



ARTxt.

Revista de Experimentación Artística

2024 4



ARTxt. Revista de Experimentación Artística



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

EQUIPO EDITORIAL

Dirección:

SILVIA LÓPEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4161-5629>
silvialopez@uma.es

JESÚS MARÍN CLAVIJO (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8283-3951>
jmarin@uma.es

Secretaría de redacción:

M^a DOLORES SÁNCHEZ PÉREZ (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8128-0010>
lolaalba@uma.es

Editor jefe:

JOAQUÍN IVARS PINEDA (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0836-3765>
ivars@uma.es

Editores Asociados:

ISABEL M^a LOZANO RODRÍGUEZ (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0409-2438>
i.lozano@uma.es

MIGUEL ÁNGEL MARÍN GALLARDO (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9793-9185>
mamarin@uma.es

JESÚS PALOMINO (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6773-0313>
jesupalomino69@gmail.com

MANUEL PABLO ROSADO (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1373-6039>
manuelrosado@uma.es

Consejo de Redacción:

MAITE CARRASCO GIMENA (Universidad de Sevilla, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1420-6427>

M^a ÁNGELES DÍAZ BARBADO (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2635-7481>

SALVADOR HARO GONZÁLEZ (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6364-1935>

BELÉN MAZUECOS (Universidad de Granada, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2321-7902>

Consejo científico asesor:

LIISA IKONEN (Aalto University, Finlandia)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7551-2607>

BYA BRAGA (Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Brasil)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0000-0000-0000>

VAIVA JUCEVICIUTE-BARTKEVICIENE (Vytautas Magnus University, Kaunas, Lituania)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1224-9156>

RICARDAS BARTKEVICIUS (Vytautas Magnus University, Kaunas, Lituania)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4539-634X>

SOPHIE LEGROS (L'ESAVL, École Supérieure de la Ville de Liège, Bélgica)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1024-5648>

ITALO CHIODI (Accademia di Belle Arti di Brera, Milán, Italia)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5028-8469>

GIUSEPPINA PETRUZZELLI (Accademia di Belle Arti di Bari, Bari, Italia)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7022-0223>

RAFAEL PERALBO CANO (Universidad de Granada, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7075-3292>

MIGUEL PABLO ROSADO (Universidad de Sevilla, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3117-4313>

MARÍA ISABEL MORENO MONTORO (Universidad de Jaén, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9743-3595>

PEDRO G. ROMERO (artista)
ARANTZA LAUZIRIKA (Universidad del País Vasco, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3120-2986>

ÁUREA MUÑOZ DEL AMO (Universidad de Sevilla, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9425-1297>

ANA GARCÍA LÓPEZ (Universidad de Granada, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3274-6651>

PAZ TORNERO (Universidad de Granada, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5395-0785>

JUAN FERNANDO DE LA IGLESIA (Universidad de Vigo, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7892-8181>

ROGÉRIO TAVEIRA (Universidade de Lisboa, Portugal)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7365-1160>

Diseño y maquetación:

MIGUEL ÁNGEL MARÍN GALLARDO (Universidad de Málaga, España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9793-9185>
mamarin@uma.es

SUMARIO

6 Presentación del Número 4: ErgonoARTE.

11 Presentación

Arte, cuerpo y diversidad sensible. Poéticas de lo visible y lo invisible.
SILVIA LÓPEZ-RODRIGUEZ y JESÚS MARÍN-CLAVIJO.
Directores de Artxt, IP's del Proyecto ErgonoARTE 2 | xSense.
Universidad de Málaga.

ArTtxt. Artículos de investigación

23 Diez mil una manos.

MAITE BARRERA VILLARIAS.
Comisaria de la VIII Bienal de Arte Contemporáneo de Fundación ONCE.

33 Modelos ergonómicos y representaciones artificiales.

Explorando la identidad corporal en nuestra era de la globalización.
DAVID DOMÍNGUEZ ESCALONA.
Universidad de Granada.

LabTtxt. Artículos de investigación

47 CANCERLAND. El límite de lo posible.

ÚRSULA MARTÍN ASENSIO.
Universidad de Salamanca.
MARÍA DE LA PAZ ORTIZ MADARIAGA.
Becaria Fundación Carolina. Universidad de Salamanca.

MiTtxt. Artículos de investigación

71 Trascendencia actoral a partir de la película *MAX ha desaparecido* (1995).

Una visión internacional del actor, bailarín y coreógrafo Víctor Rojas.
JESÚS MIGUEL DELGADO DEL ÁGUILA.
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

77 Sobre la quietud o el movimiento.

Málaga Paradise como salón de pasos perdidos.
SAMUEL VARGAS NÚÑEZ.
Universidad de Málaga.

ARTxt es una revista digital científico-académica de periodicidad anual que tiene por objeto difundir la investigación generada en el ámbito de las Bellas Artes, así como la docencia y la práctica del arte actual. ARTxt nace con la vocación de crear una plataforma donde investigadores, profesores y profesionales de la teoría y práctica del arte puedan divulgar los resultados de sus investigaciones, así como encontrar un foro permanentemente abierto a cualquier temática vinculada al estudio, investigación, reflexión, debate, innovación y experiencia del arte contemporáneo y actual.

