

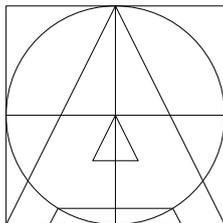
anales

revista de la universidad de cuenca



número 60 (2021)





anales

revista de la universidad de cuenca

Rectora

María Augusta Hermida

Vicerrector Académico

Juan Leonardo Espinoza

Vicerrectora de Investigación

Montserrat Jerves

Directora de Cultura

Jimena Peñaherrera Wilches

número 60 (2021)

Equipo editorial

Editora

Jimena Peñaherrera Wilches. Univ. de Cuenca

Director

José Luis Crespo Fajardo.Univ. de Cuenca

Consejo Científico

Juana Gil Fernández. Instituto Cervantes de Lyon

Víctor Peralta Ruiz. Univ. Complutense de Madrid

Consuelo Naranjo Orovio. Instituto de Historia-CSIC

Emilio Ros-Fábregas. Institución Milá y Fontanals

Luis Alburquerque. Centro de Ciencias Humanas y Sociales

Miguel Ángel Puig-Samper. Instituto de Historia- CSIC

Corrección de estilo

José Luis Crespo Fajardo

Ilustración de portada

Galo Mosquera

Diseño y diagramación

Juan Pesántez

Andrés Torrés

Universidad de Cuenca - Ecuador

Dirección de Cultura

Av. 12 de Abril 5-199 y Avenida Solano

Teléfono: (593) 74051000 Ext. 1220

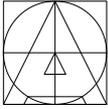
cultura@ucuenca.edu.ec

www.ucuenca.edu.ec

Anales de la Universidad de Cuenca

Número 60 - Año 2021

ISSN: 2737-6370



Contenidos

Editorial

José Luis Crespo Fajardo 4

Aproximaciones de perspectivas de género para el desarrollo de la Economía y la Industria Cultural y Creativa 7

Paulina Cruchett Pastrana

Hábitats informales y vulnerabilidades urbanas. Imaginarios ecosociales entre las prácticas artísticas y culturales 19

Belén Romero Caballero

La tradición vocal del Roy Hart Theatre 33

Silvana Bustos Rubio

Cultura, civilización y progreso: sobre el legado de las políticas culturales de la Transición española 43

Jaron Rowan

¡Muérdeme! El uso de la comida en las prácticas artísticas contemporáneas 57

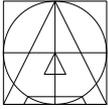
Marta Neroj

Por amor al teatro. Una entrevista a Eugenio Barba y a Julia Varley 73

Pamela Jiménez / Diego Carrasco

Retrospectiva 81

Galo Mosquera



Editorial

José Luis Crespo Fajardo

La revista *Anales de la Universidad de Cuenca* prosigue su andadura electrónica con pasos que resuenan sobre el eco de sus más de cien años de historia. Así, ennoblecida por el tiempo, la que quizá sea la revista más vetusta de esta región del Ecuador, apuesta por una apertura a la internacionalización para contemplar, más allá de las banderas y los himnos, los problemas –ora graves, ora baladíes– de nuestra cultura. Por tanto, en este número sesenta presentamos un selecto abanico de artículos de Chile, México, España y Ecuador.

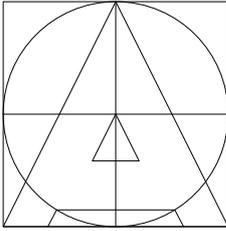
Comenzamos con el artículo de Paulina Cruchett, “Aproximaciones de perspectivas de género para el desarrollo de la Economía y la Industria Cultural y Creativa”, que relaciona conceptos de economía feminista e industria cultural, previendo relaciones con políticas públicas y sinergias en el Chile contemporáneo. A continuación, Belén Romero nos presenta en “Hábitats informales y vulnerabilidades urbanas”, un análisis de prácticas culturales en entornos marginales, con el fin de visibilizar las acciones particulares y de colectivos artísticos que actualmente se desenvuelven en ellos.

El texto de Silvana Bustos, “La tradición vocal del Roy Hart Theatre”, intenta difundir el aporte del Centro Internacional Roy Hart en cuestión de entrenamiento vocal para el actor. Se trata de una visión marcada por la experiencia personal acerca de la importancia de la voz en la interpretación escénica. Por otra parte, encontramos en el trabajo de Jaron Rowan, “Cultura, civilización y progreso: sobre el legado de las políticas culturales de la Transición

española”, una valoración de cómo distintas nociones de cultura impregnaron la política cultural del estado español durante su travesía de la dictadura a la democracia, hace ya cuarenta años.

Inmediatamente Marta Neroj nos abre el apetito con “¡Muérdeme! El uso de la comida en las prácticas artísticas contemporáneas”, aludiendo a las relaciones vigentes entre arte contemporáneo y alimentación. A manera de postre presentamos una entrevista al acreditado director teatral Eugenio Barba y a la primera actriz del Odin Teatret, Julia Varley, conducida armoniosamente por Pamela Jiménez y Diego Carrasco. La edición concluye con una muestra del artista Galo Mosquera, que con sus solas imágenes rompe el silencio como el canto de una solemne poesía.

Más allá de las medallas, y sin atisbo de sentirse vieja, persiste *Anales* trepando por la escalera de su centenario, inspirada por la herencia esencial de la cultura ecuatoriana, aunque sin dejar de invocar a la producción académica de toda América y Europa. Eso sí, la complicidad de siempre y el tono afable de sus páginas cargadas de sabiduría se mantiene.



Aproximaciones de perspectivas de género para el desarrollo de la Economía y la Industria Cultural y Creativa

Approaches to gender perspectives for the development of the Cultural and Creative Economy and Industry

Paulina Cruchett Pastrana

Universidad de Valparaíso, Chile

paulina.cruchett@postgrado.uv.cl

Fecha de recepción: 25/04/2021

Fecha de aprobación: 26/09/2021

Resumen:

El presente artículo expone cruces existentes entre la Economía Feminista y la Economía Creativa-Cultural, a partir de un ejercicio de desconstrucción del campo de la economía con base al paradigma androcéntrico, mediante la revisión de corrientes conciliadoras y de ruptura de la Economía Feminista y estrategias de desarrollo sustentable en el campo de la Industria Cultural y Creativa. El texto anuncia alcances de la Economía Feminista en acciones de política pública en el sector de la Economía Creativa y finaliza con evidencias de la sinergia entre ambas teorías económicas. Se analizaron experiencias del empoderamiento femenino, como el rol de trabajo de la mujer en el espacio público de los campos artísticos y culturales en Chile, y su papel en la creación de emprendimientos creativos como modelo de sustentabilidad.

Palabras claves: *economía creativa, industria creativa, feminismo, perspectiva de género.*

Abstract:

This article exposes existing crossing points between Feminist Economics and Creative-Cultural Economics, from an exercise of deconstruction of the field of economics based on the androcentric paradigm, through the review of conciliatory and rupture currents of Feminist Economics and strategies of sustainable development in the field of the Cultural and Creative Industry. The text announces scopes of Feminist Economics in public policy actions in the Creative Economy sector and ends with evidence of the synergy between both economic theories. Experiences of female empowerment were analyzed, such as the role of women's work in the public space of the artistic and cultural fields in Chile and their role in creating creative enterprises as a model of sustainability.

Keywords: *creative economy, creative industries, feminism, gender perspective.*

Introducción

Un punto de partida en la relación entre feminismo e industria cultural corresponde al análisis de Adorno y Horkheimer (2007) en su *Dialéctica de la Ilustración* hacia la teoría crítica de masas por parte del desarrollo y reproducción de la Industria Cultural. Bajo esta óptica, los medios de comunicación han fortalecido el modelo de reproducción simbólica del hombre y la mujer, transmitiendo valores del sistema capitalista establecido, difundiendo de manera efectiva a la *masa femenina* a favor del orden, la familia, entre otros (Mattelart, 1982).

El 2021 fue declarado como el año Internacional de la Economía Creativa para el Desarrollo Sostenible por la ONU, considerando sus externalidades positivas e impactos para lograr Agenda 2030 como plan maestro de las Naciones Unidas en base a 17 objetivos de desarrollo sostenible con enfoque de derechos (UNESCO, 2021).

Ahora bien, hacia una mirada del concepto de Industria Cultural y Creativa, ¿cuál sería el efecto o las brechas del feminismo en este campo?, es posible ir más allá de la propuesta de reproducción simbólica de la mujer ahora que se ha conceptualizado la Economía Creativa como un campo de desarrollo sustentable.

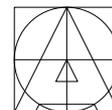
Existen diversas aristas que intervienen en este primer acercamiento crítico al vincular aspectos de Economía Feminista y Creativa. Por una parte, se encuentran las temáticas relacionadas con el quehacer de las ciencias, como por ejemplo en su investigación, y por otra parte en su implementación en las políticas públicas donde se pueden identificar los cruces desde una mirada social, comunitaria y de empoderamiento económico.

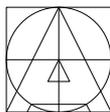
En virtud del cómo se presenta la Economía Creativa como una herramienta que influye en los objetivos de desarrollo sostenible, el desarrollo de la Industria Creativa y Cultural se inclina hacia una facilitación de entornos y políticas que propicien un empoderamiento económico con enfoque de género, así hombres y mujeres por igual puedan tener un disfrute pleno de sus derechos y prerrogativas económicas, visualizando este empoderamiento de la mujer como un derecho esencial para el desarrollo humano, como la reducción de la pobreza, educación, salud y bienestar social (ONU Mujeres, 2011).

Una de las maneras de identificar el empoderamiento económico en las mujeres mediante su trabajo en las Industria Cultural y Creativa se establece en la exposición en el espacio público, a través de iniciativas que integren y promuevan la independencia económica y pongan en valor su rol, en cualquier eslabón de la cadena productiva de la industria, desde la creación y producción hasta el contacto con sus usuarios, consumidores o participantes.

Estas iniciativas hacen llamados a no solo difundir experiencias desde lo mercantil, sino que incluyen elementos propios de economías feministas, con miradas colaborativas y multidimensionales, que llaman a un cambio en el quehacer de la Industria Cultural y Creativa.

El presente estudio entrega un acercamiento a teorías de Economía Feminista y Creativa, identificando cruces epistemológicos entre ambos campos. Comenzando con un dialogo sobre la perspectiva de género y feminismo, luego sobre la desconstrucción de la economía a partir del enfoque de género, para continuar con los cruces existentes entre la Economía Feminista y la Economía Creativa, finalizando





con un grupo de experiencias de actividades públicas que ponen en valor la vinculación entre Economía Creativa – Cultural con enfoque de género.

Perspectiva de género y feminismo

En su evolución, el concepto de género ha estado influido por la atmosfera de crisis que rodea a los paradigmas científicos. La caída del neopositivismo como la única base epistemológica necesaria para la valoración de los conocimientos producidos, ha permitido superar el determinismo, los postulados de simplicidad o la causalidad lineal como criterios válidos para explicar, por ejemplo, los problemas asociados al género (Butler, 2002; Irigaray, 2010).

Desde el punto de vista descriptivo, una de las ideas centrales de este concepto, es que los modos de pensar, sentir y comportarse en ambos sexos, más que tener una base natural e invariable, se deben a construcciones sociales asignadas de manera diferenciada a mujeres y hombres (Burin, 1996). Por medio de tal asignación, a partir de momentos muy tempranos del desarrollo, unos y otros incorporan ciertas pautas de configuración psíquica y social que dan origen a la femineidad y a la masculinidad (De Beauvoir, 1981).

Por lo tanto, el género se define como una red de creencias, rasgos de personalidad, actitudes, valores, conductas y actividades, los cuales diferencian a hombres y mujeres (Burin, 1996). Esta diferenciación es producto de un proceso histórico de construcción social, que no solo produce diferencias, sino también desigualdades y jerarquías entre ellos (Cixous, 1976). En este sentido, es posible entender el carácter relacional del género, en tanto evidencia relaciones de poder y dominación, dando cuenta de una construcción histórico-social, permitido por un

marco normativo social y político (Blau et al., 2002; Carrasco, 2001; Carrasco, 1999). El género no es totalizador, por tanto, no aparece en forma pura, sino entrecruzado con otros aspectos determinantes de la subjetividad humana (raza, religión, clase social) (Vizcarra Bordi, 2008).

A partir de las características culturales y de la sociedad en el cual se encuentran las personas, se establecen los estereotipos de género desde las diferencias físicas establecidas por el sexo de los individuos. Estos estereotipos afectan principalmente a las mujeres, dado a la continua asignación de roles secundarios a través de la historia, desvalorizados e inferiores jerárquicamente (Cook & Cusack, 2011). En el momento en que las prácticas refuerzan y perpetúan el estereotipo de género y por medio de leyes, políticas públicas y discursos en instrumentos de acción, se agrava la subordinación social, siendo considerado como parte del conocimiento implícito como una verdad validada por el constructo social.

Desde la posición de subordinación de la mujer los movimientos feministas y su intento reivindicativo, incluyendo tanto lo social y político, aspiran a ocupar ese lugar que le ha sido negado históricamente. Es así como el movimiento feminista surge como un intento por lograr igualdad de derechos en la llamada segunda ola feminista (Biswas, 2004), donde luego en la tercera ola se instalan teorías críticas hacia aquellos instrumentos opresivos que impiden concretar la igualdad de género, como por ejemplo la relación con las instituciones, los cuidados y economía familiar, derechos de propiedad, reproducción, entre otros (Carrasco, 2016; Federici, 2017; Pérez, 2017; Svampa, 2015).

Así, el movimiento por la “Igualdad” reeditaría la lógica falocéntrica que pretende derrocar, tienien-

do como principio lograr esa igualdad, para obtener obteniendo los privilegios que solo les han sido admitidos a los hombres, ya que estos han sido considerados como el parámetro ideal y, por ende; han definido a la mujer como su opuesto negativo (Flecha Fernández Sanmamed et al., 2005).

Desconstrucción de la economía a partir del enfoque de género

Como respuesta al reconocimiento político del feminismo a partir de la inclusión del enfoque de género en diferentes áreas, a principios de la década de los 90 surge el término de Economía Feminista de la mano de la creación de la Asociación Internacional de Economías Feministas, entregando diversas corrientes que aún no incorporan propuestas y enfoques bajo esta misma terminología, pero aun así han podido organizar en diferentes enfoques que buscan incluir a la mujer como objeto de estudio en el campo.

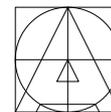
Por una parte, se destaca a la economía feminista de conciliación, cuyo propósito es conjugar los paradigmas androcéntricos existentes y modificar en base a una perspectiva feminista; y la economía feminista de la ruptura que cuestiona las bases de los discursos patriarcales relacionados con la epistemología, concepto y métodos (Orozco Pérez, 2005).

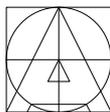
Es importante considerar la relación arraigada entre la economía y el sistema patriarcal y cómo el sistema neoliberal de mercado, desde el mismo campo ha reforzado roles y patrones heteronormados, exiliando de una u otra forma el papel de la mujer en la economía (Borderías, 2014). Esto se ha consolidado asignando el rol productivo principalmente al hom-

bre bajo un modelo familiar de hombre-ganador y situando a la mujer con el rol reproductivo de mujer-ama de casa. De esta forma usurpa a las mujeres de su condición de sujetos de derecho, privándolas de autonomía y de la generación de una condición de empoderamiento económico, como disfrute pleno e igualitario en la toma de decisiones económicas (ONU Mujeres, 2011). Esta marginalización ha consolidado dimensiones económicas masculinizadas y dirigido lo no-económico hacia lo femenino.

Por otra parte, la economía de género incorpora el rol de la mujer no solamente desde un punto de productividad económica, sino su papel en las diferentes disciplinas del conocimiento, que en este caso se relacionan con los aportes académicos en el sector. Desde este punto de vista se visualizan dos corrientes: los estudios de equidad y el empirismo feminista. En el caso de los estudios de equidad, impulsados por Sandra Harding (2016), atienden a la negación de la mujer como sujeto epistemológico, estudiando la ausencia y reserva del aporte académico por parte de las mujeres en la historia de la economía; mientras que el empirismo feminista identifica la experiencia femenina buscando explicar y desarrollar modelos para comprender temáticas relacionadas con la equidad de ingresos, valorizando por ejemplo el trabajo doméstico que es minimizado por sobre el trabajo femenino asalariado, de esta manera hacer presente el rol reproductivo en términos económicos (Hewitson, 1999).

En términos minuciosos, la Economía Feminista en su corriente conciliadora busca valorizar parte de lo que la economía tradicional determina como tiempo de ocio (trabajo no remunerado) visualizado principalmente en la labor reproductiva y doméstica, con el fin de medir en términos monetarios el aporte en la economía, lo que se denomina





el concepto de la *doble presencia* (Balbo, 1994). La economía no incluye solamente al mercado y al trabajo pagado, incluye a los hogares y al trabajo doméstico; de esta manera la mujer que se integra en el mercado laboral está ejerciendo una labor doblemente presente; por otra parte busca visibilizar las relaciones de género con respecto a la desigualdad, principalmente sobre la división sexual del trabajo “el trabajo no se distribuye de modo neutral, que hombres y mujeres tienen puestos diferentes en el mundo del trabajo profesional y doméstico” (Maruani, 2000, p. 65).

A lo anterior se suma analizar la desigualdad en distribución de riquezas y la posibilidad de acumulación de capitales, que finalmente busca romper con el paradigma asociado a que tanto las mujeres como el hogar dependen de los hombres, considerándolos autosuficientes; así se busca arrancar con el enfoque de producción-reproducción de los roles de género, para conceder la misma importancia a los distintos sectores del desarrollo a nivel de economía básica (trabajo y hogar) (Borderías, 2014).

Por otra parte, la Economía Feminista de la ruptura centra sus estudios en la identificación de necesidades desde un sentido multidimensional, necesidades tanto materiales como inmateriales “las necesidades humanas son de bienes y servicios, pero también de afectos y relaciones” (Carrasco, 2001). Se considera principalmente los procesos económicos más allá de los resultados, permitiendo conocer los porqués de algunas interrogantes relacionadas a la economía de género, valorizando todos los aspectos que intervienen en ella, ampliando conceptos de trabajos, riquezas y poniendo en el centro actividades de cuidados mutuos, sosteniendo la vida humana en condiciones dignas (Larrañaga & Jubeto, 2017).

Cruces entre la Economía Feminista y la Economía Creativa

La Economía Creativa llega como un sector que pretende aunar ámbitos de acción relacionadas con lo social, lo económico y lo cultural, produciendo bienes y servicios cuya producción refiere una contribución significativa de la creatividad. Como conjunto de estas actividades económicas se desarrollan la Industria Creativa, las cuales nacen en el contexto de una política de la sociedad de la información por parte del Partido Laborista en el Reino Unido entre los años 1997 y 1998, buscando un apoyo político en subsidios por parte del Estado para la creación y desarrollo de la cultura, tomando también como justificación el paradigma de democratizar la cultura e incrementar el acceso por medio del aumento en la producción y la oferta cultural (Garnham, 2011).

La expresión de la Industria Creativa tienen lugar en el contexto de las tecnologías de la información, ya que se forman al integrar en un solo término a la Industria Cultural clásica (cine, libro y música) con diversas actividades productivas ligadas a los derechos de autor, las artes creativas centrales como las artes escénicas y visuales, los grupos creativos relacionados con los medios y algunas actividades creativas de apoyo, como la arquitectura, el diseño y la publicidad (Garnham, 2011).

El concepto de Economía Creativa se ha fortalecido en el último tiempo, primero desde el terreno internacional proclamando al año 2021 desde la ONU

como el año de la “Economía Creativa para el Desarrollo Sostenible” y por parte de la institucionalidad pública a nivel nacional gracias al “Plan Nacional de Fomento a la Economía Creativa 2017-2022”. A pesar del aparente respaldo hacia el sector, en el discurso de los instrumentos de acción pública a nivel nacional, se observa una carencia inminente en relación hacia la integración de una perspectiva de género.

La nueva estrategia de desarrollo establecida por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2018), identifica la búsqueda de la innovación productiva a partir de una economía sustentable, que sea respetuosa con los territorios y hacia un bienestar para los habitantes, que tome a los procesos creativos y culturales como una manera alternativa de representar de forma inclusiva el desarrollo humano y económico. Lo anterior al no destacar de manera explícita las variantes de género, cae bajo el mismo paradigma de la economía tradicional androcéntrica, considerando que no se profundiza ni se menciona el concepto, destacando como ejemplo contrario el caso de UNESCO que incluye la perspectiva de género como elemento clave para trabajar la Economía Creativa de manera inclusiva y próspera (UNESCO, 2021).

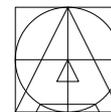
Por lo demás, en la última “Actualización de Impacto Económico del Sector Creativo en Chile” (2016), documento que busca visibilizar el impacto del sector cultural, en temáticas de producción, ventas, gasto de hogares, empleo, gasto público e inversión privada, la perspectiva de género solo se valoriza en el indicador de “gasto de hogares”, se vuelve al mismo problema establecido por la economía feminista, la relación de roles en función a producción y reproducción, la variable de género solamente es consideraba bajo la aplicación del hogar, dejando

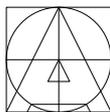
de lado aspectos relevantes para el empoderamiento económico femenino, como lo es su lugar en el mundo laboral asalariado.

Por otra parte, la no-visibilización del trabajo realizado en roles de gestión comunitaria por ser considerado como una extensión del trabajo doméstico y como voluntariado de tiempo libre, entre ellos por ejemplo, el papel de la mujer en los centros de madre, juntas de vecinos y centros de apoderados en las escuelas, son una muestra de aspectos de la división del trabajo que han sido analizados por la economía feminista y que lamentablemente no se incluyen en este nuevo modelo “innovador-creativo” desde su implementación por parte de la institucionalidad pública.

Es importante destacar que, tanto para el Comité Técnico del Plan de Fomento a la Economía Creativa, como el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, en su rol de organización pública, es de suma importancia la valorización de variables de género en diversas perspectivas, dado que estas pueden ser un factor significativo en el análisis de datos globales y nacionales del sector, ayudando en la interpretación de los desequilibrios presentes en el área creativa y artística. Lamentablemente, mientras no se mida el impacto del rol mujer, este no se valora económicamente, no es apreciado socialmente y por ende no es un objeto de debate público.

Además, se suma la vinculación de la esencia de la Economía Creativa y la Economía Feminista, considerando que ambos casos tienen la potencialidad de implementar externalidades positivas a partir del desarrollo económico, rompiendo con lógicas neoliberales competitivas y patriarcales. Siendo ambas tendencias que promueven el cooperativismo





mo, la participación territorial y cultural, que apuntan a un sistema multidimensional que aboga por la sostenibilidad y desarrollo humano.

Experiencias de Economía Creativa con enfoque de género

A pesar de la inexistente o prácticamente nula “oferta” con enfoque de género por parte de la institucionalidad en el sector económico/creativo/cultural en diversos instrumentos de acción pública, y gracias a las latentes voces de diversos movimientos feministas como “Ni Una Menos” o “Me Too”, se ha abierto en el espacio público el debate hacia des-normalización de prácticas heteronormadas en torno a la Industria Cultural y Creativa. Favoreciendo espacios de diálogo y de planteamientos de diversas iniciativas que han tomado como bandera, no solo la visualización de la creación de una industria emergente que considera el potencial creativo, sino que incluye y toma como parte relevante de su desarrollo el rol de la mujer.

En el año 2018, durante la realización del segundo CHEC Mercado Chile Economía Creativa (espacio de formación, el intercambio y la vinculación de productores, empresas y profesionales de la Economía Cultural y Creativa), se estableció el panel “Mujeres Creativas: Economía Creativa con enfoque de género”, del presente espacio se destacan iniciativas como el festival FEMCINE (Festival Cine de Mujeres), Mujeres en VG (Asociación de Mujeres en la Industria de los Videojuegos Chile), Editatón de Mujeres en el Arte Chileno y Festival Somos Ruidosa – Mujeres que hacen Ruido. Cada una de las

experiencias que fueron parte del panel respondían de una u otra manera a diferentes consignas en busca del empoderamiento económico, trabajando directamente en distintos aspectos desarrollados por la economía feminista en sus diversas corrientes.

En el caso de *FEMCINE*, se extiende como una instancia de difusión de la industria del cine con una perspectiva de género. Es un espacio que busca crear una instancia de realce y difusión de contenido desde relatos audiovisuales a partir de las experiencias que habitan el ser mujer. El festival hace llamados para que las realizadoras participen en categorías de competencia internacional de largometrajes y cortometrajes, como también una sección nacional de cortometrajes de escuelas de cine de Chile, así acercar las películas con temáticas de género a una mayor cantidad de público (*FEMCINE*, 2021).

Por otra parte, *Mujeres en VG* es una asociación sin fines de lucro que busca la visualización femenina en un sector estereotipado para hombre, como lo es el caso de los videojuegos, su empoderamiento se basa en la identificación tanto en el uso como en los espacios de trabajo en el que forman parte mujeres, como por ejemplo programadoras, diseñadoras, músicas o cosplayers, recientemente han generado investigaciones para conocer y reconocer el espacio del género en su campo. Además, buscan entregar espacios colaborativos de y para las mujeres del medio, siendo un apoyo por medio de la entrega de herramientas para estos fines, como por ejemplo en la realización de jornadas de colaboración y educación para socias (*Mujeres en VG*, s.f.).

