente mediante aplicaciones web, cuyo propósito es facilitar el encuentro y la interconexión entre unas personas que buscan algo y otras que lo ofrecen. Propuestas que tratan de favorecer la puesta en común de necesidades y soluciones, donde las fronteras materiales y virtuales son un lugar propicio para imaginar cambios en el mundo desde la propia práctica[55].

Asimismo, parece que hay un acuerdo acerca de que, desde los aledaños del año 2000, existe un palpable aumento de visibilidad e interés por parte de diversas instancias culturales en torno a propuestas e iniciativas que, de un modo u otro, se configuran desde el objetivo de repensar lo común. Prácticas que centran su ocupación en el compromiso de generar nuevas posibilidades, de inventar otros modos de hacer que influyan en las condiciones de vida de una comunidad o en sectores específicos de ella que han sido desplazados, ignorados o invisibilizados. Propuestas que se interesan, por ejemplo, por la colectividad, por estrechar vínculos con el entorno próximo, por la colaboración entre distintas personas, por la atenuación de problemas y por avanzar en la reparación de conflictos o, por lo menos, fomentar la convivencia inevitable con ellos.

En ocasiones, estos proyectos consisten en metodologías diversas que interactúan en pequeñas comunidades formadas alrededor de los más dispares pretextos, con la intención de ensayar otras formas de

54. Joseph E. Stiglitz y Andrew Chartton, *Comercio justo para todos*, Taurus, Madrid, 2007, p.188.
55. *Cf.* José Enrique Mateo, Claudia González y Elena Mateo, "Imaginar desde las fronteras. Propuestas virtuales y sus consecuencias en la cotidianidad", *¬Accesos*, revista del Grupo de investigación UCM "Prácticas Artísticas y formas de conocimiento contemporáneas", nº 0, 2016, p. 54. Disponible en: https://bit.ly/2INPoie (Fecha de consulta: 15 de marzo de 2018).



Intervenciones de Yarn Bombing, Vila Nova de Milfontes (Portugal), agosto de 2017

relación entre las personas y entre ellas y su entorno. En este sentido, no solo se incide en comunidades espaciales preexistentes, sino también —y, en este plano la red ha sido fundamental— en comunidades alrededor de un motivo o interés específico. Es el caso, por ejemplo, de las metodologías del Urban Knitting o del Yarn Bombing. Iniciadas en 2005, consisten en lanzar convocatorias para encontrarse y aprender a tejer, y con las telas de ganchillo generadas decorar los elementos del espacio urbano. Se trata de propuestas enmarcadas en la puesta en marcha de micro-situaciones de sociabilización, con las pretensiones de promover un ritmo más pausado frente a la alta velocidad de lo cotidiano, de impulsar la transmisión de saberes, de fomentar la colaboración como forma de trabajo, de producir afectividad y de interpelar a la conciencia social y ambiental.

Este desplazamiento de la mirada hacia los mecanismos "relacionales" —no me refiero aquí a la corriente artística[56], sino a relaciones intersubjetivas— de algunas iniciativas artísticas reclama un carácter propositivo de efectos transformadores en el espacio social en que se producen, con el elemento añadido de la pretensión de ser perdurable en el tiempo. La producción artística queda orientada a generar herramientas, experiencias, imágenes o gestos que intervengan en la conformación de ungüento social.

La fórmula no consistiría tanto en pensar y hacer hoy para transformar el mañana, sino en imaginar "otro" mundo y así transformar

56. *Cf.* Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.

este. Un trabajo irrenunciable, como escribió Brea, pero que exige estar alerta a cómo las propuestas y los acontecimientos con vocación política son interpretados desde fuera de ellos. En este sentido, Daniel Lupión señala un ejemplo que sirve para incorporar a este apartado una porción de cautela. Al escribir acerca de los eslóganes surgidos de las concentraciones iniciadas el 15 de mayo de 2011, señala cómo aquel grito de "otro mundo es posible" ha sido tamizado por la "lógica maquínica del capital […] [donde] no se contemplan los actores de la relación, sino las relaciones en sí"[57]. De este modo, Lupión dibuja el problema contenido en la tensión que compone "la función de la representación en la construcción por una parte, y transformación, por otra, de la subjetividad social"[58].

Sobre prácticas artísticas enfocadas a la intervención social se ha escrito mucho, acerca de su conveniencia y también de sus dificultades. Por ejemplo, en el apartado de los obstáculos, destaca el texto de Claire Bishop, "El giro social: (la) colaboración y sus desencantos". Para exponer su preocupación, Bishop propone llevar al extremo las dos posiciones más frecuentes respecto a las prácticas colaborativas: a un lado estarían los afines a ellas, que sostienen que parte de la eficacia de estas propuestas está asociada a la desvinculación de ciertos parámetros del arte, considerándolos sinónimos de jerarquía y exceso, como son el reconocimiento de la autoría singular, la revalorización comercial, etc.; y, al otro lado, se situarían aquellos que rechazan las formas del llamado arte colaborativo por carecer de interés artístico. Es habitual que estas propuestas, al ser leídas mediante las herramientas interpretativas, legitimadoras y críticas tradicionales del ámbito artístico, sean juzgadas negativamente y excluidas del mismo. En este caso, la colaboración queda situada en otros contextos de análisis y acción, como por ejemplo el del trabajador social o el del dinamizador vecinal.

57. Daniel Lupión Romero, "15M. Acontecimiento y representación", en A. Fernández Polanco (ed.), *op. cit.*, p. 115.
58. *Ibid*.

Dicho de otra manera, la primera postura consiste en proyectos desvestidos de ciertas prendas confeccionadas en los tradicionales talleres del arte y donde los actores implicados no estarían interesados en mostrar el resultado del trabajo, sino en utilizarlo como medio para crear nuevas relaciones dinámicas y sostenidas[59]. La segunda actitud, por su parte, se basa en consideraciones que tienen que ver con un entramado simbólico enmarcado por el autor, su propuesta, el receptor y el entorno donde se produce el encuentro. A partir de estas dos posturas aparentemente irreconciliables, se trataría de encontrar puntos de encuentro, pero… ¿por dónde empezar?

Quizás un posible indicio se podría localizar en la formulación de otra pregunta: ¿cómo se realiza una colaboración artística? Según Bishop, mediante la admisión de esta cuestión, el "giro social" de las prácticas artísticas ha derivado hacia un "giro ético". En este sentido, "el énfasis se ha desplazado desde la especificidad disruptiva de una obra de arte al conjunto generalizado de preceptos morales"[60]. El encuentro colaborativo demanda debilitar la lógica del encontronazo para favorecer la experiencia ética. En este sentido, y como escribe Agamben, todo discurso ético debe partir de que "el hombre no es, ni ha de ser o realizar ninguna esencia, ninguna vocación histórica o espiritual, ningún destino biológico". El autor no se refiere a posturas nihilistas, porque como él mismo apunta este hecho se complica por la "propia existencia [humana] como posibilidad y potencia", que precisamente es la razón por la que "la ética llega a ser efectiva"[61].

Sin embargo, mediante la puesta en marcha de estrategias colaborativas no se puede prever completamente la utilidad. Porque, como afirma el artista Isidro López Aparicio en su libro *Arte político y compromiso social*, se puede dar la situación de que anhelando la reparación de un conflicto dentro una determinada colectividad, se

59. Claire Bishop, "El giro social: (la) colaboración y sus descontentos", *Ramona. Revista de Artes Visuales*, nº 72, Buenos Aires, 2007, p. 32.
60. *Ibid*., p. 33.
61. Giorgio Agamben, *La comunidad que viene*, Pre-Textos, Valencia, 1996, p. 31.

acaben incrementando los problemas[62]. Una afirmación con cierto aroma pesimista, pero a tener en cuenta, pues la propuesta podría estar enmarcada por la reducción de la actividad artística a una búsqueda de reconocimiento dentro de las estructuras legitimadoras. Al fin y al cabo, no lo olvidemos, la acción del artista está incrustada en su particular sistema socio-económico donde, en demasiadas ocasiones, se le exige una labor propositiva incansable, sin dejar palidecer "la llama interior"[63] y convirtiéndose así en una especie de emprendedor impulsado constantemente a actuar.

Como estamos viendo, existen múltiples ensamblados (términos, modos, funciones, roles, imágenes, etc.) entre el ámbito económico y el artístico. Nos encontramos ante un cierto consenso acerca de actuar —siempre— "pensando en la gente" y en su cotidianidad. ¿Qué significa que las iniciativas planteadas desde entramados artísticos están dirigidas a producir nuevos procesos de socialización?, ¿de qué forma se puede asegurar una respuesta por parte de los integrantes de una comunidad?, ¿cómo se cuantifica el soñado provecho colectivo?, ¿debe el arte ser un instrumento "útil"?, ¿en qué términos se habla de utilidad? o, en cambio, ¿es el arte un productor de contorsión de imaginarios y realidades, y precisamente es desde el conflicto que se torna valioso?

Naturalmente, contestar en profundidad a estas preguntas excede el propósito de este texto. No obstante, quisiera dirigirme brevemente hacia algo que sobrevuela los párrafos anteriores. Se trata del calificativo "eficaz". Una palabra que se usa, de un modo u otro, para evaluar las distintas fases de los planes, las estrategias, las tácticas, los haceres o los proyectos de algunas propuestas artísticas enfocadas hacia lo común. Para ello me serviré de Jacques Rancière y su texto "Las paradojas del arte político"[64], donde quedan descritos los dos modelos vigentes, mayoritarios y, al mismo tiempo, cuestionados: por un lado, él habla del "modelo peda-

62. *Cf.* Isidro López Aparicio, *Arte político y compromiso social. El arte como transformación creativa de conflictos*, Cendeac, Murcia, 2016.
63. Maurice Joly, *El arte de medrar*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002, pp. 69-70.
64. Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Ellago, Castellón, 2010, pp. 53-85.

gógico de la eficacia del arte", una tipología lineal que une la intención del artista, la representación y la respuesta del espectador. Un "régimen de mediación representativa" donde la eficacia se establece mediante la cantidad de correspondencias dadas entre la puesta en escena inicial —el mensaje— y la supuesta inevitabilidad de respuestas por parte de los ciudadanos. En este modelo la comunicación se da bajo el frágil sostén de aquello que "todavía nos gusta creer"[65], circunscrito a la transmisión de un recado que debería ser útil. Por otro lado, estaría el "modelo pedagógico de la inmediatez de la ética"[66]: en este caso se trata de invertir los elementos y sus funciones —el antes espectador ahora es actor, la calle es transformada en espacio-arte, etc.—, de modo que la comunicación instructiva sobre procederes o pautas de la vida en común no se deposita sobre los hombros de la representación, "sino que son encarnados directamente en comportamientos, en modos de ser de la comunidad"[67].

En este segundo modelo, la tradicional aspiración moderna de unas prácticas artísticas convertidas en modos de convivir, suele conllevar una tendencia a la escisión de algunos parámetros asociados tradicionalmente al arte. Claire Bishop, que simpatiza con estas prácticas que ambicionan "fortalecer los vínculos sociales", identifica aquí un inconveniente derivado de las condiciones éticas que se generan, porque según ella entre las pérdidas está una fundamental: la tensión generada en la contradicción, viviente y fértil, entre la autonomía de las prácticas artísticas y la dependencia de estas respecto a soñar "un mundo mejor por venir"[68]. Una autonomía que comparte espacio con otras prácticas de producción significante y que, como apunta Jordi Claramonte, "tiene que ser generalizable y tiene que pugnar por aportar las condiciones de posibilidad de su generalización […] [sino] no es autonomía sino privilegio"[69].

65. *Ibid.*, p. 57.
66. *Ibid.*, pp. 59-60.
67. *Ibid.*, p. 60.
68. C. Bishop, *op. cit.*, p. 36.
69. Jordi Claramonte, *Estética Modal*, Tecnos, Madrid, 2016, p.15.

En la búsqueda de "puntos de encuentro" que apacigüen la distancia entre los modelos señalados, Bishop recoge expresamente el guante lanzado por Rancière y su exposición acerca de una tercera vía, la llamada "eficacia estética"[70]. Una forma que se asienta en "la suspensión de toda relación determinable" entre los elementos que conforman el encuentro entre el espectador y la forma sensible, en un lugar y tiempo determinado. La tarea consistiría en la puesta en marcha de micro-políticas con la intención de "re-describir la experiencia", un trabajo que cambie las gamas, las proporciones, las cadencias, la métrica, la rima, en definitiva, que varíe "las coordenadas de lo representable"[71].

... lo inesperado...

Italo Calvino escribe que "el final realmente importante es aquel que pone en entredicho toda la narración"[72]. No me propongo hacer un desmentido de todo lo escrito, pero sí voy a añadir algún temblor de duda porque, quizás, la tenue oscilación del estremecimiento pueda leerse como una vibración que avive las ascuas del debate. Para ello me referiré a una experiencia propia. Se trata de una propuesta artística que, en principio, reúne los principales elementos que he pretendido entrelazar en este texto: la producción inmaterial frente al valor del objeto; la confianza en la capacidad de las reordenaciones simbólicas para imaginar la comunidad que viene y transformar el presente; y, por último, la acción conjunta y transversal como mecanismo para generar otras posibilidades. A su vez, la propuesta abordaba el vocabulario económico que, desde hace algún tiempo, se ha introducido en la vida cotidiana. Finalmente, de la experiencia surgió otra circunstancia, que no quiero dejar fuera de este puzle, y que tiene que ver con lo inesperado.

70. J. Rancière, *op. cit.*, p. 60.
71. *Ibid.*, p. 68.
72. I. Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 2010, p. 138.

Sucedió de la siguiente forma. En el año 2012 tuvo lugar en la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid (situada en la calle Avenida América) el proyecto curatorial *Sala de Arte empático. 3 Exposiciones en torno a la empatía*, cuyo comisariado corrió a cargo de Emma Brasó. Su propuesta consistía en tres exposiciones sucesivas y colectivas: la primera fue titulada *Un entorno empático para el artista*; la segunda, *Una obra en busca de la empatía*; y la tercera se interrogaba *¿La sociedad empática como futuro ideal?* En esta última, se incluyó una instalación del grupo DDO (Dientes de Ojo) —del cual formo parte[73]— titulada *El runrún nuestro de cada día*. La propuesta consistía en la construcción de una panadería dentro de la sala de exposiciones. Se trataba de una habitación cerrada con picaporte, a cuyo interior solo tenía acceso una panadera profesional contratada durante el tiempo de la exposición. Las paredes del cuarto no llegaban hasta el alto techo de la sala de exposiciones. En uno de los tabiques se abrió un pequeño vano, cuya función era la de servir de salida al pan recién horneado. Hicimos que una de las paredes del habitáculo coincidiera con un gran ventanal que daba al exterior. Como la mencionada sala de exposiciones está a pie de calle, se incorporaba así una paradoja muy sugerente a la instalación, a saber: sólo se podía acceder visualmente a lo que estaba pasando dentro de la sala si el espectador estaba fuera del espacio-arte.

La instalación-panadería estaba equipada con una gran mesa de amasado cubierta con un mantel con la imagen de un mapamundi político. Encima de la mesa estaban ordenados todos los ingredientes necesarios para hacer pan: harina, agua, sal, levadura y, en nuestro caso, huevos frescos. Además, había rodillos, cuencos, varilla de batir, medidores de líquido, otras piezas de vajilla y trapos de cocina. Junto a la mesa había un pequeño horno, un ventilador encendido sobre una balda en la pared —destinado a mover el aire y conseguir que el olor del pan recién horneado se esparciera por toda la sala— y un aparato

73. Este grupo artístico, fundado en Madrid en 2006, está conformado también por Claudia González y Jesús Bermejo.



Grupo DDO, *El runrún nuestro de cada día*, 2012

de radio sintonizado en *Radio 5 Noticias*. Además, se decoró el interior con fotografías enmarcadas del acto de amasar.

La propuesta consistía en que, durante el tiempo de la exposición, la panadera hiciera pequeñas piezas de pan compuestas con las letras de la palabra "crecimiento". Una vez preparadas las palabras-panes, ella las iba colocando en el alféizar de la ventana donde se había instalado una bandeja para tal fin. Cada cierto tiempo debía aparecer una remesa de "crecimientos" de pan que los espectadores podían comer.

Durante la ideación y producción del proyecto huimos de generar ningún objeto mercantilizable. La instalación se construyó como una propuesta experiencial, donde el asistente olería, escucharía y comería con el objetivo de suscitar una atmósfera reflexiva. El propósito era poner sobre la mesa cómo algunos conceptos del ámbito macro-

económico —desconocido para la mayoría— estaban formando parte del "ambiente". Nuestro planteamiento tenía pretensiones de poner balizas y reclamar la atención en torno a los términos de una situación informativa y comunicacional. Desde una intención pedagógica —interrogada por Rancière—, nuestra propuesta perseguía señalar el hecho de que durante los meses anteriores se habían difundido palabras del discurso económico como "prima de riesgo", "recesión", "corralito", "agencia de calificación", "eurobono" o "tipos de interés", entre otras. Conceptos que, sin entenderse en toda su envergadura, parecían destinados a funcionar como puntos de apoyo que volviesen comprensible lo que para muchas personas ya era crónico.

Aquellos días, entre los términos que se cotidianizaron estaba la palabra crecimiento. Esta sobresalía como un imprescindible parámetro asociado no solo a la salida de la crisis, sino al verdadero motor del ecosistema económico al que deberíamos aspirar. Un ejemplo entre tantos lo encontramos el 12 de enero de 2012: la BBC titulaba "El país más pobre y el que más crece", dibujando un eje donde en un extremo se colocaba a la pobreza y en el otro al crecimiento. Según se informaba, habíamos perdido la capacidad de crecer y nos adentrábamos en un período incierto, de crisis, para salir de la cual era imprescindible volver a crecer. En este sentido, se hablaba de crecimiento, de "programas de crecimiento", de "componentes de crecimiento", de "medidas para el crecimiento", de "paquete de crecimiento", de "pacto por el crecimiento", etc. De algún modo, se trataba de llevar a la sala de exposiciones lo que se asemejaba a un plan premeditado por contener la protesta, el grito y la desconfianza hacia los poderes.

El mismo día de la inauguración, el 11 de julio de 2012, la panadera comenzó desde muy temprano a preparar la masa y a calentar el horno. Cuando la sala fue abierta al público, el espacio estaba inundado de un liviano y rico olor a pan recién hecho. No tardó demasiado en salir el primer "crecimiento" de pan. Dentro de la habitación se oía el cuchicheo de las noticias dadas por la radio. Mientras tanto, algunas

personas salían a la calle y, a través del enorme ventanal, observaban cómo se hacía la mezcla de los ingredientes, cómo se componían las palabras con la masa cruda y cómo estas eran introducidas con cuidado en el horno para su posterior ingestión. Entretanto, en la abertura del muro se iban acumulando crecimientos comestibles.

De pronto, ocurrió algo. Cerca de la hora de cierre un hombre entró en la sala. Se dirigió muy decidido hasta la bandeja donde se seguía acumulando pan y con las dos manos cogió todas las piezas que estaban allí. Una persona que estaba próxima le sugirió que no era necesario que se llevase todas. Él sin detenerse dijo en un tono educado que aquello era comida y que él vivía una situación muy apurada.

Por supuesto, aquella situación no se encontraba en la planificación del proyecto. Suponemos que, a través del ventanal, aquel hombre pudo ver que dentro se estaba haciendo pan y entró a cogerlo. Podríamos decir que accedió a la sala de exposiciones pero no era público, en el sentido de que él no participaba de un juego cuyas reglas no conocía. Sin embargo, para los que estábamos allí su gesto se acentuó por darse dentro de una panadería figurada, en lugar de en una panadería real. No cabe duda de que las consecuencias hubieran sido muy distintas si alguien pretendiera llevarse algo sin pagar de una tienda. En nuestro caso, la representación del despacho de pan y los asistentes a la inauguración de una exposición en un espacio artístico resultaron elementos indispensables para la intensificación de la situación. Como si la vida irrumpiera en aquel momento, todo sucedió de modo apresurado, sin que pudiéramos detenerlo: "cuando surge, lo inesperado tiene necesariamente el carácter de lo repentino [...] Golpea como un rayo, de repente"[74]. A pesar de la fugacidad, esa misma noche fuimos conscientes de que debíamos enfrentarnos a ese momento, porque el gesto de aquel hombre precipitó algunas conversaciones que teníamos pendientes. El encuentro fortuito entre las dificultades diarias de una persona y el montaje metafórico de una elaboración simbólica, nos

74. Jean-Louis Chrétien, *Lo inolvidable y lo inesperado*, Sígueme, Salamanca, 2002, p.126.

hizo presentir las palabras de Rancière cuando describe la actividad política como la reconfiguración de "los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes"[75]. Porque, a pesar de no *formar parte* de la propuesta, aquella situación inesperada modificó las interpretaciones que nosotros mismos habíamos proyectado. El runrún fabulado de la instalación continuó durante el tiempo expositivo, pero otro rumor, que tiene que ver con nuestra posición ante las relaciones que pueden generar las iniciativas artísticas, inundó nuestras prácticas. Para nosotros, fue un día donde el umbral y el ocaso se formalizaron como la misma cosa.

75. J. Rancière, *op. cit.*, p. 61.

9

TIEMPOS Y CONTRATIEMPOS DE LA VIDA POSFORDISTA[1]

Marta Labad

1. Este trabajo ha sido realizado gracias a la Ayuda FPU- Incorporación 2015 concedida por el Ministerio de Educación Cultura y Deporte, dentro del Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad, para realizar la tesis "Tiempos y afectos en las prácticas artísticas contemporáneas: del tic-tac de la producción fordista al desarreglo de la vida posfordista" y como parte del proyecto de investigación en el que participa la autora: *Visualidades críticas: reescritura de las narrativas a través de las imágenes* (HAR2013-43016-P).


41180-41181
HSIEH

Cuando Tehching Hsieh iniciaba su *One Year Performance* en 1980, el modo de entender el trabajo estaba ya cambiando. El artista preparaba una habitación en su estudio en la que ficharía durante un año, cada sesenta minutos, de día y de noche, en días laborables o festivos. Se anulaba así la distinción tradicional entre horas de trabajo, horas de ocio y horas de descanso, que había caracterizado el modo de producción fordista. Si en el fordismo el trabajador era explotado dentro de unos límites espacio-temporales, la *Clock Piece* apunta hacia una nueva condición posfordista que difumina los límites entre la vida y el trabajo. La performance de Hsieh sigue girando en torno al reloj regular y mecánico que medía y organizaba la productividad fordista. Hsieh ficha aún sin quitarse el uniforme de la fábrica. Algo ha cambiado: la explotación excede ya el límite de las ocho horas.

Tehching Hsieh, *One Year Performance*, 1980-81

Desde que cuerpo y tecnología se hacen uña y carne, la relación entre tiempo de trabajo y de no trabajo se transforma: se vuelve más irregular, caótica y confusa. El cuerpo conectado alcanza y es alcanzado en un solo click, a cualquier hora y desde cualquier parte. Vida y trabajo dejan de transcurrir en compartimentos estancos para fusionarse en una intermitencia continua. La playa más remota puede convertirse en oficina provisional en cuestión de segundos, mientras la vida íntima irrumpe en el espacio de trabajo desde nuestras pequeñas pantallas. Vivimos en tiempos de una (des)conexión global, de una humanidad aumentada mediante múltiples dispositivos que nos incitan a desafiar nuestros propios límites espacio-temporales. Vivir hoy es estar conectado. Y estar conectado es trabajar.

Podemos detectar hoy unas inercias que empujan al trabajador posfordista hacia la flexibilidad, el corto plazo y el 24/7[2]. Las trabajado-

2. El 24/7 es un concepto que Jonathan Crary desarrolla en *24/7. El Capitalismo al Asalto del Sueño*, Ariel, Barcelona, 2015. Para Crary el 24/7 es una temporalidad del capitalismo que anula las distinciones entre el día y la noche, que se orienta hacia el consumo y la producción permanente. El 24/7 busca aumentar los tiempos de vigilia y reducir el sueño, que se entiende ya como un obstáculo frente a la inercia capitalista de transformar en tiempo de trabajo la totalidad de la existencia humana. El 24/7 erradica las temporalidades alternas y tiende hacia una experiencia homogeneizadora, hacia un "tiempo sin tiempo", sin demarcaciones, sin secuencia o recurrencia.

ras posfordistas se alejan de la rutina de la fábrica, pero deben asumir desde su cuerpo individual los efectos secundarios de un trabajo más flexible, más impredecible y más precario. Aumentan la vulnerabilidad y la incertidumbre. También las depresiones y el malestar generalizado. Mark Fisher reclama con urgencia la necesidad de politizar los desórdenes mentales: la depresión, el estrés, la ansiedad o el déficit de atención que proliferan en la sociedad actual. En palabras de Fisher: "el giro del fordismo al posfordismo ha provocado un sinnúmero de daños colaterales a nivel psíquico"[3]. Los desórdenes mentales no pueden tratarse hoy como un problema privado, sino como el efecto más visible de un sistema que está enfermo y que elude responsabilidades.

Lo que me gustaría hacer en este ensayo es visibilizar esas inercias que obligan a la trabajadora posfordista a ser flexible, a estar permanentemente conectada o a adoptar comportamientos maníacos. En las prácticas artísticas que propongo hay inercias que impulsan, que obligan, que invitan y que aceleran a una trabajadora que parece estar siempre al borde del desequilibrio. En este sentido, las inercias a las que me refiero pueden entenderse como una *cronopatología*, como un desarreglo temporal que es inseparable de otro desequilibrio que se hace visible únicamente desde la superficie del cuerpo del trabajador: en su piel, en sus gestos, en sus posturas. Es un malestar compartido, aunque soportado siempre desde un cuerpo individual.

En la segunda parte del ensayo propongo una serie de prácticas artísticas que actúan para mí como un *contratiempo*. En *Realismo Capitalismo,* Mark Fisher escribe: "El realismo capitalista se afianza con el fin de la temporalidad y el presentismo; la certitud de que el futuro nos ha sido prohibido y el pasado se repite una y otra vez bajo la forma de la nostalgia y la retromanía".[4] ¿Qué posibilidades tenemos hoy de provocar un contratiempo dentro de esas inercias posfordistas tan

3. Mark Fisher, *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?*, Caja Negra, Buenos Aires, 2016, p.131
4. *Ibid.*, p.10.



RAQs Media Collective, *Now Elsewhere (Escapement)/Aquí, en otro lugar (Rueda de Escape)*, 2014

frenéticas como paralizantes? ¿Y en qué lugares debe producirse ese contratiempo? ¿Cuáles son sus límites?

Aquí, en otro lugar: inestabilidad psíquica

Aquí, en otro lugar (Rueda de Escape) es una instalación de varios relojes de pared que vi en el CA2M en 2014. Cada reloj marcaba el tiempo en una ciudad diferente del planeta: Madrid, Nueva Delhi, Nueva York […] Pero eran relojes extraños: no marcaban la secuencia numérica habitual, del uno al doce, sino una serie de doce estados psicológicos intensos. Las tres manecillas avanzaban al unísono, al ritmo de las horas, los minutos y los segundos, marcando una combinación de estados anímicos cambiantes.

Y si hacemos nuestro este reloj de RAQs, vemos cómo nuestra vida cotidiana pasa a estar plagada de matices psicológicos que cambian de un modo inexorable, y que se repiten en otros lugares remotos del planeta:

Me despierto entre la *nostalgia* y la *fatiga.* Voy hacia la ducha, pasando por la *ansiedad*, el *deber* y la *culpa*. Preparo el café en pleno *éxtasis*. Me voy a trabajar con *miedo*, y con *miedo* y *fatiga* llego a trabajar. Me presento en la reunión con *pánico*, un *pánico* que se va transformando en *ansiedad* y luego en *deber*. Anoto: "próxima reunión en *culpa* y *apatía*". Vuelvo a mis tareas con *remordimiento*, pasando por momentos de *epifanía* y *ansiedad*. Me voy a comer entre el *deber* y la *culpa*, y vuelvo al trabajo con *indiferencia.* Llego a casa entre el *temor* y la *fatiga*.