La revista incluye entre sus apartados varias secciones:

Sección 1: ArtTxt. Artículos de investigación. Todos los artículos de investigación publicados se habrán sometido a un proceso de revisión basado en un análisis previo de los editores y la revisión por pares ciegos.

Sección 2: LabTxt. Proyectos del Laboratorio de Experimentación de la Facultad de Bellas Artes de Málaga.

Sección 3: MixTxt. Comentarios y reseñas bibliográficas, de autores o de obras, críticas de exposiciones y entrevistas.

Eventualmente se realizan números extraordinarios o monográficos que aglutinan textos sobre un tema concreto, actividades o eventos de carácter artístico o investigador en el ámbito que nos ocupa, y que están vinculados a la Facultad de Bellas Artes de Málaga. Partimos de la base de que la inclusión de monográficos es un incentivo para expandir nuestra visibilidad, ampliar el número de autores que participan en la revista y mejorar nuestro impacto, así como sirve para impulsar la investigación que se desarrolla en la Facultad de Bellas Artes de Málaga.

ESTADÍSTICAS EN EL NÚMERO 4 (2024):

Artículos recibidos sección ArtTxt: 2

Artículos recibidos sección LabTxt: 1

Artículos recibidos sección MixTxt: 2

Artículos aceptados: 5

Tasa de aceptación de originales: 100 %

Apertura institucional de los autores (entidad editora): 100 %

Apertura institucional de los autores (Consejo de Redacción): 100 %

Apertura institucional del Comité Científico: 100 %

Apertura institucional del Consejo de Redacción: 50 %

Arbitraje científico externo (revisores/as externos/as al Consejo de Redacción): 100 %

Arbitraje científico externo (revisores/as externos/as a la entidad editora): 87 %

LISTA DE REVISORES/AS DEL NÚMERO 4

GISELA IVONNE CÁZARES CERDA (Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4022-2965>

EMILIO LUIS FERNÁNDEZ GARRIDO (Universidad de Granada, España)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-1098-5134>

ALTIN GABA BEJKO (Universidad de Málaga, España)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-0157-7571>

IVÁN LÓPEZ IZQUIERDO (Universidad de Granada, España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6812-8356>

MARIO MALDONADO REYES (Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3317-9441>

ZINNIA QUIÑONES URIÓSTEGUI (Universidad Anáhuac México, Mexico)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6887-6573>

MARÍA LUISA SÁNCHEZ PÉREZ (Universidad de Granada, España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7947-2750>

DIRECTRICES PARA AUTORES

Aspectos generales

La revista ARTxt, editada por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, es una revista de periodicidad anual, publica trabajos originales, realizados con rigor metodológico y que supongan una contribución a la investigación en el campo del arte actual, sin perder de vista la multidisciplinariedad que caracteriza este ámbito del conocimiento. Se valorará con especial atención aquellos trabajos que sean producto de proyectos de investigación financiados.

Presentación de los trabajos

Los trabajos deben ser inéditos y no estar en proceso de revisión o publicación por ningún otro medio. Estarán escritos en español (ver punto 4 de estas directrices) o en inglés. Serán presentados en formato Word para Windows o Mac OS, sin datos que identifiquen al autor, en el formato de plantilla que se incluye en el punto 5 de estas directrices, y enviarlos a través de la aplicación OJS en la dirección: <https://revistas.uma.es/index.php/ARTXT>

El/la autor/a debe registrarse en el sistema y seguir los pasos que se le vayan indicando en el mismo. Es obligatoria la introducción de metadatos en español e inglés (título, resumen y palabras clave), y el código ORCID. Para todo ello dispone de un tutorial en la barra de navegación.

Junto con el artículo también se incluirá un archivo aparte donde figure el nombre completo del autor o autores, (con un solo apellido o, si prefieren, con los dos apellidos unidos por un guión), el código ORCID (si están registrados), un breve currículum —máximo 200 palabras— de cada uno y la dirección, correo electrónico, organismo y teléfono de contacto (del responsable, en caso de ser varios ([Descargar plantilla aquí](#))). Se incluirá la financiación del trabajo, si la hubiese, tanto en el apartado específico del formulario para el envío del artículo, como en el propio artículo en el apartado de agradecimientos, indicando la referencia completa del mismo (Nombre de la agencia y el código del proyecto).