Somos Ruidosas es una plataforma, festival y comunidad feminista latinoamericana que promueve el empoderamiento de las mujeres principalmente en la industria de la música, y como consecuencia,

también en la Industria Creativa. Dentro de sus actividades se destaca el Ruidosa Fest, festival donde exhiben principalmente artistas femeninas. Por otra parte, mantienen una plataforma de difusión de artículos, comentarios y entrevistas a diversas exponentes feministas. Cabe destacar que con regularidad han generado levantamiento de información en relación con la participación de la mujer en festivales en Latinoamérica y en diversas premiaciones de la industria.

Las actividades de *Somos Ruidosas* se centran en la valorización del trabajo de la mujer y su posición principalmente en el mundo de la música; velan por romper los estereotipos generados por los medios de comunicación, las artes y los espectáculos que incrementan la desigualdad de género; y finalmente fomentan el empoderamiento tanto económico como del rol de mujer, tal como lo exponen en su manifiesto de *Somos Ruidosas* (2018):

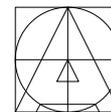
Para todas aquellas que alguna vez se han sentido inadecuadas, inseguras, demasiado tradicionales, demasiado excéntricas, demasiado feas, demasiado atractivas, demasiado tímidas, demasiado extrovertidas, Ruidosa es una invitación. No tengamos miedo de hacer ruido, de pelear por nuestro espacio, de cuestionarnos y de subvertir.

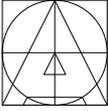
Como un ejemplo de la corriente de estudios de equidad de economía de género se destaca la iniciativa *Editatón de Mujeres en el Arte Chileno*, organizado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes a través del Área de Artes Visuales, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Contemporáneo de la Facultad de Artes de la Universidad

de Chile a través de Anilla Cultural MAC, y el recientemente creado Nodo de Prácticas Artísticas y Feminismos Crítico. La actividad que tuvo como fin visibilizar el aporte de las mujeres artistas chilenas de los siglos XX y XXI, buscó corregir e incorporar información en la plataforma de información Wikipedia, reflexionando sobre la participación femenina en el Arte (Brodsky, 2017).

Frente a lo anterior, es importante destacar que los movimientos de Economía Feminista proyectan hacia las capacidades que deben ejercer las mujeres para empoderarse económicamente, entre ellas desempeñarse activamente en la economía, tanto productiva y reproductivamente, como también siendo parte del desarrollo académico; participar en los mercados laborales de bienes y servicios en igualdad de condiciones que los hombres; transformar la división del trabajo en sus hogares como también en el mundo laboral; tener la capacidad de acumular sus propios bienes; e influir en las estructuras que gobiernan las relaciones entre el Mercado y el Estado.

En resumen, cada uno de los casos presentados integran de una u otra manera una posición feminista para el campo de las ciencias económicas de manera múltiple, vale decir, por una parte como un potencial de estudio de economía feminista rupturista, por potenciar el empoderamiento económico de la mujer mediante modelos colaborativos en plataformas de asociaciones gremiales o festivales (*Mujeres en VG*, *FEMCINE* y *Somos Ruidosas*), con la finalidad de visibilizar y elevar la posición de emprendedora y trabajadora de las artes y las culturas; como también desde un nivel académico en la generación de conocimiento, utilizando una vertiente de estudios de equidad, primero al identificar a la mujer en su papel de creadora, como el caso de *Editatón*





de Mujeres en el Arte Chileno, y en segundo lugar al levantar información sectorial y con enfoque de género, como Mujeres en VG y Somos Ruidosas.

Conclusiones

A través de la historia se han puesto en evidencia mediante las olas del feminismo las posturas y teorías acorde a cada uno de sus tiempos, se superponen las brechas existentes llegando hoy a hablar de una cuarta ola con características globales y apoyada por las redes sociales (Cobo, 2019). No deja de ser transcendental hacer hincapié en algunos vacíos que siguen estando presentes, principalmente en relación con el sector económico, como también lo expuesto en las epistemologías feministas decoloniales enfocadas en lo comunitario y el buen vivir (Zaragocín, 2017). Las prácticas patriarcales atentan directamente con los derechos y la dignidad humana, como también con la democracia, la cual al ingresar en la mayoría de los países trae consigo un reconocimiento igualitario, que con el paso del tiempo ha llegado a exigir la igualdad de estatus para las culturas y también para los sexos (Taylor, 1993).

Desde la incipiente integración del concepto de la Economía Creativa es imperativo integrar la perspectiva de género desde sus inicios, esperando que esta nueva iniciativa de desarrollo sustentable incluya tanto en sus lógicas de participación, como también en investigación, de manera que no solo sea un mecanismo de reconocimiento del sector para obtener subsidios o reconocimiento a nivel estatal, sino que considere todos aspectos transversales de la sociedad en su propio campo. En este

caso, y gracias a los movimientos feministas, se han incorporado mediante iniciativas concretas en la Industria Cultural y Creativa, pero por la necesidad de empoderamiento económico de mujeres que forman parte del sector, se requiere de una consolidación a nivel institucional del enfoque de género en el campo de la Economía Creativa.

Bibliografía

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Ediciones Akal.
- Balbo, L. (1994). Las mujeres y el trabajo: rupturas conceptuales. En C. B. Mondejar, C. C. Bengoa, y C. A. (Eds) *La doble presencia* (pp. 503-514) <https://icaeditorial.com/archivo/libros.php?id=295>
- Biswas, A. (2004). La tercera ola feminista: cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuenta. *Casa del Tiempo*, 6(68), 65-70.
- Blau, F. D., Ferber, M. A. y Winkler, A. E. (2002). *Economics of Women, Men and Work*. Upper Saddle River.
- Borderías, C. (2014). Cambios y continuidades en las desigualdades de género. Notas para una agenda de investigación. *Áreas: revista internacional de Ciencias Sociales*, (33), 7-15.
- Brodsky, V. (2017, octubre). Editatón de mujeres artistas en Chile: la acción de nombrar. *Artishock*. <https://artishockrevista.com/2017/10/30/editaton-mujeres-artistas-chile/>
- Burin, M. (1996). Género y psicoanálisis: subjetividades femeninas vulnerables. En M. Burin y E. Dio

Bleichmar (Eds.) *Género, psicoanálisis, subjetividad* (pp. 61-100). Paidós.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Editorial Paidós.

Carrasco, C. (1999). Tiempos, trabajos y organización social: reflexiones en torno al mercado laboral femenino". En C. Carrasco Bengoa (Ed.) *Mujeres y economía. Nuevas perspectivas para viejos y nuevos problemas* (pp. 125-172). Icaria.

Carrasco, C. (2001). La sostenibilidad de la vida humana: ¿un asunto de mujeres? En M. T. León (Ed.) *Mujeres y trabajo: cambios impostergables*. OXFAM GB, Veraz Comunicaçao.

Carrasco, C. (2016). Sostenibilidad de la vida y ceguera patriarcal. Una reflexión necesaria. *Revista Internacional de Estudios Feministas*, 1(1), 34-57.

CHEC Mercado Chile Economía Creativa. (2018). *Mercado Chec*. <https://www.mercadochec.cl>

Cixous, H. (1976). Le sexe ou la tête ? *Les Cahiers du GRIF*, (13), 5-15.

Cobo, R. (2019). La cuarta ola feminista y la violencia sexual. *Paradigma: Revista Universitaria de Cultura*, (22), 134-139.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2016). *Actualización del impacto económico del sector creativo en Chile*. Gobierno de Chile.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2018). *Plan Nacional de Fomento a la Economía Creativa*. Gobierno de Chile.

Cook, R. y Cusack, S. (2011). *Gender stereotyping: transnational legal perspectives*. University of Pennsylvania Press.

De Beauvoir, S. (1981). *El segundo sexo*. Siglo XX.

Federici, S. (2017). Economía feminista entre movimientos e instituciones: posibilidades, límites, contradicciones. En C. Carrasco y D. Carme (Eds.) *Economía feminista: desafíos, propuestas, alianzas* (pp. 21-29). Entrepueblos.

FEMCINE. (2021). Editorial. *FEMCINE Festival Cine de Mujeres*.

Flecha Fernández Sanmamed, A., Puigvert Mallart, L. y Redondo Sama, G. (2005). Socialización preventiva de la violencia de género. *Feminismo/s*, (6), 107-120.

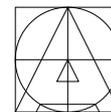
Garnham, N. (2011). De las Industrias Culturales a las Creativas. Análisis de las implicaciones en el Reino Unido. En E. Bustamante (Ed.) *Industrias Creativas: Amenazas sobre cultura digital* (pp. 21-47). Gedisa.

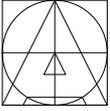
Harding, S. (2016). *Ciencia y feminismo*. Ediciones Morata.

Hewitson, G. J. (1999). *Feminist Economics: Interrogating the masculinity of rational economic man*. Edward Elgar Pub.

Irigaray, L. (2010). *Ética de la diferencia sexual*. Ellago Ediciones.

Larrañaga, M. y Jubeto, Y. (2017). Contribuciones de la economía feminista a la construcción de una economía solidaria. En C. Carrasco y D. Carme (Eds.).





Economía feminista: desafíos, propuestas, alianzas (pp. 29-58). Entrepueblos.

Maruani, M. (2000). *Trabajo y empleo de las mujeres*. Editorial Fundamentos.

Mattelart, M. (1982). *La cultura de la opresión femenina*. Anagrama.

Mujeres en VG. (s.f.). *Quiénes somos. Mujeres Videojuegos*: https://mujeresenvg.cl/quienes_somos/

ONU Mujeres. (2011). *Understanding and measuring women's economic empowerment*. ONU.

Orozco Pérez, A. (2005). Economía del género y economía feminista ¿conciliación o ruptura? *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 10(24), 43-63.

Pérez, A. (2017). ¿Espacios económicos de subversión feminista? En C. Carrasco y C. Díaz(Eds.). *Economía feminista: desafíos, propuestas, alianzas* (pp. 29-58). Entrepueblos.

Somos Ruidosas. (2018). *Manifiesto*. <https://somosruidosa.com/manifiesto/>

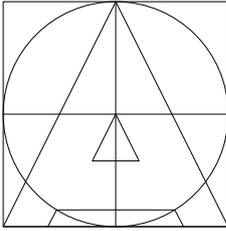
Svampa, M. (2015). *Feminismos del Sur y ecofeminismo*. Nueva Sociedad, (256), 127-131.

Taylor, C. (1993). *El Multiculturalismo y "La Política del Reconocimiento"*. Fondo de Cultura Económica.

UNESCO. (2021). *Año Internacional de la Economía Creativa para el Desarrollo Sostenible*. Unesco. <https://es.unesco.org/commemorations/international-years/creativeeconomy2021>

Vizcarra Bordi, I. (2008). Entre las desigualdades de género: un lugar para las mujeres pobres en la seguridad alimentaria y el combate al hambre. *Argumentos*, 21(57), 141-173.

Zaragocín, S. (2017). Feminismo Decolonial y Buen Vivir. En S. Varea, S. Zaragocín, S. Varea, y S. Zaragocín (Eds.) *Feminismo y buen vivir: utopías decoloniales* (pp. 17-25). PYDLOS Ediciones – Universidad de Cuenca.



Hábitats informales y vulnerabilidades urbanas. Imaginarios ecosociales entre las prácticas artísticas y culturales

Informal habitats and urban vulnerabilities. Ecosocial imaginaries between artistic and cultural practices

Belén Romero Caballero ¹

Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México, México

belen.romero.caballero@gmail.com

Fecha de recepción: 14/06/2021

Fecha de aprobación: 26/09/2021

Resumen:

El presente texto pretende analizar algunas prácticas artísticas y culturales llevadas a cabo por y con la gente de a pie en asentamientos denominados “informales”, que son considerados lugares de conflicto, pero también, de vida y de futuro. No se trata de ofrecer una mirada pintoresca de los suburbios marginales, ni tampoco de romantizar las prácticas cotidianas de los marginados y oprimidos por la necesidad de procurarse un techo y una vida digna. Por el contrario, el objetivo es visibilizar el potencial imaginativo que poseen estos sujetos para procurarse un hábitat adecuado de supervivencia, generando, además, expresiones estéticas propias a partir de materiales en su mayoría reciclados. Con ello ponen de relieve la existencia de otros saberes relacionados con la experiencia cotidiana que resultan indispensables para la transformación social y mejora de sus comunidades, al tiempo que se construyen como lugares del disentir, de sentir de una manera distinta.

¹ Programa de Becas Posdoctorales 2020-2021. Becaria del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, asesorada por la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein.

El marco en el que se desarrolla este estudio es el momento histórico que nos ha tocado vivir, cuyo modelo civilizatorio hegemónico capitalista moderno colonial de género, se caracteriza por una persistencia exacerbada del extractivismo, el despojo y la explotación de la vida humana y no humana, con una mayor incidencia y repercusión en el Sur global. Para ponerlo en discusión nos aproximaremos, desde la Historia del arte, los estudios de cultura visual y los estudios decoloniales, a los imaginarios ecosociales propuestos por el arquitecto y urbanista guatemalteco, Teddy Cruz, la artista y arquitecta eslovena Marjetica Potrč, y el colectivo artístico interdisciplinar Learning Group.

Palabras clave: *hábitats y arquitecturas informales, vulnerabilidades urbanas, imaginarios ecosociales, prácticas artísticas y culturales colaborativas.*

Abstract:

This text tries to analyze some artistic and cultural practices carried out by and with ordinary people in so-called “informal” settlements, which are considered places of conflict, but also of life and of the future. It is not about offering a picturesque view of the marginal suburbs, nor is it about romanticizing the daily practices of the marginalized and oppressed by the need to provide a roof and a dignified life. On the contrary, the objective is to make visible the imaginative potential that these subjects possess to procure an adequate habitat for survival, generating, in addition, their own aesthetic expressions from mostly recycled materials. With this they highlight the existence of other knowledge related to daily experience that is essential for the social transformation and improvement of their communities, while at the same time being built as places of dissent, of feeling in a different way.

The framework in which this study is developed is the historical moment that we have had to live, whose hegemonic modern colonial capitalist gender civilizational model is characterized by an exacerbated persistence of extractivism, dispossession and exploitation of human and non-human life, with a greater incidence and repercussion in the global south. To put it into discussion, we will approach, from art history, visual culture studies and decolonial studies, to the ecosocial imaginaries proposed by the Guatemalan architect and urban planner, Teddy Cruz, the Slovenian artist and architect Marjetica Potrč, and the artistic collective interdisciplinary Learning Group.

Keywords: *Informal habitats and architectures, urban vulnerabilities, ecosocial imaginaries, collaborative artistic and cultural practices.*

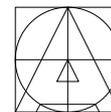
Introducción

El éxodo del campo a la ciudad ha sido una constante que se incrementa sin límite desde mediados del siglo XX en todo el mundo. Un desplazamiento voluntario o forzoso motivado por el anhelo de mayores oportunidades y mejores condiciones de vida, pero también causado por la violencia. Lo que significa en su sentido más profundo la búsqueda de la ciudad como “recurso” que reconozca la protección de los derechos humanos y de ciudadanía.

Después de cuatro años sin actualizar la situación mundial de las ciudades, la Organización de las Naciones Unidas, ONU-HABITAT, publica en 2020 el *Estado Global del las Metrópolis-Folleto de datos poblacionales*, en el que se proyecta que casi mil millones de personas se convertirán en habitantes metropolitanos en los próximos quince años. En 2020, en el caso concreto de América Latina y el Caribe, 321,2 millones de personas vivían en las metrópolis y, entre 2020 y 2035, se prevé que el número de personas suba en cincuenta y tres millones. La población metropolitana de la Región crecerá, pero con una reducción de 0,7% respecto al promedio de crecimiento de los últimos veinte años². Este estudio incorpora los impactos que la COVID-19 ha provocado en el universo urbano. De hecho, múltiples ciudades han perdido todo lo avanzado en los últimos cinco años. Además, la desigualdad se ha vuelto a disparar y la planificación urbana no acaba de ser una herramienta eficaz para alcanzar ciudades más sostenibles, tal y como explica la Nueva Agenda Urbana³. Durante la celebración del Día mundial del hábitat 2020, cuya consigna era “Vivienda para todos: un mejor futuro urbano”, Maimunah Mohd

Sarif, directora ejecutiva del Programa de Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos, explicaba que en la actualidad unos mil ochocientos millones de personas habitan en asentamientos informales, hogares precarios e inadecuados, o en situación de hacinamiento. Un escenario nada alentador, pues se prevé que siga empeorando en el transcurso de la presente década si no se actúa de inmediato⁴.

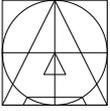
La “informalidad” como praxis social y espacial hace su aparición ante la desatención de un Estado que es incapaz de garantizar los derechos y libertades humanas, entre ellos, el derecho a una vivienda y a un hábitat digno, a la par que criminaliza la miseria y al otro. De hecho, la denominación “asentamientos informales”, también conocida por la literatura como sectores marginales, asentamientos precarios, sectores periféricos, sectores subnormales, o áreas pobres de las ciudades, entre otras, tiene, junto a los demás, una connotación negativa que desacredita y menoscaba tanto el lugar como a sus pobladores, relacionándolos con lo desordenado, lo caótico, lo sucio, lo feo, lo no normativo, lo ilegal, y, por lo tanto, con lo inseguro y lo problemático. Esta estigmatización responde en gran medida a una mirada interesada únicamente en la privatización cada vez mayor de los territorios urbanos y no urbanos en aras de una “eficaz” regulación de estos, pero también como una forma de fiscalización de aquellas prácticas de subsistencia que escapan al sistema de los poderes dominantes.



² Organización de las Naciones Unidas-Hábitat. Estado Global de las Metrópolis 2020-Folleto de datos poblacionales.

³ Naciones Unidas. Hábitat III. Nueva Agenda Urbana 2017. Asimismo, el Informe Social Mundial 2020 emitido por el Departamento de Asuntos Económicos y Sociales de la ONU, indica que América Latina y El Caribe junto con África encabezan los índices de desigualdad a nivel mundial.

⁴ Maimunah Mohd Sarif. Día mundial del hábitat 2020. Vivienda para todos: un mejor futuro urbano.



Estas cuestiones son conocidas por el mercado capitalista para el que el control de la tierra urbana se convierte en estratégico, pues le permite simultáneamente mercantilizar su valor, así como dirigir el tipo de socialización que en ella se desarrolla. De manera que, el interés principal se sitúa en la ciudad también como recurso, en este caso, elemento productivo y funcional idóneo para la circulación de mercancías y el consumo, sin olvidar sus soportes físicos, los edificios, que sirven a la vez para la consecución de sus fines y objeto de especulación, cuyas consecuencias se han traducido en la actual crisis económica.

De lo anterior se deduce la ciudad actual convertida en una amalgama compleja donde conviven distintos fenómenos. Por un lado, la homogeneización en todo el mundo de una arquitectura espectacularmente moderna y colosal, una “urbanización” (Muñoz, 2008), en la que se repite un patrón de “ciudad global” (Muxí, 2004). Es decir, aquella en la que se replican las mismas tipologías arquitectónicas y urbanas, pero en las que se olvidan las tradiciones e identidades locales en pos de megahoteles, grandes centros de negocios, edificios representativos carentes de contenido que aparentan un avance tecnológico competitivo, centros comerciales y *resorts* erigidos en una arquitectura kitsch y comercial de servicios, así como la gentrificación de centros históricos convertidos en barrios temáticos mediante reproducciones históricas.

Esta arquitectura y urbanismo banal se ha globalizado mientras también lo han hecho frente a ella la marginalización y el empobrecimiento brutal de la sociedad, representando una realidad urbana distinta. Lo que ha producido territorios y habitantes cada vez más aislados, excluidos, segregados, que nunca podrán participar de esa ciudad elitista, con-

figurando, en palabras de Joan Nogué y Joan Romero, “*las nuevas tierras incógnitas*, los vertederos de residuos humanos, geografías invisibles que están sin estar, regiones opacas en los mapas, pero que marcan, sin embargo, nuestros espacios existenciales tanto o más que las cartografías cartesianas, visibles y cartografiables propias de las lógicas territoriales hegemónicas” (Nogué y Romero, 2012, p. 40)⁵.

Desde nuestra perspectiva, dicha “urbanización” viene dada por el sistema capitalista, moderno/colonial de género⁶ que afecta no solo a los aspectos formales y estéticos de las metrópolis, sino que engloba múltiples dimensiones, económicas, culturales, ecológicas, epistémicas, etcétera.

⁵ Joan Nogué y Joan Romero lo explican elocuentemente de la siguiente manera: “Hoy, cuando parecía que la Tierra había sido finalmente explorada y cartografiada en su totalidad y hasta el más mínimo detalle, reaparecen nuevas ‘tierras incógnitas’ que poco o nada tiene que ver con aquellas *terrae incognitae* de los mapas medievales o con aquellos espacios en blanco del mapa de África que tanto despertaron la imaginación y el interés de las sociedades geográficas decimonónicas. [...] La geopolítica contemporánea se caracteriza por una caótica coexistencia de espacios absolutamente controlados y de territorios planificados con precisión milimétrica, al lado de tierras incógnitas que funcionan con otra lógica. [...] Paisajes desolados que dejan, sin embargo, sus trazados a veces poco visibles, pero siempre latentes, en el territorio.” (Nogué y Romero, 2012, p. 40)

⁶ Siguiendo los estudios del grupo Modernidad/Colonialidad, el sistema capitalista moderno-colonial de género es un patrón de poder que, basado en jerarquías de clase, étnicas, sexuales, geopolíticas y de género justifica y legitima el orden asimétrico y hegemónico establecido por el colonialismo a partir de la llamada “Conquista” de América. La colonialidad se refiere a la ideología concomitante que se perpetúa hasta la actualidad, relacionada con todo el marco epistémico y ontológico y al sistema de poder. Como expresa Catherine Walsh, “representa una gran variedad de aspectos psicológicos y existenciales, económicos y militares que tienen la característica común de la determinación y dominación de una cultura, cosmovisión, filosofía, religiosidad, y de un modo de vivir” (Walsh, 2008, p.135)

Para dar cuenta de ello, le seguimos la pista a la teoría crítica urbana transmoderna de Yasser Farrés y Alberto Matarán (2014) en la que, desde una óptica decolonial, plantean comparar aquellas grandes urbes del planeta que son tomadas como referentes mundiales, con las que había con anterioridad al proceso colonial y en las que coexistía una pluralidad arquetípica consonante a cada pueblo, territorio, cultura, sociedad y cosmovisión⁷. Para estos autores, la homogeneización y la pérdida de identidad actual son entendidas como consecuencia del privilegio de la episteme occidental.

Es decir, que persiste una colonialidad territorial⁸ en la que el poder dominante establece qué es territorialmente lícito, válido, admitido, y, por lo tanto, reconocido (Farrés y Matarán, 2014, pp. 348-349).

En el caso de América Latina, la fundación de nuevas ciudades fue una estrategia de poder y dominación a través de las cuales el colonizador imponía

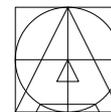
su autoridad en todos los ámbitos. De ahí que entre 1492 y 1770 se fundaran más de 440 ciudades cuya trama debía ser ortogonal de acuerdo con el orden impuesto en las Ordenanzas de Felipe II, inspiradas a su vez en el Tratado de Vitrubio, con el fin de garantizar un orden jerarquizado. Este proceso invasivo no solamente constituyó la apropiación de los territorios y sus gentes, sino que todas las ciudades indígenas, incluso aquellas que poseían una trama en damero, como la Gran Tenochtitlan, fueron destruidas y sus habitantes expulsados a las afueras. Así es como empiezan a diferenciarse el centro ordenado y reglamentado y la periferia informal cuya arquitectura no ha sido registrada ni historiada, contribuyendo a una inferiorización urbana, económica y social que persiste hasta hoy.

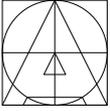
En este marco, el presente texto trata de dar cuenta de aquellos lugares y experiencias humanas informales que se desarrollan cotidianamente y de forma espontánea fuera de los planeamientos urbanos y arquitectónicos jurídicamente legales, que tienen en común la pobreza y la explotación. No pretendemos ofrecer una mirada pintoresca de los suburbios marginales de las grandes metrópolis que se encuentran tanto en la periferia como en sus centros degradados. Ni de romantizar las prácticas cotidianas de los marginados y oprimidos por la necesidad de procurarse un techo y una vida digna. De hecho, vivimos una época sin precedentes en la que miles de millones de personas del Sur global⁹, incluidos aquellos estados de capitalismo pobre, “no tienen esperanza de que sus vidas prosperen, pues saben que no son necesarias, ni lo serán en el futuro” (Nogué y Romero, 2012, p. 34).