La estabilidad psíquica no parece ya posible: ni aquí ni en cualquier otro lugar. El reloj se orienta ahora hacia los afectos. Se ha vuelto pantalla. El reloj brilla y emite luz a cualquier hora del día, en cualquier parte. El tiempo se desconecta de los ritmos circadianos y RAQs Media Collective nos advierte de que el tiempo que viene es un tiempo de inestabilidad psíquica. La temporalidad del 24/7 es un tiempo de vigilia prolongado por la luz de una "fuorescencia eterna"[5] y por el deseo de un consumo ilimitado:

> El suave tic-tac del pánico en nuestras mentes es sincopado por los latidos acelerados y la aceleración de la vida diaria. Los ritmos circadianos (tiempos para levantarse y para dormir, tiempos para el trabajo y para el ocio, tiempos para la luz del día y tiempos para las estrellas), se confunden mientras millones de caras se encuentran iluminadas por una fluorescencia eterna que intercambia la noche por el día. El sueño es asediado por la vigilia, el hambre es alimentado por la estimulación y los momentos para soñar y para la lucidez mental son erosionados por el conocimiento de terrores íntimos y guerras distantes.[6]

5. RAQs Media Collective, "After Hours", en: Jonathan Habib Engqvist, Annika Enqvist, Michele Masucci, Lisa Rosendahl y Cecilia Widenheim (eds.), *Work, Work, Work, A Reader on Art and Labour*, Sternberg Press/Iaspis, Berlín/Estocolmo, 2012, p. 104.
6. *Ibid.*, —la traducción es mía—.



Xavier Cha, *Abduct,* 2016

Este podría ser perfectamente el reloj de los protagonistas de *Abduct*, una videoinstalación que Xavier Cha presentaba en el MOCA de Cleveland en 2016. La inestabilidad psíquica asoma por los poros de estos personajes que muestran un "estado mixto" de confusión afectiva que suele ser muy frecuente en los desórdenes maníaco-depresivos, donde "los sentimientos pueden cambiar del éxtasis a la desesperación" en cuestión de segundos[7]. En *Abduct* se perfila una nueva subjetividad incapaz de resolver un conflicto afectivo, como aquella mujer que en pleno episodio maníaco, como nos cuenta Darian Leader, "pasaba horas tratando de encajar tres expresiones faciales distintas sobre la imagen de una sola cara, sin conseguirlo"[8].

Abduct nos sitúa frente a una serie de primeros planos y planos medios cortos, una imagen que coincide en escala con el reflejo que podríamos descubrir en las pantallas de nuestros dispositivos móviles al apagarlos. Me pregunto entonces si no llevaré tal vez un buen rato, abducida por la pantalla, igual que estos personajes, combinando expresiones de risa y de ansiedad en tiempo récord. La musculatura facial de esta nueva subjetividad posfordista cambia ya a un ritmo difícil de seguir y resulta excesivamente confusa, movida por una inercia que no le permite parar.

7. Darian Leader, *Estrictamente Bipolar,* Sexto Piso, Madrid, 2015, p. 79.
8. *Ibid.*

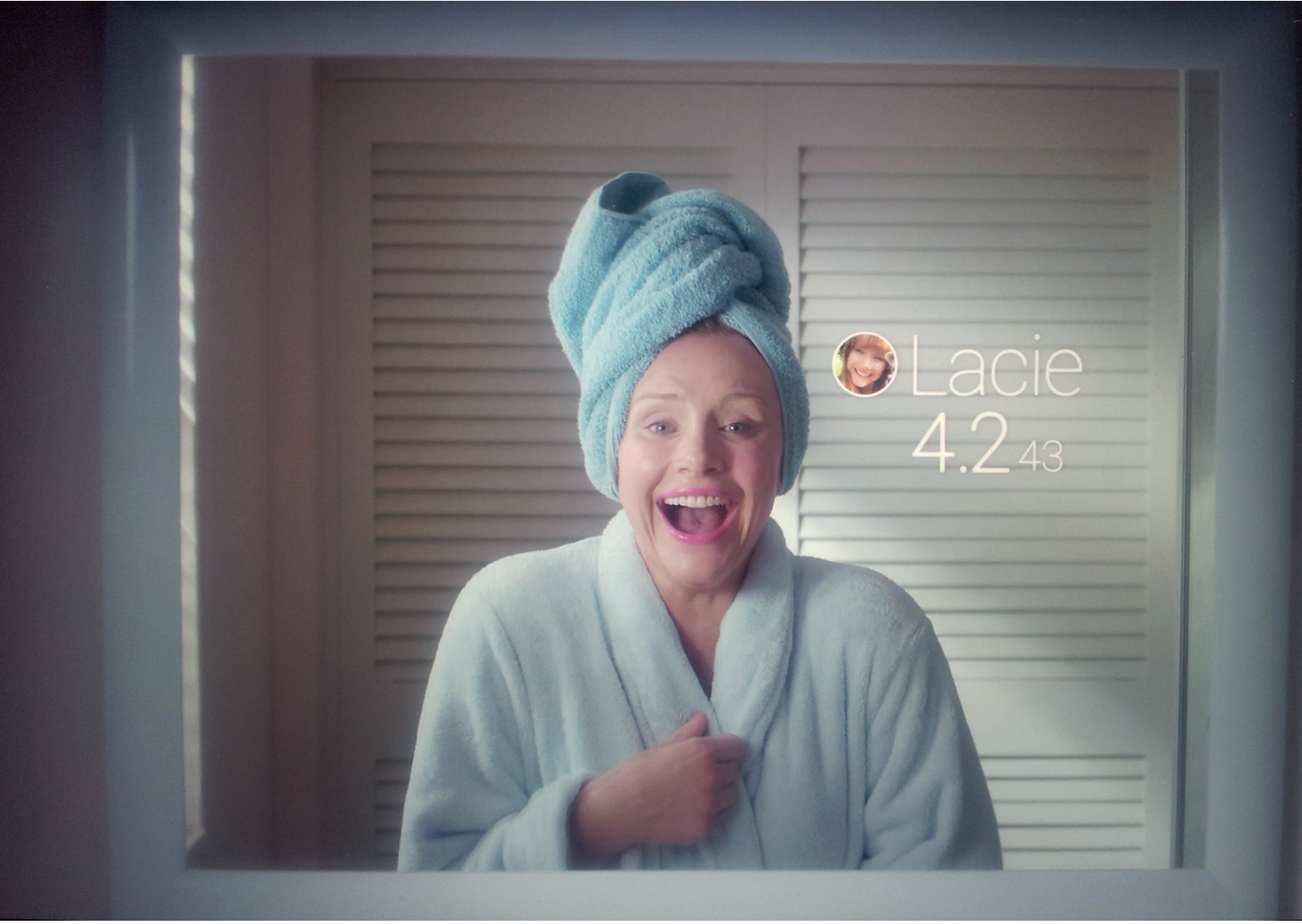
Musculaturas hiperconectadas

Nosedive[9] nos muestra la inestabilidad psíquica que experimentan los ciudadanos de una sociedad de control, conectados a los dispositivos las 24/7 y sometidos a un constante proceso de evaluación desde la red. La ansiedad, el estrés y la angustia por recibir un buen feedback les obliga a estar permanentemente conectados y a ajustar su comportamiento. Los trabajadores en *Nosedive* siguen acudiendo a un lugar de trabajo y tienen un horario. Sin embargo, el empleo ha pasado a un segundo plano. Mantener su reputación en la red es el objetivo principal. Subir fotos, comentar y estar activas en la red, se convierte en el verdadero trabajo. Sobre este deseo compulsivo por conectar, escribe también Darian Leader:

> Y si el síntoma capital de la manía se definió en otro tiempo como el intento compulsivo de conectar con otros seres humanos, actualmente esto es casi una obligación: si no estás en Facebook o en Twitter, algo debe andar mal en ti. Lo que en otro tiempo eran signos clínicos de psicosis maníaco-depresiva, se han convertido ahora en el objetivo de las terapias y del aprendizaje para alcanzar el éxito[10].

En *Nosedive* se visibiliza la apreciación que Kathy Weeks hace en *The Problem With Work*: la actitud, el estado emocional, así como la empatía y la sociabilidad, se han convertido hoy en habilidades cruciales para el trabajo: "mientras que al hombre valorado de la narrativa de Taylor se le requería disciplinar sus esfuerzos físicos, se supone que el profesional de hoy debe tener control sobre sus pensamientos, imaginación, relaciones y afectos"[11].

9. "Nosedive" es el primer capítulo de la tercera temporada de la serie de televisión británica titulada *Black Mirror,* escrito por Charlie Brooker, Michael Schur, y Rashida Jones, estrenado el 21 de Octubre de 2016.
10. *Ibid.*, p. 79.
11. Kathy Weeks, *The Problem with Work*, Duke University Press, Durham y Londres, 2011, p. 73 —la traducción es mía—.



Nosedive, primer episodio de la tercera temporada de la serie *Black Mirror*, producida por Charlie Brooker, estrenado el 21 de Octubre de 2016

Me interesa saltar hacia uno de los relatos de Edgar Allan Poe, titulado "El diablo en el Campanario", porque a pesar de la distancia, allí también encontramos un ritmo de la producción que consigue infiltrarse desde el espacio público hacia el espacio más íntimo. En el relato de Poe, el reloj se presentaba como una máquina de poder que disciplinaba y sujetaba la mirada, regulaba los tiempos y los parpadeos y marcaba el ritmo de los cuerpos: "Una bocanada de humo, una mirada al reloj; una mirada al reloj; una bocanada de humo"[12]. Y cuando algo les llamaba la atención, desviaban uno de los dos ojos, mientras el otro continuaba clavado en el reloj para comprobar que todo seguía en orden. La ansiedad y la desesperación convulsionaban la vida de

12. Edgar Allan Poe, "El diablo en el campanario" en: *Cuentos*, Penguin Random House, Barcelona, 2016, p. 720.

los habitantes del pueblo cuando un forastero cambiaba el orden y el compás establecido, haciendo sonar las trece. Este desorden temporal provocaba un desorden afectivo sin precedentes.

Mientras que en el relato de Poe la musculatura ocular estaba gobernada por el tic-tac de la producción industrial, en el episodio de *Black Mirror* la máquina se ha vuelto pantalla, y los ritmos del capitalismo posfordista tensan ahora la musculatura facial, aquí y en cualquier otra parte, mientras los dedos se mueven de un modo compulsivo por las pantallas. Igual que Le Brun[13], aquel pintor del siglo XVII que estudiaba el mejor modo de representar las diferentes pasiones a través de las expresiones faciales, Lacie juega a estudiar las curvaturas de sus cejas, el grado de apertura de la boca o la inclinación de la cabeza para perfeccionar un repertorio de expresiones faciales que puedan conseguirle un buen feedback. La protagonista de *Nosedive* ensaya una y otra vez la sonrisa delante del espejo, delatando la nueva forma capilar de poder[14] del capitalismo posfordista que obliga a sonreír y que castiga la "mala actitud". El título del episodio hace referencia a la caída en picado que puede sufrir cualquiera en cualquier momento si pierde la compostura. Lacie deberá evaluar y publicar en la red de un modo casi maníaco, y sobre todo, nunca desentonar, si desea ser una persona "de calidad" con acceso a un determinado "estilo de vida". El malestar que provoca este permanente estrés se enmascara bajo un comportamiento medido y una sonrisa prefabricada.

OTCOP[15] nos recuerda que esta ficción no está tan alejada de la realidad. La constante evaluación a la que somos sometidos o nos sometemos en la sociedad actual posfordista tiene consecuencias en nuestro cuerpo:

13. Charles Le Brun, *Fisiognomía de las pasiones*, Casimiro, Madrid, 2015.
14. Como escribe Michel Foucault, el poder tiene una "forma capilar de existencia" que atraviesa a los individuos, "alcanza su cuerpo, se inserta en sus gestos, actitudes, sus discursos, su aprendizaje, su vida cotidiana", *cf.* Michel Foucault, "Entretien sur la prison: Le livre et sa méthode", *Revista Magazine littéraire*, n° 101, junio de 1975, pp. 27-33.
15. OTCOP (Ontheconditionsofproduction) es un grupo de investigación que trata de comprender las condiciones de producción del capitalismo contemporáneo desde las propias vidas de sus miembros.

> Como artistas, críticos o comisarios, incluso cuando hablamos de cuestiones abstractas, como trabajo creativo, nos vemos obligados a entender y medir el valor de lo que estamos haciendo (si no en términos monetarios, al menos como forma de capital cultural, conexiones futuras, construcción de currículum). Esta constante evaluación y reetiquetado de nosotros mismos tiene consecuencias en nuestros cuerpos, pero, de nuevo, se supone que debemos lidiar con estos daños como individuos singulares: pagando lecciones de yoga, terapia, psicoanálisis, clases de *mindfulness*, entrenadores personales….[16].

En el posfordismo, las trabajadoras son ya un currículum vitae andante (diciéndolo con Nina Power)[17], cuya vida tiene que ir orientada a encajar con el currículum adecuado para el puesto solicitado. Igual que Lacie, la trabajadora posfordista debe estar siempre trabajándose el CV, vendiéndose, haciendo networking, y siempre a punto para decir: "Patata!". Sin embargo, un pequeño fallo basta para desenmascarar la fragilidad y el malestar que se invisibilizan bajo esta inercia maníaca que obliga a sonreír de un modo compulsivo.

Trastorno capital: los ritmos del cuerpo fuera de quicio

En las fotografías de Dora Budor aparece siempre una mujer sola en un espacio urbano realizando alguna actividad cotidiana: leyendo un periódico en una terraza, saliendo de un edificio con un café, o entrando en un coche. Son escenas urbanas corrientes que pasarían desapercibidas de no ser por ese cuerpo tan enfermo, temporalmente dislocado, que persiste en cada una de las fotografías. Las mujeres parecen sufrir algún tipo de *cronopatología*: su cuerpo no envejece al unísono, sino a dos tiempos. El cuerpo sufre un trastorno capital: la cabeza está llena de arrugas, aunque de cuello para abajo el cuerpo se

16. Ontheconditionsofproduction [*sic*], "A Living Body Performing its Own Autopsy Within Contemporary Capitalism", en: Jonathan Habib Engqvist, Annika Enqvist, Michele Masucci, Lisa Rosendahl y Cecilia Widenheim (eds.), *op. cit.*, p. 224 — la traducción es mía—.
17. Nina Power, *One Dimensional Woman*, Zero Books, Hants, 2009, p. 23.



Dora Budor, *Allergic To The 20th Century*, 2015. Fotografía en colaboración con Robert Kulisek

mantiene perfectamente joven. Hay un abismo entre el ritmo de envejecimiento de la cabeza y el resto del cuerpo.

Franco "Bifo" Berardi identifica en el arte de los últimos años los síntomas de un desequilibrio temporal, que tiene que ver con el ritmo que la conectividad impone sobre los cuerpos, pero también con la precariedad[18]. Se produce hoy una incompatibilidad de formatos entre el ritmo de la conectividad y el ritmo del cuerpo, que se hace más latente que nunca: el estrés, el pánico, la ansiedad, la depresión o la fatiga[19] son los efectos de esta incompatibilidad de formatos y de ritmos. Igual que en el relato de Poe el ritmo regular de la produc-

18. Franco "Bifo" Berardi, "Out of joint. Then what?", en: Warren Neidich, *The Noologist's Handbook and Other Experiments*, Archive Books, Berlín, 2013, p. 281.
19. *Ibid.*, p. 282.

ción alteraba los ritmos del cuerpo, en las fotografías de Dora Budor el ritmo acelerado de la hiperconectividad altera el ritmo celular de los cuerpos. Una parte del cuerpo se aleja de sus propios ritmos, provocando el colapso de los ritmos circadianos del cuerpo.

El cuerpo parece incapaz de resolver un conflicto de tiempos y se produce una bipolaridad, que para Darian Leader tiene que ver con "un esfuerzo por generar extremos"[20]. De hecho, el trastorno maníaco-depresivo no debe ser entendido como una alternancia frenética de los estados de ánimo, sino más bien con la necesidad de separar en extremos opuestos un estado psíquico mixto, donde los afectos se superponen. Lo que vemos en las fotografías de Dora Budor es también un cuerpo bipolar, aunque esta bipolaridad se produce de un modo simultáneo y podría estar más relacionada con la incompatibilidad de ritmos que identificaba Berardi: entre el ritmo del cuerpo y los ritmos de la conectividad, entre los biorritmos y los algoritmos[21]. El ritmo es para Berardi "la vibración que intenta armonizar la singularidad de la respiración y el caos envolvente"[22]. Esta búsqueda de "sintonía"[23] no resulta posible en las imágenes de Dora Budor. Son organismos que buscan sintonía con los ritmos de la vida posfordista pero que acaban perdiendo sintonía con sus propios ritmos: el cuerpo sufre *jet lag*.

Cuerpos flexibles para el capitalismo

La flexibilidad posfordista es en parte consecuencia del deseo de los trabajadores por liberarse de la sujeción temporal al trabajo, aunque al mismo tiempo este término "se usa para suavizar la opresión que ejer-

20. D. Leader, *op. cit.*, p. 68.
21. F. "Bifo" Berardi, "The Second Coming". Disponible en: https://bit.ly/2HcnEHm (Fecha de consulta: 20 de marzo de 2017).
22. *Ibid.* —la traducción es mía—.
23. *Ibid.*

ce el capitalismo"[24]. En *La corrosión del carácter,* Richard Sennet explica el giro del fordismo al posfordismo a partir de la experiencia de la vida y el trabajo de un padre y de su hijo. Enrico, el trabajador fordista, mantuvo el mismo empleo durante toda su vida. En cambio, Rico es un trabajador posfordista que prospera y trabaja como asesor tecnológico. Rico es un trabajador móvil que se ve obligado a desfilar por una serie de trabajos y lugares, adaptando su vida y sus relaciones personales en función de las demandas de un mercado laboral cambiante. Pero eso no parece importarle: Rico se burla de los "esclavos del tiempo"[25] y asume la flexibilidad y el riesgo como algo natural.

La flexibilidad es la capacidad de una rama de ser doblegada por el viento y volver a su posición original. O también: la capacidad del trabajador posfordista de ser doblegado por las fuerzas de un mercado impredecible sin llegar a romperse. Sin olvidar, como escribe Mark Fisher, que la flexibilidad es "un término por sí mismo capaz de enviar frías señales de alarma a través de la espina dorsal de cualquier trabajador de hoy en día"[26].

En la película *Voices of Finance* de Clara Van Gool, una serie de ejecutivos caminan por un hall de una entidad financiera mostrando un absoluto control de sus movimientos y de su lenguaje corporal. Pero al oír la voz de un supervisor que pregunta, "¿te divierte perder dinero?", los cuerpos se detienen, se flexionan y se doblegan. En un sector donde el éxito se mide de un modo binario, "o has producido valor hoy o no lo has producido"[27], la pregunta del supervisor funciona como una fuerza invisible que atiza y doblega los cuerpos de las trabajadoras. Los cuerpos se contorsionan al unísono como si sufrieran algún tipo de calambre compartido. Y permanecen flexionados durante apenas un segundo, como si la voz del supervisor recorriese su espina dorsal. Este

24. Richard Sennet, *La corrosión del carácter,* Anagrama, Barcelona, 2006, p. 10.
25. *Ibid*, p.16.
26. M. Fisher, *op. cit.*, p.64
27. Texto que pronuncia uno de los protagonistas de la película *Voices of Finance*, de Clara van Gool —la traducción es mía—.

lapso de tiempo es suficiente para darnos cuenta de que este cuerpo llevado al límite es un cuerpo frágil que podría colapsar en cualquier momento. Pero los trabajadores recuperan el control y la compostura al instante, como si nada hubiera pasado. Y cambian de rumbo.

Para Judith Butler la vulnerabilidad tiene que ver con un cuerpo que se expone a lo impredecible: "La vulnerabilidad remite a algo que no se puede predecir ni anticipar ni tampoco controlar por adelantado"[28]. La flexibilidad se presenta en *Voices of Finance* como la capacidad del cuerpo de absorber las fuerzas repetidas del capital, de doblegarse y recuperarse en tiempo récord tantas veces como sea necesario. Pero los esfuerzos continuados del cuerpo flexible conducen a un estado de fatiga. La fatiga es (diciéndolo con Santiago López Petit) una de esas enfermedades "vulgares" que "escapan a la mirada médica" y que "revelan ahora las verdades de la sociedad"[29]. Al mismo tiempo, la fatiga es la pérdida de resistencia que experimentan los metales cuando son sometidos a un determinado esfuerzo de un modo repetido.

Inercias maníacas y paralizantes.

El broker de *Voices of Finance*[30] derrocha agilidad, equilibrio y energía. Se adapta con facilidad a los cambios de ritmo y se encuentra como pez en el agua afrontando situaciones de riesgo, haciendo malabarismos con su cuerpo todos los días de su vida laboral. Nunca flojea ni pierde la compostura. Si el trabajador fordista permanecía estático frente a la cadena

28. Judith Butler, *Cuerpos aliados y lucha política*, Paidós, Barcelona, 2017, p. 150.
29. Santiago López Petit, *Hijos de la noche*, Bellaterra, Barcelona, 2014, p. 71.
30. *Voices of Finance* (©KeyFilm) se articula en una serie de episodios dentro de la misma película que hacen referencia al blog homónimo del periodista Joris Luyendijk publicado en *The Guardian* durante el 2012 y el 2013. En este blog se recogen en forma de monólogo las diversas experiencias del trabajo de muchos de los trabajadores del sector financiero de Londres, desde septiembre de 2011 hasta octubre de 2013. Disponible en: https://bit.ly/Ti6R90 (Fecha de consulta: 20 de marzo de 2003). Protagoniza el episodio del broker, del que incluimos una imagen, el actor Kim-Jomi Fischer.



Clara van Gool, *Voices of Finance*, 2016

de montaje, el broker se mueve constantemente por cualquier lugar. Se mueve arrastrado por una inercia maníaca, liberándose no solamente de la fábrica, sino del suelo. Es un cuerpo electrizante que desafía sus propios límites: se encarama a los edificios, salta de una azotea a otra y prefiere deslizarse por los pasamanos antes que bajar las escaleras como una persona corriente. No hay ninguna situación de riesgo que el trabajador posfordista no pueda afrontar y soportar sobre sus espaldas. Como un gimnasta de alta competición, el trabajador posfordista debe darlo todo en el momento requerido y debe estar perfectamente entrenado para ello. En *Estrictamente Bipolar,* Darian Leader escribe:

> La confianza, la euforia y la energía que caracterizan las fases iniciales del episodio maníaco parecen encajar bien con las exhortaciones del éxito, la productividad y

> el intenso compromiso que exigen ahora los negocios. En un mundo ferozmente competitivo, donde la estabilidad y la seguridad en el empleo están cada vez más mermadas, los asalariados tiene que demostrar su valía trabajando cada vez más horas y manifestando una creencia cada vez más exultante en sus proyectos y productos. Los inevitables días libres, debido al agotamiento y la bajada de rendimiento, son contemplados casi como una parte de la descripción del propio trabajo y no tanto como la prueba de que algo va mal[31].

En *Voices of Finance* los cuerpos están en sintonía con los flujos del mercado. En el primer episodio un hombre baila mientras se viste: muestra un perfecto control sobre sus movimientos. Su equilibrio es perfecto. Pero en otros casos: el cuerpo colapsa y pierde el equilibrio. Aparecen entonces los gestos de fatiga, como momentos suspendidos de ese flujo de fuerzas ambiental, pero maníquico, que obliga al cuerpo a estar siempre alerta.

Podemos preguntarnos, con Ivor Southwood, si estas inercias son inevitables o tienen una dimensión estratégica. Para el autor de *Non-Stop Inertia* la inestabilidad a la que se enfrentan los trabajadores posfordistas es en realidad alimentada por el propio capitalismo[32], aunque esta se suele presentar como algo inexorable. En este estado de vulnerabilidad, sobrevivir se convierte en el objetivo principal, y no resulta posible pensar en otra temporalidad que no sea el corto plazo. Para Ivor Southwood los trabajadores se ven arrastrados hoy por una inercia "non-stop" que les obliga a transitar constantemente por empleos, mercancías o identidades temporales. Esta inercia non-stop viene a ser una "inactividad frenética"[33], en la que las trabajadoras se aceleran pero sin ir a ninguna parte, y es el resultado de una situación de precariedad constante, una movilidad intranquila y una intermitencia continua entre empleos mal pagados y periodos de desempleo. En esta situación, la capacidad de acción y pensamiento de los trabajadores se paraliza.

31. Darian Leader, *op. cit.*, p. 79.
32. Ivor Southwood, *Non-Stop Inertia*, Zero Books, Hants, 2011, p.3. —la traducción es mía—.
33. *Ibid*., p. 11. —la traducción es mía—.



Karel van Laere, *Largo,* 2015

En el vídeo *Largo* de Karel van Laere un cuerpo vestido de traje es escupido por el mar muy lentamente. El cuerpo está completamente paralizado y es arrastrado por un cable casi invisible. El trabajador transita por una serie de lugares, de día y de noche. Contrasta su ritmo lento con los ritmos acelerados de la vida contemporánea que percibimos en pantalla. Y aparece la duda: ¿no será este el efecto colateral de un cuerpo que ha sido doblegado en exceso, fatigado, o arrastrado por una inercia excesivamente frenética?

Contratiempos

En todas las propuestas visuales incluidas en este ensayo hay siempre un cuerpo individual conectado y expuesto a inercias que tratan de movilizar su existencia. Necesitamos contratiempos que nos permitan oponer resistencia a esas inercias que diluyen por completo los límites entre la vida y el trabajo. Un contratiempo es "un accidente o suceso inoportuno que obstaculiza o impide el curso normal de algo"[34]. En este sentido, seguramente no habrá habido mayor contratiempo que Bartleby en toda la literatura referida al trabajo. Bartleby era un joven escribiente, contratado por un abogado de Wall Street para copiar documentos judiciales, que realizaba su tarea de un modo impecable, pero que se negaba en redondo a hacer cualquier cosa que no fuese estrictamente copiar documentos, así como a responder preguntas sobre su vida privada. Bartleby era un trabajador hermético y opaco, situado en las antípodas del trabajador contemporáneo. El "preferiría no hacerlo"[35] de Bartleby se repetía una y otra vez en el espacio de trabajo, ante el asombro y la irritación de su jefe y compañeros, como el eco de una resistencia que crecía con el paso del tiempo, estableciendo alto y claro los límites de su explotación. Cuando lo normal y lo esperado es decir a todo que sí, el "no" se convierte en un contratiempo que descoloca a su interlocutor y que interrumpe, aunque sea momentáneamente, la inercia establecida.

Podemos intuir las limitaciones que tiene este contratiempo radical en el mundo del trabajo contemporáneo. Y no, la potencia que adquiría la resistencia de Bartleby a lo largo de las semanas no parece ya posible en el tiempo de la flexibilidad y el corto plazo. Bartleby sería probablemente contratado a través de alguna agencia temporal[36], despedido antes de poder pronunciar un segundo "preferiría no

34. Según el Diccionario de la Real Academia Española.
35. Henry Melville, *Bartleby, el escribiente*, Alianza Editorial, Madrid, 2012, p. 24.
36. Ivor Southwood, *op cit.*, p.3.

hacerlo" y reemplazado por cualquier otro trabajador anónimo de una larga lista de espera de trabajadores desechables. Pero puede que otros contratiempos sean aún posibles, sin necesidad de poner al trabajador en una situación aún más vulnerable y precaria.