Cómo asegurar una revisión ciega:

Para asegurar la integridad de la revisión ciega del envío es necesario evitar que la identidad de los autores y de los revisores sea conocida. Esto involucra a los autores, editores y revisores (que cargan documentos como parte de su revisión) que revisan si los siguientes pasos fueron considerados para el texto y las propiedades del archivo:

- 1 Los autores del documento han eliminado sus nombres del texto, utilizando "Autor" y año en las referencias y en las notas al pie de página, en vez del nombre del autor, el título del artículo, etc.
- 2 Con los documentos de Microsoft Office, la identidad del autor debe ser eliminada también de las propiedades del archivo (ver bajo Archivo en Word), pulsando sobre lo siguiente, comenzando por Archivo en el menú principal de la aplicación Microsoft: Archivo > Guardar Como > Herramientas (o Opciones en una Mac) > Seguridad > Eliminar

información personal de las propiedades del archivo al guardar > Guardar.

- 3 Con PDFs, el nombre del autor debe ser eliminado también de las Propiedades del Documento encontradas bajo Archivo en el menú principal de Adobe Acrobat.

Revisión

Todos los trabajos seleccionados son sometidos a un proceso de revisión por pares (sistema "peer review" o "doble ciego"). Previamente, cuando se envía un manuscrito, los editores harán una revisión de los manuscritos, atendiendo a los siguientes criterios:

- Originalidad, actualidad y novedad.
- Relevancia para los campos que abarca la revista.
- Calidad metodológica, buena presentación y redacción.
- Que el artículo sea resultado de un proyecto de investigación financiado será valorado positivamente.
- Que ningún archivo contiene información identificativa de los autores
- Que el artículo no haya sido publicado antes en otro lugar.

A continuación, en un **plazo de 90 días** como máximo desde la fecha de recepción del artículo, el editor de la revista asignará a dos evaluadores externos que llevarán a cabo una revisión ciega del artículo (doble evaluación anónima). Durante el periodo de revisión del artículo, tanto los nombres de los autores como de los evaluadores serán anónimos.

Los evaluadores serán identificados por los editores de la revista, y serán investigadores con experiencia en sus respectivos campos. Se seleccionarán los evaluadores más adecuados de acuerdo con la petición recibida y la experiencia.

Los editores se encargarán de analizar los informes de los evaluadores e intercambiar opiniones con algunos miembros del consejo de redacción con el fin de tomar una decisión adecuada sobre si un artículo pudiese ser publicable o no.

Los editores revisarán todas las evaluaciones realizadas y contrastarán las notas de los evaluadores con el contenido del artículo antes de enviar las decisiones y los comentarios de los evaluadores a los autores.

En los casos en que los editores tengan dudas después del proceso de evaluación, se comprobará de nuevo la evaluación con algunos miembros del consejo editorial, de acuerdo con su área de especialización, con el fin de llegar a un acuerdo y una decisión sobre el manuscrito. En el caso de que el artículo no sea publicable se argumentará tal decisión al autor y se darán las informaciones necesarias para una modificación del mismo.

Los resultados de la evaluación se enviarán a los autores en un **plazo máximo de 3-4 meses** después de su recepción.

Una vez maquetado el trabajo, se enviará a los autores un borrador para que subsanen posibles errores que no afecten al contenido.

(Durante los periodos académicos no lectivos la gestión de los artículos recibidos quedará en suspenso hasta concluir dichos periodos).

PRESENTACIÓN

Aceptación de los trabajos

Los artículos aceptados deben adaptarse al formato de la revista y serán respetados completamente, salvo que se detecten errores, en cuyo caso serán corregidos por la Redacción de la revista. El plazo para que los autores hagan las modificaciones y correcciones recomendadas por los revisores se establece en 15 días desde la comunicación por los editores. Los contenidos y opiniones expresadas son de responsabilidad exclusiva de los autores, y no comprometen la opinión y política editorial de la revista. Igualmente, se deberán respetar los principios éticos de investigación y publicación por parte de los autores. Si anteriormente ha sido publicado un artículo del autor o autores en la revista, el nuevo artículo no podrá ser enviado hasta transcurrido, como mínimo, un año después de la publicación. La aceptación de un trabajo supone que los derechos de copyright, en cualquier medio y por cualquier soporte, quedan transferidos al editor de la revista.

Formatos de aportaciones

5.1. Sección ArTtxt: Artículos de investigación

Los textos de esta sección son evaluados por evaluación de pares ciegos. Los artículos tendrán una extensión entre 5.000 y 7.500 palabras (sin incluir resumen, palabras claves y referencias) y mantendrán la siguiente estructura: Título (en español e inglés); Resumen en español, con una extensión máxima de 100 palabras, seguido de las palabras clave (no más de 5 palabras), la traducción al inglés de dicho resumen (abstract), del título del artículo y de las palabras clave (key words) y el sumario. Si el artículo está escrito en inglés, se añadirá el resumen en español. No se incluirá el nombre del autor o autores ni ninguna referencia a los mismos en el texto del artículo. ([Descargar plantilla aquí](#)).