⁷ En el artículo que se cita, los autores no hacen un análisis exhaustivo por ciudades, sino que se refieren a ellas en su conjunto siguiendo la idea de “ciudad global” de Zaida Muxí. Su intención es poner en cuestión la teoría urbana contemporánea desde la perspectiva de los estudios decoloniales y el pensamiento crítico latinoamericano para evidenciar la crisis de legitimidad del conocimiento moderno y su contundente repercusión en esta área a escala planetaria. (Farrés y Matarán, 2014, p. 4)

⁸ La colonialidad territorial, según Farrés y Matarán, se entiende como “el conjunto de patrones de poder que en la praxis territorial sirven para establecer hegemónicamente una concepción del territorio sobre otras que resultan “inferiorizadas”. [...] Esta se ejerce tanto en los escenarios territoriales globales como en los locales. En los primeros, ostentan poder de enunciación agentes transnacionales como los monopolios de la explotación de los recursos naturales o de la construcción, algunas fundaciones, organismos internacionales y otros. En los segundos, lo hacen los gobiernos locales y otros actores con poder de decisión, aunque cada vez más influidos por los agentes transnacionales pues no existe desconexión entre una escala y otra.” (Farrés y Matarán, 2014, p. 23)

⁹ Nos referimos al Sur en el sentido metafórico que le atribuye Boaventura de Sousa Santos: el Sur decolonial, metáfora del padecimiento continuado ejercido por el capitalismo, el colonialismo, y el patriarcado en el que se han sustentado. Por ello, existe también un Sur en el Norte, y al





Por el contrario, nuestro objetivo es analizar algunas “maniobras” ecológicas llevadas a cabo por la gente de a pie en asentamientos denominados informales, que son considerados lugares de conflicto, pero también, de vida y de futuro, convirtiéndose en sujetos de creación, transformación, mejoramiento y expresión de su hábitat, al tiempo que se configuran en lugares del disentir, de sentir de una manera distinta.

Es desde la creatividad de estas “vulnerabilidades urbanas” (Montaner, 2012, p. 353), convertidas en el blanco de aquellas políticas que pretenden una ciudad immaculada y fiable, desde donde surgen las prácticas de re-existencia¹⁰ que luchan por el pro-

revés, nutrido por las élites locales que obtienen ganancia de la re-producción del capitalismo y del colonialismo (Santos, 2009, p.12) Es, por tanto, una designación rotundamente política, “utilizada para distinguir a aquellos que poseen, de los desposeídos” (Mohanty, 2008, p.4 13). Esta distinción metafórica, dice Arif Dirlik, que deslinda las rutas del capital transnacional, de los pueblos y gentes marginados del mundo, es independiente de su ubicación. (Dirlik, 1994, p.351)

¹⁰ La noción de “condiciones de la re-existencia” (más allá de la resistencia) fue propuesta por Adolfo Albán Achinte en el contexto de la reunión llevada a cabo en Caracas, en mayo de 2007, por el grupo Modernidad/Colonialidad/Decolonialidad, donde se debatió -entre otros asuntos- la cuestión de visionar los tipos de sociedades descoloniales que podrían desear construir. (Escobar, 2010, p. 351). En un texto posterior del propio Adolfo Albán, se expresa diciendo: “dispositivos que las comunidades crean y desarrollan para inventarse cotidianamente la vida y poder de esta manera confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta nuestros días ha inferiorizado, silenciado y visibilizado negativamente la existencia de las comunidades afrodescendientes. La re-existencia apunta a descentrar las lógicas establecidas para buscar en las profundidades de las culturas -en este caso indígenas y afrodescendientes- las claves de formas organizativas, de producción, alimentarias, rituales y estéticas que permitan dignificar la vida y re-inventarla para permanecer transformándose. La re-existencia apunta a lo que el líder comunitario, cooperativo y sindical Héctor Daniel Useche Berón “Pájaro”. (Albán, 2013, p.455)

pio espacio vital y su reconocimiento. De ahí que nosotros las denominemos “vulnerabilidades”. Nos aproximaremos a ellas desde la Historia del arte y los estudios de cultura visual, esto es, tomaremos como herramientas de análisis prácticas artísticas y culturales que, por su participación en la producción de imaginarios en la intersubjetividad colectiva, contribuyen a la conformación del sentido común. Lo haremos a través de los lentes del arquitecto y urbanista guatemalteco, Teddy Cruz, la artista y arquitecta eslovena Marjetica Potrč, y el colectivo artístico interdisciplinar Learning Group, cuyas miradas quieren dar noticia de las condiciones de existencia de quienes habitan asentamientos ilegales, o más bien, de leyes propias, las leyes de la subsistencia. Al tiempo que, como veremos, proponen soluciones creativas conjuntas para sostener la vida.

Cross-Border Suburbias

En esta dirección, el arquitecto y urbanista Teddy Cruz lleva más de quince años investigando y tratando de hacer visibles aquellas maniobras que proceden de lo informal y que resultan estratégicas en cuestiones de infraestructuras, de espacios y de re-definición del territorio. A su parecer, estas no proceden de las grandes metrópolis de China o Dubai, sino que están emergiendo del Sur, en especial de Latinoamérica, de lo que él denomina “lugares de escasez”. Si bien se les nombra de distinta manera, “villas miseria” en Argentina, “favelas” en Brasil, “ciudades perdidas” en México, “barreadas” en Lima, “callampas” en Santiago de Chile, “alagados” en El Salvador, etcétera, todas ellas representan un urbanismo y una arquitectura de insurgencia.

Una de sus investigaciones más relevantes en este campo ha sido *Cross-Border Suburbias*, sobre la

frontera Tijuana-San Diego, desarrollada entre 2003 y 2008. Este lugar tiene un especial interés debido a las tensiones que en él se producen, pues hay flujos continuos entre la zona sur de California, en el cinturón de la ciudad de San Diego cuyo coste inmobiliario es el más caro del mundo, y uno de los asentamientos más pobres de Latinoamérica a escasos minutos, como es la periferia de Tijuana que sirve de mano de obra barata para la construcción de lujosas urbanizaciones. Estas últimas son comunidades de servicio totalmente diferenciadas que no pueden establecerse en el mismo emplazamiento, pero que deben habitar en sus proximidades. Es en ellas donde se producen lo que Teddy Cruz ha nombrado “prácticas de asentamiento” llevadas a cabo por inmigrantes que cruzan diariamente la frontera para trabajar, y que en su regreso se acompañan de materiales de desecho, desperdicios procedentes de urbanizaciones que son renovadas en Estados Unidos, y que constituyen la materia prima para construir sus casas en Tijuana, o en el área obrera de San Isidro a las afueras de San Diego. La clave radica en que las mismas manos que despedazaron dichas casas son las que ahora las rehacen, pero de una manera completamente distinta.

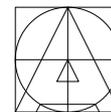
La imagen que se deriva de este fenómeno ha sido patologizada asumiéndose como anormal, pero su representatividad es innegable, pues a pesar de quedar por fuera del modelo formal que tiende a eliminar cualquier diferencia que desestabilice la homogeneidad con la que se legitima, fundamentalmente lo nutre. De ahí, que la dicotomía entre la ciudad formal e informal como dos modos de vida inconexos y desconectados no sea mas que una convención, ya que sendas se articulan y funcionan como un entramado que interactúa como un todo. El problema radica en que la primera se apropia de las lógicas y prácticas de la segunda, pero no las reconoce.

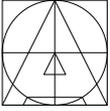
Es cierto que los contrastes visuales entre ellas son evidentes: frente al estatismo de la ciudad formal que depende para representarse de su arquitectura permanente de hormigón, la ciudad informal se caracteriza por un dinamismo que constantemente se modifica y se reinventa a base de nuevos materiales reciclados. Sin embargo, su imagen no puede desligarse de los lugares sociopolíticos que genera, los cuales mantienen valores comunitarios y sostienen vidas. De hecho, ha sido objeto de cierta estetización que ha servido para trivializar conceptos como lo informal, lo precario o lo no normado.

Si trasladamos estas cuestiones a los territorios conceptuales de H. Bhabha estaríamos hablando de su carácter performativo, en tanto que los creadores de la ciudad informal y sus prácticas antioficiales emergen como “contra-narrativas que constantemente evocan y borran sus fronteras totalizantes, alteran esas maniobras ideológicas a través de las cuales las ‘comunidades imaginadas’ reciben identidades esencialistas”. (Bhabha, 2002, p. 185)

Por tal motivo, lo que nos llama la atención de estas viviendas es el valor interpelador de la creatividad con la que se autoproduce una y otra vez un hábitat estructurador urbano que debiera ser tenido en consideración por las instituciones públicas. Lo que significa comprender la ciudad y el territorio de manera colectiva, teniendo en cuenta su diversidad y complejidad, así como el reconocimiento de la existencia de lo informal. Esto constituye un proyecto político que implica la necesidad de una pedagogía urbana pensada de abajo hacia arriba.

La vivienda autoconstruida representa un derecho cívico que se reclama y se consigue en el mismo acto de construirla, y cuya imagen evidencia la inventiva como práctica cotidiana que desobedece vi-





sualmente y desafía la lógica jerárquica y violenta de un desarrollo urbanístico que se retroalimenta para mantenerse como dispositivo de colonización de las identidades y la diferencia. Su objetivo es perpetuar la vivienda y el espacio público en espacios uniformes, monótonos, con una utilidad funcional, no convivencial, que los convierta en idóneos para el consumo.

En cambio, las viviendas autoproducidas desbordan la racionalidad autoreferenciada por la ciudad formal mediante una disidencia que escapa a su control y que hace posible el reconocimiento del otro, irrumpiendo en la mera realidad vital, en el mero espacio vivencial. Lo espontáneo, lo inestable, lo precario, lo en apariencia desordenado y descuidado, en definitiva, lo informal de estas prácticas y gestos alternativos de relacionarse con el territorio, comportan su carácter “extra-ordinario” (fuera del orden establecido y de lo ordinario) (Albet, Clua y Díaz-Cortés, 2012, p. 421). Y es justamente esta cuestión, su potencial creativo, lo que las convierte en extraordinarias para subvertir los espacios y las estructuras. Pues muestran una mirada de la vivienda popular y su hábitat marginal como lugares sensibles de producción cultural, de producción de sentido, logrando en algunas ocasiones consolidarse y ser reconocidas, como veremos más adelante.

Growing Houses o las casas crecedoras

En estos procesos de autogestión espontánea de su hábitat, tanto en lo que se refiere a la vivienda, el barrio, o la ciudad, los pobladores se las ingenian, también, creando artefactos de baja tecnología que les ayudan en su diario acontecer, en su práctica de la vida, a partir de un conocimiento empírico que ha pasado de generación en generación a lo largo del tiempo de forma tácita. La arquitecta eslovena Marjetica Potrč lleva años dando cuenta de ello en su trabajo, el cual está anclado en la cotidianidad de estas experiencias. Como relatábamos anteriormente, una de las características comunes de las ciudades informales es la carencia en lo económico, y por ende de servicios e infraestructuras. Por esta razón, sus pobladores son, con sus iniciativas, esfuerzos y posibilidades, los que inventan diariamente remedios que sostengan sus vidas, con materiales improvisados y en condiciones mínimas de habitabilidad.

En sus “estudios de caso”, como ella denomina a sus proyectos, hay una mirada muy atenta a todos estos artilugios y estructuras, constituyendo la materia prima de los mismos. Generalmente están basados en necesidades humanas fundamentales, refugio, alimentos y agua, seguridad y educación, etcétera, de una comunidad rural o urbana concreta. En estos trabajos pone a dialogar intereses estéticos, políticos y sociales, con acciones in situ, pero, también, con exposiciones en las que, a través de bocetos, dibujos, maquetas, instalaciones, testimonios, viviendas a escala real realizadas con materiales del lugar y de desecho, da a conocer relatos y escenarios de re-existencia mediante las mismas maniobras llevadas a cabo por sus pobladores.

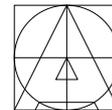
Uno de sus lugares de interés ha sido la ciudad de Caracas, concretamente los llamados “barrios” o “barrios de rancho”, designación particular con la que se denomina en Venezuela a los asentamientos informales. Con ellos trabaja en un proceso continuo de aprendizaje e intercambio de conocimientos con sus habitantes, que traslada posteriormente a la galería para visibilizar soluciones que otros ya han adoptado y desarrollado con el fin de restablecer y volver a definir los términos de su relación con la sociedad y el medio ambiente. Basándose en este contexto geopolítico y social se llevó a cabo el proyecto expositivo Negociación urbana (2003) creado expresamente para el Instituto Valenciano de Arte Moderno, en cuya explanada principal ubicó Chabola Solar, con la que concretaba la investigación realizada durante años. Como expresaba en el libro/catálogo publicado para la ocasión, de acuerdo con su experiencia vivida, Caracas era un “lugar único” donde el hábitat natural que abrazaba la ciudad con la presencia inmensa del Monte Ávila, no restaba importancia a la complejidad geosimbólica de los barrios, ni menoscababa su vitalidad y “naturaleza urbana” “hecha de una sustancia distinta” que se complementaba con la ciudad formal:

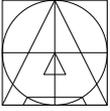
Otro tipo de naturaleza, la naturaleza urbana, está también presente de forma constante: Los barrios. Estés en la parte de la ciudad en que estés, siempre te observan. Se hallan presentes, pero no integrados. Los barrios de Caracas se afirman a sí mismos y a la condición temporal de su existencia de forma visible y con plena confianza. Prácticamente todas las casas de barrio cuentan con alambradas de hierro que sobresalen de sus tejados, proclamando la vitalidad del lugar, mirando las cosas de forma invertida. (Potrč, 2003, p. 205)

Así, en el texto *Naturaleza urbana y ciudades naturales*, Potrč describe la ciudad informal como un organismo vivo en constante transformación, a cuyas viviendas denomina “las crecedoras o las casas que crecen” (*Growing Houses*), en las que se van añadiendo habitaciones, anexos, cuartos, piezas y aposentos con distintas funciones, que aumentan conforme lo hacen las familias y sus numerosos ocupantes. Pero, además, presentan una cultura rural que se mantiene en un espacio liminal en el que se busca crear pequeños barrios o pueblos sobre la idea de comunidad. A partir de aquí, negocian entre ellos mismos de forma oral (más allá de las normativas escritas, sin contar con las autoridades locales) el agua y la energía, pues es más importante el sentido de comunidad, de una ciudad de comunidades, que el individualismo de la moderna ciudad formal.

Al igual que Caracas: *Growing Houses* (2012), Caracas: *Growing Houses, with a Dry Toilet* (2013), es un estudio de caso basado en este ideario. Ambos se centran en una comunidad que sugiere formas de convivencia que trascienden el neoliberalismo o la economía de mercado, en la que “ser” siempre significa “estar con”, y “yo” no precede a “nosotros”. Prueba de ello, es que está basado en la vida de dos familias que comparten la planta baja de la casa para un negocio, así como la energía y el agua y un baño seco en la parte superior de la vivienda.

Esta preocupación por la falta de agua corriente y la pobreza energética de los habitantes de las ciudades informales ha sido una constante en su trabajo. En 2003 llevó a cabo una investigación de seis meses que tuvo como resultado un aseo ecológico y autosuficiente, sin agua, situado en la zona más alta del barrio de La Vega. *Dry Toilet*, fue realizado en colaboración con el arquitecto israelí Liyat Esakov





y con los habitantes del vecindario. Para Potrč se trata de proponer soluciones concretas que mejoren la existencia de quienes viven en condiciones de precariedad extrema. Esto pasa por pensar en alternativas viables al paradigma actual capitalista de acumulación y crecimiento rápido, visibilizando, por el contrario, las inventivas de aquellas comunidades en las que como menciona en uno de sus dibujos de la serie Florestania (2006), “la felicidad es crecer a pasos pequeños”. Esta premisa exige actuar de forma crítica en cuanto a la relación actual entre naturaleza y cultura, ya que, es la única manera de comprender cómo se articulan y satisfacen las necesidades de sus habitantes. Precisamente, las realidades de estos territorios urbanos son entendidas como “naturahabitudes”, en tanto que hay una afectación mutua de interdependencia entre el hábitat urbano, natural y rural, cuya imagen podemos observar simultáneamente en los asentamientos informales. Sus costumbres, en muchos casos, siguen siendo mayormente rurales con una economía también informal y artesanal, que coexiste con prácticas cotidianas de urbanidad, tecnología satelital y conexión a internet. Por lo que, la producción de conocimiento se da en un territorio de ensamblajes que tiene que ver con el lugar donde la gente vive, donde muere, donde sufre, donde resiste, donde camina.

Se constituyen en lugares cuya identidad no es única ni armónica, sino que las múltiples identidades desbordan los tradicionales estereotipos con los que se identifica a sus habitantes. Emigrantes, refugiados, exiliados, trabajadores “invitados”, cuyo estatuto deriva de la descolonización, o de las grandes mudanzas demográficas o políticas, tratan de “habitar lo normalmente deshabitado” para escapar del poder hegemónico. Dicha “contra-habitación”, explica Paul Virilio, se constituye como una prácti-

ca nómada transgresiva de obstinada rebeldía consecuencia de los grandes conflictos poscoloniales e imperiales (Virilio. Citado de Said, 1996, p. 508).

En tal sentido, la coexistencia de expresiones culturales diversas en un mismo lugar acarrea una “proliferación de híbridos” en los que se articulan “figuras complejas”, “identidades abiertas” que se crean desde la particularidad y la diferencia. Este espacio liminal, periférico, ha sido denominado por H. Bhabha como “el tercer espacio”, “no como el punto donde algo termina sino como el lugar donde algo comienza” (Bhabha, 2002, p. 24). Un espacio en el que los habitantes de los asentamientos informales por razones de orden político, económico, cultural y ecológico, por una cuestión de necesidad vital, se las han ingeniado mediante un inventario propio para la autoconstrucción de sus viviendas.

Así, las propuestas de Potrč ponen en valor aquello que Katya Mandoki (1994) denominó estética popular “prosaica” del diario acontecer, expresión social y colectiva de la experiencia y cotidianeidad de los pobladores de la ciudad informal, que ha sufrido un “descuido” teórico y metodológico respecto a la estética formal “poética”. Sus creadores son el común denominador, cuyas acciones sobre el lugar establecen relaciones tanto manifiestas, expresiones visuales de sus casas y barrios como tácitas, emotivas, subjetivas o simbólicas. Todas ellas le confieren significado y razón de ser al lugar en el que viven y favorecen el vínculo afectivo entre ambos.

Growing Houses o las casas crecedoras

Por último, queremos sumar a este ideario [Collected Material Dwelling, #002] [Vivienda de material reciclado, #002] (2005) del colectivo artístico Learning Group¹¹. Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación más amplio llamado [Collecting System] ([Sistema de Recolección]) caracterizado por un diseño colaborativo en el que se trabaja con los vecinos de la comunidad y otros agentes locales mediante diversos talleres, y que ha sido desarrollado en Estados Unidos, Japón y México.

El punto de partida es trabajar desde el ámbito local y su propia economía, atendiendo a los recursos e inventivas de los habitantes de la zona para la subsistencia diaria. Después, la investigación se centra en cómo hacer uso de ellos para la construcción de viviendas¹².

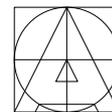
Fue llevado a cabo en un barrio periférico de la ciudad de Monterrey. Considerada como la capital industrial de México, posee una potente economía formal basada en el cemento, el acero y el vidrio, que cohabita con una no menos importante economía informal sostenida por el trabajo de muchos habitantes de la ciudad que trabajan por cuenta propia recogiendo materiales de desecho que, o bien, venden, o bien, les sirven para construir sus

viviendas. Mucha de esta gente recolecta PET, un tipo de plástico muy usado en envases de bebidas y textiles, para su posterior reciclaje, diseñando sus propios artefactos para la recogida y el transporte del mismo. A partir de una investigación previa basada en estos aspectos, Learning Group desarrolló un método que, apoyándose en dichos recursos, sirviera para construir viviendas y habitaciones con botellas desechables. Este método incluía un estudio técnico para calcular factores como la anchura y la resistencia de las paredes. Se crearon bloques para construir, y dependiendo del lugar a donde fuesen destinados, se rellenaron de agua o arena, obteniendo una fuerza y consistencia similar al hormigón, pero con un coste muy inferior. La vivienda se ideó a partir de una planta hexagonal con la posibilidad de ir creciendo por añadidura en cada uno de sus lados.

[*Collected Material Dwelling, #002*] se puso en práctica mediante un taller en el que se involucraron vecinos del barrio, por “gusto” o por necesidad, procedentes de distintos ámbitos y con diferentes conocimientos, el cual sirvió para resaltar el carácter bidireccional de un proceso en el que se comparte información y donde la comunidad puede y debe influir en la toma de decisiones.

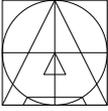
Al tiempo que se iban ensartando las ristas de botellas mediante un sistema de ligazón ideado al efecto, se dejaban al descubierto la relaciones que se tejen en el asentamiento informal entre los pobladores y su entorno, y cómo estos son agentes de creación, mejora y significación de su hábitat.

La construcción de esta vivienda encarna no solo una apropiación funcional del lugar, sino también, una valoración simbólica que se ha ido fraguando con el tiempo y dentro de la precariedad a partir del



¹¹ Los componentes de Learning Group son Rikke Lutter, Cecilia Wendt, Julio Castro y Brett Bloom.

¹² Los trabajos que forman parte de [Collecting System] han sido publicados por Learning Group en un libro, [Learning Book #001] (Libro de aprendizaje), así como en distintos afiches [Learning Posters], (Pósteres de aprendizaje) que pueden ser consultados libremente en internet y que tienen un carácter fundamentalmente pedagógico. A modo de manual práctico, en ellos se reúne el saber local y colectivo puesto a circular y a trabajar por las redes. Lo cual es parte de su discusión acerca de cómo el conocimiento es producido y distribuido.



esfuerzo de sus habitantes. Ellos son los verdaderos expertos en el tema de su propio hábitat, tanto en lo que se refiere a sus necesidades, como a las distintas variables, físicas, sociales, económicas, y estéticas que hay que tener en cuenta, pues desarrollan su “tejido de vida” allí. De hecho, la casa se finalizó mediante un adobe de cemento realizado como camuflaje con el fin de pasar desapercibida, imitando la visualidad de la arquitectura formal de las casas permanentes, y evitar así la demolición, pues se erigió sin permiso en una zona marginal, que ha sido regulada posteriormente.

De esta forma, [*Collected Material Dwelling, #002*] satisfizo las necesidades de la gente del lugar, no la política económica globalizada, correspondiéndose con sus valores sociales y culturales, al tiempo que reforzó y vitalizó a la comunidad en sí misma, preparándola para iniciar otros proyectos de mejora continua de sus condiciones y calidad de vida.

Conclusiones

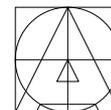
Como relatábamos al inicio del texto, los datos expresados en los distintos informes y estudios llevados a cabo por las Naciones Unidas nos muestran que América Latina y el Caribe es la segunda región más urbanizada a escala mundial, al tiempo que, junto a África, encabeza los índices de desigualdad más elevados. Sin embargo, la defensa y las luchas por el territorio han sido una constante histórica que persiste hasta la actualidad y que está articulada con las propias condiciones de opresión.

Los modelos de hábitats urbanos o “naturalezas urbanas”, como los denomina Marjetica Potrč, no se han concebido al margen del sistema capitalis-

ta moderno/colonial de género. La colonialidad se hace presente de igual manera en el patrón habitacional que, si bien, proyecta la ciudad como lugar de oportunidades y producción de economías a gran escala, favorece formas de crecimiento disparate excluyentes que jerarquizan el espacio público y engendran grandes asimetrías sociales, económicas, ecológicas y culturales. Un patrón habitacional precario que vulnera derechos que afectan a la salud, la seguridad, el trabajo, y al propio desarrollo de los sujetos, cebándose con los más vulnerables. Este lleva aparejado una estética formal e informal, válida e inválida, inteligible e ininteligible, reconocible e irreconocible, cuya diferencia visual permea en nuestros imaginarios intersubjetivos promoviendo desprecio, rechazo y miedo, respecto a quienes viven y habitan en el reverso de los marcos de inteligibilidad y reconocimiento establecidos.

Por este motivo, hemos tratado de sacar a la luz que ciertas experiencias precarias de urbanismo, arquitectura y visualidades informales constituyen esa ciudad otra donde se pueden hallar valores novedosos en cuanto a métodos y formas alternativas, que destacan también por la calidad creativa de sus pobladores. La diferencia visual cuestiona los modelos de homogeneización y nos desvela una ciudad flexible que se va construyendo a diario, que se reimagina y transforma conforme va siendo ocupada, abriéndose para contener cualquier tipo de población, por lo que, en este sentido, es asumida de modos muy diversos.