The Procrastinators es una película realizada por dos artistas, Lernert & Sander, que nos acerca al día a día de una serie de profesionales creativos que trabajan por proyecto. Cada episodio está dirigido por un director diferente, pero muestran siempre un plano fijo del espacio de trabajo de uno de estos profesionales. La voz de los protagonistas, que nunca aparecen en pantalla, nos relata su día a día y su modo de afrontar sus fechas de entrega. Si el reloj medía la productividad de un modo regular, la fecha límite funciona como un horizonte temporal en la vida de la trabajadora que se acerca inexorablemente, anulando progresivamente las distinciones entre el día y la noche, entre días laborales o festivos. A pocos días de la fecha de entrega el trabajo se intensifica. Pero no ocurre así en *The Procrastinators.* Pequeñas acciones como ordenar el escritorio, afilar los lápices, buscar una canción en internet, tomarse una copa de vino, dormir un rato o ver algo de porno se van encadenando y van dando cuerpo a una actitud que se resiste y que retrasa el momento de ponerse a trabajar. Estas acciones cotidianas funcionan como un contratiempo que vuelve a poner límites a la explotación ilimitada. Si la inercia posfordista obliga a posponer continuamente la vida, estas acciones posponen el trabajo y vuelven a poner la vida en el centro.

Hay dos cuestiones que hacen posible este contratiempo: la primera tiene que ver con la "mala actitud" y la segunda con la imposibilidad de medir el producto. En el taylorismo la productividad se medía en cantidad de tiempo trabajado o en cantidad de mercancías producidas, ¿pero cómo medimos el trabajo creativo de una diseñadora, una



Lernert & Sander, *The Procrastinators*, 2010

directora de cine, o una cómica?[37] Por ese motivo, la actitud y la ética del trabajo vuelven a cobrar importancia en el posfordismo: porque en muchos empleos este es el único modo de garantizar el nivel de compromiso[38]. Las webs de búsqueda de empleo demandan proactividad, motivación, responsabilidad, afán de superación, dinamismo, alegría, entusiasmo, rapidez, ambición, iniciativa, tenacidad, energía, pasión o compromiso. Las protagonistas de *The Procrastinators* se sitúan en el polo opuesto. Si su proceso de trabajo fuese monitorizado serían calificadas de tener una mala actitud.

37. Tiziana Terranova desarrolla esta la dificultad de medir la productividad del trabajo en el capitalismo cognitivo en "Ordinary Psychopathologies of Cognitive Capitalism", en: Warren Neidich, *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism: Part One*, Archive Books, Berlin, 2013, p. 48.
38. Kathy Weeks, *op. cit.*, p. 70.

Pero a este contratiempo que nos llega a través del relato de los protagonistas hay que añadir otro contratiempo que se produce en el escritorio. En cada uno de los episodios se crea una mala combinación de objetos domésticos y de oficina. La vida y el trabajo no acaban de encajar. En una de las imágenes, una cafetera de filtro no para de hacer café hasta desbordarse. La excesiva productividad de los electrodomésticos se convierte en un acto disruptivo que inutiliza temporalmente el espacio de trabajo. Los objetos domésticos lo hacen colapsar una y otra vez. Si en la época taylorista el espacio de trabajo era gestionado "científicamente" para aumentar la productividad, aquí el espacio de trabajo es boicoteado por pequeños objetos disfuncionales e inoperativos que provocan pequeñas catástrofes incontrolables e impredecibles.

Podemos imaginar que esta actitud no funcionaría del mismo modo si hubiese un jefe, incluso si hubiese unos compañeros con otro tipo de actitud hacia el trabajo. Cuando Bartleby desobedecía, su actitud era más tolerada por el jefe que por sus propios compañeros, quienes sentían deseos de agredirle. Esta misma falta de solidaridad es, a pesar de la distancia[39], la que pone en el centro Pilvi Takala en su vídeo-instalación[40] titulada *The Trainee* (2008). La película documenta el paso de la artista como becaria durante un mes por las oficinas de Deloitte. Takala se sienta durante días frente a una mesa vacía, sin ordenador ni objetos de escritorio o en un sillón de la biblioteca sin hacer nada, o se pasa el día entero de pie en el ascensor, acompañando a otros trabajadores que suben y bajan. Esta "parálisis" no es el efecto de una inercia que nos hace perder el control sobre nuestro tiempo sino todo lo contrario. Y en cambio, la inoperatividad de la artista descoloca al resto de compañeros, que no paran de hacerle preguntas, mientras otros denuncian su comportamiento "desequilibrado" a la empresa. La actitud de Takala es entendida como una actitud ame-

Pilvi Takala, *The Trainee*, 2008

39. *Bartleby, el escribiente: un relato de Wall Street* fue originalmente publicado por Henry Melville en la revista *Putnam's Monthly Magazine of American Literature, Science and Art*, Vol. IX, 1853.
40. Disponible en: https://bit.ly/2KFMnpe (Fecha de consulta: 21 de marzo de 2017).



From: X
Sent: 27. helmikuuta 2008 00:16
To: Z, Y
Subject: markkinointi- trainee
Importance: High

Moi

Kuten Y:lle jo mainitsinkin, veron kirjastotilassa istui tänään lähes koko päivän henkilö tuijottaen lasittunut katse silmissään ulos ikkunasta… naispuolinen, erittäin lyhyet hiukset, oli kertonut kysyttäessä olevansa markkinoinnin trainee. Hän oli istunut tyhjän pöydän äärellä n. 10.30 alkaen...

From: X
Sent: February 27 2008 00:16
To: Z, Y
Subject: marketing-trainee
Importance: High

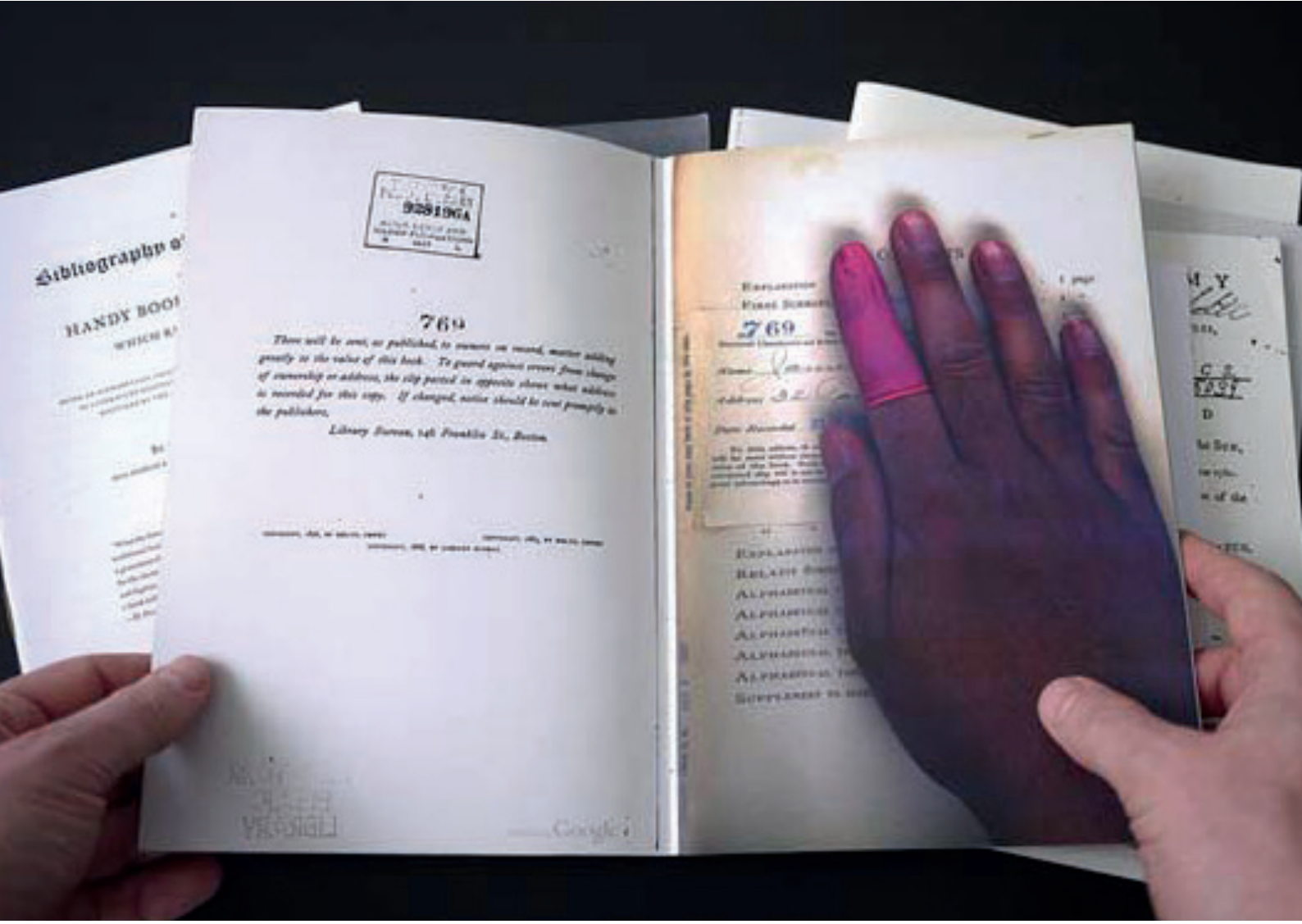
Hi

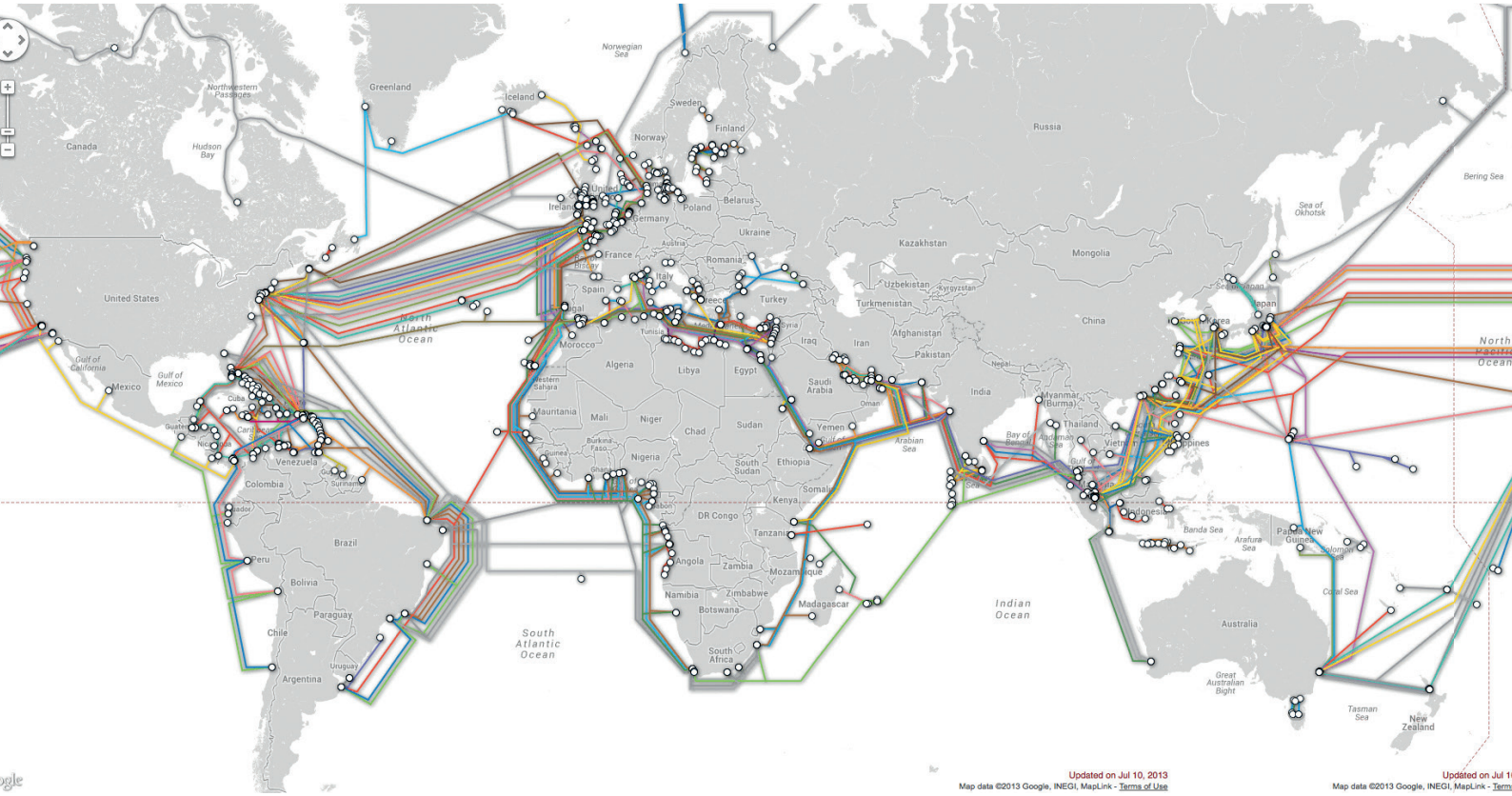
As I already mentioned to Z, there has been a person sitting in the Tax library space and staring out of the window with a glazed look in her eyes… Female, very short hair, she said when asked that she's a trainee in Marketing. She sat in front of an empty desk from 10:30 on, went for lunch...

nazante, como un cuerpo extraño que debe ser quitado de en medio cuanto antes. *The Trainee* visibiliza la falta de solidaridad que existe hoy en ciertos entornos de trabajo corporativos, así como la falta de empatía que provoca la diferencia.

Otro cuerpo extraño aparece en *Google Hands* (2009): una mano atrapada en el escáner. Se trata de una mano con el dedo índice protegido por una funda de látex rosa. Es una anomalía y un contratiempo, que impide que podamos ver con claridad el documento. Benjamin Shaykin recoge en un volumen esas anomalías encontradas en libros escaneados que circulan por la red: son cuerpos que no deberían aparecer en pantalla. Deberían quedar fuera de plano, bajo ese umbral de visibilidad que es también la pantalla de nuestros dispositivos. La operadora que escanea libros para Google al otro lado del planeta sigue el ritmo de la máquina. Y solo algunas veces: la máquina pilla el cuerpo a contratiempo. El cuerpo cobra presencia, se revuelve ante tanta invisibilidad y aparece a miles de quilómetros de distancia. Son escaneos fallidos que permiten abrir un resquicio y que nos dejan ver más allá de la pantalla. Así, caemos en la cuenta de que otros cuerpos nos pasan las páginas a miles de quilómetros de distancia. Son manos hechas de carne y de código, que escanean allí y que viajan por cables submarinos transatlánticos hasta llegar a nuestras manos. En el tiempo de la conexión global, la fisiología, los dispositivos técnicos y los océanos, están hoy más intricados que nunca.

Benjamin Shaykin, *Google Hands*, 2009
Mapa de Telegeography: cables submarinos. Disponible en: https://bit.ly/1MpuMdb (Fecha de consulta: 22 de marzo de 2018)


769
There will be sent, as published, to owners on record, matter adding greatly to the value of this book. To guard against errors from change of ownership or address, the slip pasted in opposite shows what address is recorded for this copy. If changed, notice should be sent promptly to the publishers,
Library Bureau, 146 Franklin St., Boston.


Norwegian Sea
Greenland
Iceland
Northwestern Passages
Canada
Hudson Bay
Sweden
Finland
Norway
Russia
Bering Sea
Sea of Okhotsk
Ireland
United Kingdom
Germany
Poland
Belarus
Ukraine
Kazakhstan
Mongolia
France
Austria
Romania
Spain
Italy
Uzbekistan
Kyrgyzstan
Turkmenistan
China
Japan
United States
North Atlantic Ocean
Turkey
Iraq
Iran
Afghanistan
Pakistan
Morocco
Algeria
Libya
Egypt
Saudi Arabia
Oman
Nepal
India
Gulf of California
Gulf of Mexico
Mexico
Western Sahara
Mauritania
Mali
Niger
Chad
Sudan
Yemen
Myanmar (Burma)
Thailand
Philippines
Arabian Sea
Bay of Bengal
Andaman Sea
Gulf of Thailand
Nigeria
South Sudan
Ethiopia
Somalia
Kenya
Indonesia
Banda Sea
Arafura Sea
Papua New Guinea
Solomon Sea
Coral Sea
Venezuela
Colombia
Brazil
Peru
Bolivia
Paraguay
Chile
Argentina
Uruguay
DR Congo
Tanzania
Angola
Zambia
Mozambique
Namibia
Zimbabwe
Botswana
Madagascar
South Africa
Indian Ocean
South Atlantic Ocean
Australia
Great Australian Bight
Tasman Sea
New Zealand
Updated on Jul 10, 2013
Map data ©2013 Google, INEGI, MapLink - Terms of Use

10

NOTAS PARA UN IMAGINARIO DEL SURESTE PENINSULAR. TURISMOS, FICCIÓN, MIGRACIONES Y FRENTE AGRARIO

Alejandro Simón[1]

1. Este trabajo ha sido realizado gracias a la Ayuda para contratos Predoctorales- Incorporación 2015 concedida por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España y como parte del proyecto de investigación en el que participa el autor: *Visualidades críticas: reescritura de las narrativas a través de las imágenes* (HAR2013-43016-P).

En 1943 Almería fue el lugar elegido por el régimen franquista para emitir su famoso "Discurso por la paz"[2], traducido a diferentes idiomas y enviado a la prensa internacional. Desmarcándose de sus vinculaciones con la Alemania de Hitler, se consagraba una imagen diplomática del dictador que lo alejaba de sus antiguas alianzas. El escenario era una ciudad con grandes secuelas de la Guerra civil y con unos niveles de pobreza elevados, descrita con entusiasmo en el No-Do realizado con motivo de la visita. Tras el derribo del monumento a "Los coloraos"[3] por el ayuntamiento, Franco escenificaba la eficacia de su plan de reconstrucción entregando las llaves a los beneficiarios de las viviendas sociales proyectadas para las "regiones devastadas", en una provincia que había sido bando republicano durante la guerra y que, en palabras del régimen, fue "adoptada" bajo su cuidado. Un reportero anónimo llegó a describir el recibimiento del pueblo almeriense al caudillo "como una mocita que prepara su noche de bodas, engalana y perfuma su cuerpo, con las más vistosas y finas telas, y con las esencias más delicadas"[4].

Colonizar lo nuevo

El "apadrinamiento" de Almería por Franco traía a la provincia las primeras inversiones de la posguerra. Pasaban ya unos años de "La desbandá", la masacre en la carretera que va de Málaga a Almería y también del bombardeo de la ciudad por parte de un acorazado y cuatro destructores alemanes en 1937. Fue por entonces cuando el general Queipo de Llano —cuentan los mayores— había dicho que "Almería era el último botón de su bragueta". Ya en estos años de pos-

2. Manuel Gutiérrez Nava, "Sociedad y política almeriense durante el régimen de Franco", en: M. Gutiérrez Navas y José Rivera Menéndez (coords.), *Actas de las Jornadas celebradas en la UNED durante los días 8 al 12 de Abril de 2002*, Madrid, UNED, 2003, pp. 33-45.
3. Lola González, "Los Coloraos, historia que ni el silencio pudo enterrar", *La voz de Almería*, 28 de agosto de 2016. Disponible en: https://bit.ly/2KBBmFt (Fecha de consulta: 19 de febrero de 2018).
4. Anónimo, "Franco adopta a Almería", *Yugo*, 2 de mayo de 1943.



...les femmes mariées se voilent le visage au passage des hommes.

guerra y control falangista se pone en marcha el Instituto Nacional de Colonización (INC), que reemplazaba la utopía interrumpida de la distribución de tierras ideada por la II República.

Ante la falta de infraestructura para levantar la industria, en 1939 se mira al campo como una salida económica y de cohesión (pacificación) social durante el periodo de aislamiento que se preveía (autarquía). Desde mediados de los años cincuenta hasta finales de los sesenta, el INC construyó en la provincia de Almería doce pueblos de nueva configuración y dos ensanches, sumando un total de mil ciento veintidós viviendas. Este instituto, junto con el Servicio Nacional del Trigo (SNC), fue una de las herramientas creadas por la dictadura para poner a funcionar su reforma del medio rural, cuestión pendiente en las políticas estatales desde hacía un siglo. De este modo, el INC adoptaba una metodología modernizadora basada en la transversalidad entre la política hidráulica y la colonizadora, retomando el pensamiento regeneracionista de Joaquín Costa (1844-1911), gran defensor de la nacionalización del agua a finales del siglo XIX. Esta política estatal encontraba coincidencias en los *kibbutz* construidos por el Fondo Nacional Judío (FNC) a principios del siglo XX o en la *bonifica integrale* fascista italiana[5]. La transversalidad en la acción del INC se presenta como la solución a distintos problemas: 1) la escasez del agua en una provincia sedienta a través de la perforación del suelo; 2) la despoblación rural, el éxodo a la ciudad y la inevitable proletarización de la vida en la periferia urbana; 3) el desempleo; y 4) en el caso de Almería, el acceso a la vivienda.

Desde la mítica genealogía falangista de España como "unidad de destino en lo universal", podríamos volver la mirada a los orígenes del Estado español y encontrar un antecedente de esta colonización en las repoblaciones durante la conquista cristiana. Una lógica parecida se reproduciría durante las guerras civiles de la Alpujarras almerien-

5. VV. AA., *Los pueblos de colonización de Almería*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2019, pp. 22-25.

Vista de una calle de Mojácar. Mujeres subiendo agua de la fuente. Página encontrada de un libro sin identificar

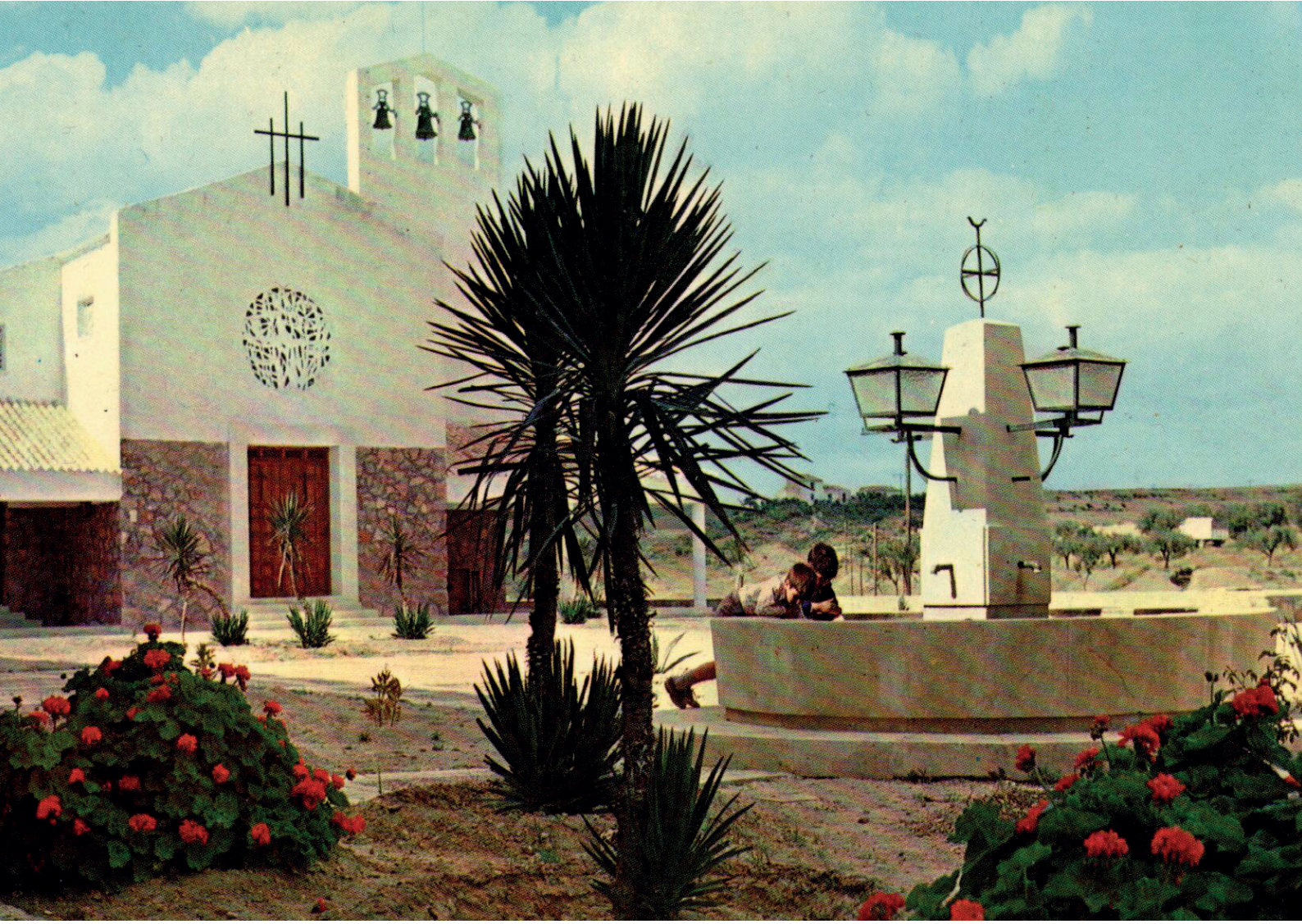
ses (1568-1571), en las que la sublevación de Abén Humeya terminaría con la expulsión de los moriscos y con una gran despoblación, que dejaba el sureste ibérico a merced del bandolerismo y el pirateo. Estas circunstancias produjeron el desarrollo de una nueva situación en el campo en tiempos de Felipe II. Valeriano Sánchez Ramos habla de la emergencia de la figura de un campesino-soldado o de un soldado-campesino[6]. El repoblador-soldado se enfrentaba a una constante tensión social, sumada a la dureza del medio natural. Tanto los pobladores de épocas anteriores como aquellos a los que se les concedieron tierras tuvieron que tomar las armas a la vez que la azada para estabilizar el proceso colonial. Se configuraba así un nuevo estatuto del campesino a través de la propiedad de la tierra: este nuevo campesino defendía lo que era suyo al tiempo que, ocupando el territorio, protegía la frontera del estado. Se creaba en el extrarradio del macizo del Reino de Granada una sociedad en deuda por esta situación de privilegios, que producirá con los años una cultura de frontera[7].

Con vistas a la reconstrucción de la vieja "Nueva España", el INC actualiza este contrato, convirtiendo al campesino en una importante pieza del engranaje de la autarquía que el régimen pone entonces en marcha. Con una cesión a cuarenta años para pagar casa y tierras con parte de la cosecha, el campesino accedía a las viviendas construidas por el INC y a sus tierras a través de avales que certificasen su buena conducta moral y política. Descartando la molesta diferencia, se construiría así un hombre nuevo, deudor de casa, tierra y trabajo, bajo el control del Estado franquista en un campo pacificado.

Los pueblos del INC inauguran una refundación del espacio agrario y de lo rural mediante la planificación de un urbanismo que

6. Valeriano Sánchez Ramos, "Repoblación y defensa del reino de Granada", *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, nº 22, 1995, pp. 357-388.

7. Andrés Sánchez Picón, "De frontera a milagro. La conformación histórica de la economía almeriense", en: *La economía de la provincia de Almería*, Instituto Cajamar, Almería, 2005, p. 59. El profesor Sánchez Picón ha estudiado a fondo la evolución de la economía de la zona aportando importantes datos en sus últimos estudios sobre el impacto de la especulación inmobiliaria.