5.2. Sección LabTtxt: Proyectos del Laboratorio de Experimentación de la Facultad de Bellas Artes

Los textos de esta sección son evaluados por evaluación de pares ciegos. Los textos tendrán una extensión entre 5.000 y 7.500 palabras (sin incluir resumen, palabras claves y referencias) y mantendrán la siguiente estructura: Título del proyecto (en español e inglés); Resumen en español, con una extensión entre 150 y 200 palabras, seguido de las palabras clave (no más de 5 palabras), la traducción al inglés de dicho resumen (abstract), del título del proyecto y de las palabras clave (key words) y el sumario. Si el texto está escrito en inglés, se añadirá el resumen en español. ([Descargar plantilla aquí](#)).

5.3. Sección MixTtxt.

Los textos de esta sección son evaluados y seleccionados por el Consejo de redacción; no pasan por evaluación por pares ciegos. ARTxt recibe reseñas inéditas de exposiciones relevantes, ferias de arte, festivales, entrevistas a profesionales destacados en el panorama artístico actual y/o publicaciones recientes. Las exposiciones no deben tener más de

un año de antigüedad. Las reseñas de publicaciones deben contener la información bibliográfica completa del libro reseñado así como una imagen de la portada (Ver criterios para el envío de imágenes en el apartado 6 de estas normas). Máximo 2.000 palabras de texto y 3 imágenes. ([Descargar plantilla aquí](#)).

5.4. Portadas

Se aceptan contribuciones de imágenes (máximo 3) para su uso en la portada de alguno de los números de la revista.

Requisitos de la imagen:

- Debe ser una obra original del autor que la envíe (o con permiso expreso del autor)
- No debe haber sido utilizada previamente como portada en ninguna publicación impresa o digital.
- Debe adaptarse al siguiente formato digital: 17 cm de ancho por 14 cm de alto, resolución 300 ppp.
- Debe incluirse en el envío la siguiente información: autor, título, año y técnica empleadas.

El proceso de selección será llevado a cabo por el Equipo de Redacción de la revista.

Imágenes

Los autores pueden incluir en sus textos imágenes de obras de otros autores a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico, de acuerdo con el artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual actual vigente, dado el fin de investigación de la publicación, con las siguientes restricciones: máximo 10 por artículo, formato JPG, 300 ppp y 17x14 cm de formato máximo. La imagen deberá ir acompañada del pie de fotografía con la referencia completa de la obra y de la publicación o lugar donde se ha obtenido. Se adjuntarán en archivos independientes del texto, haciendo referencia en el propio texto al lugar que corresponde cada imagen. El autor debe indicar la autoría de la fotografía (salvo que sea el mismo autor del artículo, en cuyo caso únicamente se debe especificar "fotografía del autor/a") o la procedencia de la misma. La revista se reserva el derecho de modificación del tamaño de las imágenes en caso de que fuera necesario para su correcta publicación, respetando en la medida de lo posible el formato original del autor. Si el autor considera que el artículo, por sus características, requiere un mayor número de imágenes de las permitidas, deberá especificarlo en el envío (comentarios para el editor) y la Redacción valorará su viabilidad.

Citas y referencias bibliográficas

Las citas y referencias bibliográficas (mínimo diez) se adecuarán a las normas APA (v.7). Se procurará reducir al máximo el número y la extensión de las notas a pie de página, limitándose su utilización a aclaraciones que sean imprescindibles al texto. Asimismo, se procurará evitar las citas secundarias.

POLÍTICA DE AUTOARCHIVO POR PARTE DEL AUTOR/A

Esta revista permite y anima a los autores/as a publicar artículos enviados a la revista en sus sitios web personales o en depósitos institucionales, tanto antes como después de su publicación en esta revista, siempre y cuando proporcionen información bibliográfica que acredite, si procede, su publicación en ella.

DERECHOS DE AUTOR/A

La revista *ARTxt*, para fomentar el intercambio global del conocimiento, facilita el acceso sin restricciones a sus contenidos desde el momento de su publicación en la presente edición electrónica, y por eso es una revista de acceso abierto.

Todos los contenidos publicados en *ARTxt* están sujetos a la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercia-CompartirIgual 4.0 cuyo texto completo puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>

Se pueden copiar, usar, difundir, transmitir y exponer públicamente, siempre que:

- Se cite la autoría y la fuente original de su publicación (revista, editorial y URL de la obra).
- No se usen para fines comerciales.
- Se mencione la existencia y especificaciones de esta licencia de uso.

Los derechos de autor son de dos clases: derechos morales y derechos patrimoniales. Los derechos morales son prerrogativas perpetuas, irrenunciables, intransferibles, inalienables, inembargables e imprescriptibles.

De acuerdo con la legislación de derechos de autor, *ARTxt* reconoce y respeta el derecho moral de los autores/as, así como la titularidad del derecho patrimonial, el cual será cedido a la Universidad de Málaga para su difusión en acceso abierto.

Los derechos patrimoniales, se refieren a los beneficios que se obtienen por el uso o divulgación de las obras. *ARTxt* se publica en **open access** y queda autorizada en exclusiva para realizar u autorizar por cualquier medio el uso, distribución, divulgación, reproducción, adaptación, traducción o transformación de la obra.