Las prácticas artísticas y culturales con las que hemos trabajado ponen al descubierto que, la Historia del arte y los estudios de cultura visual como lugares de producción de conocimiento tienen el potencial, no solo de evidenciar esta problemática, sino de revertir la visualidad hegemónica que identifica



la informalidad con el desorden, el sinsentido, la indisciplina, muchas veces convertida en basural material y simbólico. Nos interpelan con la capacidad imaginativa de reinención con las que sus hacedores crean un mundo habitable mediante soluciones alternativas y de adaptación a nuevas circunstancias para evitar la demolición de sus casas y, por ende, su desaparición. Pero, además, por la habilidad que muestran para resignificar los signos que los basurizan y criminalizan, subvirtiéndolos para reivindicar su profunda humanidad e inextinguible instinto de vida con los que lograr finalmente el reconocimiento.

Bibliografía

Albán, A. (2013). Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos. En C. Walsh (Ed.) *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir, I* (pp.463-468). Abya Yala.

Albet, A., Clua, A. y Díaz, F. (2012). Resistencias urbanas y conflicto creativo: lo público como espacio de reconocimiento. En J. Nogué y J. Romero (Eds.) *Las otras geografías* (pp. 405-424). Tirant Humanidades.

Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.

Dirlik, A. (1994). The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism. *Critical Inquiry*, 20 (2), 328-356. <http://www.jstor.org/stable/1343914>

Escobar, A. (2010). *Territorios de la diferencia. Lugar, movimientos, vías, redes*. Envió. <http://www.ram-wan.net/restrepo/documentos/Territorios.pdf>

Farrés, Y. y Matarán, A. (2014). Hacia una teoría urbana transmoderna y decolonial: una introducción. *Polis*, 13 (37), 339-361. doi.org/10.4067/S0718-65682014000100019

Learning Group (2005). [Learning Book #001] [Collecting System]. <http://www.learningsite.info/learningbook001.pdf>

Mandoki, K. (1994). *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*. Grijalbo.

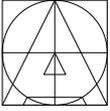
Mohanty, C. (2008). De vuelta a Bajo los ojos de Occidente: La solidaridad feminista a través de las luchas capitalista. En A. R. Hernández, y L. Suárez (Eds.) *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes* (pp. 404-464). Cátedra, Universitat de València, Instituto de la mujer.

Montaner, J. M. (2012). Vulnerabilidades urbanas: separar, olvidar, deshabitar. En J. Nogué y J. Romero (Eds.) *Las otras geografías* (pp. 353-367). Tirant Humanidades.

Muñoz, F. (2008). *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales*. Gustavo Gili.

Muxí, Z. (2004). *La Arquitectura de la ciudad global*. Gustavo Gili.

Nogué, J. y Romero, J. (2012). Otras geografías, otros tiempos. Nuevas y viejas preguntas, viejas y nuevas preguntas. En J. Nogué y J. Romero (Eds.) *Las otras geografías* (pp. 15-50). Tirant Humanidades.



Organización de las Naciones Unidas-Habitat (2020). *Estado Global de las Metrópolis 2020-Folleto de datos poblacionales*. Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos. https://unhabitat.org/sites/default/files/2020/08/gsm_-_folleto_de_datos_poblacionales_2020_0.pdf

Organización de las Naciones Unidas (2017). *Habitat III. Nueva Agenda Urbana*. <https://uploads.habitat3.org/hb3/NUA-Spanish.pdf>

ONU (2020). *World Social Report 2020. Inequality in a Rapidly Changing World*. Department of Economic and Social Affairs. <https://www.un.org/development/desa/dspd/wp-content/uploads/sites/22/2020/02/World-Social-Report2020-FullReport.pdf>

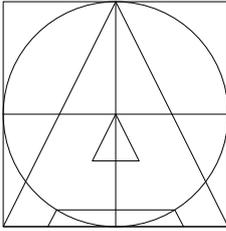
Sarif, M. (2020). *Vivienda para todos: Tema del Día Mundial del Hábitat 2020*. ONU-HABITAT. <https://onuhabitat.org.mx/index.php/vivienda-para-todos-tema-del-dia-mundial-del-habitat-2020>

Potrč, M. (2003). Naturaleza urbana y ciudades naturales. En A.M. Torres (Ed.) *Marjetica Potrc. Negociación urbana* (pp. 205-206). Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM).

Said, E. (1996). *Cultura e imperialismo*. Anagrama.

Santos, B. (2009). *Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. CLACSO, Siglo XXI.

Walsh, C. (2008). Interculturalidad, Plurinacionalidad y Decolonialidad: Las insurgencias político-epistémicas de fundar un Estado, *Tabula Rasa*, 9, 131-152. <https://revistas.unicolmayor.edu.co/index.php/tabularasa/article/view/1498>



La tradición vocal del Roy Hart Theatre

The Roy Hart Theatre's vocal Tradition

Silvana Bustos Rubio

Universidad de Valparaíso, Chile

silvana.agora@gmail.com

Fecha de recepción: 01/06/2021

Fecha de aprobación: 26/09/2021

Resumen:

El siguiente ensayo tiene como objetivo dar a conocer el trabajo de entrenamiento vocal que realiza el Centro Internacional Roy Hart, ubicado en Francia a partir de nuestra experiencia como actriz y docente de voz. La voz es un fenómeno complejo, que involucra cuerpo y emociones. Para el actor o actriz trabajar su voz es una necesidad, precisamente por la profesionalización y calidad de nuestro oficio. El presente material permitirá al interprete y a cualquier persona interesada, conocer a grandes rasgos la técnica la filosofía y el universo interpretativo del Roy Hart. Esta información permitirá develar caminos ya trazados y potenciar estas herramientas como una manifestación integral para el desarrollo personal y escénico.

Palabras claves: *voz, entrenamiento, emociones, teatro, actuación.*

Abstract:

The following essay aims to publicize the vocal training work carried out by the Roy Hart International Center, located in France based on our experience as an actress and voice teacher. The voice is a complex phenomenon that involves body and emotions, for the actor or actress working on his voice is a necessity, precisely because of the professionalization and quality of our craft. The present material will allow the interpreter and any interested person, to know broadly the technique, the philosophy and the interpretive universe of Roy Hart, this information will allow to reveal paths already drawn and to enhance these tools as an integral manifestation for personal and scenic development.

Keywords: *voice, training, emotions, theater, performance.*

Roy Hart Theatre¹ nace a principios de la década de los años 70, en Francia, fundado por Roy Hart² (1926 - 1975). Este centro artístico internacional de estudio de la voz sigue el legado educativo de Alfred Wolfsohn³ (1896 - 1962) gran maestro de canto, quien estudia los aspectos psicossomáticos de la voz en sus estudiantes. Las novedosas aportaciones del profesor Wolfsohn en el campo de la interpretación permitieron crear un vínculo entre la voz y la bio-grafía, siendo la base de esta metodología.

A pesar del escaso material bibliográfico, se han escrito importantes documentos que hacen referencia al trabajo del Roy Hart, los cuales están en el archivo La Mémoire del mimo centro. Además, los textos “Dark Voices The Genesis of Roy Hart Theatre” (1999) de Noah Pikes y “Voix de l’inouï. Le travail de la voix au Roy Hart Théâtre, hier et aujourd’hui” (1996) de Marianne Ginsbourger, son importantes referentes escritos para introducirnos a esta metodología. Sin embargo, este material tiene escasa publicación y la mayoría de la información entregada está en francés o inglés. En México, en el año 2018 se realizó una tesis de Magister en Artes Escénicas en la Universidad Veracruzana denominada “Voces de Roy Hart en México” por el estudiante Carlos Albarrán. En Chile, la profesora de voz de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Gabriela Aguilera en

¹ Véase: <https://roy-hart-theatre.com/>

² Actor y vocalista nacido en Sudáfrica. Fue alumno de Alfred Wolfsohn en Londres entre 1943 y 1962. Tras la muerte de Alfred Wolfsohn, Roy Hart creó el Centro internacional Roy Hart para continuar el legado de su maestro.

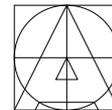
³ Profesor de canto nacido en Alemania. Durante la Primera Guerra Mundial fue camillero en las trincheras, y debido a esta experiencia sufrió de un severo trauma. Para sanar comenzó a buscar formas de liberarse de ese sentir, proceso que le permitió formular las bases de la metodología del Roy Hart.

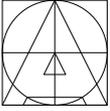
el año 2018, bajo el marco del Magister en Artes con mención en estudios teatrales, desarrolló la tesis “Principios de desarrollo vocal para corp-oralizar el texto escrito en la actuación teatral”. Material que se ha convertido en un valioso aporte para indagar en las sendas del Roy Hart y su influencia en la formación actoral en nuestros países.

Los aportes que compartiremos en las siguientes líneas, provienen directamente de nuestra experiencia, como actrices y docentes de voz. Queremos dar a conocer nuestra reflexión en torno a esta metodología y motivar a quien lea este artículo a profundizar en sus principios y fortalezas.

El trabajo de entrenamiento del Roy Hart se focaliza en la búsqueda de una voz expandida, donde la amplitud de registros abarque lo femenino y lo masculino, poniendo énfasis en lo expresivo. Dentro de este trabajo, el canto es una herramienta fundamental utilizada para encontrar la musicalidad personal, el actor es el compositor de su propia sonoridad. En esta búsqueda vocal, las emociones son la materia prima, permitiendo llegar de manera más profunda a los sonidos vocales, dándole una personalidad propia a cada voz.

Cómo señalamos anteriormente, la base de este entrenamiento está en los descubrimientos de Alfred Wolfsohn, quien fue testigo de los horrores de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Esta experiencia lo dejó con memorias de dolor y sufrimiento. Una vez terminada la guerra, inicio un proceso de terapia para superar el trauma, sin embargo, no le ofrecía una respuesta satisfactoria que pudiera clamar su sentir. Comenzó a buscar de forma autónoma la cura a su dolor, experimentando con su voz, creía que al emitir los sonidos de dolor podría liberarlos.





En el trascurso de su búsqueda fue expandiendo su voz por debajo y por encima de su propio registro. Se dio cuenta de que, al liberar el dolor con sonidos, lograba ampliar el registro sonoro de su voz. Estos descubrimientos le permitieron ayudar a otras personas que padecían de malestares emocionales no sanados. Estas herramientas comenzaron a difundirse dentro de las artes escénicas, como el canto y el teatro, disciplinas que no buscan necesariamente la terapia, pero sí el entrenamiento vocal.

La base del trabajo consistía en que las personas fueran capaces de generar sonidos por encima y por debajo del registro habitual. Esta extensión saca a los participantes de su zona de confort, produciendo un aumento del abanico vocal, logrando que el actor o actriz descubra que puede sonar más allá de lo que cree posible. Así, este entrenamiento permite ofrecer un proceso psicoterapéutico para desbloquear niveles sonoros, ayudando a una posterior restauración de la autopercepción, abriendo posibilidades expresivas para el propio intérprete.

El trabajo de Alfred Wolfsohn fue uno de los pioneros en tratar el evento traumático con potencial expresivo y creativo, permitiéndole a la persona exorcizar el dolor a través de ejercicios vocales y así aumentar sus registros sonoros y expresivos (Newham, 1998).

Para Wolfsohn, la sistematización del proceso de entrenamiento ayudó al surgimiento de una metodología que se puede aplicar en el ámbito terapéutico y artístico, en tanto que los dos ámbitos están relacionados con la necesidad de un aumento en la capacidad expresiva del individuo. Sus aportes han sido la base para aquellas corrientes que fusionan lo personal con lo teatral, la ficción con la realidad, tales como el biodrama, psicodrama, autoficción, tea-

tro comunitario y teatro autobiográfico. Prácticas artísticas que han permitido denunciar una problemática social o liberar un trauma personal, cada vez más presentes en la escena teatral internacional.

Tras la muerte de Alfred Wolfsohn, el actor y cantante Roy Hart siguió transmitiendo su legado. Con el paso del tiempo, Roy Hart y algunos de sus compañeros y amigos decidieron fundar la escuela y compañía Roy Hart Theatre, que hasta el día de hoy sigue trabajando bajo el nombre de Centre Artistique International Roy Hart, en la ciudad francesa de Mélarargues. La técnica ahí desarrollada se conoce como Extended-Voice Technique y se enseña en diferentes escuelas de teatro, tanto en Europa como en América. Son muchos los actores latinoamericanos que han viajado a Francia a conocer la tradición vocal Roy Hart, quienes han mantenido el legado en sus respectivos países. En el caso de nuestro país, la escuela de Teatro de la Universidad de Chile en su línea de enseñanza de la voz sigue los principios Roy Hart.

El aporte que entrega este Centro Artístico al conocimiento de la voz hablada y cantada, se pueden dividir en tres grandes pilares: Técnica, Filosofía e Interpretación. En este artículo haremos referencia a estos tres ámbitos fundamentales para el descubrimiento de la voz propia.

La técnica enseñada por el Centro Roy Hart utiliza diversas maneras de liberación vocal, como por ejemplo el uso de imágenes personales y biográficas, imágenes que afectan psicológicamente nuestro cuerpo y voz. Este imaginario corresponde al mundo personal de cada persona, por eso cada entrenamiento es único y particular. Cada experiencia es diferente, pero apuntan a un mismo resultado: ampliar los registros sonoros. Lo fundamental es

que siempre es desde el cuerpo, porque es un trabajo de liberación sonora a partir del movimiento. Es el cuerpo el que genera la voz, por eso el trabajo vocal se vuelve orgánico, existe una conexión entre la voz y el movimiento. Toda información pre-verbal, es decir, sonidos antes de la palabra, movimientos, gestos propios de cada persona ayudarían en su proceso de búsqueda la voz propia.

En la necesidad de introducir a las personas en su propia interioridad psicológica y emocional, estas herramientas reciben influencias del psicoanálisis junguiano y de la terapia Gestalt (Cerezo, 2011). El actor o actriz comienza un proceso de re-conocer sus personajes internos, percibiéndolos a través de su cuerpo y voz. Se van manifestando de forma orgánica el conjunto de cualidades y características propias de cada participante. Todo este caminar de autoconocimiento tiene un real impacto en la voz, permitiendo ampliar los registros agudos y graves, a través del relajo y la intensidad, extremos opuestos del movimiento corporal, en este sentido, permite explorar creativamente las polaridades.

Como intérpretes, cuando estamos en medio de un proceso artístico y profesional, proceso que exige un alto grado de desarrollo de habilidades comunicativas y expresivas, la técnica Roy Hart nos permite indagar en nuestras propias biografías sonoras y ponerlas al servicio de las necesidades artísticas. Se entra a un proceso de deconstrucción vocal donde el actor debe necesariamente alejarse de su realidad habitual y cotidiana con el fin de construir nuevas voces que le permitan enfrentar las exigencias de la escena. Se espera que la voz de un intérprete teatral esté al servicio del proceso creativo, con calidad, flexibilidad y potencia, características que permitan acceder a dimensiones variadas y profundas de la escena.

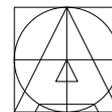
El poder de la voz en escena tiene gran peso dentro la obra teatral. La voz y su buen uso interpretativo nos lleva a otra dimensión-tiempo, ahí está una de las riquezas del arte escénico. Entender la potencia de la voz es parte del trabajo de cada actor o actriz para mejorar su interpretación. Si trabajamos con nuestra voz, debemos conocerla y cuidarla.

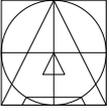
Quien interpreta en escena debe ser capaz de transmitir ideas y emociones, no solo con su discurso hablado, sino con su entonación, con el fin de revelar el contenido de su mensaje y generar empatía (Aguilera, 2018). De ahí la necesidad de entrenar y conocer la potencia de la voz. Pero más allá de las exigencias artísticas, está la necesidad que cada ser humano tiene de conocer su cuerpo y su potencial expresivo para dialogar con otros y su entorno.

Desde el teatro, el entrenamiento actoral gira en torno al sonido como elemento de cohesión de las estrategias comunicativas, afectivas y psicológicas. El mismo Jerzy Grotowski (1933-1999) basaba su trabajo creativo en la potencia vocal, reconociendo los aportes del Roy Hart en su poética.

La técnica Roy Hart es estimulante y activa desde lo físico y vocal, está orientada en la búsqueda del sonido propio y auténtico de cada persona, entendiendo que cada voz es única (Newham, 1993). El foco está puesto en los registros y colores vocales de cada persona, no existe un patrón ideal que haya que seguir o copiar para alcanzar la perfección artística, sino que se parte desde las capacidades de cada persona para ir descubriendo el sello vocal propio.

Este trabajo de entrenamiento ayuda a alcanzar un ideal de trabajo y nos reconecta con quienes realmente somos, desde nuestra propia historia y bio-





grafía, poniéndola al servicio de la escena. Todo el cuerpo suena, con sus memorias y recuerdos permitiendo sonoridades y liberación de emociones.

Los ejercicios propuestos en el entrenamiento están orientados a trabajar los registros agudos y graves a través de la relajación y provocación de movimientos corporales abruptos de manera improvisada. La persona pasa de un estado de quietud a uno de exaltación en la misma sesión, ampliando la experiencia vocal. Son ejercicios ejecutados a nivel individual o grupal, guiados principalmente por la sonoridad musical del piano. La música es fundamental en este proceso, introducir el trabajo vocal junto con la sonoridad musical permite lograr lugares expresivos, generando conexión entre la entonación y la emoción, encontrando la interpretación.

Se reconoce que cada persona tiene sonoridades propias. Cada persona tiene diferentes necesidades e historias de vida (historias de voz); por lo tanto, no siempre una única estrategia resulta la más eficiente para lograr los objetivos vocales que se plantean. Por lo tanto, el desarrollo de la voz en este proceso de entrenamiento propuesto por Roy Hart pone al intérprete, directa o indirectamente, en el camino del autoconocimiento y gestión de sus propios límites -recuérdese que desde sus orígenes la técnica Roy Hart estuvo marcada por lo terapéutico-.

Este trabajo nos invita a reconocer la fuerza de la voz, como también sus interrupciones, temblores y silencios. Todos estos son espacios de transición entre registros, donde la voz se desnuda, contribuyendo a desarrollar la sensibilidad del trabajo creativo. Se despierta el imaginario propio, se activan y remueven los sueños, pues se está trabajando sobre el inconsciente. En este sentido, el trabajo corporal y vocal de Roy Hart se orienta hacia la búsqueda de

la conciencia del cuerpo y la voz, a través de procesos psicológicos internos (Cerezo, 2011).

La experiencia biográfica que se maneja en el escenario posibilita el reconocimiento -y autorreconocimiento- de lo personal en el otro. Se trata de conectar con seres a priori desconocidos a través únicamente de la expresión del sonido y de la consiguiente comprensión de esa sonoridad. Esta experiencia deja a un lado los códigos verbales y propone un regreso a las fórmulas primitivas de comunicación que suprimen la lógica, conectan directamente con las emociones. Esta dinámica de trabajo se conecta directamente con lo que propuso Antonin Artaud (1896-1948) en su teatro ritual.

Se trabaja con el canto melódico, permitiendo entrar en un lenguaje absolutamente etéreo, así la persona puede trabajar un sonido vocal sin la necesidad de llegar a la palabra, dando paso a un canto sonoro. En este sentido, la colocación no es solamente un acto de donde se va a impostar la voz, sino que se toma conciencia del origen del sonido, tanto física como psicológicamente.

En este proceso el uso de la imaginación personal es fundamental para producir el sonido. Toda emisión vocal se puede relacionar como una imagen, permitiéndonos conectar con nuestra experiencia corporal, física y acústica. El entrenamiento vocal bajo estos parámetros nos otorga una vibración, una textura articulatoria, un ritmo, una escucha particular, enriqueciendo el registro sonoro.

Antes de entrar en una canción o en un texto, la improvisación juega un rol fundamental para encontrarse con la musicalidad personal, más allá de la existencia de un piano, una melodía o algo estructurado. La persona trabaja con un cuerpo, trabaja

con una expresión sonora en base a la improvisación de la sonoridad primaria que cada uno de los participantes posee.

En esta técnica cada uno elabora su propio entrenamiento basándose en sus registros. Todo lo que posee la persona es susceptible de transformarse en materia artística, pues la voz, el cuerpo, los sentidos y la psicología se ponen al servicio de la interpretación. (Newham, 1993).

En cuanto a la Filosofía, se trabajan las palabras investigando su origen etimológico, por ejemplo, la palabra inspiración está relacionada con el acto de entrada del “espíritu”. Al conocer esta información, el intérprete toma conciencia del acto de inspirar, dándole una mayor significación. Esta forma de trabajar hace la diferencia al momento de “invocar” ciertas palabras al servicio de la búsqueda sonora.

La filosofía Roy Hart entiende la voz como el músculo del alma, es decir, hay un cuerpo que va más allá de una sonoridad, un cuerpo que decide hablar a través del alma. El alma es una sonoridad y se convierte en voz, por eso es tan importante la expresión (Hart, 1967).

La voz como un efecto y afecto. Todas estas dimensiones se desarrollan desde el lado terapéutico, pero también desde el lado psicoanalítico, que cada uno de los integrantes debe ir trabajando. La voz es el resultado de un cuerpo biográfico y de un cuerpo memorial. En cada gesto y palabra se va conociendo nuestra biografía, nuestras memorias y recuerdos. De ahí que el énfasis esté puesto en las dimensiones psicológicas, mito-poéticas e intelectuales del entrenamiento.

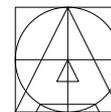
Los dolores no procesados determinan y condicionan, según esta filosofía, gran parte de los bloqueos

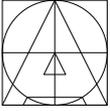
vocales, ya que son relegados a la zona no visible de la personalidad, al inconsciente (Wilfart, 1999). Gracias al trabajo vocal, estas zonas quedarían expuestas y, de alguna forma, disponibles para ser procesadas y superadas. Todo este proceso ayuda al desarrollo de una mayor expresividad vocal, por cuanto, la liberación de estos bloqueos permitiría un mejor manejo de la interpretación, posibilitando el acceso a una mayor paleta de colores vocales, de registros, pero también de timbres e intensidades.

En trabajo de la interpretación, se pone atención al momento propicio de inspiración y exhalación de aire. El foco está en percibir la sonoridad orgánica que se genera en este proceso. Este trabajo es único y personal, esto le entrega un sello y una cualidad. Es ahí donde se observa el cuerpo del cantante, del actor, actriz que está siendo consiente de como su cuerpo emite una sonoridad.

En los movimientos conscientes e inconscientes que las personas hacen, aparece la biografía absoluta de la persona (Cerezo, 2011). Entrar en la interpretación, es entrar en un acto biográfico, donde la sonoridad vocal se convierte finalmente en un acto musical más allá de las palabras, del idioma y la conexión melódica.

En este trabajo no se habla de desafinaciones, se habla de sello -característica y cualidad propia de la voz-. Cuando uno entiende la sonoridad vocal desde ese lugar, nace un intérprete y no nace un cantante. La interpretación es un sello, una búsqueda musical personal, donde el lenguaje expresivo y la identidad dan una cualidad propia. Todo esto permite llegar con un afecto al público y se hace consciencia del efecto que puede hacer la voz al estar al servicio de los demás.





El teatro se diferencia de la literatura porque la comunicación está mediada por un espacio, personas, luz y sonido, que apuntan a la percepción del espectador. Por esta condición es que la metodología de entrenamiento actoral, en todo ámbito, debe estar centrada en esta cualidad multidimensional de la experiencia teatral: percepción, sensorialidad, imaginación, activación corporal, relación con el espacio, etc.

El entrenamiento que propone el Roy Hart se hace desde el ensamble, es decir, el trabajo en grupo, donde se integra el movimiento, el lenguaje y el texto (Aguilera, 2018). Se busca entender a la persona, no al nivel de la conversación hablada, sino a un nivel sensorial. Cuando se está atento al conjunto de todas estas herramientas, entonces, aparece una forma muy distinta de percibir la sonoridad, dando cabida a la interpretación y al sello propio.

A modo de conclusión, podríamos señalar que la tradición del Centro Artístico Roy Hart propone trabajar, tanto consciente como inconsciente, una voz más flexible y abierta. En este marco de búsqueda, las emociones crean una sonoridad biográfica sin límites, mejorando la experiencia de la interpretación escénica. La contribución del Roy Hart al trabajo vocal del actor es equiparable a los aportes que han realizado maestros como Eugenio Barba, Jerzy Grotowski o Dario Fo.

Este legado nos invita a un re-descubrir nuestra sonoridad, percibiéndonos en una totalidad cuerpo-mente. Trenzar una sonoridad particular, entregándonos a la expresividad de la voz en libertad, sin miedo al juicio. Roy Hart abre la escucha a diversas voces, promueve el trabajo individual y grupal, dirigiendo caminos creativos en la pedagogía y la interpretación artística en diferentes partes del mundo.

En Chile, esta metodología ha sido fundamental en la línea de voz de la Universidad de Chile, desde ahí han egresado actores, actrices y docentes de voz que actualmente trabajan en diversos escenarios y centros de formación artística, replicando en diferentes contextos los principios de estas herramientas.

Como actrices entendemos la urgencia de trabajar en la elaboración de estos contenidos en el idioma español, contribuyendo a la tarea de difundir el legado y el trabajo del Centro Roy Hart, no tan solo dentro de las artes escénicas, sino también para cualquier disciplina que este centrada en el trabajo de la comunicación, la expresión de ideas, sentimientos y emociones.