Postal con una vista de la iglesia de la barriada de San Isidro en Huércal-Overa, construida por el INC

articuló pequeñas sociedades. Estos pueblos contaban con iglesia, plaza, instalaciones públicas, edificio administrativo y social, colegio y espacio para artesanías. La infraestructura hidráulica aseguraba el riego de las cosechas y con ello el asentamiento. Arquitectura, urbanismo y gobernabilidad planificadas desde el Estado administraban la vida en sus detalles productivos y reproductivos: mayorales e ingenieros agrícolas que gestionaban desde el INC la producción de las cosechas cobrando la parte correspondiente de la renta de las viviendas y las tierras, un alcalde administrador, maestros para la formación de la infancia nacional y un sacerdote para la iglesia. En la base de la pirámide social resultante, la diferenciación de clase entre colonos y obreros de colonos se patentaba arquitectónicamente en la tipología de sus viviendas. La obsesión del franquismo por lo típicamente espa-

ñol se materializaba en la arquitectura de estos pueblos mediante una vuelta a lo popular y al folclore, convirtiéndolos en estereotipos que cumplían con los objetivos del proyecto de Estado. Si bien se acusaba de influencias extranjeras y marxistas a la arquitectura y al arte de cualquier proyecto o tendencia cercano a la República, el INC no evitó el racionalismo en su arquitectura. Añadió a su criterios ortogonales y al dinamismo espacial una capa de enfoscado o encalado, tejas, rejas y balcones inspirados en la arquitectura tradicional de la casas y cuevas de los pobres. Tan es así que, de niño, pensaba que las viviendas del barrio de San Isidro de Huércal-Overa, adornadas con geranios y jazmines pero construidas durante los planes desarrollistas de los sesenta por el INC, formaban parte de la arquitectura tradicional del pueblo.

Mientras en la ciudad se construía después de 1939 una arquitectura de corte clásico hispánico, principalmente basada en un estilo herreriano de claras evocaciones imperiales, en estos pueblos se propusieron verdaderos ejemplos de funcionalismo que por momentos no encajan con el imaginario típico franquista. Al tiempo que en la ciudad se imponía el orden, en los primeros años del franquismo se proyectó una imagen de futuro para el medio rural, una apuesta por dinamizar el campo. Víctor d'Ors explicaba que

> El hombre del campo, de verdadero arraigo nacional, con tradición y sentido de continuidad histórica, es insensible y hermético al progreso y al espíritu del mundo; el hombre de la ciudad, sensible y abierto a estos elementos, es, en cambio, un ser sin patria y sin tradición, sin familia y sin casa. Si el campo y la ciudad se penetran, se abrazan, perdiendo su antagonismo, en la unidad superior que integren, vivirá un hombre más total y armonioso[8].

La penetración entre ciudad y campo consideró humanizar la frialdad de la arquitectura racionalista a escala de un hombre enraizado en la tierra, con sentimiento patrio: una imagen a medida para lo agro. Si lo popular y el diálogo con la tradición local en la vanguardia de los

8. Víctor D'Ors, "Hacia la reconstrucción de las ciudades de España", *Vértice*, nº 3, 1937, s. p.

años veinte y treinta había sido una afrenta al gusto elitista de la burguesía y una respuesta a la vanguardia europea con la intención de encontrar lo propio, durante los años de la autarquía aparece como un modo de "nacionalizar" la modernidad. En todo caso, es cierto que la arquitectura de los pueblos de colonización de Almería, construidos desde 1954 hasta finales de los sesenta, propone ciertas interferencias en los discursos aplastantes de la época. Estos pueblos de colonización pertenecen a la última etapa de acción del INC, en la que las formas arquitectónicas habían sido depuradas, intentado esquivar la españolada[9]. La mirada hacia la arquitectura local, las casas blancas y amontonadas del viejo pueblo o la torre exenta de las iglesias mozárabes podría servir de inspiración para una estética que se conectara con su origen andalusí. El blanco de la cal, las casas con *terrao* en lugar de tejas, *solanas* en las cubiertas *y pollos* para las macetas, así como las viviendas ordenadas en cubos blancos o la forma de paralepípedo de planta cuadrada de las torres de las iglesias de los pueblos de colonización de El Solanillo, San Agustín o San Isidro (Níjar), podrían confundirse con minaretes de mezquitas, en una relación irónica y exotizante con el pasado musulmán de estas tierras.

El INC se convirtió así en una de las herramientas principales para la modernización del país a través de la revolución falangista. Su arquitectura estaría sometiendo lo extranjero en tierra propia. Se trataba de la ocupación de un territorio históricamente merecido, cuyos recursos debían ser explotados y sus pobladores reclutados con el objetivo de mantener controlada una tierra fronteriza. Sorprendiendo por su modernidad estética y funcional, es un ejemplo de cómo el Movimiento Nacional adopta el movimiento de vanguardia reescribiendo su gramática. Se dejaba atrás una energía que traía formas de

9. *Cf.* Leticia Sastre, "El sol, la cal, la sal. Arquitectura rural en el periodo de autarquía", en: María Dolores Jiménez-Blanco (coord.), *Campo Cerrado. Arte y Poder en la Posguerra española. 1939-1953.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, pp. 149-150, 2016. La exposición y su catálogo plantean una revisión de la historiografía del arte de estos años proponiendo nuevas claves para entender el arte bajo la dictadura en toda su complejidad.

vida hasta entonces inéditas en el espacio público para emplear tan solo su forma y controlar su vida como una colonización de lo nuevo; se separaban unas estéticas de sus políticas, utilizándolas para la imposición del modelo de Estado franquista.

Redescubrimiento: clima primitivista, paisaje virgen

El lenguaje también sufre esta mutación. La masa se convierte en muchedumbre. Lo popular en pueblo. Los obreros en productores. El urbanismo sería un nuevo escenario para la vida en el campo, para la puesta en habla de nueva gramática. Como bien explica Patricia Molins[10], durante el franquismo las fronteras entre lo público y lo privado se disuelven: la vida privada, la familia y su sede —la casa— se ponen al servicio del Estado. El fenómeno de la teatralización atraviesa a toda la sociedad, desde la transformación de la imagen del dictador de militar en estadista al individuo que se convierte en siervo de la Nación. La teatralidad[11] es una constante de esta época: el secreto, la doble vida, la urgencia vital de reescribir un pasado durante la guerra para sobrevivir en el nuevo orden.

En la modernización del ámbito artístico predomina la figura de Eugenio D'Ors, próximo al régimen, quien impulsó la Academia Breve de Crítica y la organización anual del Salón de los Once (1943-54). Esta regeneración del circuito artístico trae a la capital del Estado una serie de colectivos de artistas que elaboran sus proyectos de vanguardia desde la periferia. El primero en llegar sería el grupo almeriense de

10. Patricia Molins, "El cuarto secreto", *Poesía, Cine, Humor. Relatos de excepción en los años de autarquía*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, p. 73, 2017. En la línea de investigación abierta por la exposición *Campo Cerrado*, esta publicación plantea la fisuras y tácticas de algunas autoras para esquivar y sobrevivir a los discursos hegemónicos del régimen. Este párrafo contiene varias alusiones al texto de la autora.
11. Patricia Molins, "Surrealismo: el fantasma en el armario", en: María Dolores Jiménez-Blanco (coord.), *op. cit.*, pp. 75-77.

Los Indalianos. Para D'Ors, el jienense Rafael Zabaleta cumplía con los cánones de la vanguardia española de esos años, que rechazaba la abstracción planteando una figuración basada en lo popular. El colectivo realizaría una exposición en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid[12]. Desde esta afinidad por la figuración y lo rural, podríamos entender el encargo al grupo de "mozos" pintores de Almería como un apoyo a los de abajo, a una clase desfavorecida y alejada de la urbe.

La conversación del grupo indaliano con D'Ors se dio a través del alma mater del grupo, el pintor Jesús de Perceval, quien luego se retrataría junto con el crítico de arte contemplando un cuadro expuesto en la I Bienal Hispanoamericana, titulado *La degollación de los inocentes* (1949). De familia de abolengo y conservadora de la ciudad de Almería, Perceval marcha a Madrid en la primavera de 1936 e intenta participar en la bienal de ese año, retrasada finalmente a causa del alzamiento nacional. En su biografía se narran una serie de episodios que le llevan a prisión en varias ocasiones, acusado de estar vinculado a la Falange Española Tradicionalista. Estos años convulsos en la vida del pintor se corresponden en su biografía[13] con una escritura igualmente agitada. Es difícil entender cómo habiendo sido represaliado por las fuerzas de la República acaba viviendo en Valencia, con el carnet de las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU). Esta organización le financiará una exposición en el Ateneo Popular Valenciano en octubre de 1937. Con motivo de este evento, aparecerá en el cartel como Responsable de los Estudios de Propaganda de la JSU de Valencia. *Triunfo de los campesinos, Sí, ése es ateo, Murió en la barricadas, Objetivo militar, Por ser obreros, No quisieron ser esclavos, La libertad para los oprimidos,* fueron algunos títulos de la treintena de cuadros que presentó en esta exposición y que viajarían al pabellón de la II República en la Exposición Internacional de París. Con este pasado,

12. María Dolores Durán Díaz, *Historia y estética del Movimiento Indaliano*, CIMAL, Almería, 1994, pp. 33-35.
13. Antonio Fernández Gil, *Jesús de Perceval. Biografía*, Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación Provincial, Almería, 1996, pp. 61-75.



"Niño del pitaco"

Perceval
1.967



se intuye el esfuerzo que tuvo que realizar para avalar y reescribir su vida de modo que, a la vuelta a la ciudad en la posguerra, pudiera esquivar la represión franquista ante la nueva situación impuesta por la victoria del Movimiento Nacional. Perceval se dedicó durante estos años principalmente a la reconstrucción de imágenes y retablos en colaboración con las autoridades políticas y religiosas de la ciudad, acumulando una gran cantidad de trabajo. Con los cuadros del pabellón republicano desaparecidos (no volverían a localizarse hasta los años ochenta con motivo de la exposición del Pabellón de la República en la Exposición internacional de París de 1937[14]), Perceval pudo reinventar sus motivaciones abandonando cualquier temática política y evitando mencionar aquellas pinturas.

Es a través del Gobernador Civil que en 1947 los indalianos pueden financiarse la invitación de D'Ors a exponer en Madrid. El movimiento indaliano tendría así una exposición nacional y una repercusión en la historia de la provincia muy significativa. Los planteamientos son similares a los de otros grupos del momento como la Escuela de Altamira. Todos ellos se adaptan a la modernidad sometida por el Estado franquista: la modernidad española. Alejada de cualquier conflictividad, tornan su mirada sobre la prehistoria y el origen primigenio del arte. En el caso de los indalianos, sus integrantes tienen un fuerte arraigo en el paisaje almeriense y generan toda una épica alrededor de sus tertulias. El paisaje en sus cuadros podría tener dos vertientes: por un lado, una mirada a los montes y a las sierras vírgenes y despobladas; por otro, "un paisaje que refleja la existencia de un poblado casi prehistórico en la misma ciudad de Almería"[15], donde creen encontrar un origen del cubismo: el barrio de La Chanca. Tomado de la prehistoria, hacen popular el símbolo del "Indalo", una pintura antropomórfica neolítica aparecida en la Cueva

Jesús de Perceval, *Niño del pitaco,* 1967. Página del libro de María Dolores Durán Díaz, *Historia y estética del Movimiento Indaliano*, CIMAL, Almería, 1994

14. Josefina Alix Trueba (ed.) *Exposición Nacional de París, 1937,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1987, p. 167. Durante la investigación para esta exposición, los cuadros aparecieron en Barcelona en el Palacio de Montjuic.
15. M. D. Durán Díaz, *op. cit.*, p. 36.

de los Letreros de Vélez-Blanco. Las teorías y críticas sobre el grupo giran en torno a estos intentos de localizar un lenguaje singular a partir de un territorio por descubrir, planteando en varios de estos textos un debate estético con "América":

> […] una teoría del arte que se erige precisamente oponiéndose a los conceptos emitidos por Ángel Guido en "Redescubrimiento de América", en los que da por definitivamente agotadas las posibilidades creadoras de Europa en el orden artístico, al afirmar que "el paisaje y el hombre europeo sufren hoy una suerte de sobresaturación de civilización" y que "el arte nuevo requiere en clima de primitivismo, de primordialismo, de virginidad propicia al nacimiento" que no puede darse ya en el viejo continente.
> Pero conformes con la afirmación del mismo Ángel Guido de que "paisaje indescubierto es aquel que no ha sido pintado ni cantado en su propio idioma", los Indalianos, los artistas Indalianos han descubierto el suyo […] una fuerza activa capaz de alzar un "mito estético" que pueda oponerse a las pretensiones teóricas de los artistas americanos, proclamando la continuidad artística e histórica de Europa […][16].

Si estas epopéyicas teorías sostendrían la mirada hacia dentro del territorio, también construirían con ella una imagen y un símbolo que permanecerá hasta el día de hoy. Una provincia llena de sol por descubrir, un paisaje virginal y un carácter primigenio que tendría como símbolo el Indalo, encontraría motivos propios y novedosos ante sus ojos. Una cuestión identitaria que ocupaba un hueco vacío hasta entonces en esta provincia y que reafirmaría a sus habitantes en la relación con su tierra, creando un código con el que identificarse. Es curioso pensar que esta vanguardia tuvo como resultado que la mayoría de las niñas y niños portásemos una medalla con un símbolo laico, el Indalo, en lugar de un escapulario.

> […] —El país es pobre, pero hermoso — decía el aperador.
> —En España no hay el adelanto d'otras naciones, pero se vive mejó que en

16. Luis Úbeda Gorostizaga, "Una provincia y un mito estético", en: Mª D. Durán Díaz, *op. cit.*, pp. 36-37.

ningún sitio — decía el azacán.
—Los extranjeros, en cuanto puén, se vienen p'aquí.
—En Andalucía, con el sol y un poquico de ná, se las arregla usté y va tirando…
Hablaban monótonamente, como si salmodiaran una letanía y yo tenía que hacer un esfuerzo para escuchar. Quería decirles que, si éramos pobres, lo mejor que podíamos desear era ser también feos; que la belleza nos servía de excusa para cruzarnos de brazos y que para salir de nosotros mismos debíamos resistir la tentación de sentirnos tarjeta postal o pieza de museo.
—Por esto me gusta Almería. Porque no tiene Giralda ni Alhambra. Porque no intenta cubrirse con ropajes ni adornos. Porque es una tierra desnuda, verdadera…
Pero ellos seguían hablando de canto y toros, de sol y gachíes, y agarré la botella de Jumilla […][17].

Turismo y ficción. Del trabajo de campo al trabajo en el campo; migración y frente agrario

Un paisaje sin ningún adorno, desnudo, sin ropajes, sin arquitectura de representación, esperando a ser descubierto, interpretado o inventado. La arquitectura histórica que se conserva de estética defensiva militar (desde la catedral, la alcazaba y la muralla hasta todas las torres vigías y faros de la costa) recuerdan el lugar de frontera que cantaría El Ciego de la Playa:

Que van a poner un faro
en el castillo de San Telmo,
y un cañón de artillería
pa que se sienta el disparo
en to el reino de Almería.

Bodas de Sangre (1931) de Federico García Lorca, que reconstruye la vida familiar en los campos de Cabo de Gata a partir de una noticia

17. Juan Goytisolo, *Campos de Níjar*, 1960, Seix Barral, Barcelona, 1960, p. 137.

en el periódico, o el viaje de Juan Goytisolo narrado en *Campos de Níjar* (1960) y en *La Chanca* (1962), muestran un territorio salvaje, unas gentes por civilizar que, en ausencia de icono —sin palacio o giralda que las identifique— se prestan a ser material para la etnografía, mostrándolas como un misterio para el viajero turista. Un territorio elaborado a través de la ficción y con una mirada de carácter crítico social. La primera de las novelas de Juan Goytisolo no deja de ser también un diario de la experiencia de quien baja a un Sur por descubrir: un testimonio y un reportaje. La edición de la novela suele ir acompañada de un mapa de la provincia para que el lector pueda situar el relato o rehacer este viaje.

Las connotaciones defensivas y desérticas de este paisaje fueron el marco idóneo para rodar películas del lejano oeste solapando distintos relatos de cultura de frontera. Michelangelo Antonioni filma en el pueblo de colonización de El Solanillo (Roquetas de Mar), recién inaugurado, una escena de *El reportero* (1975). Esta película es también un viaje a un paisaje solar, un encuentro del personaje con la luz del sur. Protagonizada por Jack Nickolson narra la crisis existencial y profesional del reportero David Locke. Este adopta otra identidad en una huida hacia delante de su anterior vida. Su mujer, que no asume su pérdida, muestra la grabación de una entrevista de su pasado como reportero a un miembro de una tribu africana de un país del que no revelan el nombre, presentando un problema del acercamiento etnográfico al otro no occidental:

> —Ayer, cuando llegamos al pueblo, me dijeron que había sido educado para ser hechicero. ¿No es un poco extraño en un tipo como él, que ha pasado tantos años en Francia y Yugoslavia? ¿Es que todo esto no ha cambiado nada en las costumbres de ciertas tribus? ¿No les parece falso ahora y tal vez algo erróneo para la tribu?
> —Señor Locke, podría responderle satisfactoriamente a todas esas preguntas, pero no creo que usted pudiese aprender gran cosa de estas respuestas. Sus preguntas revelan mucho sobre su persona, más de lo que lo harían mis respuestas sobre mí.
> —Se lo he preguntado con absoluta buena fe.



Postal con vista del pueblo viejo de Mojácar, Almería. En el centro de la imagen se pueden apreciar nuevas construcciones

—Señor Locke, nosotros podemos conversar porque no se trata solo de lo que usted cree sincero sino también de lo que yo creo honrado. (Se levanta y gira la cámara hacia Locke en un primer plano).
—Sí, claro.
—Ahora si quiere podemos iniciar la entrevista. Voy a hacerle las mismas preguntas de antes.

El imaginario visual de estos parajes está unido a la orilla sur mediterránea, separado a la vez de África por la frontera marítima. Un paisaje de una naturaleza intervenida, con los restos del cultivo de agave y nopal conocidos en esta zona como pita y chumbera, llegadas desde México en los años de la conquista de América. Imágenes de esta superposiciones geográficas a través del entorno natural se encuentran en la película estrenada en 1999 de Safaa Fathy, *D'ailleurs Derrida* (Por otra parte,

Derrida). Intercalando escenas grabadas en Argel, el filósofo pasea por el campo y las playas de Mojácar o Cabo de Gata narrando a la cámara su ideas sobre la escritura, la deconstrucción o el falo-logocentrismo:

> Diga lo que diga, aquí y ahora, tan brevemente y con esta escenografía un poco extraña y artificial, será selectivo, finito, y en consecuencia, tan marcado por la exclusión, por el silencio, por lo no dicho, como por lo que diré[18].

Derrida intercala sus enunciados con imágenes de las montañas peladas, en una posible alusión a su origen franco-argelino. El fondo trabajaría deconstruyendo las distintas cuestiones que plantea, un paisaje que actúa por alusión a África sin ser idéntico. Un paisaje sobreexpuesto, insolado, que deja aparecer referencias, personas, escritura, escenas. En el libro a propósito de esta película, *Tourner le mots. Au bord d'film* (2000), fruto de la colaboración entre Fathy y Derrida, la directora cuenta sus motivaciones para rodar en esta zona:

> […] En la película los lugares no se nombran nunca; para acceder a ellos, hace falta que uno mismo se constituya en personaje, viajar con. Un extra de dramatización que toma lugar en una resolución fluctuante entre ausencia y presencia. Ni una ni otra. Una dramaturgia de la ausencia, del fuera de campo, que a su vez restituye no solo la presencia del autor, sino también la de la cámara misma, a través de la mirada. La mirada hacia la cámara que hemos conservado celosamente en la película. Vean, la película mira.
> […] *El silencio de mil voces calladas*. Se me escucha una sola vez explicar la elección de una localización, durante una secuencia en Almería, en un paisaje abandonado en el que se desarrolló un drama real del que solo quedan voces, y que ha inspirado a Lorca *Bodas de Sangre*. La voz de un grito, el grito que se hace ruina, retenida (o sostenida) por el retorno de antiguas voces en mí, voces que vienen de un país soleado por un gran caos […][19].

Página del libro de Safaa Fathy (*Tourner les mots. As bord d'un film*, Galilée, París, 2000), con una imagen de Jacques Derrida paseando por Cabo de Gata

18. Estas líneas son del comienzo de la película, en el que Derrida pasea por el bar *La mar salada* de Mojácar, Almería, que mediante el montaje con la imágenes argelinas establece una continuidad en la construcción de un paisaje unificado.
19. Safaa Fathy y Jacques Derrida, *Tourner les mots. As bord d'un film*, Galilée, París, 2000, pp. 149 y 150 – versión original en francés, traducida al castellano para este texto por Manu R. Martínez.



11. Jacques Derrida à Almeria, scène finale. « Déjà comme un revenant qui n'en finirait pas de partir [...] il va se perdre dans l'horizon... »

Este imaginario moruno, de desierto y oasis, libre para ser ocupado, también se empezó a explotar para el turismo. En 1961, la *Revista AFAL*[20] presentaba una imagen del pueblo de Mojácar en un enclave morisco, como una cuña dentro de la colección de fotografías modernas que recopilaba en cada número este grupo de artistas. En este pueblo (donde las mujeres aún usaban velo) y en Carboneras (donde los arquitectos empezaban a construir viviendas y hoteles para el turismo, continuando una línea estética similar a la del INC) se encontraron con el pintor Jesús de Perceval y otros artistas como Antonio Asís, el venezolano Jesús Rafael Soto, los griegos Vassilakis Takis y Dö Köing Vassilakis[21] o el argentino Julio Le Parc, que escribiría desde este lugar, disfrutando de la brisa fresca de la playa, su ensayo "Demystifying Art" (agosto de 1968), publicado después de las revueltas de mayo y en el que esbozaba una reflexión sobre el papel del artista y del arte en la sociedad.

Hans Haacke también pasaría su período de retiro disfrutando del mar y el sol. En 1970, recogería la basura encontrada en la orilla del mar almeriense para amontonarla en *Monumento en la playa*. Más tarde, Lucy Lippard descubrirá su interés por el feminismo mientras trabajaba en *Yo veo, tu significas* (1979), una novela experimental escrita en estos parajes. Estos asiduos visitantes son parte del ambiente bohemio que caracterizó esta zona en los años sesenta y setenta, cuando André Bloc[22] construyó su casa-escultura popularmente conocida como "La casa laberinto" en Carboneras. También fue este pueblo la residencia de Dominique Aubier, quien escribiera varios ensayos y una guía turística en francés sobre España, en cuya introducción aparecen sin pie de foto imágenes de paisanos y paisajes de Níjar o Cabo de Gata. Un fondo inédito para estas figuras.

20. VV. AA., *Revista AFAL*, *op. cit.*, pp. 28-29.
21. *Cf.* García Villarías, Héctor y Villanueva Fernández, María, "La construcción como frontera de la forma: el laberinto de André Bloc en Carboneras", *N8_Forma y construcción en Arquitectura*, mayo de 2013. Disponible en: https://bit.ly/2z6fpJR (Fecha de consulta: 18 de abril de 2018).
22. *Ibid.*

Con la apertura de la fronteras en los sesenta, la provincia sufrió una gran despoblación debido a la migración por causa de la subida del paro y del descenso del poder adquisitivo. Un entonces joven Jacinto Esteva, que estudiaba en Suiza, se pregunta cuál es la realidad de las personas migrantes. En diálogo con Juan Goytisolo, que le daría una copia de *Campos de Níjar*, acabará rodando junto con Paolo Brunato el film *Notes sur l'emigration. Espagne 1960* (Notas sobre la emigración. España 1960), en el que —siguiendo el recorrido de las personas expulsadas del país— viajan desde La Chanca hasta Suiza, pasando por el extrarradio barcelonés[23]. La película sería galardonada por el Festival Internacional de Cine de Moscú y calificada como "una verdadera obra de vanguardia por su desnudamiento, su verdad sociológica y su realismo estadístico". Salvando las distancias del tiempo y de los medios, el film reproducía en época del tardofranquismo un efecto similar al que había tenido *Las Hurdes* (1932), de Luis Buñuel. Acompañado musicalmente del *Cante de Trillas* de Bernardo el de los Lobitos, el documental comienza en Ginebra, en el Palacio de las Naciones Unidas, durante una sesión de la última Conferencia Internacional del Trabajo, mostrando fragmentos del discurso del delegado español:

> Los patronos españoles han construido muchas escuelas y democratizado los estudios. Su primer objetivo era construir viviendas obreras, ya que el hogar familiar —digno y alegre— es el más importante centro educativo, donde el hombre adquiere verdadera libertad individual.

23. En 1962 Juan Goytisolo pidió a Esteva una copia de la película para proyectarla con motivo de la presentación de su libro *La resaca* en Milán. Alguien arrojó una bomba de humo y el film desapareció: "cuatro días después, la totalidad de la prensa nacional ligaba lo sucedido en Milán a un reciente atentado contra el consulado de España en Ginebra y un mitin antifranquista celebrado en el teatro Barbizon de Nueva York bajo la presidencia de Waldo Frank y de Álvarez del Vayo como prueba de una 'conspiración comunista contra España'. Por si ello no bastara, el filme robado fue transmitido en un programa de Televisión Española, con una banda sonora y comentarios distintos del original, en el que se me atribuía la autoría y me valía una respuesta contundente del locutor estrella José Antonio Torreblanca", J. Goytisolo, "Apuntes para una película invisible", *El País*, 14 de marzo de 2012. Disponible en: https://bit.ly/2Krun2u (Fecha de consulta: 18 de febrero de 2018).



Hans Haacke, *Monumento a la contaminación de la playa*, 1970

La política franquista no logra en estos años dar respuesta más allá de su épica discursiva; el régimen comienza a debilitarse. En esos años sesenta, los ingenieros del INC descubren el cultivo bajo plástico y el paisaje de poniente de la provincia quedará transformado para siempre. El "milagro almeriense" fue el único desarrollo de calado que producirían estos pueblos franquistas desbordando el proyecto inicial. La política hidráulica del INC era cortoplacista: muchos pozos se secaron, lo que forzó a buscar soluciones como el enarenado de la tierra, que evitaba la evaporación del agua, y la utilización de la estructura de los parrales como toldos que protegieran de las heladas. Otros migrantes llegaron procedentes de distintos países africanos, principalmente de Marruecos. El frente agrario, un mar de plástico que cubre la superficie del paisaje, se construye como una frontera que se



Acción de Greenpeace sobre el Hotel del Algorrobico, Carboneras, 2008

suma a la valla del FRONTEX y al mar Mediterráneo, y que en el año 2000 desembocará en los sucesos racistas de El Ejido. Por poniente una muralla de plástico, por levante un sinfín de viviendas de segunda residencia y hoteles donde el Indalo aparece en tarjetas postales. La consecuencia de la especulación tendrá su apogeo en la construcción del conocido hotel de la playa de El Algarrobico en los lindes del parque natural de Cabo de Gata, que se convertirá en símbolo de la lucha ecologista. El alcalde de Carboneras haría las siguientes declaraciones contra su derribo: "Carboneras tiene derecho a no ser una reserva



Imagen del blog del Sindicatos de Obreros del Campo (SOC)- Sindicato Andaluz de Trabajadores (SAT) de Almería: "El SOC-SAT apoya la ocupación de los Jorn@leros sin patrón de Simón Sabio", 18 de marzo de 2014

india y las administraciones tienen que compensar a los carboneros para que puedan vivir del turismo"[24].