Es responsabilidad de los autores/as obtener los permisos necesarios de las imágenes que están sujetas a derechos de autor.

Aclaraciones sobre el copyright: *Aquellos autores/as que tengan publicaciones con esta revista, aceptan y certifican los términos siguientes:*

- Que ha contribuido directamente al contenido intelectual del trabajo, del cual se hace responsable a todos los efectos.
- Que aprueba los contenidos del manuscrito que se somete al proceso editorial de la revista ARTxt, y por tanto está de acuerdo en que su nombre figure como autor.

- Que el contenido del artículo no ha sido publicado y que tampoco figura en otro trabajo que esté a punto de publicarse.
- Que se compromete a facilitar, cuando así lo requiera la revista, el acceso a todos los datos y fuentes en los que se funda el trabajo presentado.
- Que participará activamente en la realización de todas aquellas modificaciones de estilo u orto-tipográficas que sean necesarias para la publicación del trabajo cuando así se lo notifique el equipo editorial de la revista.
- Que ninguna de las instituciones en las que desarrolla su labor científica e investigadora ha presentado objeciones con respecto a la publicación del manuscrito que se somete a evaluación.
- Que todos los datos y las referencias a materiales ya publicados están debidamente identificados con su respectivo crédito e incluidos en las notas bibliográficas y en las citas que se destacan como tal y, en los casos que así lo requieran, cuenta con las debidas autorizaciones de quienes poseen los derechos patrimoniales.
- Que los materiales están libres de derecho de autor y se hace responsable de cualquier litigio o reclamación relacionada con derechos de propiedad intelectual, exonerando de responsabilidad a la revista ARTxt.
- Que en caso de que el trabajo sea aprobado para su publicación, autoriza de manera ilimitada en el tiempo a la entidad editora para que incluya dicho texto en la revista ARTxt y pueda reproducirlo, editarlo, distribuirlo, exhibirlo y comunicarlo en el país y en el extranjero por medios impresos, electrónicos, CD, Internet o cualquier otro medio conocido o por conocer.

PRESENTACIÓN

ARTE, CUERPO Y DIVERSIDAD SENSIBLE. POÉTICAS DE LO VISIBLE Y LO INVISIBLE.

SILVIA LOPEZ-RODRIGUEZ. Universidad de Málaga

JESÚS MARIN-CLAVIJO. Universidad de Málaga

Directores de Artxt. IP's del Proyecto "ErgonoARTE 2 | xSense" financiado por la Universidad de Málaga dentro de la convocatoria del III Plan Propio Integral de Docencia, Vicerrectorado de Estudiantes, Empleabilidad y Emprendimiento.

Financiación / Fundings:

Proyecto "ErgonoARTE 2 | xSense" financiado por la Universidad de Málaga dentro de la convocatoria del III Plan Propio Integral de Docencia, Vicerrectorado de Estudiantes, Empleabilidad y Emprendimiento.

Abstract

The article *Art, Body, and Sensitive Diversity: Poetics of the Visible and the Invisible* explores the impact of the *ErgonoARTE 2 | xSense* project, an initiative that intertwines art, technology, and philosophy to challenge normative conceptions of the body and perception. Through tools, prototypes, and theoretical reflections, the project invites us to reconsider how we inhabit the world and how diversity, fragility, and the invisible can take a central place in our perceptions. This interdisciplinary approach try to search for contributions around sensory and bodily diversity as sources of innovation and resistance against cultural and political hierarchies.

KEY WORDS: Contemporary art; Sensory diversity; Inclusive design; Human body; Technology and perception; Cultural resistance; Philosophy of art

Resumen

El artículo *Arte, Cuerpo y Diversidad Sensible. Poéticas de lo Visible y lo Invisible* explora el impacto del proyecto *ErgonoARTE 2 | xSense*, una iniciativa que entrelaza arte, tecnología y filosofía para desafiar las concepciones normativas del cuerpo y la percepción. A través de herramientas, prototipos y reflexiones teóricas, el proyecto invita a reconsiderar cómo habitamos el mundo y cómo lo diverso, lo frágil y lo invisible pueden ocupar un lugar central en nuestras percepciones. Este enfoque interdisciplinar pretende buscar aportaciones en torno a la diversidad sensorial y corporal como fuentes de innovación y resistencia frente a las jerarquías culturales y políticas.

PALABRAS CLAVE: Arte contemporáneo; Diversidad sensorial; Diseño inclusivo; Cuerpo humano; Tecnología y percepción; Resistencia cultural; Filosofía del arte

ARTE, CUERPO Y DIVERSIDAD SENSIBLE. POÉTICAS DE LO VISIBLE Y LO INVISIBLE

ErgonoARTE como Espacio de Creación y Reflexión

El proyecto *ErgonoARTE* nació como nacen las ideas en el arte: de lo inesperado, del azar que se transforma en chispa, del trabajo cotidiano que, sin aviso, se convierte en inspiración. En 2023, la Universidad de Málaga dio vida a la 5ª edición de los *K-Project*, una iniciativa que surge del II Plan Propio Integral de Docencia, impulsada por el Vicerrectorado de Estudiantes, Empleabilidad y Emprendimiento. Esta convocatoria no solo busca fomentar la investigación y la docencia, sino entrelazar ambos con la transferencia social, configurando un modelo educativo que se lanza hacia los desafíos del mundo contemporáneo. Es una invitación a cruzar las fronteras de la academia y responder a las demandas de una sociedad en constante cambio, apostando por la creatividad, la innovación tecnológica y una profunda responsabilidad social.