Dentro del acontecimiento teatral (Dubatti, 2003), la voz tiene un gran valor. Un actor, una actriz son profesionales de la voz. El buen uso y conocimiento vocal es esencial para nuestra labor de intérpretes. El entrenamiento actoral nos exige conocerla y cuidarla con especial atención. La formación profesional integra la preparación vocal de manera continua, es un trabajo permanente. Durante nuestra estadía en las escuelas de teatro aprendemos técnicas y procedimientos específicos para su trabajo y potencia, trabajo que debe ser continuo.

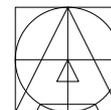
Bibliografía

Aguilera, G. (2018). *Principios de desarrollo vocal para corp-oralizar el texto escrito en la actuación teatral*. [tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica de Chile].

Albarrán, C. (2018). *Voces del Roy Hart en México*. [tesis de maestría, Universidad Veracruzana].

Anderson, K. (2015). *The transmission of Alfred Wolfsohn's legacy to Roy Hart*. Centre Artistique International Roy Hart. <https://roy-hart-theatre.com/shop/the-transmission-of-alfred-wolfsohns-legacy-to-roy-hart/>

Londres, (manuscrito). Repositorio: Archivo del Teatro Roy Hart, Malérargues, Francia.



Cerezo Arce, C. (2011). *Voz y cuerpo. Técnica Roy Hart*. Instituto de Psicoterapia Gestalt. <http://www.escuelagestalt.com/wp-content/uploads/2011/11/Gestalt-Voz-y-Cuerpo.pdf>

Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral*. Editorial Atuel.

Hart, R. (1967). *Cómo la voz me dio una conciencia. Séptimo Congreso Internacional de Psicoterapia*. Wiesbaden.

Newham, P. (1993). La psicología de la voz y la fundación del Roy Hart Theatre. *New Theatre Quarterly*, IX, (33), 59–65.

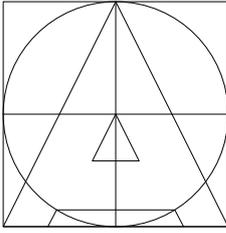
Newham, P. (1998). *Voz terapéutica: Principios y práctica para el uso del canto como terapia*. Jessica Kingsley Publishers.

Roose-Evans J. (1989). *Teatro experimental: de Stanislavski a Peter Brook*. Routledge.

Shepard, L. (1964). Una terapia empírica basada en una extensión del rango vocal y la expresión en el canto y el teatro. *Sexto Congreso Internacional de Psicoterapia*. Londres.

Wilfart, S. (1999). *Encuentra tu propia voz: la voz como instrumento para tu desarrollo personal*. Editorial Urano.

Wolfsohn, A. (1958). *El problema de las limitaciones*.



Cultura, civilización y progreso: sobre el legado de las políticas culturales de la Transición española

Culture, civilization and progress: on the legacy of the cultural policies of the Spanish Transition

Jaron Rowan

BAU, Centro Universitario de Diseño de Barcelona, España

jaron.rowan@bau.cat

Fecha de recepción: 27/04/2021

Fecha de aprobación: 26/09/2021

Resumen:

El artículo examina y evalúa cómo ciertas nociones de cultura entendidas como excelencia y progreso tiñeron las políticas culturales del Estado español durante la Transición democrática. Revisando el legado de Matthew Arnold y la idea de cultura como elemento para disipar conflictos, se presenta un recorrido que va desde los debates en torno a la importancia de democratizar el acceso a la cultura y a la educación que tuvieron lugar en el siglo XIX en el Reino Unido, nacidas como reacción a las demandas de sufragio universal, a prestar atención a cómo se articuló la noción de cultura como elemento de emancipación y progreso durante la Transición democrática española.

Palabras clave: *políticas culturales, acceso a la cultura, progreso, clase social, Transición española.*

Abstract:

The following article examines and analyzes how certain notions of culture understood as excellence and progress became embedded in the Spanish cultural policies during its democratic transition. Reviewing the legacy of Matthew Arnold and the idea of culture as an element to dissipate conflicts, this paper follows debates that go from the importance of democratizing access to culture and education that took place in the 19th century in the United Kingdom, born as a reaction to the demands for universal suffrage, to pay attention to how the notion of culture was articulated as an element of emancipation and progress during the Spanish democratic transition.

Keywords: *culture policy, access to culture, progress, social class, Spanish democratic transition.*

Introducción

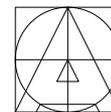
El presente artículo aborda como ciertas ideas de cultura como progreso impregnaron las políticas culturales que se establecieron en el Estado español desde la Transición democrática. Para ello se hace una breve genealogía de la noción de cultura como elemento educador y civilizador, para luego ahondar en los debates y enfoques que marcaron las políticas culturales hasta bien entrado el siglo XXI. En ocasiones hay ideas tan arraigadas en los imaginarios políticos, en los discursos y por ende en nuestras vidas, que es difícil pensar que podrían ser de otra manera. Ideas que parecen tan evidentes que se naturalizan, se transforman en un lugar común. Que el acceso a la cultura, sea algo bueno para las personas es algo que se da por sentado. Tanto que está recogido en gran parte de las constituciones del mundo. El artículo 44 de la Constitución española lo recoge de forma clara: “Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho¹”. La Declaración Universal de los Derechos Humanos, en sus puntos 26 y 27, ratifica esta idea.

Este artículo presenta un recorrido que va desde los debates en torno a la importancia de democratizar el acceso a la cultura y a la educación que tuvieron lugar en el siglo XIX en el Reino Unido, nacidas como reacción a las demandas de sufragio universal, para luego prestar atención a cómo se articuló la noción de cultura como elemento de emancipación y progreso durante la Transición democrática española. Para ello abordaremos las controvertidas ideas de Matthew Arnold quien ya en el siglo XIX estableció algunas de las bases discursivas sobre las

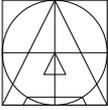
que se sostienen las políticas públicas contemporáneas. Comprobaremos cómo estas ideas se han integrado en la política pública desarrollada en el Estado español analizando fragmentos de la Constitución que definen la función pública de la cultura. Por último, veremos cómo durante el periodo de Transición democrática se configuraron unos imaginarios culturales y se diseñaron un conjunto de instituciones capaces de materializar y reproducir nociones de cultura muy determinadas. Con ello comprobaremos cómo los ideales ilustrados de cultura como sinónimo de progreso siguen muy vigentes en los imaginarios y las políticas culturales contemporáneas. Nadie cuestiona ya que todas y todos deberíamos tener acceso a la cultura, y hay quien aún considera que la cultura es el camino que nos conduce a la civilización. Así la cultura adquiere esta capacidad formadora, nos educa para el progreso. Acceder a la cultura es una vía de acceso garantizada a un futuro mejor.

El legado de Arnold: Lo mejor que se ha dicho y escrito

A veces las genealogías nos pueden ayudar a entender el sentido de ciertas nociones o ideas, por eso vamos a viajar al siglo XIX para encontrarnos con uno de los máximos defensores de la necesidad de democratizar el acceso a la cultura e inspiradores de las políticas culturales contemporáneas. Vamos a fijarnos cuándo la idea de cultura se empieza a asimilar a ser un sinónimo de educación. Prestemos atención al pensamiento del controvertido ensayista, poeta e inspector escolar británico Matthew Arnold. En el conjunto de panfletos que posteriormente se editaron juntos bajo el título de “Cultura y anarquía”, prescribía la necesidad de que personas



¹ Véase: <https://app.congreso.es/consti/constitucion/indice/titulos/articulos.jsp?ini=44&tipo=2>



de todas las clases pudieran acceder a la cultura y a la educación. Arnold es una figura importante para las políticas culturales anglosajonas que ha tenido un impacto notable en cómo se ha pensado y legislado la cultura en todo el mundo. Nos dice John Storey que “su influencia ha sido enorme, en cuanto la perspectiva arnoldiana prácticamente organizó el modo de pensar sobre la cultura popular y la política cultural que dominó el campo hasta finales de la década de 1950” (Storey, 2002, p. 47). Arnold popularizó la idea de excelencia y fijó la idea de que para que una democracia funcionara todos sus sujetos debían de poder acceder a la educación y a la vida cultural de una nación.

Su noción de cultura es ciertamente controvertida y claramente reaccionaria, su definición es concisa: “la cultura es la búsqueda de nuestra perfección completa y su medio es tratar de saber, en todas las cuestiones que más nos conciernen, lo mejor que se ha pensado y dicho en el mundo” (Arnold, 2010, p. 48). Es importante matizar que el mundo de Arnold era principalmente el Reino Unido. Para el autor la cultura no es tan sólo lo mejor que se ha pensado y dicho, sino que también constituye “la maquinaria apropiada para llevamos hacia la dulzura y la luz, de modo que prevalezcan la razón y la voluntad de Dios” (Arnold, 2010, p. 73). Curiosamente, en el pensamiento de Arnold la razón y la voluntad de Dios se asemejan mucho a cierto orden burgués representado por las instituciones del Estado. Podemos resumir su noción de cultura en dos palabras: orden y excelencia. Para entender cómo se forma esta idea de cultura hay que tener en cuenta el momento histórico en el que escribe puesto que su pensamiento nace como reacción a una serie de eventos muy concretos, el más notable que la clase trabajadora se está organizando y reclamando sus derechos. El sufragio universal es

uno de ellos. Así ve como lo que él llama la anarquía (los sujetos de clase trabajadora) amenaza el orden de la aristocracia y las clases medias. Acierta Storey en apuntar que “Arnold creía que el derecho a voto había dado el poder a hombres que aún no estaban educados para el poder” (Storey, 2002, p. 43); por ello había que acercarlos a la verdad, y eso se hace a través del contacto con la Cultura. Había que empezar a educar a los “salvajes” para que entendieran el orden social que después habrían de anhelar. Contra los discursos y panfletos que los líderes sindicales usan para intentar adoctrinar a las clases trabajadoras Arnold argumenta que es necesario proporcionar un baño de cultura. Al contrario que el adoctrinamiento político, la cultura “no trata de rebajar la enseñanza al nivel de las clases inferiores; no trata de ganarlas para esta o aquella secta propia, con juicios apresurados y lemas. Trata de deshacer las clases, de que lo mejor que se haya pensado y sabido en el mundo esté disponible en cualquier parte, de que todos los hombres vivan en una atmósfera de dulzura y luz, donde puedan usar las ideas, como esa atmósfera se sirve de ellos, libremente, alimentados y no cautivos” (Arnold, 2010, p. 109). Así, contra la organización sindical, las manifestaciones culturales nacidas de los movimientos obreros y las nuevas estructuras políticas, Arnold receta una buena dosis de cultura y educación. Como señala Terry Eagleton, el concepto de cultura “para Arnold se utiliza, de forma bastante explícita, como un disolvente de la conflictividad de clase” (Eagleton, 2016, p. 120).

Para Arnold “la función social de la cultura es controlar esta presencia subversiva: las ‘masas ... primitivas e incultas’” (Storey, 2002, p. 42). El progreso de la nación pasa por cultivar y educar a sus sujetos. La cultura así es un remedio contra la conflictividad social, ayuda a poner orden entre la anarquía.

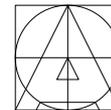
El Estado debe proporcionar la cultura necesaria para marcar la dirección, fijar los ideales de la nación, así el Estado es el tesorero y administrador de la cultura a la que las clases populares deben tener acceso. De esta manera “el estado culto de Arnold debe funcionar para controlar y limitar las aspiraciones sociales, económicas y culturales de la clase trabajadora hasta que la clase media sea lo suficientemente culta para encargarse por sí misma de esta función” (Storey, 2002, p. 44). La ecuación básica de la relación cultura, Estado y clase queda fijada y se irá solidificando a medida que se diseñen las políticas culturales posteriores a Arnold. De esta forma podríamos argumentar que la noción de acceso a la cultura tiene un origen reaccionario, si bien es verdad que como señala Williams, Arnold “no se veía o presentaba a sí mismo como un reaccionario sino como un guardián de la excelencia y de los valores humanos” (Williams, 2005, p. 3). En última instancia Arnold se sentía representante del Estado británico y lo quería defender. La cultura representa una suerte de orden trascendental que guiará a la sociedad hasta que se consagre un gobierno de clases medias. Lo pone de forma muy elocuente Terry Eagleton, la “cultura ya no es una cuestión para unificar a los que gobiernan, sino que sirve para incorporar a los gobernados” (Eagleton, 2016, p. 119).

Cultura pública y excelencia

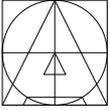
El sufragio universal podía poner en crisis el orden social burgués y sus valores. La cultura era el remedio ideal para preparar a las clases humildes y populares para el voto y a medida que fueran accediendo a la cultura, estas personas incultas y primitivas que no entendían cuál era el interés general de la nación, se irían preparando para poder desempeñar este nuevo poder que habían adquirido. De esta

manera se consagra la noción de cultura pública, es decir, el conjunto de instituciones y acciones culturales promovidas y tuteladas por el Estado a través de sus diferentes instituciones y marcos competenciales que tienen el objetivo de garantizar el acceso libre a dicha cultura. Según Arnold la cultura es la responsable de eliminar la consciencia de clase y producir una clase media letrada e instruida capaz de votar en libertad². La cultura excelente, lo mejor que se ha dicho y escrito, es la más eficaz terapia contra las ínfulas de la clase trabajadora. La cultura de Estado ayuda a disolver el conflicto y marca las pautas de cierto orden. Y lo queramos o no, esta idea reaccionaria de cultura como elemento educador sigue vigente en nuestros imaginarios y sigue siendo clave en gran parte de las políticas culturales contemporáneas. La noción de cultura pública se asemeja así a cierta idea de orden, de ideal, caos versus excelencia. Esta idea de cultura se ha filtrado en la Constitución española, tal y como señala Prieto de Pedro cuando escribe que “el objeto de la creación cultural se concreta para la Constitución en las prácticas creadoras de lo bello, lo docto y lo útil” (Prieto de Pedro, 2013, p. 234). Así el Estado no se hace cargo de lo feo, lo estúpido y lo inútil.

La cultura excelente sigue marcando las agendas culturales, el catedrático de derecho administrativo Marcos Vaquer matiza y separa la noción de belleza del de orden cuando expone que “La cultura no conoce más valores que los de la verdad y la belleza, que no son inferiores ni superiores sino diversos a los del bien o el orden” (Vaquer Caballería, 1998,



² Es importante mencionar que Arnold no se siente especialmente cómodo con la noción de libertad, que encuentra demasiado abstracta. Para él la libertad de expresión tiene que ver con ser partícipes de “una vida nacional en el que la gente sepa lo suficiente como para tener algo que decir” (Williams, 2005, p. 5)



p. 202). Cultura, belleza, verdad: la función de la cultura pública es promover estos ideales y facilitar que la ciudadanía se acerque a ellos. George Yúdice y Toby Miller ahondan en la historia de las políticas culturales, es decir, del conjunto de normas, instituciones y acciones que puede asumir el Estado con tal de facilitar el acceso de las personas a lo “mejor que se ha dicho y pensado”. Los Estados se tenían que edificar como espacios territoriales y espacios simbólicos. En ese sentido ha de crear tanto las infraestructuras, aparatos y fronteras para reproducirse, como al conjunto de ciudadanos que se identifican con dicho Estado. Así conjuga dos tipos de leyes, las escritas y las intangibles. Las que se enseñan y las que se adquieren a través del gusto. Las que se pueden decir y las que se tienen que aprender. De forma elocuente el filósofo y activista, Giuseppe Mazzini, una de las figuras centrales en la unificación de la Italia moderna escribió “hemos hecho Italia, ahora tenemos que hacer los italianos” (Yúdice y Miller, 2004, p. 17), es decir, tras la definición territorial, había que crear una comunidad de personas que se identificaran con el país. Las políticas culturales nacen con ese objetivo. La educación servía para aprender la ley escrita, los nombres de los ríos, las montañas, los monarcas y la extensión de las fronteras. En cambio, la estética debía de servir para crear el espíritu de la nación, preparar a las personas para ser ciudadanas. La educación racional y sensible se debían conjugar.

Se empieza a perfilar una idea de gobierno a través del gusto. Los denominados bárbaros debían de identificar el gusto de la nación y adherirse a sus principios. Yúdice y Miller lo resumen diciendo “la fusión de gubernamentalidad y gusto se encuentra con una política cultural dedicada a producir sujetos mediante la formación de estilos respetables de comportamiento, sea en el plano individual o públi-

co” (Yúdice y Miller, 2004, p. 25). Por ello, el Estado, a través de la cultura y la educación, debía ir preparando a las personas para ser sujetos de Estado. Había que incorporar las disidencias, mitigar conflictos, “enseñar a la clase obrera a valorar la nación era el mejor método de evitar la querrela industrial y la lucha de clases” (Yúdice y Miller, 2004, p. 25). A nadie se le puede obligar a que le conmueva el *Guernica* de Picasso, no se nos puede coaccionar a rendirnos frente a las Meninas de Velázquez. Pero cuando eso pasa, es a través de la estética que el gobierno empieza a funcionar. Nos hacemos menos persona y un poco más nación.

Vemos de esta manera que las políticas culturales incorporan y trabajan con algunas contradicciones inherentes a la palabra cultura que es el material del que nos servimos para crear nuestra identidad, nuestra personalidad, nuestra persona, pero a la vez, es el recurso del que se valen los Estados para producir a sus sujetos. El Estado moldea a sus sujetos, co-produce nuestra subjetividad, y lo hace valiéndose de la cultura excelente, de la cultura adecuada. Nos educa a través de las palabras y educa nuestra sensibilidad. En manos del Estado, educación y cultura cumplen funciones muy similares. Formar e instituir. El vínculo entre cultura, educación y subjetividad se halla presente en la Constitución Española y su idea de cultura como bien apunta:

la implicación entre el desarrollo de la personalidad y la cultura difícilmente podría ser enunciada de forma más rotunda que lo ha hecho la Constitución Española de 1978. La recoge paladinamente en relación con la educación, la institución de la transmisión de la cultura más importante regulada en ella. (Prieto de Pedro, 2013, p. 250)

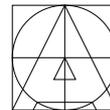
Ya desde el romanticismo, la cultura pública es “un tipo de pedagogía ética que nos prepara para la ciudadanía política mediante el desarrollo libre de un ideal o yo colectivo que todos llevamos dentro, un yo que encuentra su expresión suprema en la esfera del Estado” (Eagleton, 2001, p. 19). La cultura de Estado normaliza, educa y nos conforma. Produce paisajes mentales compartidos. Ideales con los que nos identificamos y que nos identifican como sujetos de cierta nación, de cierto Estado. Arnold estaba alarmado porque los sindicalistas que irrumpían y organizaban sus mítines en Hyde Park pisoteaban las flores, no respetaban ni la belleza natural. Vemos así que Arnold recoge el testigo del romanticismo alemán y de su noción de Estado cultural y lo hace funcional. Lo enfrenta a una coyuntura muy concreta, la lucha de clases. La cultura Arnoldiana es una receta contra la invasión del Estado por parte de los que aún no son sujetos. La cultura es un elemento central de una guerra civil de valores. Esta fórmula ya se dejaba ver en la visión romántica de la cultura, como nos recuerda Eagleton:

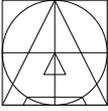
Para Schiller la cultura es el verdadero mecanismo de lo que más tarde se llamará ‘hegemonía’, algo que conforma a los sujetos humanos a las necesidades de un nuevo tipo de gobierno, que los remodela de arriba a abajo, y los vuelve dóciles, moderados, distinguidos, amantes de la paz, tolerantes y desinteresados agentes de un orden político. (Eagleton, 2001, p. 21)

El Estado cultural produce hegemonías, produce sujetos, nos normaliza. Levanta murallas dentro del propio Estado. Las clases trabajadoras necesitan recibir una buena dosis de “dulzura y luz” antes de entrar al museo, al palacio o a su hogar.

Cultura y Estado español democrático

El Estado no es un recinto hermético ni inamovible. Es un proceso social, un juego de tensiones (García Linera, 2015). Las diferentes clases y los diferentes poderes se tensan en torno al control del Estado. Pugnan por imponer sus intereses y hacerlos hegemónicos. La cultura juega un papel muy importante en este proceso. Un Estado que tiene que producir las subjetividades de sus ciudadanos y que usará la cultura como dispositivo de inclusión. El orden democrático necesita fijar sus parámetros y sus límites, la cultura parece un buen medio para hacerlo sin tener que recurrir así al uso de la violencia. Normalizar, producir consenso. En el siguiente artículo nos centraremos en entender la noción de cultura que se estableció durante la Transición española y cuyas semillas se sembraron durante la primera legislatura del PSOE, pero cuyas consecuencias hay que comprender en un periodo de tiempo más prolongado. Para ello resulta útil tener en cuenta lo que se ha venido llamando “cultura de la Transición”, y que ha sido ampliamente debatido en los últimos años tiene mucho que ver con esto (Martínez, 2012). En el momento en el que los excluidos, los que no tuvieron voz política durante el franquismo, se organizaron en busca de representatividad, el Estado sintió que debía producir cierto consenso cultural. Por lo general se puso a diseñar el imaginario para una clase media aspiracional, para quienes buscaban una salida discreta del franquismo. El PSOE, entonces en el poder, sabía cuán importante era diseñar los símbolos e imaginarios que dotaran de unidad a una sociedad que se quería pensar y sentir moderna (Subirats, 2014). Una sociedad de nuevos sujetos políticos que no descendían directamente de las élites franquistas (el orden), y que amenazaban con imponer sus ideales y valores (la anarquía).





La historiadora Giulia Quaggio en su libro *La cultura en Transición* analiza la reconversión de las políticas culturales franquistas en instrumentos al servicio del PSOE para producir consenso. Es en este sentido que no sorprende que “entre 1982 y 1986 el capítulo relativo a las partidas culturales en los presupuestos estatales creciese un 91,4 por ciento, con un incremento que era tres veces superior a la media del resto de gastos del Estado en otras áreas” (Quaggio, 2014, p. 287). El PSOE veía la cultura como un elemento clave de su plan social e hizo lo posible por producir una cultura pública capaz de transmitir su idea de socialdemocracia. A la vez, era una herramienta poderosa para producir a los nuevos sujetos demócratas que habrían de validar este proyecto. Al gobierno socialista le interesaba modernizar el país. Educarlo. Sacarlo de su ignorancia y de su pasado. Su correlato en políticas culturales era una gran apuesta por la cultura “moderna” por lo que, paradójicamente, se abrazó la postmodernidad de forma acrítica. Libertad y modernidad. Así empezaba una carrera frenética por dejar el franquismo atrás. No se saldaron cuentas. Se aprovechó la escasa infraestructura cultural existente y se puso al servicio de la construcción de la España cultural moderna y acrítica. Había muchos conflictos que mitigar. Muchas disidencias que integrar. No se cortó con el pasado, la Transición simplemente sirvió para pisar el acelerador. Así, procesos iniciados durante el franquismo tendrían su continuidad y espacio para crecer.

El analista cultural Germán Labrador hace hincapié en esta idea señalando que:

Si la apuesta social de la dictadura franquista, en la década de los sesenta, tenía por objeto la creación de una sociedad de clases medias

progresivamente incorporadas al consumo, veinte años después tal proyecto se encardina (*sic*) naturalmente en el lenguaje modernizador del PSOE, como parte de una más amplia Transición hacia el capitalismo global. (Labrador, 2017, p. 67)

El gobierno socialista va dibujando una nueva hoja de ruta. Sus políticas culturales están al servicio de la producción de estos imaginarios cambiantes. Como señala Quaggio, “en la medida en que el objetivo del socialismo español ya no era tanto la igualdad económica y social entre los ciudadanos como la libertad, la política cultural asumió en paralelo una función ‘liberadora y redistributiva’” (Quaggio, 2014, p. 311). La cultura pública dibuja una España moderna y libre. Una España que aspira a la clase media. Una sociedad de propietarios que miran hacia un presente moderno y acelerado. La muralla se cierra a la sociedad de clases y se abre al neoliberalismo. España se hace así europea.