La normalización del turismo y de la agricultura intensiva quisiera fijar una cultura en constante movimiento. Situada en la línea que genera las diferencias, Almería construye la frontera de la fortaleza Europa en una relación a la vez íntima y desigual entre una orilla y otra del Mediterráneo. Un frente, una colonia, una torre vigía, un hotel, un campo, Argelia, el sol, la migración, el agua, el desierto, la reserva india, un pueblo de colonización, un turista, una azada, una

24. Tereixa Constela, "La Junta anuncia la compra del hotel de Cabo de Gata para derribarlo", *El País*, 11 de mayo de 2006. Disponible en: https://bit.ly/2KKqUYX (Fecha de consulta: 24 de febrero de 2018).

pintura, una cueva, una identidad, un cañón, un bombardeo, una desbandá, una playa, un velo… un paisaje para ser nombrado.





























Alejandro Simón, *Capitalismo plástico*, orilla norte mediterránea, Creta, 2017

11

(APENAS) UN RECUERDO DE SOL: ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE MATERIALISMO, CULTURA Y ECOLOGÍA[1]

Jaime Vindel

1. Este trabajo ha sido realizado gracias a la Ayuda Juan de la Cierva- Incorporación 2015 concedida por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España y como parte de los proyectos de investigación en los que participa el autor: *Visualidades críticas: reescritura de las narrativas a través de las imágenes* (HAR2013-43016-P) y *Modernidade(s) descentralizada(s): arte, política y contracultura en el eje trasatlántico durante la Guerra Fría* (HAR2014-53834-P).

CAPÍTULO 11
(APENAS) UN RECUERDO DE SOL: ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE MATERIALISMO, CULTURA Y ECOLOGÍA

La economía parece estar aislada, ser independiente y concebirse por ciclos, de manera que excluye todo proceso entrópico. Hay muy poca consideración por los recursos naturales en términos de la apariencia del paisaje, después de que las operaciones mineras o agrícolas hayan finalizado, de manera que continúa existiendo una especie de ceguera. Me imagino que es lo que llamamos obtención ciega de beneficios. Y después, de repente, nos encontramos con una cadena de desolación y se preguntan cómo han llegado hasta allí. Es una manera bastante estática de ver las cosas. No creo que las cosas funcionen por ciclos. Pienso que las cosas simplemente cambian de una situación a la siguiente; que en realidad no hay vuelta atrás.

Robert Smithson

El 12 de febrero de 1937 moría en el frente del Jarama, durante la Guerra civil española, Christopher Caudwell, miembro del Partido Comunista de Gran Bretaña desde tres años antes e integrante del Batallón Británico de las Brigadas Internacionales. Su trabajo intelectual resultaba entonces (y sigue resultando ahora) bastante desconocido. El historiador inglés E. P. Thompson realizaría décadas después de la desaparición de Caudwell un ejercicio de recuperación de su memoria que, deslindando aciertos y torpezas, planteaba sin embargo una reflexión de mayor calado para la trayectoria del marxismo occidental durante el siglo XX[2]. El hilo perdido de Caudwell representaba la instancia en la que esa tradición teórica habría podido retornar sobre una comprensión dialéctica no mecanicista de las relaciones entre el hombre y la naturaleza. Esta posibilidad fue desplazada por el temor a recaer en cualquier forma de cientificismo que redundara en las interpretaciones de la historia propugnadas por el *diamat*, cuya doctrina se asociaba con la dialéctica de la naturaleza del propio Engels. El precio a pagar fue, sin embargo, demasiado alto. Para Thompson, la vía abierta por el marxismo occidental, pese a sus ineludibles hallazgos, impulsó a la larga una "práctica teórica idealista" alejada de la epistemología

2. Edward P. Thompson, *Agenda para una historia radical*, Crítica, Barcelona, 2000. El artículo dedicado a Christopher Caudwell apareció originariamente en el *Socialist Register* en 1977.

naturalista esbozada por Caudwell en los años treinta[3]. En palabras de John Bellamy Foster, esta última dibujaba una "teoría coevolutiva de la historia humana y la naturaleza, con raíces tanto en Marx como en Darwin", cuyo impulso quedaría congelado en el tiempo[4].

A partir de la década de los cincuenta, sería una nueva generación de intelectuales, entre los que destacaron el propio Thompson y Raymond Williams, quienes rehabilitasen esa vía de articulación entre el marxismo, la cultura y la naturaleza. Pese a los límites etnocéntricos y nacionales de su posición[5], lo original de la obra de ambos es que su rescate del énfasis cultural de Gramsci como un modo de refundar el marxismo desde una perspectiva no economicista se conjugó con la inscripción en la tradición filosófica del empirismo naturalista autóctono. Este hecho aportó a sus escritos un contrapunto respecto a las inercias del marxismo occidental y el postestructuralismo en tres aspectos concretos: 1) La resistencia a sucumbir a la identificación de la ciencia con el carácter ideológico del positivismo burgués o con la degeneración del materialismo dialéctico soviético. 2) La defensa de un realismo epistemológico que, aún valorando el lenguaje como una práctica material decisiva en la configuración subjetiva de la realidad social, no reducía esta a su construcción simbólica. 3) La relocalización de la historia social como parte integrante de la historia natural.

Como recordara Perry Anderson, la deriva del marxismo occidental tendió a privilegiar los estudios dedicados a la epistemología, la estética o la crítica cultural, sin terminar de articularlos con las aportaciones del materialismo histórico, la crítica de la economía política y la refundación de la teoría revolucionaria[6]. La historia social de Thompson y el materialismo cultural de Williams retomaban la vía gramsciana de considerar el marxismo como una reforma moral en la que las formaciones culturales adquirían una importancia decisi-

3. *Ibid*., p. 152.
4. John Bellamy Foster, *La ecología de Marx. Materialismo y naturaleza*, El Viejo Topo, Barcelona, 2004.
5. *Cf.* Paul Gilroy, *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia*, Akal, Madrid, 2014, pp. 24-25.
6. Perry Anderson, *Consideraciones en torno al marxismo occidental*, Siglo XXI, Madrid, 1979.

va. Pero al contrario de lo que sucedería con la inercia posterior de los estudios culturales, ambos trataron de contestar el economicismo del *diamat* sin dejar de subrayar la base material de los procesos históricos y culturales. Una de las aportaciones de Thompson más relevantes para la sensibilidad ecosocial fue el modo en que, aún incorporando las lecciones del humanismo antifascista, supo cuestionar los ángulos ciegos de esa sensibilidad. Destaca en particular la distancia respecto a la noción de progreso prevaleciente en el antifascismo, que tendió a interpretar el nazismo como una especie de arcaísmo premoderno y a minusvalorar el alcance de las políticas concentracionarias[7]. Thompson, uno de cuyos hermanos había muerto en la Segunda guerra mundial, aplicó esa crítica a su reconstrucción del origen del movimiento obrero en Inglaterra[8] y durante sus disputas con el estructuralismo althusseriano[9]. Aquí, el influjo romántico, ecológico y anacrónico de William Morris en Thompson se alineaba con la recuperación de la historia natural y, en particular, del pensamiento de Charles Darwin, al que el historiador británico descargaba de cualquier culpa te(le)ológica. Las siguientes páginas aspiran a explorar algunas de estas cuestiones para culminar con una propuesta de actualización ecológica de lo que fue en origen el proyecto de los estudios culturales.

Marx después de Darwin

Según ha subrayado Kristin Ross al reconstruir las repercusiones de la Comuna de París en la cultura comunista y anarquista europea, la particularidad de los escritos de Morris o Piotr Kropotkin residía en que, a diferencia del marxismo occidental del siglo xx, ambos se interesaron por los conocimientos procedentes de las ciencias naturales.

7. Enzo Traverso, *A sangre y fuego. De la guerra civil europea (1914-1945)*, Universitat de València, Valencia, 2009, pp. 209-226.
8. E. P. Thompson, *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Capitán Swing, Madrid, 2013.
9. E. P. Thompson, *Miseria de la teoría*, Crítica, Barcelona, 1978.

En su retorno sobre la trayectoria biográfica de Morris, Thompson vislumbraría, antes y después de su ruptura con el Partido Comunista británico, la herencia de un marxismo romántico y moral contrario a la teología del progreso industrial[10]. La ecología de Morris se oponía a la ideología desarrollista del discurso tecnocientífico de la modernidad a la luz del deterioro del medio ambiente de las ciudades y el ámbito rural ingleses durante el siglo XIX, pero eso no llevaba a Thompson a despreciar la ciencia como una estricta expresión superestructural de las relaciones de producción capitalistas o a identificar en ella una manifestación ideológica del dominio del hombre sobre la naturaleza. En el caso de Kropotkin, sus reflexiones en el campo de la biología evolutiva trataron de disputar la interpretación de la teoría darwiniana en términos de individualismo y competitividad, subrayando por el contrario los aspectos colaborativos en la evolución de las especies[11]. Heredando esta sensibilidad, la afinidad de la obra de Darwin con el materialismo histórico sería abocetada a contrapelo por Thompson en la visceral —y poco matizada— crítica del estructuralismo de Althusser contenida en su libro *Miseria de la teoría* (1978). El mismo propósito ha sido retomado más recientemente y de manera sistemática por Bellamy Foster, conciliando la interpretación no teleológica de Darwin por parte de autores como Stephen Jay Gould con las aportaciones de la biología dialéctica de Richard Lewontin y Richard Levins, quienes tras distanciarse en su *The Dialectical Biologist* (1985) de la epistemología darwiniana (a la que consideraban excesivamente positivista), han trazado una teoría dialéctica de la historia humana y su inserción en los ecosistemas naturales que subraya los rasgos cooperativos y no determinados de esa dinámica. Estos autores apuestan

10. E. P. Thompson, *William Morris: de romántico a revolucionario*, Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 1988. El libro se publicó en su primera edición en 1955. La segunda, revisada por Thompson con el objetivo de extirpar los restos de la ortodoxia estalinista que había afectado a su militancia política, apareció en 1976, con un post-scriptum en el que el historiador británico actualizaba su valoración del escritor, artesano y militante político del siglo XIX.
11. Kristin Ross, *Lujo comunal. El imaginario político de la Comuna de París*, Akal, Madrid, 2016, pp. 143-174.

por arrebatar la dialéctica de la naturaleza engelsiana de las garras de la memoria del estalinismo[12].

Jay Gould y Thompson compartían su aproximación no teleológica al legado de Darwin. El primero, al subrayar el carácter creativo de la selección natural en *El origen de la especies* (1859) (una teoría rechazada por la sociedad victoriana y cuya consagración científica solo se produciría en la década de los cuarenta del siglo xx[13]), insistía en el modo en que Darwin se había empeñado en cuestionar la asociación entre evolución y progreso[14]. Contra la teología cristiana, las tesis de Darwin sobre la descendencia con modificación se oponían a una visión progresiva de los cambios en las distintas especies que expresara

12. Desde el punto de vista de Lewontin y Levins, el materialismo filosófico de Darwin compartía con el materialismo dialéctico de Engels la conciencia respecto al carácter universal del cambio, pero su concepto de "adaptación" expresaba un rasgo cartesiano (afín al positivismo burgués) por el cual los organismos y su entorno constituían entidades separadas (no mutuamente configuradas). Así, en Darwin "el ambiente cambia mediante algunos procesos autónomos, mientras el organismo cambia en respuesta al ambiente, en relación al cual se encuentra alienado", Richard Levins y Richard Lewontin, *The Dialectical Biologist*, Harvard University Press, Massachusetts/Londres, 1985, p. 3. El darwinismo adolecería, por tanto, del "reduccionismo" que los autores también identificaban en el aparato teórico de la ciencia ecológica contemporánea, que tendía a aislar la comprensión del comportamiento de las especies de un ambiente que, aglutinando al mundo físico y al resto de las especies, aparecía como mero telón de fondo. De lo que se trataba, en definitiva, era de recuperar la idea dibujada por Marx de la historia humana como parte de la historia natural, algo que cobra una actualidad evidente ante las consecuencias de la crisis ecosocial y el cambio climático, y que socava las bases ideológicas de la modernidad y su comprensión de la política en dimensiones que apuntaré más abajo. El naturalismo marxista aleja aquí la dialéctica de la filosofía de la historia hegeliana para aproximarla a la biología evolutiva, otorgando una dimensión estética (sensible) a la corporalidad humana que desplaza aquella (la dialéctica) desde la producción espiritual a la vida productiva y, sobre todo, reproductiva: "como otros animales, las personas tienen que comer y reproducirse, y la historia humana debería ser comprendida no como el despliegue de grandes ideas o de avances en el plano ético, sino como los modos en los que las personas actúan en la naturaleza para sobrevivir y las relaciones sociales a través de las cuales la producción y la reproducción son llevadas a cabo", *ibid.*, p. 253. La valoración de hasta qué punto esa dialéctica coevolutiva supera el dualismo entre naturaleza y cultura merecería un trabajo específico.
13. "Su impopularidad en la época victoriana obedeció […] a su rechazo del progreso […] La selección natural es una teoría de la adaptación *local* a las alteraciones del medio ambiente. No propone principio perfeccionador alguno, ninguna garantía de una mejora generalizada", Stephen Jay Gould, *Desde Darwin. Reflexiones sobre historia natural*, Herman Blume, Madrid, 1983, p. 47.
14. "[Darwin] rechazaba explícitamente la común ecuación de lo que hoy en día denominamos evolución con cualquier noción de progreso. En un famoso epigrama, Darwin se recordaba a sí mismo que jamás debía decir 'superior' o 'inferior' al describir la estructura de los organismos", *ibid.*, p. 37.

un principio general evolutivo desde formas de adaptación inferiores a otras superiores, desde organismos con un menor a un mayor grado de complejidad estructural. Esos cambios se producirían, por el contrario, en una escala local (por decirlo de modo extemporáneo: situada) que, desconectada de cualquier validez e inspiración cósmica, determinaría su éxito o fracaso. Los procesos de selección natural estarían investidos, por tanto, de un importante grado de azar. Jay Gould estimaba ese punto de vista como un antídoto frente a las tentaciones especistas del antropocentrismo y la idea de dominio/explotación del medio natural prevaleciente en la razón instrumental, cuyas repercusiones ecocríticas en la era del Capitaloceno no podemos desmerecer.

Las "variaciones al azar" de la selección natural darwiniana se podrían trasladar fácilmente (lo cual no quiere decir de modo mecánico) a una concepción contingente y materialista de la historia social que desalojara de su corazón los rastros de un *telos* por cumplir[15]. No parece casual que Thompson reconociera en *Miseria de la teoría* su excéntrica "admiración" por el autor de *El origen de las especies*. El aspecto que resaltaba el historiador británico era el mismo que focalizaba por esos años las reflexiones de Jay Gould (el libro de Thompson apareció en 1978; el de Jay Gould, en 1977). A la hora de subrayar la influencia de Darwin en Marx, Thompson criticaba a aquellos que, como Perry Anderson, atribuían a Darwin todos los males del evolu-

15. Como ha señalado Fredric Jameson, por paradójico que pueda resultar al hilo de las invectivas de Thompson contra el estructuralismo de Althusser, la aproximación de Jay Gould al materialismo darwiniano evidenciaría un paralelismo respecto a la operación que el filósofo francés realizó con la obra de Marx, cuyo análisis del modo de producción capitalista trató de escindir de los restos de la dialéctica hegeliana, *cf.* Horacio Machín, "Conversación con Fredric Jameson", en: Ian Buchanan (comp.), *Fredric Jameson: Conversaciones sobre marxismo cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, 2015, pp. 197-198. El propio Althusser estableció un paralelismo entre su interpretación contingente de la historia y la historia natural en Darwin: "[…] en lugar de pensar la contingencia como modalidad o excepción de la necesidad, hay que pensar la necesidad como devenir-necesario del encuentro de contingentes. Así es como vemos no sólo el mundo de la vida (los biólogos se han dado cuenta de esto recientemente, ellos que hubieran debido conocer a Darwin), sino también el mundo de la historia *cuajarse* en ciertos momentos felices en la toma de consistencia de elementos que conjuntan un encuentro susceptible de perfilar tal figura: tal especie, tal individuo, tal pueblo", Louis Althusser, *Por un materialismo aleatorio*, Arena Libros, Madrid, 2002, p. 60.

cionismo teleológico, el positivismo, el malthusianismo social y hasta la apología de la explotación y el racismo. Contra esa interpretación, que confundía el modo en que se ha empleado la teoría darwiniana con su contenido, resaltaba "la manera en que [Darwin] argumenta con todo rigor, y de un modo empírico, la lógica de la evolución, que *no* es una teleología, cuyas conclusiones *no* están contenidas en sus premisas, y que no obstante está sujeta a explicación racional"[16]. A continuación, Thompson añadía que, más allá de cuál fuera su opinión, esta había sido compartida previamente por el propio Marx:

> Marx leyó el libro [*El origen de las especies*] en 1860, y en seguida escribió a Engels: "Aunque está desarrollado en el crudo estilo inglés, éste es el libro que contiene la base de nuestro punto de vista en la historia natural". Al mes siguiente escribió a Lassalle que el libro "es muy importante y me sirve como base en la ciencia natural para la lucha de clases en la historia. Pese a todas sus deficiencias, no sólo se da en él por vez primera el golpe de muerte a la 'teleología en las ciencias naturales, sino que además su significación racional es explicada empíricamente'"[17].

El hilo invisible del romanticismo que unía a Morris y Thompson en su resistencia a asumir la visión progresiva de la historia debe entenderse también en este contexto. El impulso innovador de la producción historiográfica de Thompson no solo se relacionaba con una metodología en el trabajo de archivo que trataba de dar voz a los condenados de la historia (las bases de lo que se denominaría la "historia desde

16. Más adelante, Thompson elogiaba la lectura erudita que el antropólogo y etnólogo socialista norteamericano Lawrence Krader había propuesto de la relación entre Marx y Darwin en su estudio sobre *Los cuadernos etnológicos de Karl Marx* (1974). La proximidad al punto de vista de Jay Gould es evidente: "Lawrence Krader es la única autoridad que conozco que haya dado una definición erudita y exacta del punto en discusión: 'La oposición a una ley teleológica y dotada de dirección que rija la naturaleza y el hombre es lo que aproximó a Marx a las concepciones de Darwin'", E. P. Thompson, *op. cit.*, nota 16, p. 108.
17. E. P. Thompson, *ibid.*, p. 107. Los subrayados sobre la obra de Marx son del propio Thompson, quien en una nota el pie añade que Engels ya había escrito previamente a Marx resaltando el modo en que la obra de Darwin acababa con la teleología y permitía "'demostrar el desarrollo histórico en la naturaleza'", *ibid.*, nota 15, p. 107.

abajo"), sino que además condicionaría el tenor afectivo de sus escritos. Si Darwin pensó la historia natural en unos términos adaptativos y situados que se sustraían a la idea de un progreso cósmico y unidireccional, Thompson rescataría lo que denominó la "economía moral de la multitud" en la memoria resistente de las comunidades británicas precapitalistas como una forma de practicar la historia social[18] que se oponía, entre otros referentes (que también incluían el mecanicismo vulgar del *diamat* o el estructuralismo francés), a la versión del desarrollo industrial defendida por la historia económica con base estadística[19]. Esta, al tratar de acreditar cuantitativamente la mejora en el nivel de vida de las clases trabajadoras forzadas a la proletarización, había pasado por alto los testimonios que daban cuenta del dolor y el desgarro con que esos segmentos de la población habían experimentado de modo cualitativo (concreto) ese proceso histórico. La "economía moral" thompsoniana reconstruía, en este sentido, un conjunto de usos y prácticas que, de modo consuetudinario (no signado por el derecho) había caracterizado la oposición supuestamente "regresiva" por parte de esas comunidades a la adopción de una forma de vida ajena. Los rebeldes luditas, así como los partidarios del Capitán Swing, se habrían resistido a la mecanización de las tareas productivas tanto en las fábricas del primer capitalismo industrial como en el

18. No estoy sugiriendo que el trabajo historiográfico de Thompson sea una mera traslación al campo de la historia social de las reflexiones de Darwin sobre la historia natural. Aquella contiene, sin duda, sus especificidades *como parte* de esta. El propio Thompson encaró esta cuestión en su análisis de las relaciones entre Marx y Darwin: "No es que Marx supusiera que las analogías darwinianas pudieran ser trasladadas sin cambios del mundo animal al humano: muy pronto desaprobó a un correspondiente suyo que, con la ayuda de Malthus, suponía tal cosa. Se trata más bien de una cuestión de método, según la cual la obra de Darwin se tomaba como la explicación racional de la lógica del proceso que, con distintos términos, debe desarrollarse en la práctica de los historiadores", *ibid*., pp. 107-108.

19. Este distanciamiento respecto a la historia estadística coincide, por cierto, con la defensa de la estocástica planteada por Levins y Lewontin en *The dialectical biologist*. En ese mismo libro ambos autores se esforzaban por introducir la estocástica en el análisis de los ecosistemas de vida, pues esta aproximación permitía contemplar la probabilidad y la aleatoriedad allí donde la estadística tan solo percibía un rumor despreciable de las variaciones, que le impedía dar cuenta del carácter no lineal de los procesos evolutivos, *op. cit*., p. 154.

medio agrario ante todo por ese motivo, no por haber asumido una lógica capitalista que les llevara a defender sus puestos de trabajo frente a la amenaza de las máquinas, como cierta tematización ideológica estalinista ha tratado de reflejar de modo anacrónico.

El materialismo del siglo XIX (Darwin, pero también Marx) fue radical en la medida en que supo revelar las líneas de continuidad y la relación dialéctica entre la naturaleza y el ser humano[20]. Más tarde, a lo largo del siglo XX las aportaciones del giro cultural del marxismo occidental permitieron denunciar la "naturalización" como una de las principales (si no la principal) estrategias ideológicas de dominación ejercidas por el capitalismo y el patriarcado. La confusión en que ha caído habitualmente esta crítica (cuyas aportaciones son irrenunciables) ha sido identificar la deconstrucción de esa operación ideológica con la negación de la naturaleza humana, que en la práctica torna abismal la oposición entre naturaleza y cultura afín al instrumentalismo moderno que se pretendía denunciar. Lo que se entremezcla aquí son dos visiones de la naturaleza: una en clave de naturalismo materialista (la naturaleza como condicionamiento, pero también como "potencialidad biológica" [Jay Gould]), otra de cariz lingüístico (la naturaleza y la naturalización como construcciones/operaciones simbólicas e ideológicas). Esto explica las dificultades que, con frecuencia, las teorías hiperconstructivistas de la subjetividad, la crítica culturalista del mito de la naturaleza en Theodor W. Adorno o la "ecología sin naturaleza" de Timothy Morton tienen a la hora de encarar el retorno de la naturaleza bajo la forma de los límites objetivos impuestos por la crisis ecosocial y el cambio climático[21].

20. Con todo, habría que cuestionar el carácter unitario que, frente a la pluralidad de las manifestaciones culturales, la fundación de la antropología como disciplina del saber otorgó a la naturaleza, una suposición que abrió un cisma epistémico con el resto del mundo animal, en el cual también se pueden observar rasgos morales, comunicativos y organizativos habitualmente asignados al dominio exclusivo de lo humano, cf. Philippe Descola, Más allá de naturaleza y cultura, Amorrortu, Buenos Aires, 2012. *cf.* Philippe Descola, *Más allá de naturaleza y cultura*, Amorrortu, Buenos Aires, 2012.

21. Timothy Morton, *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard, Harvard University Press, 2007.

Como subrayara Jay Gould a propósito de Linneo, la naturaleza humana consiste en lo que nos hace fuertemente similares al tiempo que relativamente distintos al resto de especies, sin que esa diferencia implique necesariamente una noción de grado[22]. Nuestra naturaleza reside en nuestra continuidad física y cognitiva con otras formas del mundo inorgánico y orgánico tanto como en la singularidad de nuestros modos de adaptación, conciencia, crítica y cierta *autopoiesis*. Sin ánimo de conferir esas aptitudes al ámbito específico de lo humano (otras especies también están dotadas de ellas), por convención podríamos dar a esa singularidad el nombre de "cultura". Lo que llamamos cultura es, por tanto, la expresión de nuestra naturaleza como especie, por lo que no cabe sostener una polaridad entre ambos conceptos. Su constitución concreta en la estructura somática de los individuos y en las formas de organización social que le dan expresión en las diversas comunidades humanas (con las variaciones que también se detectan en otros grupos de animales) surgen en la evolución como una adaptación compensatoria del retraso en el desarrollo de las capacidades psicomotrices que padecemos, de la necesidad de protección que experimentamos, en particular durante nuestros primeros años de vida. La cultura es la competencia evolutiva en la que se conjugan la vulnerabilidad y la potencialidad de lo que nos es común como especie, una determinación a la vez necesaria y contingente que atraviesa el conjunto de las declinaciones comunitarias y la configuración particular que en ellas adquieren los intercambios

22. "Para Linnaeus, *Homo Sapiens* era, a la vez, especial y no especial. Desafortunadamente, esta resolución tan eminentemente sensata se ha visto polarizada y totalmente deformada por la mayor parte de los comentaristas posteriores. Especial y no especial han acabado significando no biológico y biológico, o crianza y naturaleza. Estas polarizaciones posteriores son absolutos sinsentidos. Los humanos somos animales y todo lo que hacemos yace dentro de nuestras potencialidades biológicas. Nada pone más en son de guerra a este ardiente […] neoyorquino que las afirmaciones de algunos autodenominados 'eco-activistas' o 'activistas ecologistas' acerca de que las grandes ciudades son los heraldos 'antinaturales' de nuestra inminente destrucción. Pero —y aquí va el *pero* más grande del que puedo hacer acopio— la afirmación de que los seres humanos son animales no implica que nuestros modelos específicos de comportamiento y de disposiciones sociales estén en modo alguno determinados por nuestros genes. La *potencialidad* y la *determinación* son conceptos diferentes", S. Jay Gould, *op. cit.*, pp. 281-282.

sociometabólicos con la naturaleza. La cultura es la particularidad que nos vincula al resto del mundo natural, no una esfera opuesta a él. Toda una base para un programa político ecosocial y antiespecista que conjugue agencia política y cuidados comunitarios, lo que un cuerpo puede pero también lo que no puede.

No requerimos, por tanto, borrar la naturaleza reduciéndola a una construcción cultural, sino situar la cultura al interior de un concepto materialista de naturaleza. En lugar de una deconstrucción culturalista del concepto de naturaleza, se trataría de apostar por una naturalización materialista de la cultura que vuelva a integrar la historia social como parte de la historia natural, suturando ecológicamente (sin obviar la irreversibilidad material de los procesos históricos) la escisión ideológica entre naturaleza, economía y cultura que caracterizó los orígenes de la modernidad[23]. En esa escisión se sitúa el origen de la fractura metabólica derivada de la expansión geográfica y temporal de la articulación capitalista entre la forma-valor y la megamáquina tecnológica, la génesis del abismo que esa lógica abre respecto al respaldo energético-material de la producción-reproducción sociales y a la sostenibilidad climática, con cuyas dramáticas consecuencias nos empezamos a enfrentar en la actualidad. Frente a esta situación, es necesario deshacernos de la unilateralidad tanto del culturalismo que ha tamizado las reflexiones críticas de las últimas décadas como del naturalismo ingenuo que se desliza tras algunos de los planteamientos de los nuevos materialismos[24]. Por decirlo con Terry Eagleton, los grandes retos que, como especie y desde la política de clase, raza y género deberemos afrontar, estarán tamizados por la cultura (entendida como un sistema de ideas y

23. *Cf.* José Manuel Naredo, *Raíces económicas del deterioro ecológico y social: más allá de los dogmas*, Siglo XXI, Madrid, 2010.
24. Para una defensa de esta posición, *cf.* Jane Bennett, "The Force of Things: Steps Toward an Ecology of Matter", *Political Theory*, vol. 32, nº 3, junio de 2004, pp. 347-372.

creencias), pero no serán *esencialmente* culturales[25]. A lo que cabría añadir: estarán condicionados por las fuerzas y flujos de la naturaleza, pero no serán *esencialmente* naturales, pues no pueden considerarse al margen del concepto materialista de cultura que acabo de esbozar. Lo que parece imponerse en esta coyuntura, al menos en el plano intelectual, es la necesidad de imaginar un bloque histórico que reedite la operación inscrita en el origen de los estudios culturales. Si, como señalara Stuart Hall, en aquel caso la cultura trató de plantear una visión totalizadora que cuestionara los enfoques economicistas del marxismo en los inicios de la Guerra fría[26], ese papel le cabe hoy a la ecología. A ese proyecto le doy el nombre de "ecología cultural materialista".