En esa primera edición de *ErgonoARTE*, nuestra propuesta titulada “*El cuerpo expandido. Mejora de la adaptabilidad de las personas con capacidades disminuidas en relación con el entorno urbano y social suprimiendo barreras del diseño de los objetos y del análisis del cuerpo humano a través del arte*”, encontró respaldo económico y se materializó durante el año 2023. Este primer paso nos llevó a imaginar una continuación, una nueva exploración. En 2024, propusimos “*ErgonoARTE 2 | xSense*”, un proyecto que se adentra en la reapropiación de las capacidades sensoriales, invitándonos a reflexionar sobre cómo sentimos y qué nuevos sentidos queremos otorgar al mundo que habitamos. Así, pretendíamos que el arte y la tecnología se entrelazaran nuevamente, no solo como herramientas, sino como metáforas vivas de lo que significa ser humano en su infinita diversidad.

“El arte no nos dice lo que vemos, sino cómo mirar”, afirma Georges Didi-Huberman, y en esta sencilla pero profunda afirmación se encuentra la clave para entender el propósito de *ErgonoARTE 2 | xSense*. No hemos buscado ofrecer respuestas cerradas ni verdades definitivas, sino abrir espacios de incertidumbre y posibilidades donde lo que era invisible, marginal o ignorado, pueda emerger desde una visión artística y ocupar un lugar central en nuestra percepción. En esta tensión entre lo visible y lo invisible, entre lo que los ojos captan y lo que la mente puede comprender, reside el poder transformador del arte. Como señala Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira*: “*Ver no es simplemente captar, sino*

exponerse; no es poseer, sino estar afectado” (Didi-Huberman, 2014: 13). Así, *ErgonoARTE 2* se ha intentado posicionar como una pregunta que se lanza al aire: ¿qué significa mirar de nuevo?, y... ¿Qué significa mirar hacia lo que el diseño, la cultura y la tecnología han relegado a los márgenes?

Bajo esta llovizna de carácter crítico, este proyecto no ha pretendido limitarse a crear herramientas o prototipos ergonómicos, sino más bien, ha sido una invitación a una reflexión profunda sobre la relación entre percepción, cuerpo y sociedad. Siguiendo la filosofía de Didi-Huberman, éste argumentaba que el acto de ver nunca es neutral, sino que siempre está mediado por las estructuras culturales, históricas y políticas que determinan lo que puede ser visto. En este sentido, *xSense* no solo ha intentado desafiar las concepciones normativas del cuerpo humano y la percepción, sino que también ha cuestionado las formas en que estas concepciones estructuran nuestro entorno. Al hacerlo, el proyecto ha actuado como un “desmontaje” de los dispositivos de visibilidad que perpetúan las jerarquías corporales y sensoriales. Si el diseño tradicional ha moldeado un mundo para cuerpos estadísticamente “normativos”, *ErgonoARTE 2* ha sido una invitación a imaginar un mundo donde todas las diferencias sensoriales y corporales tienen cabida.

Siguiendo el hilo de la obra de Didi-Huberman, subyace en ella la idea sobre el acto de mirar como un acto de resistencia, una forma de reconfigurar las relaciones entre poder y visibilidad. En este sentido, este proyecto ha tenido siempre la vocación de convertirse en una práctica de resistencia, en un esfuerzo por devolver la mirada a aquello que ha sido desplazado o excluido. La discapacidad, en este marco, no es una falta ni una deficiencia, sino una oportunidad para repensar las posibilidades de la percepción humana y del diseño inclusivo.

Este número 4 de *Artxt*, recoge las contribuciones de artistas, docentes e investigadores, articulándose como un espacio de experimentación donde las diferencias no se han corregido ni se han ocultado, sino que se han celebrado como fuentes de innovación y creatividad. Al adoptar esta visión, *ErgonoARTE 2* se ha situado en un terreno donde el arte, el diseño y la ergonomía se han encontrado para reimaginar nuestras formas de ver y de estar en el mundo. “*Para ver es preciso abrirse a lo que nos mira, exponerse a ello y dejarse afectar por su diferencia*” (Didi-Huberman, 2014). Este proyecto no solo nos invitaba a mirar lo que antes permanecía invisible, sino también a transformar nuestra propia mirada, para que lo diverso, lo frágil y lo invisible puedan ocupar un lugar legítimo en el horizonte de nuestras percepciones y acciones.