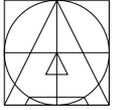
El investigador y activista Emmanuel Rodríguez ahonda en esta idea y señala que:

la sociedad española no es muy distinta de la del resto de países occidentales. Es lo que se llama una sociedad de clases medias. Al emplear este término se alude a algo más que al hecho de que la mitad o más de sus miembros pertenezca-real o imaginariamente- al ‘estrato social medio’, ya sea sean en términos de renta, consumo o estatus. (Rodríguez López, 2016, p. 35)

Lo importante de la aseveración anterior recae en el “real o imaginariamente” puesto que todo lo que no puede hacer la economía, lo tendrá que hacer la

cultura. Continúa afirmando Rodríguez que “para que la ficción de una sociedad de clases medias resulte eficaz se requiere, no obstante, de algo más que ideología” (Rodríguez López, 2016, p. 148). El suplemento material a la ideología viene claramente producido desde el “ámbito de la cultura”. La cultura pública tiene un gran papel que desempeñar en esta función, recogiendo el legado de Arnold, en el Estado español es necesario crear una ciudadanía moderna y desclasada. Coincidiendo con Quaggio, Jazmín Beirak sostiene que “la cultura fue una prioridad para el gobierno socialista. Felipe González en su discurso de investidura de 1982 señaló que la cultura y la educación eran claves en la labor del gobierno para alcanzar una ‘democratización avanzada’” (Beirak, 2018). El proyecto político socialista recogía una voluntad de democratización y proponía dar un paso adelante, olvidarse del pasado franquista para adentrarse en un presente moderno y libre de conflictos. La construcción de esta imagen de una España moderna necesitaba de especialistas en diseñar y crear imaginarios, y el arte contemporáneo, el diseño, el cine, etc. parecían buenos aliados en esta tarea. El museo, como lugar central en la construcción de los imaginarios que articulan y sustentan una nación fue el ejemplo más claro de una densa red de instituciones culturales públicas que se empezaron a construir desde la década de los ochenta y que proliferaron en la década de los noventa y en los primeros dos miles. Nos recuerda Beirak que:

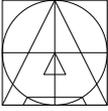
La inversión en infraestructuras culturales fue también una de las políticas más ambiciosas durante los años socialistas. Si bien en una primera fase el objetivo fue dotarse de infraestructuras “básicas” como auditorios, bibliotecas, teatros o centros culturales, pronto la creación de una red de museos se volvió una prioridad. (Beirak, 2018)



No es casualidad que el pelotazo especulativo que vivimos en el Estado español hasta la crisis económica del 2007 fuera en paralelo con un auge sin precedentes del número de instituciones culturales que se crearon a lo largo de todo el territorio.

Entre 1986 que se inaugura el ahora denominado Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, hasta 2016 que se inaugura la Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, vemos como toda ciudad y capital de provincia reivindica su institución cultural de referencia. Son los marcadores de progreso que demuestran que no tan sólo nos sentimos modernos, sino que nos podemos permitir serlo. Todo el territorio vio aparecer en mayor o menor medida estos grandes proyectos, firmados por arquitectos de renombre y llamados a situar a la ciudad o la región en el nuevo mapa de la España moderna que se estaba dibujando. Así se asentaban las bases que articulaban una narrativa transicional hegemónica. A esta trama de instituciones museísticas se le debe sumar la distribución competencial de atribuciones culturales, la creación de programas de cultura por Comunidades Autónomas y la promoción y creación de programas y centros de cultura de proximidad en las diferentes ciudades del Estado (Ramos Cebrián, 2021).

Las nuevas élites políticas necesitaban de legitimidad cultural, las incipientes clases culturales estaban necesitadas de legitimación pública. Esto rápidamente dio pie a la creación de redes clientelares y tramas de corrupción que han emergido a la luz recientemente³. Nos dice Emmanuel Rodríguez que las élites del Estado



reproducen su posición por medio de una validación continua que tiene tanto forma 'institucional', como 'cultural'. Por eso es importante reconocer el papel protagonista que tienen determinados actores (periodistas, intelectuales, representantes de la cultura), que más allá de la crítica superficial, refuerzan una y otra vez la unidad de esa 'forma' de las élites, al tiempo que se confirman como parte de las mismas. (Rodríguez López, 2016, p. 141)

La institucionalidad cultural pública, acompañó y auspició este proceso de forma acrítica, validando carreras y biografías. Generando relatos e imaginarios destinados a dejar el pasado atrás y a enfocarnos en el futuro al que nos teníamos que subir. La crisis económica vendría a truncar muchos de estos sueños de riqueza y a su vez se llevó por delante este crecimiento exponencial de institucionalidad cultural pública. Aun así, el gran relato estaba bien asentado. El progreso implicaba dejar atrás el antagonismo de clases y auparse a la clase media imaginada y su promesa de prosperidad.

Podríamos caer en el error que esta idea de la modernización del país impulsada por la creciente clase media fue un proyecto imaginado y gestado por el socialismo de los ochenta, pero la idea de una España mesocrática cuyo destino era modernizarse estaba ya bien presente en los imaginarios sociales franquistas. El historiador Pablo Sánchez León refuerza esta hipótesis y argumenta que se ha normalizado

³Véase el Caso Palau-Millet, https://es.wikipedia.org/wiki/Caso_Palau-Millet, el Caso IVAM <https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20200213/473536659090/confirmado-procesamiento-exdirectora-ivam-consuelo-ciscar.html>, el Caso Guggenheim <https://www.elmundo.es/elmundo/2008/12/29/cultura/1230578327.html>, el Caso SGAE https://www.lespanol.com/cultura/20171224/sgae-arruinada-propia-corrupcion/271972940_0.html etc.

la idea de sentido común de que España se modernizó "a pesar de Franco". Con esta expresión se viene a indicar en esencia que la sociedad española experimentó cambios profundos durante el período de la dictadura, pero que estos no fueron ni impelidos ni menos aún controlados por las autoridades franquistas. (Sánchez León, 2014, p. 77)

La expresión, según el autor, esconde una imagen teleológica de la modernización de un país que inevitablemente, había de terminar siendo moderno. De esta forma, el sujeto que se moderniza de alguna forma lo que hace es combatir el legado franquista, material o moralmente. Comprobamos que se va articulando un imaginario de modernización como emancipación política, en la que las clases medias se tornan su principal motor. El acceso a la educación democratiza las nuevas élites que se pensarán validadas por la meritocracia. El desarrollismo vino a verificar esta idea. Según este autor:

el imaginario sociológico de la dictadura tenía por centro un discurso sobre las clases medias. Herencia de la cultura del liberalismo anterior a la Guerra Civil, dicho imaginario experimentó también una evolución en la dictadura, convirtiéndose en preciado objeto de reflexión, no sólo normativa sino también histórica, hasta desembocar en una novedosa identificación de la clase media con el conjunto de la sociedad, con el sujeto legítimo de una sociedad desarrollada. (Sánchez León, 2014, p. 80)

La clase media era la cumbre de un sujeto liberal que reivindicaba nuevos derechos, como el derecho

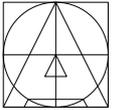
a la propiedad que, en el caso de la vivienda, tan fuerte ha arraigado en el imaginario nacional. Modernidad, progreso, propiedad, democracia, mesocracia, el imaginario se fue afianzando.

Conclusiones

La cultura de Estado, la cultura pública, ha tenido un papel muy importante a la hora de promover los imaginarios que acompañaron a la Transición. Ha tenido un papel privilegiado a la hora de arraigar subjetividades que encajaran bien y respondieran a las necesidades del Estado democrático en el que se proyectaba España. Los daños colaterales de la institucionalización cultural han sido claros: las culturas barriales, marginales, proletarias y políticas tardarían mucho en ser redimidas y aceptadas por la institución⁴. La cultura de Estado ha devenido así una efectiva máquina de reproducción de privilegios. Ha educado a la ciudadanía para ser más modernos, para asimilar los valores de la clase media imaginada de la que se sentían gran parte de las y los españoles, hasta que llegó la crisis económica de 2008. Siguiendo al pie de la letra la partitura Arnoldiana, la cultura de Estado ha hecho por deshacer los imaginarios de clase, por evitar el conflicto y normalizar un discurso progresista y mesocrático. El acceso a la educación y el acceso masivo a la universidad nos iban a desclasificar, a poner en una senda de progreso económico y social. Las contradicciones están servidas.

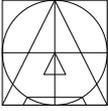
Desde que estalló el movimiento 15M en 2011 y que surgieran una nueva hornada de partidos y movi-

mientos políticos se han ido afianzando debates y propuestas que han puesto en crisis las nociones de cultura asentadas en la Transición y han trabajado por rediseñar las instituciones culturales. Proyectos políticos que tienen que ver con promover una cultura de base más comunitaria (Barbieri, 2018), fomentar el derecho de acceso activo a la cultura (Ramos Cebrián, 2019) o repensar la cultura como un bien común (Rowan, 2016). Queda por investigar si efectivamente han cumplido con sus objetivos y hasta qué punto esta transformación institucional y política se ha logrado. De igual forma hay voces que siguen defendiendo la visión civilizatoria de las políticas culturales vinculando cultura y educación⁵, por lo que este debate sigue vivo y está lejos de ser abandonado en las políticas públicas contemporáneas.



⁴ Hasta el año 2009 no se reconocía la importancia de la figura del quinquí, recogida en la exposición. Véase <http://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/quinquis-de-los-80-cine-prensa-y-calle/25705>

⁵ Véase https://ddd.uab.cat/pub/caplli/2015/163518/cultura_y_educcion.pdf



Referencias bibliográficas:

Arnold, M. (2010). *Cultura y Anarquía*. Ediciones Cátedra.

Barbieri, N. (2018). Políticas Culturales en los Ayuntamientos del cambio. ¿Hacia unas políticas públicas de lo común? *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, (18), 183-191. <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/4199>

Beirak, J. (2018). Política cultural y arte contemporáneo: El Centro Nacional de Exposiciones. En J. Albarrán Diego (Ed.) *Art Nsición, Tra Nsición*. Brumaria.

Eagleton, T. (2016). *Culture*. Yale University Press.

Eagleton, T. (2001). *La idea de cultura: Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Paidós.

Rodríguez López, E. (2016). *La política en el ocaso de la clase media. El Ciclo 15M-Podemos*. Traficantes de Sueños.

García Linera, A. (2015). *Forma valor y forma comunidad*. Traficantes de Sueños.

Labrador, G. (2017). *Culpables por la literatura. Imagenación política y contracultura en la Transición Española (1968-1986)*. Ediciones Akal.

Martínez, G. (2012). *CT o la cultura de la Transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Debolsillo.

Prieto de Pedro, J. (2013). *Cultura, culturas y constitución*. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Quaggio, G. (2014). *La cultura en transición: Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*. Alianza Editorial.

Ramos Cebrián, S. (2019). Explorando Los Derechos de Participación Cultural y Nuevas Maneras de Acceso a La Cultura. *Periférica internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio* (20), 232-41. <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/5593>.

Ramos Cebrián, S. (2021). *Espacios activos y derechos pasivos. una historia no resuelta en las políticas culturales de proximidad*. [Tesis Doctoral, Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya]. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/672418#page=1>

Rowan, J. (2016). *Cultura libre de Estado*. Traficantes de Sueños.

Sánchez León, P. (2014). Desclasamiento y Desencanto. La Representación de Las Clases Medias Como Eje de Una Relectura Generacional de La Transición Española. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*. (4), 63-99. <https://doi.org/10.7203/kam.4.4145>

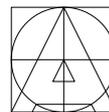
Storey, J. (2002). *Teoría cultural y cultura popular*. Octaedro.

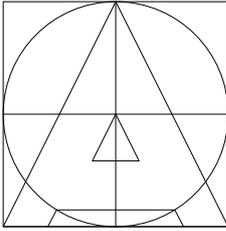
Subirats, E. (2014). *Deconstrucciones Hispánicas*. EDAF.

Vaquero Caballería, M. (1998). *Estado y cultura: La función cultural de los poderes públicos en La Constitución Española*. Centro de Estudios Ramón Areces.

Williams, R. (2005). *Cultura and Materialism*. Verso Books.

Yúdice, G. y Miller, T. (2004). *Política Cultural*. Gedisa.





¡Muérdeme! El uso de la comida en las prácticas artísticas contemporáneas

Bite me! The use of food in contemporary artistic expressions

Marta Neroj

Universidad de Málaga (España)

martaneroj@gmail.com

Fecha de recepción: 14/06/2021

Fecha de aprobación: 26/09/2021

Resumen:

El presente artículo estudia los vínculos entre la comida y el arte contemporáneo, descubriendo las iconografías y temáticas más recurrentes que tocan diferentes problemáticas de diversos ámbitos, como la antropología, la ecología, el feminismo, la sociología, el activismo, el postcolonialismo y el psicoanálisis. Se presentan posibles lecturas de obras de los siglos XX y XXI que se sirven de la comida como tema o materia creativa. Se trata de un análisis interdisciplinar de las diferentes representaciones del alimento. El objetivo es demostrar la importancia y vigencia de los debates que abren este tipo de obras e incentivar la necesidad del desarrollo del tema.

Palabras clave: *comida, ritual, desperdicio, tabú, feminismo.*

Abstract:

This article studies the links between food and contemporary art, discovering the most recurrent iconographies and themes that touch on different issues in various fields, such as anthropology, ecology, feminism, sociology, activism, postcolonialism and psychoanalysis. It presents possible readings of 20th and 21st century works that use food as a theme or creative material. It is an interdisciplinary analysis of the different representations of food. The aim is to demonstrate the importance and relevance of the debates that such works open and highlight the necessity of the further investigation of the subject.

Keywords: *food, ritual, waste, taboo, feminism.*

Introducción

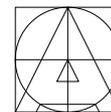
El arte y la comida están ligados desde sus principios. Como apuntan García y Lapeña (2013), desde sus principios utilizan los mismos productos en el proceso de su elaboración, como el huevo, la sangre o diferentes aceites. Como tema u objeto del arte, la comida igualmente estaba presente a lo largo de la historia, desde la carne cazada en las cuevas prehistóricas, como símbolos cristianos durante el Medioevo, como alegorías en el Renacimiento, bodegones vanitativos en el barroco, decoración en otras épocas, hasta la contemporaneidad, cuando los artistas abordan nuevos materiales y pasan a emplear el alimento mismo. La comida y el arte tienen en común también otro vínculo, los principios como disciplinas artesanales que, con tiempo, iban emancipándose y pasando del mero *tekné* al arte en su sentido “elevado”. Junto con la multiplicación de contextos artísticos en la época contemporánea, el estudio exhaustivo de obras que manipulan el alimento como objeto o material, se vuelve más exigente y más amplio, ya que entran en juego diferentes contextos, ya sean personales del autor, como cuestiones socio-culturales, que antes quedaban desapercibidas por la propia naturaleza del arte como profesión-oficio. En la contemporaneidad las tradiciones pasadas se entrecruzan, multiplican, complementan. Muchos artistas juegan con estas nociones recreando ideas de la historia o incluso apropiándose de las imágenes (como por ejemplo Vik Muniz). El artista Carl Warner, quien crea fotogramas llamadas por el mismo “*Foodscapes*”, paisajes de comida, que se basan en la estética del objeto-alimento y su manipulación para crear paisajes un tanto surrealistas... Aunque el surrealismo siempre buscaba un símbolo en los objetos que representaba, el propio padre del movimiento - Salvador Dalí - ya se servía de los alimentos para crear escenas y paisajes. War-

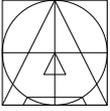
ner, en su página web, establece otra relación de su obra con la historia del arte, revocando a las obras de Giuseppe Arcimboldo, quien utilizaba la comida y su forma para crear imágenes que juegan con la percepción del espectador. Las piezas de Warner están hechas para divertir, y son usadas para promocionar la nutrición sana, pero no conllevan mensajes subyacentes.

El alimento es la base de la pirámide de las necesidades humanas, mientras que, según el dicho, el arte es el alimento del alma. Muchos artistas a lo largo de la historia decidieron jugar con la frontera entre lo biológico y lo intelectual, trayendo la comida al arte como la materia o como su tema principal; estudiándola en diferentes niveles interpretativos: histórico, sociológico, ético, ecológico, antropológico o psicológico. En este artículo quiero llamar la atención sobre los diferentes modos de utilizar la comida en el arte contemporáneo, junto con sus lecturas posibles, que asombran por su multiplicidad y multitud.

Comer – un acto ritual: rituales religiosos y profanos

El primer aspecto estudiado en este artículo es la dimensión antropológica del alimento, relacionada con los aspectos culturales y tradicionales de los pueblos. Desde aquí salen dos vías principales: el tabú y el ritual, que mayoritariamente parten de las tradiciones religiosas. En la religión judía la prohibición proveniente del Antiguo Testamento, donde encontramos expresiones como: “*Pero carne con su vida, es decir, con su sangre, no comeréis*” (Génesis 9:4), que se relacionan con el modelo de la matanza ritual, que obliga a deshacerse completamente de la sangre del animal antes de su cocción. En el arte





visual se pueden encontrar ejemplos que desarrollan este tema; como puede ser el caso de Hermann Nitsch y sus acciones que recrean este ritual. Estas representaciones cuentan con un material (o tema) muy frecuentemente usado en el arte, que alude a lo ritual – la sangre. Este medio estaba presente en el arte como material desde sus principios, según manifiestan García y Lapeña (2013). Igualmente, la sangre se relaciona con temas importantes del psicoanálisis: lo abyecto, la pulsión de la muerte o el inconsciente. Nitsch formaba parte del movimiento llamado “accionismo vienés” – un movimiento conocido por el uso de la sangre como material artístico. Era un grupo que guiado por las ideas freudianas atravesaba fronteras y rompía tabúes de la católica sociedad austriaca de los años 60 y 70 del s. XX. El objetivo de sus obras provocativas era el autoconocimiento a través de la liberación del inconsciente. Al mismo tiempo querían agitar a los espectadores encerrados en los tabúes de la época, lo que se visualizaba con prácticas abyectas y moralmente cuestionables, como los elementos rituales, las orgías sexuales, la mutilación, etc.

Sin embargo, el ritual puede entenderse también desde una óptica alejada de lo religioso, y llevada a lo profano y cotidiano, al pensar sobre los rituales diarios: comer, lavarse, cuidar de sí mismo. Una artista que estudia rituales domésticos en su obra es Janine Antoni, artista americana que, al igual que los accionistas vieneses, presta atención al cuerpo y sus límites. En *Gnaw* (1992) parte del acto de comer, para lo que Antoni utilizó dos sustancias: el chocolate y la manteca que esculpía con sus dientes y boca (Figura 1). Esta acción nos lleva a la primera fase del desarrollo psicosexual según Freud – la fase oral, cuando la herramienta para conocer el mundo por el ser humano es su propia boca. Klaus Ottmann, el director del *Center for the Study of Modern*

Art, en la conferencia anual en Nueva York en 2013, caracterizó este acto de escupir con la boca como “acción infantil” (CAA, 2013). Antoni investigaba su cuerpo como herramienta escultórica, pero también sus límites, ya que en principio modelaba el chocolate, pero después tenía que hacer lo mismo con la manteca. Los dos son productos utilizados en la repostería, sin embargo, confrontarse con dos cubos de 272,15 kg cada uno es diferente que comerse un chocolate o un mantecado. Antoni utilizó estos materiales para crear un contraste entre lo apetecible y lo abyecto. Picar constantemente durante horas sobre el chocolate y la manteca igualmente puede llevar a pensar en la repetición, la compulsión a la repetición (o comer). La obra se acompañaba de 27 cajas de chocolates hechas de lo que la artista escupía del chocolate, y 130 pintalabios con pigmento y cera que provenían de lo escupido de la manteca. Antoni dijo que el hecho de recuperar estos objetos estaba relacionado con darle uso a los desechos, lo que podemos relacionar con el movimiento *zero waste* y la ecología. Los objetos hechos de estos restos igualmente referencian la caricatura comercial de la imagen de la feminidad (CAA, 2013). Antoni era consciente de que la obra no iba a permanecer para siempre, no obstante, le extrañó la rapidez del deterioro del cubo de manteca, que pronto después de su finalización se cayó. La artista decidió dejarla en un estado derrumbado, ya que hacía referencia a la grasa descontrolada en los cuerpos humanos (femeninos). Antoni, por lo tanto, abre un debate feminista, preguntando por la condición de la mujer en la sociedad contemporánea.

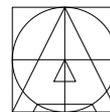


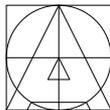
Figura N° 1

Gnaw

Fuente: encuesta Antoni, J. (1992)

Dentro de los rituales diarios destaca la cena, que muy a menudo se celebra en compañía de otras personas. El tema de la (última) cena es un gran tema en los estudios antropológicos y sociológicos de la comida, pero también en la historia del arte. Una obra que perfectamente recoge esta idea es la obra feminista por excelencia *Dinner Party*, de Judy Chicago (1974-76). La instalación en forma de homenaje recoge los nombres de las mujeres más célebres de la historia, partiendo de “la diosa primordial” y pasando por las figuras principales de diferentes épocas, como Artemisa Gentileschi o Virginia Wolf. Construyendo una enorme mesa triangular “cita” a cada mujer con un mantel fantástico y un plato cerámico a juego. Es una especie de la primera y la última cena de las mujeres que revolucionaron el mundo en diferentes momentos y disciplinas. Formando parte de una exposición permanente en el Brooklyn Museum en Nueva York, da la sensación de una reunión que continúa ininterrumpidamente en el tiempo. Siendo una “cena” subraya la sensación de que se trata de un ritual que crea una comunidad. El acto de comer juntos siempre establece y refuerza los vínculos entre las personas. El arte también tiene este potencial, aunque este se desarrolla con más fuerza en el arte relacional, lo que se retoma más adelante al hablar de obras de Breguła y González-Torres. Igualmente, *Dinner Party* en su forma triangular, podría aludir a las ideas de Lévi-Strauss, ya que de alguna manera casa lo gastronómico y lo cultural en un solo acto. En los años 60 del siglo XX, Lévi-Strauss en su práctica estructuralista estableció conexiones entre la comida, la cultura y la naturaleza, a través del concepto del triángulo culinario. Partió de los tres estados del procesamiento de los alimentos presentes en todas las culturas: lo crudo, lo cocido y lo podrido. La comida cruda está en su estado neutral, pudiendo pasar por fases naturales o culturales para llegar a su estado podrido





o cocido respectivamente. Lo cocido incluye sobre todo las prácticas de ahumar, hornear – el uso del fuego – algo que en la mayoría de las culturas va asociado a la primera transformación de la comida, pero también lo que mayoritariamente se asocia al género masculino. Mientras que lo hervido es una expresión relativa a lo femenino, también más elaborada, aunque a su vez más natural, ya que tras la cocción en el agua la comida conserva sus sabores, fluidos, esencias, a diferencia de las prácticas como el horneado. Finalmente se puede observar que las interacciones tienden a un proceso binario/dual que siempre contempla contraposición de dos polos, ya sea cultura vs. naturaleza, no elaborado vs. transformado, hervido – vida vs. horneado – muerte, etc. Sin embargo, el mismo autor ve las contradicciones y las fuerzas internas del triángulo que constantemente cambian su estructura.

Una obra que demanda una mención en el contexto de la última cena, ya que actualiza este relato bíblico, es la obra de Mat Collishaw – *Last Meal on the Death Row* (2010 y 2011). Se trata de unas composiciones fotográficas que, recreando la estética del bodegón español barroco, representan la última comida de los prisioneros condenados a la pena de muerte, tituladas con sus nombres y apellidos (Figura 2). Collishaw interesado en la “estetización de la violencia” (Glover, 2012), consigue perfectamente captar la noción vanitativa y poética de su proyecto. Resulta inquietante que una imagen tan cercana a los antiguos bodegones en su estética y composición, pueda provocar sensaciones tan abyectas en los espectadores cuando se les añade la información sobre a quién “perteneían”. Las fotografías, y al mismo tiempo la comida, quedan dotadas de un aire ominoso (*das Unheimliche*) ya que estamos viendo la “última cena” de una persona, un criminal, que en el momento en el que

estamos contemplando la obra ya está muerta, lo que recuerda la foto de Alexander Gardner Lewis Payne, *el prisionero antes de la ejecución* (1895) y su recepción. Collishaw considera que esta comida representa a la persona ejecutada: “Las fotografías se convierten en retratos-sustitutos de los ejecutados” (Collishaw, 2014). Sabemos que las comidas fotografiadas no son las mismas que comieron los prisioneros, pero su recreación proporciona la misma sensación que en el caso de ver el original. Esta sensación es una mezcla de contradicciones que el artista llega a provocar en los espectadores: “en el mundo de Collishaw, la seducción se encuentra con la repulsión, lo chocante se convierte en lo atractivo, lo bello se vuelve repelente y el deseo se cruza con el dolor” (Collishaw, 2016). Lo consigue a base de crear composiciones muy elegantes, fuertes, que aluden a la tradición barroca, mientras que los temas son la muerte, la agresión, la naturaleza oscura del ser humano.





Figura N° 2
Last Meal on the Death Row: Karla Faye Tucker/Hai Hai Vuong
Fuente: Collishaw, M. (2010)

Demanda social: el modelo alimentario y el desperdicio

En las fechas posteriores Mat Collishaw vuelve su mirada al bodegón, pero esta vez lo compone de alimentos industrializados y llenos de grasa y azúcar, símbolos de los años 90. Se trata de un tema relativo al estilo alimenticio capitalista, de la comida rápida, llena de azúcar y sustancias aditivas, lleva a adicciones y enfermedades que “consumen” nuestras vidas. Mat Collishaw estudió este asunto en su *Natura morte* en 1994 (Figura 3). La obra consta de una serie de fotografías que recogen un bodegón contemporáneo, lleno de comida altamente procesada. El artista parece estar reflexionando sobre la noción venenosa de este tipo de comida, ya que en las fotos aparecen insectos encima de los restos de productos. Todo se mantiene en un desorden típico de los cuadros vanitas, sin embargo, ya no es tanto una llamada de la vanidad

y poca importancia de las cosas que uno posee ante la muerte; sino una basura venenosa llena de plástico que no se deteriora, sino que se acumula en la Tierra que la humanidad poco a poco va envenenando y matando. Podemos entonces contar esta pieza como un ejemplo del arte que habla del desperdicio de la comida y temas ecológicos.