Estética y energía: de los "agradables panoramas" a la distopía entrópica

En un trabajo dedicado a la pintura inglesa de paisaje, Brian Lukacher evidenció el modo en que el origen de la sensibilidad pintoresca practicó un desplazamiento de la pintura de historia hacia la construcción simbólica y afectiva de una determinada imagen de la naturaleza[27]. Remontándose a los escritos del artista y sacerdote William Gilpin (en particular, a sus *Ensayos sobre lo pintoresco*, de 1792), Lukacher situaba la operación estética impulsada por el paisaje pintoresco en una doble dimensión. Por una parte, se trataba de erradicar cualquier rastro de la actividad productiva en el medio rural inglés en el contexto de la

25. "[…] los problemas centrales que afronta la humanidad al adentrarse en un nuevo milenio no son culturales en absoluto. Son mucho más mundanos y materiales que todo eso. Guerras, hambre, armas, genocidios, enfermedades, desastres ecológicos: todos tienen aspectos culturales, pero la cultura no es lo decisivo en ellos. Si quienes hablan de la cultura no saben hacerlo sin hinchar el concepto, quizá sería mejor que permanecieran en silencio", Terry Eagleton, *Cultura*, Random House, Barcelona, 2016, p. 178.
26. Stuart Hall, *Estudios culturales 1983. Una historia teorética*, Buenos Aires, Paidós, 2017, pp. 51-83.
27. Brian Lukacher, "La naturaleza convertida en historia: Constable, Turner y el paisajismo romántico", en: Stephen Eisenman, *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Akal, Madrid, 2001, pp. 121-130.

política de cercamientos que, de la mano de la violenta y prolongada (al menos desde el siglo XVI y con especial intensidad durante los siglos XVIII y XIX) expropiación de los terrenos comunales, estaba acabando con todo un sustrato cultural en base a la implantación de la explotación agroindustrial del campo, la generalización del trabajo asalariado y la concentración urbana de grandes masas de la población británica. El incremento de la productividad, basado en la reforma agraria y la aplicación de innovaciónes tecnocientíficas, sería un sostén fundamental del régimen británico durante las guerras napoleónicas. Como reverso libidinal de esa acción de borrado, el campo inglés era dispuesto a la mirada ensoñadora de las nueva burguesía urbana: un espacio pastoral liberado del trabajo sobre el que proyectar la relación amable del retiro campestre y la ansiada reconciliación con la naturaleza (de la que el fenómeno actual de las casas rurales es, probablemente, su mejor epígono) en un momento en que los viajes a Europa resultaban dificultosos. Las acuarelas del arquitecto paisajista Humphry Repton, en las que el "antes y el después" de la intervención sobre el paisaje ocluyen los cercados de las tierras, la presencia de mutilados de guerra o el tránsito de las clases populares por el medio rural, son la expresión menos disimulada de esta tendencia. La estética pintoresca aparece así no como un reflejo fidedigno del paisaje inglés, sino como una ficción imaginaria que actuaba políticamente sobre la conciencia subjetiva de la época. Su valor histórico se vincula tanto a lo que muestra como a lo que oculta, cumpliendo así con la máxima benjaminiana según la cual en la modernidad capitalista todo documento de la cultura lo es también de la barbarie.

Una de las principales críticas vertidas por Thompson sobre la obra de Marx en *Miseria de la teoría* residía en que, al realizar la crítica de la economía política, el filósofo de Treveris no habría sido capaz de deshacerse de las categorías y el marco discursivo impuesto por Adam Smith y David Ricardo: "lo que resulta al final no es el el derribo de 'la





economía política', sino *otra* 'economía política'"[28]. Al hilo de su sintonía con Morris, la pulsión por ampliar el marxismo desde una perspectiva moral y ecológica se engarzaría con la militancia de Thompson en el movimiento por la paz y contra la proliferación nuclear, que ocuparía gran parte de su tiempo durante sus últimos años de vida[29]. Esta pulsión también atravesó la obra de Raymond Williams. Antes de su llamada de alerta en *Hacia el año 2000* —de la que hablaré más abajo—, Williams había analizado las vicisitudes del paisaje inglés en otra de sus obras más relevantes: *El campo y la ciudad*, de 1973. Uno de los capítulos del libro, titulado "Agradables panoramas", subrayaba la incompatibilidad aparente entre paisaje y producción. La observación promovida por la pintura de paisaje británica habría establecido las bases de un espectador distanciado y aislado, que producía culturalmente una experiencia sensible diferenciada de la que había atravesado hasta entonces las relaciones entre el ser humano y la naturaleza. Esta escisión estética entre una relación práctica (campesina) con el paisaje y su contemplación desinteresada (burguesa) se había construido durante el siglo XVIII en paralelo a los procesos de ingeniería social de la acumulación primitiva, que según Karl Polanyi precedieron al despliegue de la ingeniería tecnológica con el que solemos asociar la idea misma de modernidad[30]. Williams no era tan ingenuo como para presuponer que los rasgos constitutivos de esa mirada incorporaban un componente absolutamente novedoso en la historia humana, pero eso no le impedía situar de manera precisa

> el momento en el que un tipo diferente de observador sintió que debía dividir estas observaciones en "prácticas" y "estéticas" y que si lo hacía con la suficiente seguridad, podía negarles a todos sus predecesores lo que él entonces describía [...] como una "sensibilidad elevada". Lo importante no es tanto que ese observador hiciera tal división, sino que la considerara necesaria y estuviera

28. E. P. Thompson, *op. cit.*, p. 101.
29. *Cf.* E. P. Thompson, *Nuestras libertades y nuestras vidas*, Barcelona, Crítica, 1985.
30. Karl Polanyi, *La gran transformación. Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2011, pp. 173-174.

Humphry Repton, *Vista desde mi propia cabaña en Essex (antes y después)*, 1816

> en posición de hacerla, y que esa necesidad y esa posición fueran partes de una historia social, en el proceso de separación de la producción y el consumo[31].

Esa separación entre praxis y estética, entre producción y consumo, a la que contribuyó la sensibilidad pintoresca, se produjo en paralelo a la escisión practicada por la economía política clásica entre economía y ecología, por la cual la lógica productivista del fetichismo de la mercancía se autonomizó de cualquier relación de sostenibilidad con los limitados recursos de la biosfera. En cualquier caso, esa no es la única genealogía posible de la historia de la pintura de paisaje. Uno de los primeros críticos de la percepción panorámica del paisaje fue John Constable, quien defendía una aproximación científica a la reconstrucción pictórica de la naturaleza que no se libró del sentimentalismo. Así, en las obras que realizó desde una ventana de la casa de su padre en el valle del Stour, otorgó una materialidad a la apariencia del lienzo que entraba en contradicción con la reintegración amable de las labores agrícolas en la nueva partición territorial (política) del campo británico[32]. Será la obra de Courbet la que, además de suponer la irrupción del proletariado en la pintura de historia como un sujeto activo (*Los picapedreros*, 1850), retorne sobre una versión geológica del paisaje que se distanciaba del gusto pintoresco. John Berger destacó el modo en que tanto su obra como la de Cézanne "cambiaron el tono del acceso a la naturaleza del pintor. El primero por su materialismo; el segundo, por su visión dialéctica de la naturaleza"[33]. Berger subrayaba lo inaudito del peso y la densidad de los paisajes de Courbet. Su carácter rocoso introducía una dimensión temporal de los procesos naturales que parecía resistirse a su conversión en meros espacios de explotación y/o contemplación. Por su parte, Cézanne avanzaría una comprensión energética de las formas de la naturaleza cuyo contenido ecológico quizás estemos hoy en disposición de comprender mejor que nunca.

31. Raymond Williams, *El campo y la ciudad*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 164.
32. *Cf.* B. Lukacher, *op. cit.*
33. John Berger, *Fama y soledad de Picasso*, Alfaguara, Madrid, 2013, p. 43.

CAPÍTULO 11
(APENAS) UN RECUERDO DE SOL: ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE MATERIALISMO, CULTURA Y ECOLOGÍA

En uno de los pasajes de la película de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, *Cézanne. Dialogue avec Joachim Gasquet* (1989), los cineastas superponían este fragmento de la relación epistolar que da título al filme sobre una imagen de la montaña de Saint-Victoire: "Todos más o menos, seres y cosas, no somos sino un poco de calor almacenado, organizado, un recuerdo de sol, un poco de fósforo que arde en las meninges del mundo. La moral dispersa del mundo es el esfuerzo que hace, quizás, por volver a ser sol". En Cézanne, esta democracia energética esboza un clasicismo imposible, en la medida en que las pinceladas de color no se homogeneizan en una imagen sintética. La liberación del tono se solapa con la comunión irresuelta entre naturaleza, modernidad y pintura. La "delicadeza de la atmósfera" tiende a coincidir con la "delicadeza del espíritu", pero solo tiende. Así, si en su plenitud diurna "el color es el lugar donde nuestro cerebro y el universo se encuentran", la gravedad de esa "sed imperiosa de sol" de la montaña cae melancólica hacia la tarde. El recuerdo de sol se ensombrece entonces, al tiempo que columbra la dimensión cósmica de la revuelta pictórica: "Esos bloques eran de fuego. Aún hay fuego en ellos".

Economistas ecológicos como José Manuel Naredo han cuestionado la idea de producción sostenida por la economía *mainstream* (pero también por la marxista) al sugerir que la única producción real es la que realizan las plantas a través de la fotosíntesis (ese "recuerdo de sol"). Lo que conocemos como "producción" humana no es en realidad más que una presunción *poiética* que esconde un proceso real de apropiación de recursos. Naredo ha situado el punto crítico de esta tendencia en los fisiócratas, quienes aún contemplaron de modo parcial el límite ecológico a la invención de la economía como ciencia. Esa escuela habría tratado de conjugar economía natural y economía privada, desplazando la centralidad de la actividad económica desde la adquisición a la producción de riqueza[34]. Conscientes de que esta

34. J. M. Naredo, *La economía en evolución. Historia y perspectivas de las categorías básicas del pensamiento económico*, Siglo XXI, Madrid, 2015, pp. 124 y ss.

dependía en última instancia de bienes escasos como los recursos minerales, los fisiócratas estimaron de manera fantasiosa la posibilidad de que estos se reprodujeran por sí solos con el transcurso del tiempo. Por lo demás, la asociación de la naturaleza con la forma del calor almacenado, la construcción del paisaje como organización visual de la geología terrestre ("para pintar un paisaje, debo descubrir ante todo las bases geológicas"[35]), tendría su correlato en el campo de la vida orgánica dependiente de la fotosíntesis descrito unas cuantas décadas más tarde por el físico de origen austríaco Ernst Schrödinger. En su famosa conferencia titulada "¿Qué es la vida?", Schrödinger respondía que la vida se asocia con la resistencia al mandato de la segunda ley de la termodinámica, esto es, con la tendencia a que la entropía del universo tienda a incrementarse con el tiempo[36]. Preludiando el decurso posterior de la química orgánica, afirmaba que las células vivas representan islas de "entropía negativa", intentos por ordenar esa energía dispersa con base ecosistémica en los procesos fotosintéticos de las plantas, cuya función última consiste en establecer una relación metabólica con el entorno que favorezca los equilibrios homeostáticos[37]. Desde el punto de vista de Bellamy Foster, la gran contribución de Marx a la historia del pensamiento ecosocial habría consistido en denunciar la "fractura metabólica" por la cual la lógica de la forma-va-

35. Carta de Cézanne a Gaschet, *cf.* Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires, 2007, p. 28.
36. La entropía es la "magnitud termodinámica que mide la parte de la energía no utilizable para realizar trabajo y que se expresa como el cociente entre el calor cedido por un cuerpo y su temperatura absoluta" (DRAE).
37. "¿Qué es, entonces, ese precioso algo contenido en nuestros alimentos y que nos defiende de la muerte? Esto es fácil de contestar. Todo proceso, suceso o acontecimiento […], en una palabra, todo lo que pasa en la Naturaleza, significa un aumento de la entropía de aquella parte del mundo donde ocurre. Por lo tanto, un organismo vivo aumentará continuamente su entropía […] —y por ello tiende a aproximarse al peligroso grado de entropía máxima que es la muerte—. Sólo puede mantenerse lejos de ella, es decir, vivo, extrayendo continuamente entropía negativa de su medio ambiente […] el punto esencial del metabolismo es aquél en el que el organismo consigue librarse a sí mismo de toda la entropía que no puede dejar de producir mientras está vivo […] el suministro más importante de 'entropía negativa' […] es, evidentemente, la luz solar", Erwin Schrödinger, *¿Qué es la vida?*, Barcelona, Tusquets, 2015, pp. 111-114.

lor socava dichos equilibrios, siempre precarios: la economía política pone contra las cuerdas a la química orgánica acelerando los —por lo demás, inevitables— procesos entrópicos[38].

Las sensibilidades artísticas en la aproximación a la naturaleza reaparecerían bajo otra clave en las neovanguardias de los años sesenta. La proletarización de la pintura de historia en *Los picapedreros* de Courbet encontró su réplica en la proletarización del trabajador cultural propuesta por Robert Morris en su exposición de 1970 en el Whitney Museum, donde recurrió a obreros de la construcción para disponer en el espacio de la institución sus formas minimalistas. Este mismo artista se interesó por las construcciones megalíticas para diseñar un Observatorio (1970) que contrarrestaba la linealidad de los relatos modernistas y las jerarquías perceptivas de la crítica greenberguiana[39]. El carácter cíclico de las estaciones (los cuatro vanos triangulares del círculo se correspondían con los rayos equinocciales) y la cultura agrícola características del Neolítico retornaban en esta intervención como un mundo situado en el umbral romántico entre lo natural y lo cultural. Sin embargo, fue Robert Smithson quien adelantó una comprensión de la relación entre modernidad y naturaleza que desde el presente puede resultar más iluminadora. Smithson inauguró una relación con el paisaje que retornaba sobre sus formas geológicas para componer una remisión de ida y vuelta entre los espacios institucionales del arte y los entornos antropizados de la periferia de las grandes urbes. Sus conocidos *Non Site* fueron sucedidos por sus paseos por los ruinosos monumentos de Passaic, adentrándose en el modo en que la "entropía" del progreso afectaba a las arquitecturas industriales y las infraestructuras de la modernidad[40].

38. *Cf.* J. Bellamy Foster, *op. cit.*
39. Tonia Raquejo, *Land art*, Nerea, San Sebastián, 1998, p. 39.
40. Smithson, que había escrito en 1966 un ensayo titulado "La entropía y los nuevos monumentos" (donde ya citaba la segunda ley de la termodinámica, enunciada por Rudolf Clausius en 1854), denominó "Entropic Landscape" a una serie de dibujos realizados en 1970, vinculados con una de sus intervenciones más famosas, la *Leñera parcialmente enterrada*, en la que la acción artística comprimía temporalmente los efectos de la entropía geológica.

El concepto cobró un significado más profundo tras la lectura que Smithson realizó de la obra del economista rumano Nicholas Georgescu-Roegen, cuyo libro *La ley de la entropía y el proceso económico* (1970/71) resultó pionero al aplicar la segunda ley de la termodinámica al análisis de los procesos económicos. Poco antes de morir, Smithson reconocía de modo explícito esa deuda en una entrevista con Alison Sky titulada "La entropía se hace visible"[41]. Abordando la temática del reciclaje de residuos, Smithson identificaba en esa práctica un intento por controlar el aumento de la entropía que la Tierra, en tanto que sistema cerrado con un número de recursos finito, estaba destinada a sufrir. El concepto de entropía se relacionaba con su impugnación de la "visión mecanicista del mundo", en la medida en que asumía la irreversibilidad de procesos que no podían ser controlados por la acción humana y de los que "la crisis energética global" era su manifestación más reciente. Smithson planteaba estas ideas en un contexto en el que el crecimiento de la economía de Estados Unidos, dependiente desde la Segunda guerra mundial de un consumo exponencial de energía derivada del petróleo, se había estancado durante el mandato de Nixon. El presidente estadounidense decidió prescindir del patrón oro con el objetivo de evitar la inflación, pero las turbulencias geopolíticas harían que, un mes después de la muerte de Smithson, la crisis del petróleo se acentuara con la decisión adoptada por los países de la OPEP (Organización de Países Árabes Exportadores de Petróleo) de no proporcionar oro negro a las naciones que hubieran apoyado a Israel durante la guerra del Yom Kippur (octubre de 1973). Esas tensiones se han prolongado desde entonces y adquieren en la actualidad un componente crítico cuando hemos alcanzado el llamado "pico del petróleo", es decir, el punto máximo en la tasa de producción. Las implicaciones que este hecho tendrá para la economía global, basada en un crecimiento constante del Producto Interior Bruto (PIB) que, hasta el momento, ha mostrado una relación directa con la disposición y el aumento de la

41. Disponible en: https://bit.ly/2ISulLg (Fecha de consulta: 15 de enero de 2017).

extracción, el refinamiento y la explotación de los combustibles fósiles, ocupa en la actualidad la atención de numerosos estudios basados en la dinámica de sistemas[42]. Las consecuencias sociales que se derivarán de la contracción energética a la que se enfrentará la civilización humana en el futuro inmediato son difíciles de dimensionar.

La comprensión dialéctica del paisaje fue tematizada por Smithson en la recuperación que realizara de la figura de Frederick Law Olmsted, el arquitecto paisajista y botánico estadounidense que diseñó el Central Park de Nueva York[43]. Para Smithson, Olmsted —al que denominaba de modo provocativo como el "primer artista de *earthworks* estadounidense"— fue capaz de comprender la síntesis dialéctica que la tradición pintoresca del paisaje (que Smithson remontaba a los textos de Gilpin y Uvedale Price) había propuesto a partir de las categorías de lo bello y lo sublime de Edmund Burke[44]. Lo pintoresco representaría una suerte de imagen dialéctica de los procesos que transforman la naturaleza, y que en última instancia se encuentran dominados por la entropía. Frente a la visión "formalista y estática" del medio, el pintoresquismo se habría ocupado de los movimientos reales de la tierra. El gesto pintoresco introducía orden en el caos sin necesidad de negar el azar y el cambio. Se disponía por tanto como una suerte de entropía negativa paisajística que podríamos relacionar con la imaginación diagramática

42. En nuestro ámbito destaca la actividad divulgativa del blog de Antonio Turiel, científico titular en el Institut de Ciències del Mar del CSIC, titulado The Crash Oil: crashoil.blogspot.com.es
43. *Cf.* Robert Smithson, "Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico", en: R. Smithson, *Selección de escritos*, Alias, México D. F., 2014, pp. 171-186.
44. "El comienzo de la dialéctica del paisaje es inseparable de las teorías de Price y de Gilpin y de la reacción de Olmsted frente a estas. La noción de Burke de lo 'hermoso' y de lo 'sublime' funciona como una *tesis* de la fluidez, de las curvas suaves y de la delicadeza de la naturaleza, y como una *antítesis* del terror, la soledad y la inmensidad de la misma, ambas arraigadas en el mundo real más que en un ideal hegeliano. Price y Gilpin proporcionan una *síntesis* con su formulación de lo 'pintoresco' que, en un análisis cuidadoso, se relaciona con el azar y con el cambio en el orden material de la naturaleza. Las contradicciones de lo 'pintoresco' parten de una visión estática y formalista del entorno. Lejos de ser un movimiento de la mente, lo pintoresco se basa en el terreno real; precede a la mente, en su existencia externa material. Dentro de esta dialéctica, no podemos desarrollar una visión parcial del paisaje", R. Smithson, "Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico", *op. cit*., p. 173..

que Gilles Deleuze asociaba al trabajo de la composición pictórica. Este trabajo, que el filósofo francés identificaba en la pintura de Cézanne, consistía en lidiar con la catástrofe o el abismo que precedía al acto de pintar. El "hecho pictórico" permitía construir un orden diagramático en la reconstrucción de las fuerzas geológicas de la naturaleza sin caer en la lógica del cliché[45]. Cezánne se anticipó a la dialéctica del paisaje pintoresco en Smithson al integrar en la síntesis del paisaje modernista las formas tectónicas de la cantera como espacio de producción entrópica. En su evocación de Olmsted, el artista estadounidense exaltaba el "sentido de lo pintoresco" de *La cantera de Bibémus*, pintada por Cézanne en 1895, como parte de una serie de "encuentros directos con el paisaje" cuya vitalidad habría sucumbido ante el decurso formalista y reduccionista de la abstracción modernista posterior[46].

Pese al legado que sus escritos nos dejan en torno a las relaciones entre visualidad y entropía, Smithson no profundizaba en la interacción entre ese materialismo dialéctico de los procesos naturales y el materialismo histórico de los procesos sociales, lo cual le impedía indagar en la cara oculta del pintoresquismo de Gilpin y en el "antes y después" de las acuarelas de Repton. Ambos materialismos deben conjugarse en el presente contra cualquier visión apriorística tanto de la naturaleza como de la historia: si para Smithson la dialectización de la naturaleza hacía ver las cosas "en una multiplicidad de relaciones" o "un laberinto infinito de interconexiones"[47], la aportación del materialismo histórico en el germen de los estudios culturales consistió en abandonar la definición esclerotizada de las clases sociales para alumbrar una interpretación relacional y múltidimensional de la lucha de clases. Esa doble articulación dialéctica se antoja imprescindible si deseamos atenuar (hasta donde sea materialmente posible) los efectos de la entropía civilizatoria que nos amenaza en el contexto de la

45. G. Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, *op. cit*.
46. R. Smithson, "Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico", *op. cit*., p. 176.
47. R. Smithson, *Ibid*., p. 174.



Paul Cézanne, *La montaña de Saint Victoire, vista desde la cantera de Bibémus*, 1898-1900

crisis ecosocial. Tal reto exige una alteración radical de las bases productivas de la sociedad, así como una transformación subjetiva masiva que impida que las inercias "entropológicas", sobre las que advirtiera Claude Lévi-Straus en su libro sobre las culturas del Trópico (cuya desintegración no puede situarse al margen de la historia de la propia antropología), se extiendan de manera ecocida al conjunto de una

humanidad sometida a la hegemonía de la cultura occidental, que desechó aquellas como residuos históricos[48].

Ecología, marxismo occidental y organizaciones de izquierda

Es precipitado evaluar aquí si la "práctica teórica" cuestionada por Thompson reflejaba la herencia idealista en algunas de las figuras fundadoras del marxismo occidental. La inspiración de Hegel y Benedetto Croce (esta última, sustancial en la fundación de la sensibilidad antifascista) atravesó los textos de Georg Lukàcs y Antonio Gramsci. En algunos pasajes de su obra, el pensador y dirigente sardo identificó a la ciencia con una mera expresión supraestructural e ideológica de la base económica de las sociedades burguesas, o denunció la conversión

48. "El mundo comenzó sin el hombre y terminará sin él. Las instituciones, las costumbres y los usos, que yo habré inventariado en el transcurso de mi vida, son la eflorescencia pasajera de una creación en relación con la cual quizá no posean otro sentido que el de permitir a la humanidad cumplir allí su papel. Lejos de que ese papel le marque un lugar independiente, y de que el esfuerzo del hombre —aun condenado— consista en oponerse vanamente a una decadencia universal, aparece él mismo como una máquina, quizá más perfeccionada que las otras, que trabaja por la disgregación de un orden original y precipita una materia poderosamente organizada hacia una inercia siempre mayor, que un día será definitiva. Desde que comenzó a respirar y a alimentarse hasta la invención de los instrumentos termonucleares y atómicos, pasando por el descubrimiento del fuego —y salvo cuando se reproduce a sí mismo— el hombre no ha hecho nada más que disociar alegremente millares de estructuras para reducirlas a un estado donde ya no son susceptibles de integración. Sin duda, ha construido ciudades y ha cultivado campos; pero, cuando se piensa en ello, esas realizaciones son máquinas destinadas a producir inercia a un ritmo y en una proporción infinitamente más elevados que la cantidad de organización que implican. En cuanto a las creaciones del espíritu humano, su sentido sólo existe en relación con éste y se confundirán en el desorden cuando haya desaparecido. Así, la civilización, tomada en su conjunto, puede ser descrita como un mecanismo prodigiosamente complejo donde nos gustaría ver la oportunidad que nuestro universo tendría de sobrevivir si su función no fuera la de fabricar lo que los físicos llaman entropía, es decir, inercia. Cada palabra intercambiada, cada línea impresa, establece una comunicación entre dos interlocutores equilibrando un nivel que se caracterizaba antes por una diferencia en la información, y por lo tanto una organización mayor. Antes que 'antropología' habría que escribir 'entropología' como nombre de una disciplina dedicada a estudiar ese proceso de desintegración en sus manifestaciones más elevadas", Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, Paidós, Buenos Aires, 1988, p. 467.

de las ciencias naturales en "ciencias-fetiche"[49]. Por su parte, la crítica de la Ilustración por la Escuela de Frankfurt, pese a cuestionar la relación de dominio que el hombre moderno ejerce sobre la naturaleza, planteaba una visión instrumental del conocimiento científico que dificultaba la asunción de contenidos ecologistas. El decurso posterior del marxismo occidental acentuó esa fuga respecto a la dialéctica de la naturaleza. Lo que me interesa destacar es que la disociación entre el marxismo revolucionario y las aportaciones procedentes de la ecología en particular y las ciencias naturales en general ayuda a explicar por qué en la actualidad, incluso aquellas organizaciones de la izquierda política aparentemente más comprometidas con el activismo ecologista, son bastante reticentes (en el mejor de los casos) a incorporar de modo coherente las demandas cada vez más acuciantes que este formula. Reclamos que, por lo demás, plantean una aproximación a la realidad del metabolismo social de una consistencia bastante más sólida que muchas de las aportaciones procedentes de las ciencias sociales. Un asunto aún más grave si valoramos que lo que demanda la crisis ecosocial (y, en última instancia, civilizatoria) en la que estamos inmersos no es una mera incorporación —más o menos intencionada o superficial— de esas demandas, sino la reconsideración radical y transversal de los programas políticos, los modos de intervención sobre el territorio y los procesos de construcción de hegemonía impulsados por esas organizaciones.