En esta segunda edición del proyecto se ha ampliado la ruta trazada por su predecesor, *El cuerpo expandido*, que ya había iniciado un diálogo transformador entre diseño ergonómico e inclusión social. Si aquel primer proyecto planteó preguntas esenciales sobre cómo el diseño puede ser una herramienta para derribar barreras y promover la accesibilidad, *xSense* elevaba la discusión a un nivel aún más ambicioso: cuestiona no sólo los límites físicos del diseño, sino también los límites conceptuales de la percepción humana y la corporeidad. Este cambio de enfoque nos llevaba a un terreno más abstracto, pero profundamente fecundo, donde lo sensorial, lo tecnológico y lo filosófico convergían para imaginar lo que llamamos un “sentido x”.

El “sentido x” pretende ser una metáfora, pero también una propuesta concreta. En el marco de *xSense*, no se trata únicamente de extender las capacidades sensoriales mediante herramientas tecnológicas, sino de interrogar las estructuras que han definido históricamente lo que consideramos percepción normativa. Gilles Deleuze, en su análisis de la percepción en *La lógica del sentido* (Deleuze, 1969), argumenta que la experiencia sensorial no es solo una captura pasiva de estímulos externos, sino una construcción activa que está mediada por nuestros cuerpos, contextos y tecnologías. Así, el “sentido x” no es un nuevo órgano ni una herramienta externa, sino una apertura hacia formas alternativas de habitar el mundo, formas que reconozcan las diferencias sensoriales y las conviertan en posibilidades de creación e innovación.

La percepción normativa, tal como la entendemos, ha sido moldeada por siglos de prácticas culturales y científicas que han priorizado un tipo de cuerpo, un tipo de visión y un tipo de sensibilidad. Michel Foucault, en su trabajo sobre las tecnologías del cuerpo, señala que estas normas no son neutras; son dispositivos de poder que configuran qué cuerpos y qué percepciones son visibles y valiosas (Foucault, 1976). En este sentido, *xSense* se posiciona como una crítica activa a estos dispositivos. Al imaginar un “sentido x”, el proyecto no solo expande las capacidades perceptivas, sino que también interroga y subvierte las jerarquías que han reducido la percepción a un modelo único y excluyente.

Desde una perspectiva artística, esta búsqueda por reimaginar las capacidades sensoriales no puede separarse del acto de creación. Georges Didi-Huberman, al hablar de la relación entre arte y percepción, afirma que el arte tiene la capacidad única de hacernos conscientes de las zonas ciegas de nuestra mirada (Didi-Huberman, 2014). En este sentido, *xSense* no se limita a ser un proyecto de diseño inclusivo; es un acto artístico que nos confronta con nuestras propias limitaciones sensoriales y nos invita a imaginar otras formas de ver, escuchar y sentir. Al hacerlo, nos lleva a reconsiderar cómo interactuamos con nuestro entorno y, de manera más profunda, cómo concebimos nuestra propia corporeidad. La corporeidad, lejos de ser un dato fijo o una esencia inmutable, es una construcción dinámica que cambia a medida que cambiamos nuestras herramientas, nuestras percepciones y nuestras relaciones con el entorno. Tal como señala Judith Butler¹, los cuerpos no son simplemente materiales; son territorios en constante negociación con las normas culturales y políticas que los atraviesan (Butler, 1993). En este contexto, *xSense* no sólo explora cómo el diseño puede adaptarse a diferentes cuerpos, sino también cómo los cuerpos pueden transformarse a través de nuevas formas de percepción. Esta perspectiva no busca la homogeneización ni la corrección de lo “diferente”; al contrario, celebra la diversidad y reconoce en ella una fuente inagotable de creatividad.

La combinación de arte, tecnología y filosofía que define a *xSense* no es accidental; es una estrategia consciente para abordar preguntas fundamentales sobre la experiencia

1 Butler, J. (1993). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós. En este libro, Butler argumenta que los cuerpos no son entidades biológicas fijas, sino que están modelados y constituidos por discursos culturales y políticos. La idea de los cuerpos como “territorios en constante negociación” refleja su teoría de la performatividad y cómo el género y el cuerpo son productos de normas que se reiteran constantemente.

humana. La tecnología no se utiliza aquí como un simple medio para resolver problemas funcionales, sino como un catalizador para abrir nuevas preguntas y horizontes. El arte, por su parte, actúa como un puente que conecta lo visible con lo invisible, lo tangible con lo intangible, y nos invita a repensar no sólo cómo habitamos el mundo, sino también cómo podríamos habitarlo de formas radicalmente distintas. Hemos intentado entender las implicaciones de estas exploraciones, en definitiva, cuestionar las categorías de normalidad, capacidad y percepción que hemos dado por sentadas durante tanto tiempo.