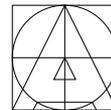
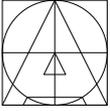


Figura N° 3
Last Meal on the Death Row: Karla Faye Tucker/Hai Hai Vuong
Fuente: Collishaw, M. (2010)

Artistas como Klaus Pichler, conscientes de la escala del problema, optan por el desarrollo de una



poética visual que tiene como objetivo concienciar a la gente. El desperdicio se da tanto a escala doméstica, como a escala mundial, creando desigualdades en la Tierra, donde países europeos y norteamericanos tiran toneladas de comida, mientras que en África el hambre sigue siendo una gran preocupación. Su proyecto *One third* de 2019 ilustra estas inquietudes de manera excepcional (Figura 4). La obra se compone de 36 fotografías que captan alimentos podridos expuestos en forma de bodegones elegantes. Las inscripciones debajo de las imágenes proporcionan la información básica sobre el producto: el sitio de producción, el método de cultivo, la exigencia del agua, el precio, entre otros. Los bodegones se acompañan con la fotografía del recibo que recoge la explicación del proyecto:

Según un estudio de la ONU, un tercio de los alimentos del mundo se desperdician, la mayor parte de ellos en los países industrializados del norte global. Igualmente, 925 millones de personas en todo el mundo están amenazadas por el hambre. La serie *Un Tercio* (*One Third*) describe la conexión entre el desperdicio individual de alimentos y la producción globalizada de alimentos. La comida podrida, organizada en elaboradas naturalezas muertas, retrata una imagen abstracta del desperdicio de comida, mientras que los textos que le acompañan profundizan las raíces del asunto (Pichler, 2019).

Las cuestiones del desperdicio alimentario están ya anunciadas por el padre del *Eat Art* - Daniel Spoerri, quien utilizaba restos de la comida (restos de una cena) para crear sus ensamblajes *snare-pictures* compuestos como mesa abandonada en una tabla y fijados en la pared. Sin embargo, las obras de Spoerri

que pasan de lo horizontal a lo vertical, dieron principio a la cultura fetiche de redes sociales que vivimos en la actualidad, donde la comida encontró un vasto espacio, creándose el movimiento del llamado *food porn*.



Salad

Sort: Frisee Salad / Place of production: El Ejido, Almeria, Spain Cultivation method: Foil green house / Time of harvest: All- season / Transporting distance: 2.686 km / Means of transportation: Truck / Carbon footprint (total) per kg: 0,66 kg / Water requirement (total) per kg: 389 l / Price: 2,49 € / kg

Figura N° 4

Last Meal on the Death Row: Karla Faye Tucker/Hai Hai Vuong
Fuente: Collishaw, M. (2010)

Comida-fetichismo y el tabú: la sexualización del alimento (nociones feministas)

Food porn es un estilo de fotografiar comida de manera que conmueve los sentidos, despierta apetito y hace la boca agua, que en forma de hashtag se extendió por el mundo del Internet y las redes sociales, sobre todo el Instagram. La palabra *porn* en este contexto busca disociarse del contexto sexual, y más bien se refiere a la estética del exceso y el capitalismo (Dejmanee, 2016). La noción voyerista que puede conllevar apreciar una foto de un plato ya la describió Barthes en *Ornamental Cookery*. Mencionando las prácticas de la revista *Elle* a la hora de representar la comida, preludiaba este movimiento tan popular en la actualidad. Decía: “cocinar según *Elle* es solo para el ojo” (2009, p. 89). Barthes igualmente lo vincula a las prácticas de marketing y publicidad. En los tiempos actuales en ámbito de las redes sociales puede entenderse de una manera parecida, entendido como la cultura del fetichismo. La idea de la “pornografía” de la comida va aún más allá en la obra de Stephanie Sarley. En su creación multimedial elaboró un proyecto *fruit art videos*, el cual se concentró en la plataforma Instagram. Sus vídeos ya no son sugerentes, sino explícitos. Su interés por lo perverso se ve en todos los proyectos que realiza. También le caracteriza una actitud inconformista que se visualiza por ejemplo en el

hecho de que su perfil haya sido borrado del Instagram ya varias veces, sin embargo, ella persiste y sigue creando y subiendo fotos y vídeos. Es una humorista, entonces sus obras hay que tomarlas con una cierta distancia. La idea de creación que subyace es feminista, lo que advirtió en la entrevista para Berlin Art Link de 2018: “Mi trabajo es sobre la representación de la cruda feminidad en las artes” (Harrison, 2018). En la misma entrevista expresó que su arte debe inquietar al espectador y sacarlo de la esfera del confort. Por lo tanto, utiliza la abyección para hacer al espectador rechazar la imagen, pero seguir queriendo mirar.

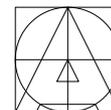
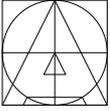


Figura N° 5
The First Touch
Fuente: Sarley, S. (2016)



El tabú puede entenderse en términos bíblicos - la fruta prohibida, interpretada como el tabú culinario. San Agustín de Hipona ya interpretaba esta leyenda bíblica como metáfora del acto sexual. Desde allí se aprecia la relación íntima de la comida y la sexualidad, ya que, como advierte Stronciwilk: “los dos se relacionan con la pérdida del control de la lujuria del cuerpo mismo” (2018, p. 40). Natalia LL en 1974 realizó una serie de fotografías y vídeos que llamó *Arte de consumo*. En ellos unas modelos comen de manera sugerente alimentos que en su forma aluden al órgano reproductor masculino y los fluidos corporales. La obra es una crítica de la situación de la Polonia de entonces - el comunismo, el telón de acero y la falta de productos en las tiendas. Para realizar esta obra la artista tenía que conseguir del extranjero tanto los plátanos, como las salchichas e incluso los palitos salados. Sin embargo, ha sido vista e interpretada como una obra puramente erótica. Estaríamos ante la doble cara del arte, la idea vs. la recepción, lo que podría relacionarse con el concepto de la “obra abierta” de Umberto Eco (1984), es decir, aquella que no existe sin la interpretación del público. No se puede pensar que la artista no tenía ningún interés en este tipo de interpretaciones, ya que es cierto, que las modelos están aludiendo a los actos sexuales. Sin embargo, era más bien una invitación a la confrontación. Hay que subrayar que lo “desvergonzado” en esta obra es el acto de comer y el alimento con su forma sugerente. El interés de Natalia LL por el cuerpo se ve en varias dimensiones en esta obra - de nuevo aparece lo oral, como en la obra de Antoni, pero aquí con un claro fondo sexualizado. No obstante, tanto el acto de comer, como el acto sexual son acciones habituales que cada ser humano realiza, de modo que la artista estudia la relación entre estas dos y lo que pasa entonces con el cuerpo.

Joanna Rajkowska, otra artista polaca, representa su cuerpo como un producto comestible de consumo. En *Satisfacción garantizada* (2000) la artista creó una marca ficticia, que siguiendo las prácticas de marketing vende productos preparados a base de sustancias del cuerpo de ella. Entre otros productos aparece comida congelada y bebidas en lata. Como sub-proyecto creó también *Kobieta w kulkach* (La mujer en Pastillas) que entendía pastillas de sabor salado compuestas por: “pulpa neuronal [neuronas de Joanna Rajkowska], agua, sal, estabilizador E-450 y E-331, potenciador del sabor E-21, antioxidante E-301, conservante E-250, colorantes” (Rajkowska, 2000). Las dos obras aludían al canibalismo y el consumo excesivo que caracteriza los tiempos contemporáneos, pero también invitan a reflexionar sobre la imagen de la mujer. Mujer como producto, su cuerpo comercializado, “listo para comerlo”, sexualizado. Se puede establecer relación con la obra de Antoni, pero también las obras de Collishaw - ya que Rajkowska menciona las sustancias artificiales que “mejoran” el sabor, pero envenenan el cuerpo.

Como se aprecia a base de estos ejemplos, el arte que utiliza el alimento como objeto sexual es una práctica principalmente de las mujeres y del feminismo. Quizá tiene que ver con la tradicional vinculación de la mujer y la cocina, lo que ya aparecía en obras de Martha Rosler (*Semiótica de la Cocina*, 1975) y también en los estudios antropológicos.

Lo vergonzoso, lo prohibido, lo indecible está ligado al concepto del tabú; a su vez relacionado con el tabú culinario estudiado por Mary Douglas o Marvin Harris. Si entendemos el tabú como lo prohibido, podemos establecer la relación con las obras que, por su material, y a veces la representación, invitan a los espectadores a romper las reglas generales de una galería de arte y comerse la obra. Hay artistas

que juegan con este hecho de alguna manera invitando a realizar un “acto de vandalismo”. Un ejemplo es la obra *Las Galletas de Klippenberg* (2012) de Karolina Breguła, que consiste en 121 galletas negras encima de un pedestal de madera. La obra nació tras la famosa destrucción de la obra *When it starts dripping from the ceiling* (1987) de Martin Kippenberg. Breguła coloca sus galletas en el espacio de la galería sin ningún tipo de instrucción, pero estudia la respuesta del espectador (Figura 6). La comisaria de la exposición *Vasos comunicantes* (2018) Monika Olesiejuk en una entrevista advirtió que en la inauguración la mitad de las galletas habían desaparecido (2018). La obra puede entenderse en claves de lo que Bourriaud llama “estética relacional”. Es decir, el arte cuya “parte más vital (...) responde a nociones interactivas, sociales y relacionales” (Bourriaud, 2008). El autor de la definición nombra como uno de los ejemplos principales la obra de Félix González-Torres: *candy pieces. Untitled* (Ross in L.A.) (1991). El artista cubano construye una montaña de caramelos de diferentes colores cuyo peso ideal corresponde a la media masa corporal del hombre adulto (79 kg). Los dulces representan a su pareja – Ross Laycock - quien había muerto de sida. El artista invita a los espectadores a comerse la obra que durante la exposición poco a poco va desapareciendo, de igual modo que la enfermedad consumía a Ross (Figura 7). La sensación de vacío se aumenta con la conciencia del destino del propio artista, quien también murió de sida en 1996. En su sentido momentáneo es un poético homenaje a la vida y la muerte prematura de una persona querida. La pieza desmembrada por el público trae al comerse el caramelo la dulzura de estar enamorado, la firmeza de la sensación, que al chupar se diluye y se fusiona con nuestro cuerpo, hasta desaparecer físicamente. No obstante, la experiencia y la memoria se mantienen – tanto de la persona, como del acto de comer.

Es un ejemplo de la obra que se articula “a partir de relaciones humanas” (Bourriaud, 2008); entra en un juego con el público, invitándolo a comerse los caramelos, y así convertirse en parte de la obra, en sus partícipes.

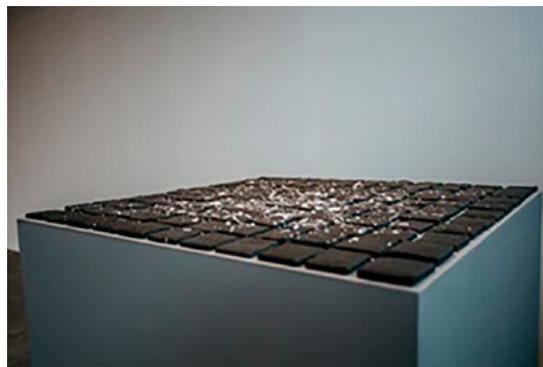
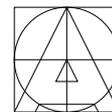


Figura N° 6
The First Touch.
Fuente: Sarley, S. (2016)

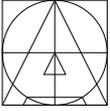


Figura N° 7
Untitled (Portrait of Ross in L.A.), Art Institute Chicago.
Fuente: González-Torres, F. (1991).

La década de los 90 dejó muchos artistas con una experiencia parecida, marcada por la muerte de sus seres queridos tras complicaciones de sida. Zoe Leonard entre 1992 y 1997 también se sirvió de la comida, y de su efímera naturaleza para hacer homenaje a su amigo David Wojanrowicz. Leonard utilizó cáscaras de naranja, plátano, pomelo, limón y aguacate que con ayuda de hilo, cremalleras, botones, tendones, agujas, plástico, alambre, pegatinas, tela y cera las cosía como si en un intento de devolverles la vida, y detener el inevitable proceso de desaparición tras pudrirse, parar los procesos orgánicos; procesos iguales por los que pasamos nosotros - seres corporales.

El arte al acudir a lo relacional, al dejar a los espectadores intervenir y *consumir* la obra, se acerca en su dimensión antropológica a la comida. Es decir, la comida como acto es lo que reúne a la gente y crea vínculos comunitarios. Así mismo, el arte acudiendo a la comida y abriendo espacio a relacionarse con el material, con el tema, con el artista y con los espectadores crea una especie de comunidad.

Otros debates

El uso de la comida, sin embargo, evoca muchos más debates. El artista argelino-francés Kadar Attia con su obra “*sin título (Ghardaïa)*” entra en polémica postcolonial y la influencia de la cultura argelina en Francia y, por extensión, en Europa. La obra de 2009 recrea la antigua ciudad de Ghardaïa en cuscús - alimento fundamental del norte de África, acompañada de tres documentos en papel que referencian a los grandes arquitectos Le Corbusier y Pouillon, junto con un documento de la UNESCO. El artista invita a los espectadores, y al mundo entero, a pensar sobre las relaciones entre el colonizador y el colonizado; la desigual balanza del peso e importancia de la herencia de estos famosos arquitectos vs. la antigua ciudad. La obra obtiene además un matiz efímero con el deterioro y descomposición del cuscús, que solo se permite retocar, cuando la ciudad ya es irreconocible. Este hecho subrayado por la documentación de la UNESCO, inscribiendo la ciudad dentro del listado del patrimonio de la humanidad, recuerda la necesidad de proteger la ciudad, pero a su vez la cultura que nace de allí, polémicamente, junto con las secuelas, como es la influencia sobre la cultura y el arte europeo-colonizador.

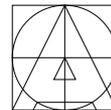
Otros artistas ven en el uso de la comida amplios debates políticos y sociales. Un buen ejemplo es la obra del artista brasileño Vik Muniz, quien, como Mat Collishaw, principalmente se sirve de la fotografía, pero sus imágenes están creadas con diferentes materiales poco convencionales, como salsa de tomate, jarabe de chocolate, polvo, suciedad, etc. Muniz recae de alguna manera dentro del arte de la apropiación (o incluso meta-apropiación), recrean-

do imágenes famosas de la cultura y arte crítico a la vez, utilizando estos materiales para hacer comentarios que abren debates polémicos. En sus proyectos tocaba temas como la pobreza en los ámbitos urbanos (en *Waste Land* de 2010 utilizó la basura, lo que permite establecer vínculos con el desperdicio alimentario), el trabajo de niños (serie *Sugar Children*, década de los 90), etc. (Figura 8). El propio artista en varias ocasiones ha declarado que su objetivo es cambiar la vida de las personas utilizando materiales diarios, cotidianos, de uso habitual. Esta idea ya vimos presente en la obra de Antoni y sus recreaciones de rituales diarios, sin embargo, aquí se escapan del área personal y atraviesan fronteras para emanciparse como piezas activistas.



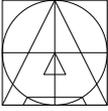
Figura N° 8
Valentine, *The Fastest*. "The Sugar Children Series". *Wooster Gardens, New York*.
Muniz, V. (1966)

Otra artista que retoma inquietudes sociales y ecológicas es Liz Hickok. Utilizando gelatina comestible de colores crea paisajes de las ciudades americanas, queriendo llevar atención a “las incertidumbres geológicas del paisaje” recordando la gelatina y su fragilidad. La artista también juega con la descomposición de sus obras, y subraya la importancia de la experiencia multisensorial. El contraste de la engañosa dureza de la arquitectura de las grandes ciudades como Nueva York o San Francisco, con la inestable y efímera gelatina, hace pensar al espectador sobre la condición de la civilización, y por extensión de la vida misma. Es un comentario vanitoso de la nueva sociedad que quiere parecer indestructible.



Conclusión

La diversidad de las experiencias artísticas que provienen del uso de la comida es tan variada e inabordable como el propio reino de la gastronomía. Las obras que pueden servir de ejemplo también asombran con su gran número y diversidad tanto temática, como en las propias maneras del uso y de la representación de la comida. Algunos involucran a los artistas físicamente, experimentando los límites del cuerpo de uno mismo o de los demás (accionismo vienés, Antoni), otros invitan al juego sensorial a los espectadores (Bregula, Torres), o proclaman la importancia de diferentes temas sociales como el desperdicio alimentario y otras inquietudes ecológicas (Pichler, Collishaw, Hickok, Muniz), la calidad de la comida y por la extensión de la vida de los humanos (Collishaw, Rajkowska, Muniz), los desequilibrios sociales (Muniz, Pichler), la cuestión de la pena de muerte (Collishaw), la condición de la mujer en la sociedad (Natalia LL, Antoni, Sarley, Ra-



jkowska), la pérdida y la memoria (Leonard, Torres), etc. Al mismo tiempo se investigan a sí mismos, descubriendo la condición humana y los vínculos que crean con la Tierra y con los demás; paralelamente permitiéndonos a los espectadores desvelar estos secretos de la vida.

La comida es el fundamento de la pirámide de las necesidades humanas, sin ella no podemos vivir. El papel del arte en la actualidad se extendió más allá de la función decorativa, y pasó a ser un mensajero que nos agita, inquieta y aleja del placer desinteresado que proclamaba Kant (1977). En la actualidad más que nunca es importante reflexionar sobre los acontecimientos actuales a los que se está enfrentando la humanidad entera: la pandemia del COVID19, desigualdades entre los géneros, el crecimiento de pensamientos y políticas extremistas, los problemas raciales en Estados Unidos, los desequilibrios en el Próximo Oriente, y el cambio climático que va a tener su desenlace mucho más pronto que lo esperamos, y va a afectar a todos y cada uno de nosotros. El arte puede servir como fuente de información e inspiración, pero también como motivación a cambios ya sean sociales o epistemológicos. El alimento, como el fruto nutritivo de la Tierra para los humanos, por su naturaleza efímera constituye una fuente de informaciones variadas que llevan a los artistas a tocar diferentes ámbitos de nuestras vidas. La unión de la comida y el arte es un encuentro de los dos pilares de nuestra existencia, la energía vital física y fisiológica, y la interpretativa que evoluciona hacia la psicológica. Gracias al uso del alimento en el arte, el mensaje de los artistas puede llegar a un nivel muy profundo e íntimo de los espectadores, reforzando los mensajes de los problemas tan presentes en nuestro día a día.

Bibliografía

CAA (2013, 12 de agosto). *Distinguished Artists' Interview* [video]. <https://www.youtube.com/watch?v=MUoAO9C2yxQ>

Barthes, R. (2009). *Mythologies*. Vintage Books.

Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Ed.

Collishaw, M. (2014). *Mat Collishaw at Patricia Low Contemporary*. Patricia Low Contemporary. <https://matcollishaw.com/exhibitions/mat-collishaw-at-patricia-low-contemporary/>

Collishaw, M. (2016). *Mat Collishaw, New Art Gallery Walsal*. The New Art Gallery Walsall. <https://matcollishaw.com/exhibitions/new-art-gallery-walsall/>

Dejmanee, T. (2015). *"Food Porn" as Postfeminist Play: Female Body on Food Blogs, Television and New Media*. SAGE,

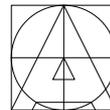
Díaz Ruiz, M. (2017). *Arte y Comida en la creación contemporánea desde un enfoque de género*. Universidad de Málaga.

Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Planeta-Agostini.

Freud, S. (2001). *Totem and taboo*. Taylor & Francis.

García, A. y Lapeña, G. (2013). Arte y cocina: nuevas formas de expresión artística a través de los alimentos. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, (5), 1-13.

Glover, M. (24 de septiembre de 2012). Mat Collishaw: Last Mean on Death Row. *The Independent*.



Harrison, J. (2018). *Feminism and Fruit: An Interview with Stephanie Sarley*. Berlin Art Link. *Online Magazine for Contemporary Art*. <https://www.berlinartlink.com/2018/03/21/food-fruit-and-feminism-an-interview-with-stephanie-sarley/>

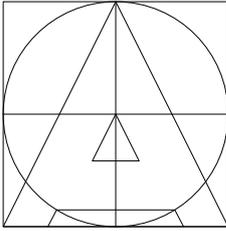
Olesiejuk, K. (2018). *Comunicación personal*. Bunkier Sztuki.

Pichler, K. (2019). *One Third. A Project on food waste*. Klauspichler. <https://klauspichler.net/project/one-third/>

Kant, I. (1977). *Crítica del Juicio*. Espasa Calpe.

Rajkowska, J. (2000). *Satysfakcja Gwarantowana*. Fundacja GESSEL. fundacijagessel.pl/galeria/satysfakcja-gwarantowana-kobieta-w-kulkach/

Stronciwilk, A. (2018). *Wspólnota, ciało, polityka. Estetyczne i kulturowe konteksty jedzenia w polskiej sztuce współczesnej* (Tesis doctoral, Uniwersytet Śląski).



Por amor al teatro. Una entrevista a Eugenio Barba y a Julia Varley¹

For the love of theater. An interview with Eugenio Barba and Julia Varley

Pamela Jiménez Draguicevic

Universidad Autónoma de Querétaro, México

pamela.jimenez@uaq.mx

Diego Carrasco Espinoza

Universidad de Cuenca, Ecuador

diego.carrasco@ucuenca.edu.ec

Fecha de recepción: 15/10/2021

Fecha de aprobación: 30/10/2021

Introducción

Tenemos el honor de entrevistar a Eugenio Barba ha marcado la cultura teatral de la segunda mitad del siglo XX. Se formó con Jerzy Grotowski, en el “Teatro de las 13 filas” y viajó por India para estudiar el teatro Kathakali. En 1964 fundó el Odin Teatret, con sede en Holstebro (Dinamarca), un laboratorio escuela, y una de las compañías más influyentes en la evolución del teatro europeo de finales del siglo XX. En 1979 fundó la Escuela Internacional de Antropología Teatral, la cual abrió un nuevo campo de estudio: la Antropología teatral. Autor de obras de referencia, como “El arte secreto del actor” o “La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral” le han sido concedido numerosos premios y reconocimientos, y doce Doctorados honoris causa. Eugenio Barba es una personalidad central del teatro contemporáneo, y ha sido definido como uno de los últimos grandes maestros vivos del teatro occidental.

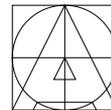
¹Esta entrevista se generó en el contexto del Congreso IDEA 2021, organizado por la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. Transcriptor: José Luis Crespo Fajardo

Julia Varley, por su parte, es una actriz de teatro nacida en Londres y criada en Milán. Directora, docente y escritora de temas teatrales, desde muy joven se unió a OdinTeatret. Es reconocida por su trabajo vocal y su compromiso con la afirmación de las mujeres en el teatro, con la red The Magdalena Project, una red de mujeres en el teatro contemporáneo; el Festival Transit y las publicaciones de The Open Page, revista especialmente dedicada al trabajo de la mujer en el teatro.

Introducción

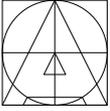
We are honored to interview Eugenio Barba has marked the theatrical culture of the second half of the twentieth century. He trained with Jerzy Grotowski, in the “Theater of the 13 rows” and traveled through India to study Kathakali theater. In 1964 he founded the Odin Teatret, based in Holstebro (Denmark), a laboratory school, and one of the most influential companies in the evolution of European theater in the late twentieth century. In 1979 he founded the International School of Theatrical Anthropology, which opened a new field of study: Theatrical Anthropology. Author of reference works, such as “The Secret Art of the Actor” or “The Paper Canoe. A Treatise on Theatrical Anthropology”, he has been awarded numerous prizes and recognitions, and twelve honorary doctorates. Eugenio Barba is a central figure in contemporary theater, and has been defined as one of the last great living masters of Western theater.

Julia Varley, on the other hand, is a theater actress born in London and raised in Milan. Director, teacher and theatrical writer, she joined OdinTeatret at a very young age. She is recognized for her vocal work and her commitment to the affirmation of women in theater, with the network The Magdalena Project, a network of women in contemporary theater; the Transit Festival and the publications of The Open Page, a magazine especially dedicated to the work of women in theater.



Diego Carrasco: Buenos días Eugenio. No sé si recuerdas que hace unos cuatro años te hice una entrevista. Me refiero a eso porque quisiera comenzar hablando sobre el último libro que has hecho con Nicola Savarese. Has hecho un libro que fue un referente para muchas personas, como es *El arte secreto del actor*, y ahora, en *Los cinco continentes del teatro*, hablas de recuperar la cultura material del arte del actor, ese conjunto de técnicas auxiliares del trabajo actoral. No sé si nos podrías contar algo sobre a qué te refieres con lo de “cultura material” y con lo de las “técnicas auxiliares”. Creo que sería interesante porque sé que es una investigación de muchos años.