Cabría preguntarse hasta qué punto ese reto no se ve comprometido porque la concepción táctica y estratégica de las mismas sigue

49. Antonio Gramsci, *Antología*, Siglo XXI, México D. F., 2010, p. 286. Frente al subjetivismo sensorial (una tradición que, con variantes, abarcaría desde la experiencia empirista a los desarrollos de la física moderna), Gramsci defendía una visión objetiva del conocimiento científico, que de alguna manera pudiera contrarrestar su trasfondo ideológico, supraestructural, proveyendo verdades comprobables por todos los hombres en una determinanda época. En todo caso, el carácter histórico, provisional, de la ciencia implicaba una rectificación constante de los instrumentos materiales y lógicos de conocimiento de la realidad, que apuntaba a una "concepción del mundo" más amplia (lo que Gramsci denomina "cultura"). Sería por tanto la cultura (y no la ciencia) la que, redefinida desde la filosofía de la praxis, podría aglutinar una concepción marxista de "la relación entre el hombre y la realidad mediada por la tecnología", *ibid*., pp. 360-361.

anclada en las inercias idealistas del marxismo occidental, que acaba deslizándolas de modo deliberado o inadvertido hacia una forma de politicismo consistente en disociar sus idearios del análisis de su sostenibilidad en términos ecológicos (en un sentido amplio) o materiales *stricto sensu*. Esta dinámica afecta incluso a los sectores radicales. Su crítica de la autonomía de la política se concentra de modo acertado en la pervivencia de los imaginarios de la clase media, elemento vertebral de la hegemonía y para la organización de la concurrencia competitiva en los estados capitalistas. Cada vez más desprovistos de autonomía relativa y de recursos fiscales para asegurar el consenso social, estos se esfuerzan por representar una voluntad general (a menudo imbuida de nacionalismo) que camufla a duras penas los conflictos de clase subyacentes. Lamentablemente, esa crítica no siempre se hace cargo de la agenda ecosocial, asociada aún con las veleidades ociosas y bien-pensantes de esa misma clase media y con las promesas narcóticas del capitalismo verde. Estas posiciones, que evidencian un desconocimiento preocupante de los debates ecológicos actuales, comparten con frecuencia el mismo imaginario que ha alimentado la conformación subjetiva de las clases medias después de la Segunda guerra mundial: la idea de que el desarrollo de las fuerzas productivas puede incrementar exponencialmente el acceso al bienestar de crecientes masas de la población. Lo que estos críticos atacan en el neoliberalismo es su tendencia inexorable a fortalecer el poder de clase mediante el incremento la desigualdad social a escala nacional y global, no la presunción de que la justicia distributiva pase por sociedades de la abundancia que, tras el golpe de timón en la guerra de clases, proporcionen un reparto equitativo de la riqueza producida.

Es obvio que la crisis ecosocial acentuará potencialmente los conflictos de clase y que cualquier solución emancipadora implicará una impugnación radical tanto del imaginario como de la constitución material de las clases medias, pero todo hace indicar que eso no sucederá por arriba, sino por abajo: el socialismo del futuro deberá conjugar

la austeridad energética y el "lujo comunal"[50]. Ante esta constatación, si el marxismo ha de conservar la dialéctica es para explicar y potenciar las dinámicas históricas de la lucha de clases, no para justificar una vez más la supuesta ambivalencia del despliegue de las fuerzas productivas como portador de una comunidad de exuberancia material por venir. Se trataría de liberar a la contradicción y a la imaginación de la teleología desarrollista, para alumbrar una comprensión de la historia en la que ocupen un lugar central tanto el análisis del metabolismo socioambiental bajo las condiciones de producción capitalista como la formulación de propuestas alternativas más allá de ellas. En lo concreto: ninguna teoría revolucionaria que aspire a pasar la criba del ilusionismo óptico y la complacencia identitaria debería dejar de enfrentarse, por ejemplo, con las implicaciones derivadas de fenómenos como el descenso de la Tasa de Retorno Energético (TRE) de fuentes de energía como el petróleo, el carbón o el gas natural; el pico de extracción de materiales tan esenciales para las infraestructuras actuales de la (re)producción social como el hierro, el cobre, el estaño o el plomo; o las urgencias, exigencias y sacrificios de la transición energética hacia sociedades no fosilistas, sobre las que vienen advirtiendo de manera constante científicas, divulgadoras y activistas muy próximas a nosotras.

Es imperativo actualizar el trabajo teórico que Raymond Williams realizara a principios de la década de los ochenta en el último libro que publicó en vida, *Hacia el año 2000* (1983). Se suele citar el capítulo de cierre, donde Williams, a cuatro años vista de la llegada a Downing Street de Margaret Tatcher, atisbaba las consecuencias de lo que él denominaba el Plan X, el misterioso título que proponía para lo que luego hemos conocido como neoliberalismo. Entre otros muchos aspectos, Williams enfatizaba que la única manera de frenar el ataque a los sindicatos, destinado a preservar la rentabilidad capitalista, consistía en articular las demandas salariales con la elaboración de un nuevo proyecto de izquierdas que aglutinara las dimensiones realista y utópica. Frente

50. K. Ross, *op. cit.*, pp. 51-82.

al desdén bolchevique por el pensamiento utópico, Williams abogaba por recuperar lo que denominaba como una "utopía sistemática", aquel "recordatorio imaginativo de la naturaleza del cambio social" que permitiera idear nuevos y diferentes modos de vida práctica. El principal punto fuerte de esa concepción utópica consistía en "elevar nuestra mirada más allá de las adaptaciones y los cambios a corto plazo, que son el material ordinario de la política, para insistir así, como una cuestión de principio general, en qué cambios temporal y localmente increíbles pueden producirse y se producen"[51]. El abandono de ese horizonte contribuye a explicar los límites con que se topa la izquierda en la coyuntura actual. El reto del activismo ecosocial consiste en recuperar esa "utopía sistemática" en un contexto subjetivamente hostil: el que define la configuración del deseo colectivo por el fetichismo de la mercancía y la aparente incapacidad de dotarnos de imaginarios alternativos ante la naturalización ideológica y libidinal del paradigma neoliberal (lo que Mark Fisher conceptualiza como "realismo capitalista"[52]).

Williams escribía aquellas palabras al calor del impacto que le habían producido las proyecciones sobre el deterioro medioambiental y social del planeta contenidas en el informe sobre *Los límites del crecimiento*, encargado al MIT (Massachusetts Institute of Technology) por el Club de Roma (1972). En un ejercicio intelectual ejemplar, el sociólogo galés se percató de que las conclusiones del informe implicaban alterar en profundidad desde los programas políticos a las formas de organización de los movimientos sociales y los partidos de izquierda (deficitarias en el plano de la democracia interna), pasando por una adaptación constituyente de las instituciones representativas. La alternativa que Williams propugnaba no consistía en un paternalismo discursivo que diera por bueno como punto de partida la hegemonía neoliberal en la esfera de la subjetividad, sino en "una forma de pensar el futuro y de planificar que […] sea tan racional e informada en todas sus políticas específicas

51. R. Williams, *Hacia el año 2000*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 22-23.
52. Mark Fisher, *Realismo capitalista. ¿No hay alternativas?*, Caja Negra, Buenos Aires, 2016.

como ella"[53]. Es obvio que la razón y la información no pueden agotar la dimensión del cambio ecosocial, que habrá de apelar a ámbitos de la subjetividad relacionados con una nueva definición de los deberes y deseos comunes; con la constitución no solo de formas individuales, sino de hábitos colectivos de vida[54]. Pero si esa apelación suena extemporánea, tal vez se deba a que la izquierda ha abandonado el diagnóstico de la inteligencia para quedar atrapada en una concepción afirmativa del sentido común de época que solo puede resultar funcional al sujeto automático de la producción capitalista. En su fase populista, esa izquierda se presenta como el reverso de la apoteosis subjetiva del consumo: sus ficciones discursivas presuponen un modo de producción que asegure el crecimiento económico. El idealismo voluntarista (en todas sus variantes, incluidas las revolucionarias) y el electoralismo de sus interpelaciones comunicativas comparten con la ortodoxia económica una fuerte tendencia tanto a aislar entre sí las esferas de la política y de la economía (cuando no a reducirlas al libre juego de los significantes) como a separar ambas de la naturaleza. La "tecnolatría" salvífica[55], la mitología neokeynesiana y el progreso productivista, todas ellas expresiones ideológicas previas al colapso civilizatorio, deben ser enfocadas a la luz de esa escisión mutuamente constitutiva.

Cabe pensar que, en realidad, la correspondencia reactiva entre el materialismo dialéctico soviético y el marxismo occidental evidencia su pertenencia a un mismo conglomerado espacio-temporal (histórí-

53. R. Williams, *Hacia el año 2000*, *op. cit.*, pp. 284-285.

54. No puedo desarrollar aquí la discusión, pero empleo el concepto de "hábito" a la vez *pese a* y *por* su cariz estructural, en la medida en que la consideración de esa dimensión objetivada y persistente de las prácticas cotidianas dificulta —al tiempo que es decisiva para— una imaginación radical de formas de vida alternativas. Esta debe afrontar las rugosidades materiales de la realidad social para poder expandir las grietas derivadas del malestar colectivo, mediante una configuración del deseo asentada sobre una nueva trama institucional. Frente al inmediatismo y el subjetivismo de las filosofías del deseo idealistas, se trata de reinventar e interiorizar toda una cultura material de vida, una gramática de la existencia que opere sin necesidad de tornar conscientes los sentidos de las acciones y los afectos.

55. *Cf.* Jorge Riechmann, *¿Derrotó el "smartphone" al movimiento ecologista? Para una crítica del mesianismo tecnológico*, La Catarata, Madrid, 2016.

co), que conocemos con el nombre de siglo XX. Quizás por ese motivo hoy nos sea más útil retroceder nuestros pasos hasta el siglo XIX, para encontrar allí formulaciones de las relaciones entre socialismo, cultura y naturaleza cuya actualización crítica (es decir, no meramente mimética) otorgue a conceptos clásicos como cooperativismo y ayuda mutua una nueva dimensión. De hecho, el período que se extiende desde la Comuna de París a la Primera guerra mundial conoció el esplendor de esas formas asociativas al interior del movimiento comunista. Retornar sobre esa memoria tal vez permita desbloquear la paradoja por la cual la caída de la URSS ha evidenciado la parálisis de sus críticos a la hora de generar articulaciones virtuosas entre el análisis materialista de coyuntura y la imaginación política de alternativas creíbles y deseables al "there is no alternative"[56]. Esa inercia se ha visto potenciada por la confusión entre la crítica de la ideología como aspecto desmitificador de la teoría marxista y el rechazo de la utopía como una forma de reemplazo mesiánico de aquella[57]. En realidad, no es la utopía sino la irracionalidad mítica del progreso el impulso hacia el futuro que debemos desechar. La confusión entre ideología y utopía —y el campo libre que deja a la construcción neoliberal del deseo— ayuda a explicar los límites de la izquierda populista para superar el imaginario socialdemócrata.

Contra el politicismo y el economicismo, la mediación de la moral y la ecología en Thompson y Williams trataba de combatir una

56. *Cf.* Enzo Traverso, *Left-Wing Melancholia. Marxism, History and Memory*, Columbia University Press, 2017.

57. Fredric Jameson ha caracterizado la necesidad de compaginar la crítica de la ideología y la imaginación utópica en estos términos: "Hablamos de la dialéctica de la ideología y la utopía. La desmitificación siempre es valiosa […] El marxismo fue, sin duda, una muy poderosa forma de desmitificación y puede seguir siéndolo, dado que lo económico es aquello en que los burgueses menos quieren pensar, y la clase es algo que siempre preferirían ignorar […], pero, a menos que ella esté ligada a la visión o al intento de imaginar una sociedad alternativa, a menos que haya un componente o impulso utópico vinculado al afán de desmitificar, me parece que las posibilidades más productivas de la desmitificación no se cumplirán. En vez de decir que junto con la desmitificación el marxismo tiene otra agenda semirreligiosa, creo que uno debe considerar que ambos impulsos están vinculados", Xudong Zhang, "Marxism and the historicity of theory: an interview with Fredric Jameson", en: *I. Buchanan* (comp.), *op. cit.*, p. 264.

comprensión reduccionista del concepto de "modo de producción", expandiéndolo hacia la imaginación de toda una "forma de vida" que impulsara nuevos modos de intervención en la realidad. Para el sociólogo galés, la nueva política debía contemplar "un sentido más amplio de las necesidades humanas y un sentido más respetuoso del mundo físico" que, en última instancia, pusiera en crisis el concepto mismo de "producción"[58]. Si hace más de tres décadas, Williams afirmaba con urgencia que socializar los medios de producción no es condición suficiente si no nos dotamos además de otros "medios de vida", hoy resulta aún más inviable conjugar en futuro la necesidad de enfrentar la ruina biofísica de las sociedades industriales. El tiempo de la (auto)destrucción capitalista (la única teleología real, que diría Fredric Jameson) solo corre en nuestra contra.

Ahora bien: no podemos ocultarnos el hecho de que las condiciones para la emancipación han variado de modo sustancial. La historia social ha rastreado desde su origen hasta otras aportaciones más recientes el carácter informe y agregado del primer proletariado en sus dimensiones nacional y transatlántica, revelando la composición de la lucha de clases *antes* de la conciencia de clase[59]. Hoy, por el contrario, requerimos reconstruir el antagonismo social en una coyuntura en la que la lucha de clases ha de ser pensada *después* de la conciencia de clase y al margen de los esencialismos identitarios (ya sean de tipo cultural, étnico o productivo). Los conflictos actuales no responden tanto a la imposición de la modernización (la forma-valor) sobre espacios de vida precapitalistas (la forma-comunidad), sino que se correlacionan más bien con el cumplimiento y colapso de aquella: la marea de una objetividad histórica (un sujeto automático) que en su expansión y crisis global abandona como desechos a sujetos subalternos, entremezclados con los restos de una autopercepción de clase

58. R. Williams, *Hacia el año 2000*, *op. cit.*, pp. 298-306.

59. *Cf.* Jaime Vindel, "Ficciones del 'como no': vocaciones mesiánicas de lo común para un mundo más allá del trabajo y de la estética", *Re-visiones*, nº 6, 2016. Disponible en: www.re-visiones.net (Fecha de consulta: 24 de abril de 2018).

media *welfare*. En esa tesitura, la apelación a la vida como un más allá de la esfera productiva no basta. Si la biopolítica neoliberal capilariza su influjo social al conjunto de los espacios de la producción y del consumo, desplazando la dialéctica capital/trabajo por el par capital/vida, es necesario también inscribir el gesto crítico en las contradicciones que, al igual que anteriormente por el concepto de trabajo, ahora son implicadas por la alusión a la vida. ¿Qué vida inventar cuando esta es crecientemente subsumida por la forma-valor, con sus nuevas formas de explotación y exclusión? ¿Cómo liberar a la vida de sí misma, del mismo modo que el movimiento obrero, en sus expresiones más radicales, trató de liberar al trabajo de sí mismo?

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio; *La comunidad que viene*, Pre-Textos, Valencia, 1996.

Agamben, G.; *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Pre-Textos, Valencia, 2000.

Alix Trueba, Josefina (ed.); *Pabellón Español. Exposición Internacional de París, 1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1987.

Althusser, Louis; *Ideology and Ideological State Apparatuses*, en: L. Althusser (ed.); *Lenin and Philosophy and other Essays*, Monthly Review Press, Nueva York, 1971.

Althusser, L.; *Por un materialismo aleatorio*, Arena Libros, Madrid, 2002.

Anderson, Perry; *Consideraciones en torno al marxismo occidental*, Siglo XXI, Madrid, 1979.

Anónimo; "Franco adopta a Almería", *Yugo*, Almería, 2 de mayo de 1943.

Arendt, Hannah; *Sobre la revolución*, Alianza Editorial, Madrid, 2013.

Arvidsson, Adam; "La solidarietà debole", *Doppiozero*, 8 de marzo de 2015. Disponible en: (Fecha de consulta: 26 de marzo de 2018).

Ascott, Roy; "Edge-Life: technoetic structures and moist media" en: R. Ascott (ed.), *Art, Technology and Conciousness*, Intellect Books, Bristol, 2000.

Aubier, Dominique y Manuel Tuñón de Lara; *Espagne*, Petit Planète, 1960.

Avilés Farré, Juan; *La daga y la dinamita. Los anarquistas y el nacimiento del terrorismo*, Tusquets, Barcelona, 2013.

Baldick, Chris; *In Frankenstein Shadow. Myth, Monstruosity, and Nineteenth-century Writing*, Claredon Press, Oxford, 1987.

Barad, Karen; "Intra-actions. Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann", 2012. Disponible en: https://bit.ly/2KJyxyX (Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2017).

Barthes, Roland; *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid, 2000.

Baudrillard, Jean; *El sistema de los objetos*, Siglo XXI editores, Madrid, 1999.

Baudry, Jean Louis y Alan Williams; "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", *Film Quarterly*, vol. 28, nº. 2 (invierno de 1974-1975).

Becker, Howard; *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Buenos Aires, 2008.

Bellamy Foster, John; *La ecología de Marx. Materialismo y naturaleza*, El Viejo Topo, Barcelona, 2004.

Belting, Hans; *Antropología de la imagen*, Katz, Buenos Aires, 2007.

Benjamin, Walter; *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*, Itaca, México DF, 2003.

Bennett, Jane; "The Force of Things: Steps Toward an Ecology of Matter", *Political Theory*, vol. 32, nº 3, junio de 2004.

Berardi, Franco "Bifo"; "Out of joint. Then what? ", en: Warren Neidich, *The Noologist's Handbook and Other Experiments*, Archive Books, Berlín, 2013.

Berardi, F. "Bifo"; "The Second Coming", *e-flux*, nº 83, junio de 2017. Disponible en: https://bit.ly/2HcnEHm (Fecha de consulta: 20 de marzo de 2017).

Berger, John; *Fama y soledad de Picasso*, Alfaguara, Madrid, 2013.

Bergson, Henri; *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Cactus, Buenos Aires, 2006.

Bermujillo, Ana; *estosololoarreglamosentretodos.org. Historias de iniciativa, confianza y compromiso para superar la crisis*, Plataforma Editorial, Barcelona, 2010.

Bishop, Claire; "El giro social: (la) colaboración y sus descontentos", *Ramona. Revista de Artes Visuales*, nº 72, Buenos Aires, 2007.

Blackmore, Susan; "El tercer replicador", *New York Times*, 22 de agosto 2010. Disponible en: https://nyti.ms/2z6JsRT (Fecha de consulta: 15 de abril de 2018).

Bourdieu, Pierre (ed.); *La miseria del mundo*, Akal, Madrid, 1999.

Bourdieu, P.; *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 2015.

Braidotti, Rosi; "Cyberfeminism with a Difference", en: Sandra Kemp y Judith Squires (eds.) *Feminisms*, Oxford University Press, Oxford, 1997.

Braidotti, R.; *Lo posthumano*, Gedisa Editorial, 2015.

Brea, José Luis; *El tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Cendeac, Murcia, 2008.

Brea, J. L.; "Estudios Visuales. Nota del editor", en *Estudios Visuales. Ensayo, Teoría y Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, nº 1, CENDEAC, Murcia, noviembre de 2003.

Buchanan, Ian (comp.); *Fredric Jameson: Conversaciones sobre marxismo cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, 2015.

Burke, Edmund; *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de los bello*, Tecnos, Madrid, 2001.

Burke, E.; *Reflexiones sobre la Revolución en Francia*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.

Butler, Judith; *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, Nueva York, 1993.BUTLER, J., *Cuerpos aliados y lucha política*, Paidós, Barcelona, 2017.

Butler, J.; *Lenguaje, poder e identidad*, Síntesis, Madrid, 2004.

Butler, J.; *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Cátedra, Madrid, 2001.

Calvino, Italo; *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 2010.

Canetti, Elías; *Masa y poder*, Alianza Editorial, Madrid, 2013.

Casanova, Julián; *Anarquismo y violencia política en la España del siglo xx*, Instituto Fernando el Católico/C.S.I.C., Zaragoza, 2007.

Cerutti, Horacio; "Lo utópico operante en la historia (utopía, praxis de la resistencia en nuestra América)", *Agora Philosophica. Revista Marplatense de Filosofía*, vol. x, nº 19-20, Mar del Plata, 2009. Disponible en: https://bit.ly/2tPAG5H (Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2017).

Chérel, Emmanuelle y Gilles Saussier; "Retourner l'actualité, une lecture du Tableau de chasse", en Gaëlle Morel (dir.); *Photojournalisme et Art contemporain. Les derniers tableaux*, Éditions des Archives Contemporaines, París, 2008.

Chrétien, Jean-Louis; *Lo inolvidable y lo inesperado*, Sígueme, Salamanca, 2002.

Claramonte, Jordi; *Estética Modal*, Tecnos, Madrid, 2016.

Cohen, Yves; "L'autorité première et les autorités secondes. Réflexion historique contemporaine sur la multiplicité simultanée des autorités", en: Emmanuel Droit y Pierre Karila-Cohen (eds.), *Pour une histoire croisée de la relation d'autorité. France-Allemagne(s), XIXe-XXe siècles*, Éditions MSH, París, 2016.

Comité Invisible; "Fuck Off Google", 2014. Disponible en: https://bit.ly/2KL79Am (Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2017).

Constela, Tereixa; "La Junta anuncia la compra del hotel de Cabo de Gata para derribarlo", *El País*, 11 de mayo de 2006. Disponible en: https://bit.ly/2KKqUYX (Fecha de consulta: 24 de febrero de 2018).

Corraggio, José Luis; *Economía social y solidaria. El trabajo antes que el capital*, Abya-Yala, Quito, 2011.

Cramer, Florian y Cornelia Sollfrank; "Hacking the art operating system", *nettime-list*, enero de 2001. Disponible en: https://bit.ly/2KGIKiE (Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2017).

Crandall, Jordan (ed.); *The Organization and Representation of Violence*, Witte de With. Centre of Contemporary Art, Rotterdam, 2005.

Crary, Jonathan; *24/7. El Capitalismo al Asalto del Sueño*, Ariel, Barcelona, 2015.

Damisch, Hubert; *Théorie du Nuage: pour une histoire de la peinture*, Éditions du Seuil, París,1972.

Dawkins, Richard; *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*, Biblioteca Científica Salvat, Barcelona, 1993.

de Certeau, Michel; *La invención de lo cotidiano*, Universidad Iberoamericana, México, 1999.

Dean, Jodi; "Four Notes on the Comradeship", *e-flux journal*, nº 86, noviembre de 2017. Disponible en: https://bit.ly/2KDg7mr (Fecha de consulta: 10 de enero de 2018).

Debord, Guy; *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia,1999.

Debray, Régis; *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Paidós, Barcelona, 1994.

Dei, Fabio; "Pop-politica: le basi culturali del berlusconismo", *Studi culturali*, vol. 8, n°3, 2011.

Deleuze, Gilles; *Pintura. El concepto de diagrama*, Cactus, Buenos Aires, 2007.

Denton Cridge Annie; *Los derechos de los hombres y otras utopías*, Editorial Siníndice, Logroño, 2013.

Descola, Philippe; *Más allá de naturaleza y cultura*, Amorrortu, Buenos Aires, 2012.

de Simoni, Simona; *Filosofia politica dello spazio. Il programma di ricerca di Henri Lefebvre e i suoi effetti teoretici*, Tesis doctoral bajo la dirección de Enrico Donaggio (Università degli Studi di Torino) y Emmanuel Renault (Université Paris Ouest), 2016.

Didi-Huberman, Georges; *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Cendeac, Murcia, 2010.

Didi-Huberman, G.; *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2013.

Didi-Huberman, G.; *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Paidós, Barcelona, 2004.

Dominijanni, Ida; *Il trucco: sessualità e biopolitica nella fine di Berlusconi*, Ediesse, Roma, 2014.

D'ors, Víctor; "Hacia la reconstrucción de las ciudades de España", *Vertice*, nº3, 1937.

Dubois, Philippe; *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Paidós, Barcelona, 1999.

Durán Díaz, María Dolores; *Historia y estética del Movimiento Indaliano*, CIMAL, Almería, 1994.

Eagleton, Terry; *Cultura*, Random House, Barcelona, 2016.

Eco, Umberto; *La estrategia de la ilusión*, Lumen, Barcelona, 1999.

Egginton, William; "Intimacy and Anonimity, or How the Audience Became a Crowd", en: Jeffrey T. Schnapp y Matthew Tiews (eds.), *Crowds*, Stanford University Press, California, 2006.

Engqvist, Jonathan Habib, *et. al.* (eds.); *Work, Work, Work, A Reader on Art and Labour*, Sternberg Press/Iaspis, Berlín/Estocolmo, 2012.

Enzensberger, Hans Magnus; *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*, Anagrama, Barcelona, 2012.

Fathy, Safaa y Jacques Derrida; *Tourner les mots. As bord d'un film*, Galilée, París, 2000.

Fernández Gil, Antonio; *Jesús de Perceval. Biografía*, Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación Provincial, Almería, 1996.

Fernández Polanco, Aurora; "Otro mundo es posible. ¿Qué puede el arte?", *Estudios visuales*, nº 4, Cendeac, Murcia, 2006.

Firestone, Sulamith; *La dialéctica del sexo*, Kairós, Barcelona, 1976.

Fisher, Mark; *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?*, Caja Negra, Buenos Aires, 2016.

Flusser, Vilém; *Una filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid, 2001

Foucault, Michel; "Entretien sur la prison: Le livre et sa méthode", *Revista Magazine littéraire*, n° 101, junio 1975.

Foucault, M.; "The subject and power", en: James D. Faubion (ed.), *Michel Foucault. Essential Works of Foucault, 1954-1984*, vol. 3, Power, Penguin Books, Londres, 2000.

Freud, Sigmund; *La interpretación de los sueños*, Akal, Madrid, 2013.

Freud, S.; *Psicología de las masas y análisis del yo*, Amorrortu, Buenos Aires, 1986.

Galloway, Alex; "Un informe sobre ciberfeminismo. Sadie Plant y VNS Matrix: análisis comparativo", 1997. Disponible en: https://bit.ly/2KIIHQe (Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2017).

García Villarías, Héctor y María Villanueva Fernández; "La construcción como frontera de la forma: el laberinto de André Bloc en Carboneras", *N8_Forma y construcción en Arquitectura*, mayo de 2013. Disponible en: https://bit.ly/2z6fpJR (Fecha de consulta: 18 de abril de 2018).

Gaonkar, Dilip; "After the Fictions: Notes Towards a Phenomenology of the Multitude", *e-flux journal*, nº 58, octubre de 2014. Disponible en: https://bit.ly/2lNIAbk (Fecha de consulta: 15 de octubre de 2014).

Gilroy, Paul; *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia*, Akal, Madrid, 2014.

Goffman, Erving; *Frame Analyses: An Essay on the Organization of Experience*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts,1974.

Goffman, E.; *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires, 1993.

González, Ángel; *Arte y terror,* Sd.Edicions, Barcelona, 2008.

González, Lola; "Los Coloraos, historia que ni el silencio pudo enterrar", *La voz de Almería*, 28 de agosto de 2016. Disponible en: https://bit.ly/2KBBmFt (Fecha de consulta: 19 de febrero de 2018).

Goytisolo, Juan; "Apuntes para una película invisible", *El País*, 14 de marzo de 2012. Disponible en: https://bit.ly/2Krun2u (Fecha de consulta: 18 de febrero de 2018).

Goytisolo, J. y Samir Naïr; "Contra la razón de la fuerza", *El País*, 8 de febrero de 2000. Disponible en: https://bit.ly/2IPabSp (Fecha de consulta: 18 de febrero de 2018).

Goytisolo, J.; *Campos de Níjar,* Seix Barral, Barcelona, 1960.

Goytisolo, J.; *La Chanca*, Seix Barral, Barcelona, 1981.

Gramsci, Antonio; *Antología*, Siglo XXI, México D. F., 2010.

Gribaldo, Alessandra y Giovana Zapperi; *Lo schermo del potere. Femminismo e regime della visibilità*, Ombre Corte, Milán, 2012.

Grupo Etcétera; "El actual estado del malestar. La crisis como metáfora del capital (2009-2013)", en: *Etcétera. Correspondencia de la guerra social*, Klinamen, Madrid, 2014.

Gubern, Ramón; *1936-1939. La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid, 1986.

Guido, Ángel; *Redescrubimiento de América*, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 1940.

Gutiérrez Nava, Manuel; "Sociedad y política almeriense durante el régimen de Franco", en: M. Gutiérrez Navas y J. Rivera Menéndez, (coords.); *Actas de las Jornadas celebradas en la UNED durante los días 8 al 12 de Abril de 2002*, Madrid, UNED, 2003.

Hafner, Katie y John Markoff; *Cyberpunk: Outlaws and Hackers on the Computer Frontier*, Touchstone/Simon and Schuster, Nueva York, 1985.

Halberstam, Judith J.; *El arte* queer *del fracaso*, Egales, Barcelona, 2018.

Hall, Stuart; *Estudios culturales 1983. Una historia teorética*, Buenos Aires, Paidós, 2017.

Haraway, Donna; *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1995.

Hardt, Michael y Toni Negri; *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*, Debate, Barcelona, 2004.

Hitchens, Cristopher; *Los derechos del hombre de Thomas Paine*, Debate, Barcelona, 2016.

Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno; *Dialéctica de la Ilustració*n, Trotta, Madrid, 2004.

Huici, Germán; *El Dios ausente. Iconografía y metafísica del capitalismo*, Elba, Barcelona, 2016.

Jay Gould, Stephen; *Desde Darwin. Reflexiones sobre historia natural*, Herman Blume, Madrid, 1983.

Jiménez-Blanco, María Dolores (ed.); *Campo Cerrado. Arte y política en la posguerra española*. *1939-1953*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2016.

Joly, Maurice; *El arte de medrar*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002.

Jonsson, Stefan; "The Invention of the Masses: The Crowd in French Culture from the Revolution to the Commune", en: Jeffrey T. Schnapp y Matthew Tiews (eds.), *Crowds*, Stanford University Press, California, 2006.

Kracauer, Sigfrid; *La fotografía y otros ensayos: el ornamento de la masa*, Gedisa, Barcelona, 2009.

Krader, Lawrence; *Los apuntes etnológicos de Karl Marx*, Siglo XXI Madrid, 1988.

Laing, Roland; *La política de la experiencia*, Crítica, Barcelona, 1967.

Lavigne, Carlen; *Cyberpunk Women, Feminism and Science Fiction: A Critical Study*, McFarland & Company, North Carolina, 2013.

Larrañaga, Josu; "Imágenes/Arte en la sociedad del rendimiento", en: Aurora Fernández Polanco (ed.); *Pensar la imagen/pensar con las imágenes*, Delirio, Salamanca, 2014.

Lazzarato, Maurizio; "Ciclo de la producción inmaterial", en: *Prácticas Artísticas, estéticas y políticas. Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, Brumaria, Madrid, 2006.

Lazzarato, M.; "Trabajo autónomo, producción por medio del lenguaje y *general intellect*", en: *Prácticas Artísticas, estéticas y políticas. Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, Brumaria, Madrid, 2006.

Lazzarato, M.; "Las miserias de la 'crítica artista' y el empleo cultural", en: *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Traficantes de sueños, Madrid, 2008.

Leader, Darian; *Estrictamente Bipolar*, Sexto piso, Madrid, 2015.

le Bon, Gustave; *Psicología de las masas*, Morata, Madrid, 2014.

le Brun, Charles; *Fisiognomía de las pasiones*, Casimiro, Madrid, 2015.

Lefebvre, Henri; "Crítica de la vida cotidiana", en: *Obras de Henri Lefebvre* (*posteriores a 1958*), A. Pena Lillo, Buenos Aires, 1967.

le Guin, Ursula K.; *La mano izquierda de la oscuridad*, Minotauro, Barcelona, 2002.

Leroi-Gourhan, André; *El gesto y la palabra*, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971 y *El hombre y la materia. (Evolución y técnica)*, Taurus, Madrid, 1988.

Levine, George y U. C. Knoepflmacher (eds.); *The Endurance of Frankenstein*, University of California Press, Los Angeles, 1979.

Levins, Richard y Richard Lewontin; *The Dialectical Biologist*, Harvard University Press, Massachusetts/Londres, 1985.

Lévi-Strauss, Claude; *Tristes trópicos*, Paidós, Buenos Aires, 1988.

Llarch, Juan; *La muerte de Durruti*, Plaza y Janés, Barcelona, 1976.

López Aparicio, Isidro; *Arte político y compromiso social. El arte como transformación creativa de conflictos*, Cendeac, Murcia, 2016.

López Petit, Santiago; *Hijos de la noche*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2014.

López Petit, S.; *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2009.

García Lorca, Federico; "Bodas de Sangre", en: *Federico García Lorca. Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1965.

Lorey, Isabell; "Gubernamentalidad y precarización de sí", en: *Prácticas Artísticas, estéticas y políticas. Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, Brumaria, Madrid, 2006.

Lotvink, Geert; "Overcoming Internet Disillusionment: On the Principles of Meme Design", *e-flux journal*, nº 83, junio de 2017. Disponible en: https://bit.ly/2ryzqzU (Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2017).

Lüdtke, Alf (ed.); *The History of Everyday Life: Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life*, Princeton University Press, Princeton, 1995.

Lukacher, Brian; "La naturaleza convertida en historia: Constable, Turner y el paisajismo romántico", en: Stephen Eisenman; *Historia crítica del arte del siglo xix*, Akal, Madrid, 2001.

Lupión Romero, Daniel; "15M. Acontecimiento y representación", en: A. Fernández Polanco (ed.); *Pensar la imagen/pensar con las imágenes*, Delirio, Salamanca, 2014.

Lütticken, Sven; *History in Motion. Time in the Age of the Moving Image*, Sternberg Press, Berlin, 2013.

Manovich, Lev; "An archeology of computer screen", *NewMediaTopia*, Soros Center for the Contemporary Art, Moscú, 1995.

Manovich, L.; *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Paidós, Barcelona, 2005.

Marchán Fiz, Simón; *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 2012.

Martín Alegre, Sara; "Mujeres en la literatura de ciencia ficción: entre la escritura y el feminismo", *Dossiers Feministes*, "Mujeres y ciencias", nº 14, 2010. Disponible en: https://bit.ly/2Ks8dx4 (Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2017).

Martinez Tagliavia, Francesca; *Faire des corps avec les images: La contribution visuelle de la* velina *au charisme de Berlusconi*, Institut Universitaire Varenne, París, 2016.

Mateo, José Enrique, Claudia González y Elena Mateo; "Imaginar desde las fronteras. Propuestas virtuales y sus consecuencias en la cotidianidad", *¬Accesos*, revista del Grupo de investigación UCM "Prácticas Artísticas y formas de conocimiento contemporáneas", nº 0, 2016. Disponible en: https://bit.ly/2u3JyUo (Fecha de consulta: 15 de marzo de 2018).

Melville, Henry; *Bartleby, el escribiente*, Alianza Editorial, Madrid, 2012.

Mendelson, Jordana; "'Entre la vida y la muerte': la gran apuesta por el realismo en la España de los años treinta", en: VV. AA.; *Años treinta: teatro de la crueldad, lugar del encuentro*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013.

Metz, Christian; *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Paidós, Barcelona, 2001.

Michaud, Yves; *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.

Miller, Tylus; "Mímesis del hombre nuevo. Los años treinta: de la ideología a la antipolítica", en: VV. AA., *Años treinta: teatro de la crueldad, lugar del encuentro*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013.

Mitchell, William J. T.; *Cloning terror: the war of images, 9/11 to the present*, University of Chicago Press, Chicago, 2010.

Molins, Patricia; "El cuarto secreto", *Poesía, Cine, Humor. Relatos de excepción en los años de autarquía*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2017.

Molins, P.; "Surrealismo: el fantasma en el armario", en: María Dolores Jiménez-Blanco (ed.), *Campo Cerrado. Arte y política en la posguerra española*. *1939-1953*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2016.

Molist Ferrer, Mercé; "Entrevista a Ricardo Domínguez", 2002. Disponible en: https://bit.ly/2Kw2AxZ (Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2017).

Molist Ferrer, M.; *Hackstory. La historia nunca contada del underground hacker en la Península Ibérica*, 2014. Disponible en: https://bit.ly/2Bpn2ag (Fecha de consulta: 1 de junio de 2017)

Morel, Gaëlle; "Esthétique de l'auteur. Signes subjectifs ou retrait documentaire?", *Études photographiques*, nº 20, junio de 2007.

Morgan, Robert C.; *Del Arte a la Idea*, Akal, Madrid, 2003.

Morton, Timothy; *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard, Harvard University Press, 2007.

Morton, T. (ed.); *Mary Shelley's Frankenstein. A Sourcebook*, Routledge, Londres y Nueva York, 2002.

Naredo, José Manuel; *La economía en evolución. Historia y perspectivas de las categorías básicas del pensamiento económico*, Siglo XXI, Madrid, 2015.

Naredo, J. M.; *Raíces económicas del deterioro ecológico y social: más allá de los dogmas*, Siglo XXI, Madrid, 2010.

Nixon, Nicola; "Cyberpunk: Paving the Ground for Revolution, or Keeping the Boys Satisfied?", *Science- Fiction Studies*, nº 19, 1992.

Núñez García, Amanda; "Gilles Deleuze. Pensar el porvenir", *Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 3, 2010.

Old Boys Network; "Call for contributions. Targetting content: CYBERFEMINISM", *FirstReader, Fisrt Cybermenist International*, Documenta X, Kassel, 1997. Disponible en: https://bit.ly/2Kw6Du0 (Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2017).

Old Boys Network; "100 anti-theses —or non definitions—", 1997. Disponible en: https://bit.ly/2MMhzR8 (Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2017).

On The Conditions Of Production; "A Living Body Performing its Own Autopsy Within Contemporary Capitalism", en: Engqvist, J. H., Enqvist, A., Masucci, M., Rosendahl, L. y Widenheim, C. (eds.), *Work, Work, Work, A Reader on Art and Labour*, Sternberg Press/ Iaspis, Berlín/Estocolmo, 2012.

Orr, Jackie; "¿Feminismo de ciencia ficción?", en: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995.

Ortega y Gasset, José; *La rebelión de las masas*, Tecnos, Madrid, 2013.

Paterson, Nancy; "Cyberfeminism", *Fireweed*, 1996. Disponible en: https://bit.ly/2MMhe0O (Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2017).

Peiró, Rosario y María Rosón (eds.); *Poesía, Cine y Humor. Relatos de excepción en los años de la autarquía*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2017.

Peran, Martí; "Mañana ya era la cuestión", texto escrito para el proyecto expositivo *Futurs abandonats. Demà ja era la qüestió*, celebrado en el Centre d'Art Contemporani Fabra i Coats, Barcelona, entre octubre

de 2014 y enero de 2015. Disponible en: https://bit.ly/2INEKIl (Fecha de consulta: 15 de marzo de 2018).

Plant, Sadie; *Zeros and Ones. Digital Women + the new technoculture*, Fourth State, Londres, 1997.

Poe, Edgar Allan; "El diablo en el campanario" en: *Cuentos*, Penguin Random House, Barcelona, 2016.

Polanyi, Karl; *La gran transformación. Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2011.

Power, Nina; *One Dimensional Woman*, Zero Books, Hants, 2009.

Rancière, Jacques; *El destino de las imágenes*, Politopías, Pontevedra, 2011.

Rancière, J.; *El espectador emancipado*, Ellago, Castellón, 2010.

Rancière, J.; *Sobre políticas estéticas*, Universitat Autonoma de Barcelona, Barcelona, 2005.

Raquejo, Tonia; *Land art*, Nerea, San Sebastián, 1998.

RAQS Media Collective; "After Hours", en: Engqvist, J. H., Enqvist, A., Masucci, M., Rosendahl, L. y Widenheim, C. (eds.), *Work, Work, Work, A Reader on Art and Labour*, Sternberg Press/Iaspis, Berlín/Estocolmo, 2012.

Riechmann, Jorge; *¿Derrotó el "smartphone" al movimiento ecologista? Para una crítica del mesianismo tecnológico*, La Catarata, Madrid, 2016.

Riviere, Joan; "La femineidad como máscara". Disponible en: https://bit.ly/2IPHdlr (Fecha de consulta: 26 de marzo de 2018).

Romero-Miura Giménez, Fausto; *Los Indalianos*, Instituto de Estudios Alemerienses, Almería, 2016.

Ross, Kristin; *Lujo comunal. El imaginario político de la Comuna de París*, Akal, Madrid, 2016.

Rucker, Rudy; *The Ware Tetralogy*, Prime Books, Rockville, 2010. Disponible en: https://bit.ly/2IN0Yu3 (Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2017)

Sánchez Picón, Andrés; *La economía de la provincia de Almería*, Instituto Cajamar, Almería, 2005.

Sánchez Ramos Valeriano; "Repoblación y defensa del reino de Granada", *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, nº 22, 1995.

Sastre, Leticia; "El sol, la cal, la sal. Arquitectura rural en el periodo de autarquía", en: María Dolores Jiménez- Blanco (ed.), *Campo Cerrado. Arte y Poder en la Posguerra española.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2016.

Saussier, Gilles; "Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire", *Communications*, "Le Parti pris du document", nº 71, 2001.

Schaeffer, Jean Marie; *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, 1990.

Schnapp, Jeffrey T.; "Proyecciones. Algunos apuntes sobre el espacio público en los años Treinta", en: VV. AA., *Encuentros con los años '30*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012.

Schrödinger, Erwin; *¿Qué es la vida?*, Barcelona, Tusquets, 2015.

Scott, James C.; *Los dominados y el arte de la resistencia*, Era, México D. F., 2000.

Sennett, Richard; *La corrosión del carácter*, Anagrama, Barcelona, 2006.

Sennett, R.; *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*, Anagrama, Barcelona, 2012.

Serralongue, Bruno; "La photo comme arme de démocratie", *Les arts*, nº 198, 6 de marzo de 2002.

Shelley, Mary; *Frankenstein*, Cátedra, Madrid, 2003.

Silverman, Kaja; *El umbral del mundo visible*, Akal, Madrid, 2009.

Simondon, Gilbert; *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*, Cactus y La Cebra, Buenos Aires, 2019.

Sloterdijk, Peter; *Esferas*, Siruela, Madrid, tomos 1, 2 y 3, 1998-1999.

Smithson, Robert; "Entropy Made Visible. Interview with Alison Sky", 1973. Disponible en: https://bit.ly/2ISulLg (Fecha de consulta: 15 de enero de 2017).

Smithson, R.; *Selección de escritos*, Alias, México D. F., 2014.

Solanas, Valerie; *Manifesto SCUM*, Digital Trips, 1968. Disponible en: https://bit.ly/1TB5lJa (Fecha de consulta: 19 de abril de 2018.

Sollfrank, Cornelia; "Editorial", *NextReader, Next Cyberfeminist International*, Old Boys Network, Rotterdam, 1999. Disponible en: https://bit.ly/2Kw6Du0 (Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2017).

Sollfrank, C.; "Women Hackers, a report from the mission to locate subversive women on the net", en: *NextReader. Next Cyberfeminist International*, Old Boys Network, Rotterdam, 1999. Disponible en: https://bit.ly/2NlEXpx (Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2017).

Sollfrank, C.; "Have Script, Will Destroy", *artbyte. The Magazine of Digital Culture*, Nueva York, julio- agosto de 2000. Disponible en: https://bit.ly/2u1Ur9o (Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2017).

Sollfrank, C.; "Unauthorized access — Hunting for women hackers", *artbyte. The Digital Magazine of Digital Arts and Culture*, Nueva York, julio- agosto de 2000. Disponible en: https://bit.ly/2ILsR5D (Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2017).

Sollfrank, C.; "Female Extension", *artwarez*, septiembre de 2010. Disponible en: https://bit.ly/2Nm8wHC (Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2017).

Sollfrank, C.; "Copyright as Material and Object of Art", en: *expanded ORIGINAL*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2009. Disponible en: https://bit.ly/2NjFI2h (Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2017).

Sollfrank, C.; "Revisiting Cyberfeminism", *Art Papers*, mayo- junio de 2015. Disponible en: https://bit.ly/2lNaDHM (Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2017).

Sontag, Susan; *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Barcelona, 2003.

Sontag, S.; *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Barcelona, 2005.

Southwood, Ivor; *Non-Stop Inertia*, Zero Books, Hants, 2011.

Stalbaum, Brett; "The Zapatista Tactical Floodnet", 1997. Disponible en: https://bit.ly/1KfR5RR (Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2017).

Sterling, Bruce; *Mirrorshades,* Siruela, Madrid, 1998.

Stiegler, Bernard; *La técnica y el tiempo,* Cultura Libre, Hondarribia, tomo 1, 2 y 3, 2002, 2002 y 2004.

Stiglitz, Joseph E. y Andrew Chartton; *Comercio justo para todos,* Taurus, Madrid, 2007.

Terranova, Tiziana; "Ordinary Psychopathologies of Cognitive Capitalism" en: Warren, Neidich, *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism: Part One,* Archive Books, Berlín, 2013.

Thereau, Jacques; "Course-of-action analysis & course-of-action centered design", en: Erik Hollnagel (ed.), *Handbook of cognitive task design,* Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, 2003.

Thompson, Edward P.; *Agenda para una historia radical*, Crítica, Barcelona, 2000.

Thompson, E. P.; *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Capitán Swing, Madrid, 2013.

Thompson, E. P.; *Miseria de la teoría*, Crítica, Barcelona, 1978.

Thompson, E. P.; *Nuestras libertades y nuestras vidas*, Barcelona, Crítica, 1985.

Thompson, E. P.; *William Morris: de romántico a revolucionario,* Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 1988.

Tiqqun; *La hipótesis cibernética,* Acuarela Libros y Machado, Madrid, 2015.

Traverso, Enzo; *A sangre y fuego. De la guerra civil europea (1914-1945),* Universitat de València, Valencia, 2009.

Traverso, E.; *Left-Wing Melancholia. Marxism, History and Memory,* Columbia University Press, 2017.

Tropp, Martin; *Images of Fear. How horror stories help shape modern culture (1818-1918),* McFarland Classics, Jefferson, 1990.

Úbeda Gorostizaga, Luis; "Una provincia y un mito estético", en: M. D. Durán Díaz, *Historia y estética del Movimiento Indaliano,* CIMAL, Almería, 1994.

Vindel, Jaime; "Ficciones del 'como no': vocaciones mesiánicas de lo común para un mundo más allá del trabajo y de la estética", *Re-visiones,* nº 6, 2016. Disponible en: www.re-visiones.net (Fecha de consulta: 24 de abril de 2018).

VNS Matrix; "The Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century", 1991. Disponible en: https://bit.ly/2lOWY31 (Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2017).

VVAA; *Los pueblos de colonización de Almería,* Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2019.

VVAA; *Revista AFAL*, nº 33, Almería, noviembre-diciembre de 1961.

Wall, Jeff; *Ensayos y entrevistas,* Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2003.

Weeks, Kathy; *The Problem with Work,* Duke University Press, Durham y Londres, 2011.

Wilkins, John S.; "What's in a Meme?. Reflections from the perspective of the history and philosophy of evolutionary biology", *Journal of Memetics. Evolutionary Models of Information Transmission*, nº 2. Disponible en: https://bit.ly/2MIHFnO (Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2017).

Williams, Raymond; *El campo y la ciudad,* Paidós, Buenos Aires, 2001.

Williams, R.; *Hacia el año 2000,* Crítica, Barcelona, 1984.

Wolstonecraft, Mary; *Vindicación de los derechos de la mujer,* Akal, Barcelona, 2014.

Young, Elisabeth; *Black Frankenstein. The Making of an American Metaphor,* New York University Press, Nueva York y Londres, 2008.

BIOS

LORETO ALONSO ATIENZA

Artista e investigadora. Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Trabaja desde 2013 como Subdirectora de Investigación del Cenidiap/INBA y es coordinadora del Seminario "Estéticas de la Ciencia Ficción" en México. Realiza cursos y talleres desde estrategias artísticas y agenciamientos tecnológicos. Como artista, lleva a cabo una producción individual y en colaboración con el colectivo C.A.S.I.T.A. y con Luis Gárciga, con quien elabora videomappings artesanales. Entre sus últimas publicaciones destacan los libros y artículos *Vida en los humedales electrónicos. Arte y prácticas electrónicas, maquínicas, ficcionales e informacionales* (2018), *Prácticas desbordadas de investigación estética: Comunidad, violencia, educación, tecnología y públicos* (2018, coordinadora), "Sin afuera aparente. Hacia una ecología de pantallas y humanos" (2017) y *Poéticas del siglo* XXI*: La distracción, la desobediencia, la precariedad y lo invertebrado* (2011).

DIEGO DEL POZO BARRIUSO

Artista, productor cultural y profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. También es miembro de los colectivos artísticos C.A.S.I.T.A., Subtramas y Declinación Magnética. Trabaja en torno a las economías afectivas con la creación de dispositivos afectivos y colaborativos. Ha participado con su trabajo en distintas exposiciones y proyectos en instituciones como Museo Reina Sofía de Madrid, Tabakalera de San Sebastián, Matadero Madrid, MUSAC de León, CDAN de Huesca, CentroCentro Cibeles, CA2M de Móstoles, La Casa Encendida de Madrid, Cittadellarte Foundazione Pistoletto, CCE de San José y Managua, Haus der Kulturen der Welt de Berlin y en Paris en Jeu de Paume, Theatre Chatelet, Centre George Pompidou o el

Palais de Tokio, entre otras. En este libro propone un diálogo con Julia Morandeira Arrizabalaga, investigadora y comisaria, quien co-dirige la *escuelita* del Centro de Arte 2 de Mayo (CA2M), un organismo de investigación colectiva que opera como aparato digestivo de la institución. Es también mediadora en el proyecto ConComitentes, impulsado por la Fundación Daniel y Nina Carasso en España. Su práctica se articula en proyectos curatoriales de largo aliento como *Canibalia*; *Be careful with each other, so we can be dangerous together*; *Nothing is true, everything is alive*.

VÍCTOR DEL RÍO

Doctor en filosofía, investigador y profesor en la Universidad de Salamanca, donde imparte, entre otras materias, Estética de la fotografía, Teoría Arte moderno y Teoría del Arte Contemporáneo. Integra el equipo docente del Máster de Estudios Avanzados en Filosofía en la misma universidad. También es profesor del Máster de Fotografía, Arte y Técnica de la Universidad Politécnica de Valencia. Es autor de varios libros, entre los que pueden destacarse: *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas* (2010), *La querella oculta* (2012) y *La pieza huérfana* (2015).

MARTA LABAD

Artista y arquitecta. Estudió en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona y fue becaria Fulbright, realizando un Master of Fine Arts en Fotografía (2009) en la Rhode Island School of Design. Desde entonces se ha dedicado a la investigación artística y al ámbito del diseño de un modo intermitente. Ha sido Premio Extraordinario de Grado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de

Madrid, donde realiza su tesis gracias a una Ayuda FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

SANTIAGO LUCENDO

Profesor de Historia del arte y el diseño en la Escuela de Arquitectura, Ingeniería y Diseño de la Universidad Europea y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Doctor del equipo de trabajo del grupo I+D+i *Visualidades críticas: reescritura de las narrativas a través de las imágenes* (HAR2013-43016-P), donde investiga el lugar de lo monstruoso en la cultura contemporánea (especialmente los casos de Frankenstein y el vampiro), así como el diseño especulativo y la edición digital como herramientas de enseñanza y reflexión.

PABLO MARTÍNEZ

Trabaja como Jefe de Programas en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) desde septiembre de 2016. Entre sus principales líneas de investigación se encuentran el trabajo educativo con el cuerpo, así como la capacidad de las imágenes en la producción de subjetividad política. Ha sido Responsable de Educación y Actividades Públicas del Centro de Arte 2 de Mayo (CA2M, 2009-2016) y profesor asociado de Historia del Arte Contemporáneo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (2011-2015). Es secretario de redacción de la revista de investigación *Re-visiones* y forma parte del grupo de investigación y acción sobre educación, arte y prácticas culturales Las Lindes. Entre otras publicaciones ha coeditado junto a Yayo Aznar *Arte actual. Lecturas para un espectador inquieto* (2011) y ha editado *No sabíamos lo que hacíamos. Lecturas para una educación situada* (2016).

Ha comisariado proyectos de investigación colectiva y exposición con Adelita Husni-Bey (CA2M, 2016) y Werker Magazine (CA2M, 2015).

FRANCESCA MARTÍNEZ TAGLIAVIA

Francesca Martinez Tagliavia es doctora en Estética e investigadora del Centre de Recherches Historiques (CRH) de la École des hautes études en sciences sociales (EHESS) de París. Ha publicado recientemente la monografía *Faire des corps avec les images. La contribution visuelle de la* velina *au charisme de Berlusconi* (2016, prologada por Yves Cohen). Una edición revisada y reducida de este libro será publicada pronto en Italia. En los próximos meses aparecerá también su libro *Visions et Visualités. Philosophie politique et culture visuelle,* co-editado con M. Boidy (2018).

JOSÉ ENRIQUE MATEO LEÓN

Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. *Magíster en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas*. Su actividad se desarrolla entre la elaboración de propuestas artísticas individuales y colectivas, la investigación en arte y la docencia. Componente del proyecto artístico *Jornada Laboral* y del grupo Dientes de Ojo (DDO). Forma parte del grupo de investigación UCM *Prácticas artísticas y formas de conocimiento contemporáneas* y del equipo editor de la Revista ¬*Accesos*. Doctor del equipo de trabajo del I+D+i *Interacciones del arte en la tecnosfera*. La irrupción de la experiencia (HAR2017-86608-P). Miembro del equipo de trabajo del I+D+i *Visualidades críticas: reescritura de las narrativas a través de las imágenes* (HAR2013-43016-P). Miembro del grupo de investigación de la Comunidad de Madrid *En los márgenes del arte. Tentativas de emancipación* (2018). Docente en el grado de Bellas

Artes y en el Máster de Investigación en Arte y Creación, ambos en la Facultad de Bellas Artes (UCM).

BÁRBARA SAINZA

Doctora en Bellas Artes por la UCM. Forma parte del grupo de investigación *Prácticas artísticas y formas de conocimiento contemporáneas* y del I+D+i *Interacciones del arte en la tecnosfera. La irrupción de la experiencia* (HAR2017-86608-P). Desde el 2012 es profesora adjunta en el Centro Universitario de Tecnología y Arte Digital (U-tad). Entre sus publicaciones destacan los artículos "Hacerse imágenes, ser imágenes" (2012, *Re-visiones*), "Las palabras y los procesos" y "Flow. Cut and hack" (2012 y 2013, *Efímera Revista*), la página de artista *DaT.A.Z.bending* (2015, *Metal*) y los capítulos de libro "Sophie Calle. La imagen simulada, imaginarios y ficciones reales" (en: Juan Carlos Alfeo y Luis Deltell (eds.), *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica*) o "Heteroglosia como eje epistemológico. Perspectivas feministas" (en: José Alberto Conderana (coord.), *Giros epistemológicos en las artes. La creación de significado,* 2017).

ALEJANDRO SIMÓN

Artista e investigador. Licenciado en Bellas Artes y Magister en Arte, Creación e Investigación por la Universidad Complutense de Madrid. En la actualidad realiza su tesis en la Universidad Complutense de Madrid con una ayuda predoctoral del Ministerio de Economía y Competitividad. Ha sido editor de la publicación *Desiderata*, producida por Intermediae Matadero (2017). Coordinó el seminario *Reinventar las facultades de(l) arte: arte disidente y militancia política en los años setenta*, con el apoyo de los grupos de I+D+i *Modernidad(es) descentralizada(s). Arte, política y contracultura en el eje transatlántico durante la Guerra fría*

(HAR2014-53834-P) y *Visualidades críticas: reescritura de las narrativas a través de las imágenes* (HAR2013-43016-P), de cuyo equipo de investigación forma parte.

JAIME VINDEL

Investigador Juan de la Cierva- Incorporación 2015 en la Universidad Complutense de Madrid y miembro del claustro de profesores del Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). Ha desarrollado su trabajo en diversas universidades de Argentina, Chile y España. Es miembro de la Red Conceptualismos del Sur (formó parte del equipo coordinador del proyecto curatorial y editorial *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, 2012) y autor de los libros *Transparente opacidad. Arte conceptual en los límites del lenguaje y la política* (2015) y *La vida por asalto. Arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001* (2014), así como co-autor del volumen *Desinventario: esquirlas de Tucumán Arde en el Archivo Graciela Carnevale* (2015) y coeditor del número 8 de la colección *Desacuerdos. Crítica* (2014).