Eugenio Barba: *Los cinco continentes del teatro*, al final quiere ser una historia del teatro desde el punto de vista de quienes lo hacen, es decir, los actores. No es una historia de las ideas, de las estéticas, de los movimientos (simbolismo, realismo, naturalismo, dadaísmo, postdramático, etc.). No es la historia de los edificios terrenales... Cuando tú tomas cualquier historia del teatro, encuentras a los autores y a las corrientes estéticas, pero no existe nada sobre lo que hacen en el teatro los autores. Por eso pensamos en hacer un libro basado en documentos visuales, porque es fundamental darse cuenta de que todos los autores, cuando empiezan, lo hacen con los mismos principios, y estos son materiales. El teatro surge porque la gente que lo hace quiere



comer (ese es el más esencial materialismo). Por eso es importante saber cómo esa dimensión de entrada significa en realidad un momento de libertad de los autores. En el pasado, al formarse compañías, eran cooperativas. Hacían lo necesario para entretener a los espectadores y compartían el dinero. Toda esa información que lleva a un aspecto práctico, como el modo de usar el espacio, la luz, la música, el cuerpo... de todo eso trata *Los cinco continentes*.

Es muy bello cuando el gran Grotovsky dice “El teatro es el encuentro entre el actor y el espectador” ¡Fantástico!, pero... ¿Debe estar desnudo o vestido? ¿Debe estar iluminado

Es muy bello cuando el gran Grotovsky dice “El teatro es el encuentro entre el actor y el espectador” ¡Fantástico!, pero... ¿Debe estar desnudo o vestido? ¿Debe estar iluminado o a la sombra? ¿Debe haber trece espectadores, o trecientos, o tres mil, o treinta mil? A veces ha pasado esto último, cuando Dario Fo hacía grandes espectáculos en los estadios italianos, por ejemplo. Todo eso es *Los cinco continentes*. La cultura material del actor consiste en buscar soluciones por la necesidad de ganar dinero y cómo luchar contra lo efímero del oficio.

El punto de salida del libro es que la cultura material decide las soluciones. Los historiadores hablan de pensamientos muy elaborados, pero en verdad son procesos de coincidencia. Hay como una inspiración, una energía intelectual, profesional y emotiva que te inspira a seguir el resultado de los grandes maestros, pero ese resultado está basado en contingencias materiales, relaciones humanas y en cómo un director decide solucionar los problemas.

Diego Carrasco: Recuerdo que me decías que el libro indagaba en cómo las técnicas han viajado y

se han movido por distintas partes como parte del soporte material del trabajo del actor.

Eugenio Barba: Es evidente que los actores, hasta finales del siglo XIX, siempre viajaban: iban a encontrar a los espectadores, o bien proponían un espectáculo a una ciudad, o se ponían en marcha sin más. En cada país había diferentes dialectos y toda la técnica del autor no se podía basar en solo textos.

Es interesante pensar que, en Inglaterra, con Shakespeare, ya había una unidad lingüística en los espectadores. Él puede utilizar la tradición retórica de largos textos porque la gente estaba acostumbrada de oír en las iglesias homilías que duraban horas, y eso les fascinaba. Nosotros no tenemos más ejemplos de oratoria de ese tiempo. Cuando yo de pequeño oía las homilías en cuaresma era extraordinario: era como una melodía de cuentacuentos. La técnica viajaba con ellos. Antes no había libros en el teatro. Los actores (o muchos de los actores) nunca han leído hasta hoy.

Pamela Jiménez: ¡Qué gusto verlos! No nos veíamos desde 2018, y no nos pudimos ver en Dinamarca en 2020 porque se suspendió el Odin Week Latino que teníamos preparado para aquella ocasión. Es un gusto volver a verlos y esperamos estar en 2022 con ustedes. La pregunta va sobre esto. ¿Cómo ha vivido el Odin Teatret la adaptación al nuevo entorno que estamos viviendo tras la pandemia? Por ejemplo, con la nueva sala que han construido para generar funciones... ¿Cómo están viviendo ustedes este regreso tras la pandemia?

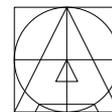
Julia Varley: Para nosotros la pandemia comenzó en marzo, cuando estábamos justo al final de una sesión de trabajo sobre el nuevo espectáculo, con una mente colectiva. O sea, personas que venían del

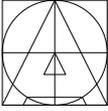
mundo entero siguiéndonos en los ensayos. Cuando Dinamarca cerró también lo hizo el teatro. Estábamos en un momento muy activo y continuamos el trabajo en nuestras casas. Yo transformé mi casa y Eugenio visitó a algunos actores en sus casas para continuar las tareas. No fue por eso tan duro. Todo inició con la primavera, y en Dinamarca es un periodo donde todo empieza a nacer de nuevo y había un sentido de esperanza. El segundo confinamiento, que vino con el invierno, fue mucho más duro para mí. Habíamos pasado varios meses sin trabajar juntos, a pesar de que hicimos algunas Odin Week y espectáculos. Retomamos en mayo de este año a trabajar juntos, con espectáculos teatrales en Hols-tebro. Para mí fue increíble observar cómo el hecho de mantener los espectáculos, cuando no se presentan para los espectadores, es mucho más difi-

cil. Es como si la memoria del cuerpo desapareciera cuando no se pueden hacer espectáculos. Vino un periodo donde se necesitaban muchos más ensayos. Ahora hemos retomado las actividades: ya hicimos una Odin Week y alguna gira, y en este momento Eugenio y yo estamos en Ferrara, en Italia, con un festival del Teatro Núcleo, que es un grupo que conocemos hace muchos años. Estamos viajando de nuevo, y hay que seguir las reglas.

Pamela Jiménez: Justamente enlazando que están en Italia, del 12 al 22 de octubre va a haber una nueva edición del ISTA, la Escuela Internacional de Antropología Teatral.

Eugenio Barba: Yo he dejado la dirección del Nordisk Teaterlaboratorium en las manos de una gene-





ración joven, con un nuevo director, Per Kap Bech Jensen, y en realidad participaré en un último estreno el año próximo con el Odin Teatret. Con Julia he creado una fundación, Fondazione Barba-Varley, que estimula lo que llamo “los sin nombre”, toda la cultura de los grupos teatrales, la masa del iceberg del trabajo teatral, para la trasmisión de algunos ideales y miserias de nuestro oficio, y sobre todo crear la posibilidad de compartir el conocimiento. Eso es extremadamente importante, ya que hoy vemos que hay que pagar por libros y universidades... Lo que me ha convencido es el Open Access, el acceso libre. He fundado con Julia y dos académicos italianos una revista llamada Revista de Antropología Teatral, y puede ser descargada gratuitamente por todos. Tenemos unas películas que deben también ser gratuitas. Todo eso es parte de mi actividad actual.

Julia Varley: Este ISTA va a pasar en Italia, en una pequeña isla llamada Favignana, en Sicilia, en el sur, y tendremos un espacio especial, una fábrica donde se enlataba atún, y contamos con cuarenta y cinco participantes que van a venir. Al lado de la escuela presencial tendremos un curso digital. Se van a hacer algunas partes del ISTA así, y va a durar diez días. Vendrán maestros de India, Japón, Bali, Argentina, y yo también estaré como actriz. Es un trabajo que dura desde la mañana hasta la noche.

Diego Carrasco: En una ocasión les pregunté por su legado. Mencionaron el Odin Teatret, por supuesto, al ISTA y otras cosas, pero no aludieron al Teatro Antropológico, lo que me sorprendió porque creo que influyó en el mundo entero.

Eugenio Barba: El teatro antropológico fue un momento de reflexión que surgió de unas circunstancias particulares. En 1986, en Bahía Blanca, el

grupo de Coral Aguirre organizó un gran encuentro de teatro de grupos, y entonces se hablaba mucho de antropología teatral. Las primeras ocho sesiones del ISTA habían sido gratuitas y habían difundido el concepto. Cuando llegué a Bahía Blanca todos aplaudieron al teatro antropológico y yo me preguntaba por qué. Durante esa iniciativa, que duró diez días, reflexioné sobre eso y escribí un manifiesto que expresa lo que pienso sobre el teatro: que es un momento de reflexión sobre tu identidad, y tu identidad no puede ser nacional, debe ser profesional y transcultural, y es una identidad privada personal que depende de la generación a la que perteneces y a tu circunstancia social, porque tienes alrededor personas que piensan de manera opuesta y diferente. Hablar de identidad nacional es ambiguo y lleva a una forma de patriotismo fascista, y ese es el problema. Es evidente que compartimos idiomas, pero hay países donde hay varios idiomas. En Italia, por ejemplo, por donde vayas la gente te habla en dialectos incomprensibles, y todos son bilingües...

El teatro antropológico es mi visión personal, y ahora tengo presente que todo lo que intentaba definir era algo que todos podían aceptar. La antropología teatral son una serie de principios evidentes y pragmáticos: la presencia está construida a través de un cambio de equilibrio, de una dilatación de tensiones, etc. Su esencia pragmática. El teatro antropológico es hacer espectáculos donde reflexiones sobre tu identidad, sobre tu compromiso personal con la historia que estás viviendo, pero es una visión muy particular, y por eso no lo presento tanto.

Julia Varley: Todo tiene que ver, creo, con palabras como “Tercer teatro”, o “Teatro laboratorio”, que forman parte de cómo trabajamos en el teatro, pero no podemos decir que sea un legado nuestro. Es solo cómo reconocemos todo movimiento de tea-

tros de grupo, de teatros que trabajan como laboratorios y hacen no solo espectáculos, sino elaborar filmes, mantener un archivo, publicar libros, interpretar teatro en la comunidad, hacer pedagogía y enseñanza... muchas actividades alrededor del espectáculo que se presenta, pero no es que pertenezca solo a nosotros: es algo que hemos reconocido en el mundo, y hay grupos que no conocen al Odin Teatret y hacen algo parecido. Nosotros pertenecemos a este gran movimiento que empezó en los años sesenta y continúa hoy.

Pamela Jiménez: Y hablando de estas múltiples actividades, ¿cuáles son los cambios más significativos que ha sufrido el Magdalena Project?

Julia Varley: Sí, el Magdalena... Ahora que estamos en Ferrara es por un proyecto de mujeres europeo. Me encuentro con Eugenio, que participará en este encuentro de mujeres. La situación ha cambiado completamente desde los primeros años del Magdalena. En el mundo entero todavía nuestro trabajo de dar la palabra a las mujeres es muy necesario. Estoy muy golpeada de lo que está pasando en Afganistán, de lo que está pasando con las mujeres que no pueden ir a la escuela ni trabajar. Con el teatro podemos ofrecer un terreno privilegiado a las mujeres que piensan con el cuerpo. Tras regresar a Hols-tebro, a inicios de octubre, participaré en acciones del Magdalena en España y en Chile. Si en los primeros años era difícil tener espacio, ahora muchas actrices se han vuelto directoras, y otras han escrito libros o hacen documentales. Las nuevas generaciones van por nuevos caminos.

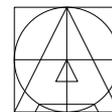
Diego Carrasco: Una última pregunta para Eugenio ¿Cómo sientes que el Odin ha influido sobre América Latina, y cómo sientes que América Latina ha influido sobre el Odin?

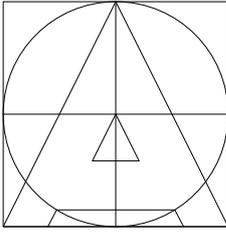
Eugenio Barba: Yo siempre he subrayado la gran influencia que he tenido con los amigos latinoamericanos. Llegué al continente por primera vez a Caracas, con todo el Odin Teatret, a un festival de teatro de grupos y me sorprendió la cantidad de grupos existían. Todo el teatro del continente eran grupos. Con algunos se creó un vínculo: con Cuatro Tablas, Mario Delgado, Diego García, el brasilero Luís Otávio Burnier, y una amistad...

Yo les admiraba enormemente. Es fácil hacer teatro cuando no hay riesgo de desaparecer o terminar en prisión, y ellos eran osados al tratar la ideología. Luego, los directores latinoamericanos que vinieron al ISTA se encontraron con actores asiáticos, totalmente exóticos para ellos, y se abrieron a nuevas presencias. También, a su regreso, miraron hacia su propia cultura con esos ojos de admiración, y examinaron la cultura andina o los orígenes afroamericanos. Para mí el Odin Teatret tiene en América su punto de referencia en cuanto al compromiso de arriesgar la vida por amor al teatro.

Pamela Jiménez: Gracias por tanta generosidad y por ser un ejemplo de creatividad, por su generosidad de conocimientos, por la disciplina que hace que se reinventen y sigan construyendo.

Eugenio Barba: Es un placer para nosotros saludarlos. Un compromiso: nos vamos a ver de nuevo en Europa o en Ecuador. Muchísimas gracias.





Retrospectiva

Galo Mosquera

Cuenca (Ecuador), 1988

Biografía

Estudió Diseño Gráfico en la Universidad del Azuay y es Magíster en Estudios del Arte por la Universidad de Cuenca. Desde 2012 forma parte del colectivo interdisciplinario La Mata de Frío Azezino. Ha participado en varias exposiciones y certámenes dentro del país.

En 2015 ganó los Fondos Concursables del Municipio de Cuenca, y en 2016 los del Ministerio de Cultura y Patrimonio. En el 2017 publicó el libro *Postgraffiti: cartografía del rotulismo popular en el transporte pesado del Ecuador*, investigación que sustentó su tesis de maestría.

En diciembre 2019 presentó en Cuenca su primera exposición individual *Flor de Azahar*, proyecto ganador de la convocatoria “En Concreto” de la galería de arte Saladentro. En 2021 ganó la Convocatoria Editorial de la Dirección Municipal de Cultura de Cuenca, certamen que presentará la segunda edición de su libro *Postgraffiti*. Actualmente se desempeña como diseñador gráfico de la Orquesta Sinfónica de Cuenca.

El jueves 02 de diciembre presentó en la Casa Patrimonial Municipal Márquez, ubicada en la plazoleta Cruz

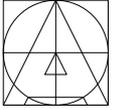
del Vado, su segunda exposición individual, “La capira”, con la curaduría de la artista y gestora María José Machado. La muestra está abierta hasta el miércoles 26 de enero 2022.



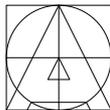
Pinturas de la serie La capira, 2021, látex sobre lienzo, 160 x 120 cm.

La capira tiene su origen en las publicidades impresas en empaques de fundas de basura, comercializadas por vendedores ambulantes de la ciudad de Cuenca.

Estos soportes gráficos se complementan con una serie de retratos, conformado por bocetos en grafito sobre papel, pinturas de látex sobre lienzo, y serigrafías sobre cartulina. La muestra busca reflejar contenidos en productos de consumo cotidiano, e intervenir en el desnudo como género artístico.



Fundas de la serie La capira, 2019-2021, serigrafía sobre plástico, dimensiones variables

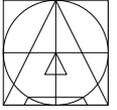


Bocetos de la serie La capira, 2019, grafito sobre papel, 15 x 21 cm

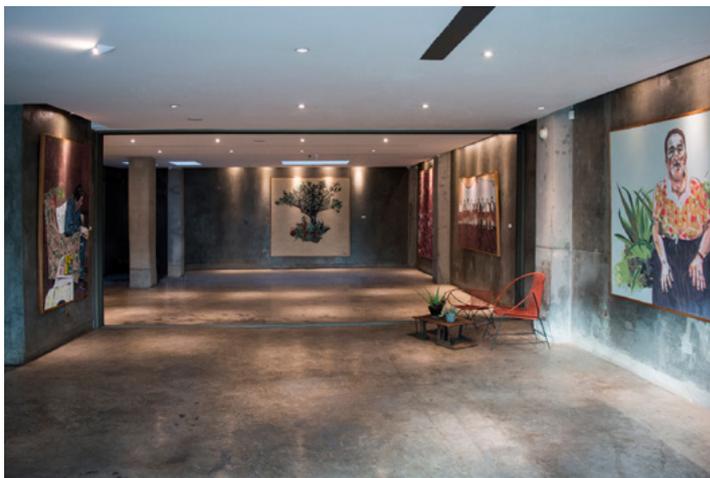
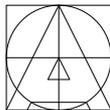


Bocetos de la serie La capira, 2019, grafito sobre papel, 50 x 70 cm

Su primera exposición individual, *Flor de azahar*, proyecto que fue seleccionado en el marco de la convocatoria *En concreto* del espacio cultural Saladentro, tuvo lugar del 05 al 28 de diciembre 2019. La muestra estuvo conformada por una serie de diez pinturas en látex sobre lienzo, obra trabajada desde 2018 que nace del estudio y observación del limonero de su jardín, vergel acompañado de una gran variedad de plantas ornamentales de la localidad. Las pinturas giran en torno a este motivo, concurrente con momentos de su trajín cotidiano.



Silvio Mora, 2019, látex sobre lienzo, 186 x 119 cm.
Obra participante en el Salón Machala, décima edición.



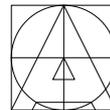
Vista panorámica de Flor de Azahar, Saladentro, diciembre 2019



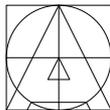
Platilleras de Girón, 2019, acrílico sobre lienzo, 118 x 186 cm

La exposición y lanzamiento de su publicación *Postgraffiti: cartografía del rotulismo popular en el transporte del Ecuador*, proyecto ganador de Fondos Concursables 2016-2017 del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, tuvo lugar en el Museo Pumapungo, en el mes de diciembre 2017.

La investigación expone un análisis visual de los graffitis artesanales y rótulos comerciales existentes en medios de transporte pesado de las distintas rutas que entrelazan sierra, costa y oriente del territorio ecuatoriano.



Portada de la publicación Postgraffiti, 2017.

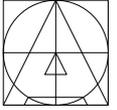


Páginas internas de la publicación Postgraffiti, 2017.

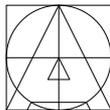


Instalación de la serie Recorriendo mi lindo Ecuador, 2017, lápiz y rotuladores sobre papel calco, 29,7 x 21 cm c/u. Obra participante en el Salón de Machala, octava edición.

Postgraffiti se expuso en tres ciudades antes del lanzamiento de la publicación en Cuenca. Los espacios que albergaron la muestra fueron los siguientes: Salón del Pueblo, Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay (Cuenca, agosto, 2017); Museo Provincial, Casa del Portal (Ambato, octubre, 2017); y Sala Juan Villafuerte, Casa de la Cultura, Núcleo del Guayas (Guayaquil, diciembre, 2017).



Postgraffiti, Salón del Pueblo, Cuenca, agosto 2017.

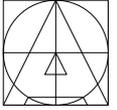


Postgraffiti, Salón del Pueblo, Cuenca, agosto 2017.

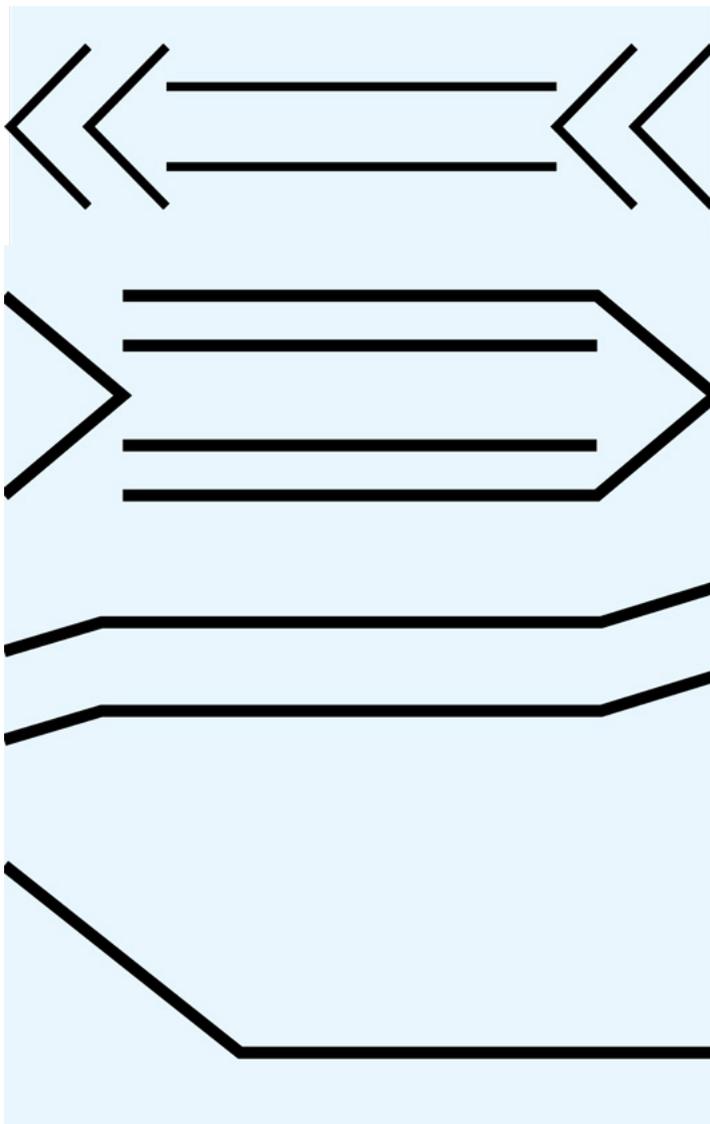
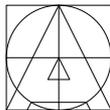
Las esculturas que presentó en Artefactos y artilugios: artistas cuenecanos en acción, proyecto curatorial de la Fundación Municipal Bial de Cuenca en el 2017, surgen precisamente del estudio de las técnicas y diseños geométricos empleados en la construcción de carrocerías de transporte pesado, de donde se extraen los patrones que se convierten en los motivos icónicos de las piezas.

Cristóbal Zapata, curador de la exposición, señala que “el imaginario de Galo Mosquera procede del arte callejero (de procedencia académica, trabaja con la iconografía propia de la gráfica popular)” (Artefactos y artilugios, p. 102).

Zapata concluye “Mosquera no solo reivindica unos códigos visuales que circulan fuera del diseño convencional y que tienen significados específicos (la idea del viaje, del destino, del movimiento), sino que dialoga con distintos momentos de la abstracción geométrica, ampliando desde la periferia su repertorio sígnico y sus posibilidades expresivas.” (Artefactos y artilugios, p. 102).



Líneas de refuerzo, 2017, tres esculturas, platina sobre plancha de acero inoxidable, 120 x 240 cm c/u. Foto: Ricardo Bohórquez.



Bocetos digitales de la serie Líneas de refuerzo, 2017, dimensiones variables.

En el contexto de Fondos Concurables de la Dirección de Cultura de Cuenca 2015-2016, en el mes de agosto realizó su intervención en el espacio público *A quien interese*, proyecto de investigación artística y antropológica que tuvo origen en las publicidades impresas existentes en los papelógrafos públicos de la ciudad de Cuenca; soportes que funcionan como puntos de difusión para este tipo de comunicación popular.

Para dicha empresa se realizó la recolección de estos mensajes, almacenando un gran número de papeles impresos en formato A4 a blanco y negro, salvo algunos casos con papeles impresos a color. Esta información fue fotocopiada y pegada en la pared del Museo Municipal de Arte Moderno, ubicada en la calle Coronel Tálbot.

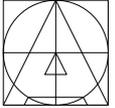


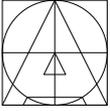
Documentos escaneados de la serie *A quien interese*, 2015

A QUIEN INTERESE

Por motivo de fuerza mayor **BK EVENTOS**, vende su negocio para realizar eventos sociales, contamos con juego de manteles (faldones, mantel base y sobre mantel diversos colores) forros para sillas, lazos para sillas, servilletas de tela, vajillas (platos base, platos postre, taza con plato) cristalería (copas de agua, copas de vino, copas de brindis, vasos de cola, vaso de whisky, copas draqueras, jarras de agua, pozuolos de cristal, hieleras, ceniceros, copas de helado) cubiertos (tenedor grande, tenedor de entrada, cuchillo grande, cuchillo de entrada, cucharita pequeña) ... charoles, ... samovares, ... cafeteras eléctricas, tablas para queso, toda esta mercadería está inventariada, contamos con unos precios muy bajos, visítenos en la calle Tarqui 12-39 y Sangurima Informes: al teléfono 2838178 o celular: 0995564792.

BK EVENTOS

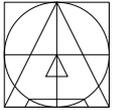




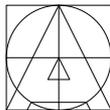
*A quien interese, papel impreso pegado sobre papel,
Museo Municipal de Arte Moderno, noviembre 2015*

La colaboración que tuvo con el señor Luis Monje se dio lugar en el cantón Girón, localidad rural ubicada a 45 kms de Cuenca. Después de una conversación con el propietario del vehículo, en el que sustentó sus intenciones. Don Luis accedió para que pudiera intervenir.

Por el valor de \$100 le propuso plasmar el concepto de su empresa en la carrocería, negocio dedicado a transportar ganado al camal. El propietario, al ver el resultado final, quedó muy decepcionado, comentando que se burlarían de su persona. Al no quedar satisfecho, intervendría él mismo semanas después.



Detalle y proceso de intervención de Luis Monje, 2015, acrílico sobre madera y latón, 2 x 3 x 2 m



*Detalle y proceso de intervención de Luis Monje,
2015, acrílico sobre madera y latón, 2 x 3 x 2 m*



UCUENCA

CULTURA