En este sentido, *xSense* no solo ha sido un proyecto interdisciplinar, sino que ha sido una invitación a pensar de manera más compleja y rica sobre lo que significa ser humano, abriendo un espacio para que las percepciones alternativas emerjan y sean reconocidas, invitándonos a imaginar un futuro donde la corporeidad no sea una limitación, sino un campo infinito de posibilidades.

El Arte como Práctica de Resistencia

Gilles Deleuze nos recuerda que “*crear es resistir*” (Boutang & Parnet, 1996), una afirmación que va más allá de la idea romántica de la creación artística como un acto espontáneo. Para Deleuze, la resistencia es un posicionamiento ético y político frente a las fuerzas que buscan uniformar, controlar y silenciar la multiplicidad inherente al mundo. En este sentido, *ErgonoARTE 2* ha encarnado esta resistencia en múltiples niveles, enfrentando las nociones normativas del cuerpo, las narrativas que invisibilizan la diversidad sensorial y un diseño global que privilegia la homogeneidad sobre la singularidad. Es un proyecto que entiende la creación no solo como la producción de objetos, sino como la apertura de nuevas posibilidades de existencia.

La resistencia a las nociones normativas del cuerpo implica un desafío directo a las estructuras culturales, sociales y políticas que han definido históricamente qué cuerpos son válidos, funcionales o “deseables”. La filosofía de trasfondo de este proyecto ha sido que esta resistencia se manifieste en el rechazo a un diseño que asuma un único estándar corporal como punto de partida. Michel Foucault, al hablar de las tecnologías del poder, señalaba que estas no solo disciplinan los cuerpos, sino que los producen, generan cuerpos adaptados a las demandas de un sistema, invisibilizando a aquellos que no encajan en sus moldes. *ErgonoARTE 2* pretende responder a esta dinámica al situar en el centro de su reflexión los cuerpos diversos, no como excepciones, sino como manifestaciones legítimas, reales y fundamentales de lo humano. La resistencia a las narrativas que invisibilizan la diversidad sensorial tiene un alcance aún más profundo. Tal como señala Georges Didi-Huberman, “*el arte nos enfrenta a lo que no podemos soportar ver, a lo que nos obliga a pensar*” (Didi-Huberman, 1999). Este enfrentamiento es esencial en un mundo donde lo visible es a menudo un constructo impuesto por normas y jerarquías sociales. La diversidad sensorial, al igual que la diversidad corporal, ha sido relegada a los márgenes por sistemas de percepción que priorizan lo estándar y funcional. *Sin embargo*, el arte es una herramienta para hacer visible lo invisible, no solo en términos físicos, sino también conceptuales. Al desarrollar obras y/o interfaces que exploran nuevas formas de percepción, el arte nos invita a repensar no solo qué vemos, sino cómo vemos y qué decidimos ignorar.

Por otro lado, la resistencia a un mundo diseñado para la homogeneidad se sitúa en el núcleo del enfoque ético y estético de *este proyecto*. En su obra *La lógica del sentido*, Deleuze argumenta que el pensamiento creativo no busca imponer formas fijas al caos, sino liberar las formas latentes que yacen atrapadas en él. De manera similar, este proyecto no ha propuesto un diseño alternativo como una solución definitiva, sino como una apertura hacia múltiples formas de habitar el mundo. En este contexto, el arte se convierte en un medio para imaginar un mundo donde las diferencias no se conviertan en barreras, sino en fuentes de innovación y significado.

En este marco, *ErgonoARTE 2* ha pretendido una transformación en nuestra forma de pensar y sentir. Cada reflexión compartida y cada texto incluido en este número de *Artxt* constituye una invitación a pensar de otra manera. Al hacerlo, el proyecto se alinea con lo que Didi-Huberman describe como el poder del arte para “*abrir las fisuras en las evidencias*”. Estas fisuras son espacios de resistencia y posibilidad, donde lo que antes era impensable comienza a tomar forma y a ser visto.

La creación como resistencia, entonces, no es un acto aislado, sino un proceso colectivo y continuo que involucra la capacidad de imaginar, cuestionar y transformar. Al reunir voces diversas, *en este proyecto se articula* una resistencia que no se ha limitado al ámbito del arte, sino que se ha extendido a las dimensiones éticas, sociales y políticas de nuestra existencia. En este sentido, este proyecto no solo ha sido una práctica artística para estudiantes, sino también un acto profundamente humano que reafirma el valor de las diferencias y la capacidad del arte para transformar paradigmas.

Arte, Discapacidad y Diseño Inclusivo: Una Filosofía del Cuerpo

El cuerpo humano, en su infinita diversidad, se encuentra en el centro de un complejo entramado de significados, tecnologías y políticas que lo han moldeado a lo largo de la historia. Desde las representaciones simbólicas en las culturas ancestrales hasta las intervenciones tecnológicas más avanzadas del presente, el cuerpo ha sido simultáneamente objeto de fascinación y de control. Es, como diría Giorgio Agamben en *Lo abierto*, un lugar donde se encuentran lo biológico y lo simbólico, un espacio donde se cruzan las dinámicas del poder, el deseo y la identidad (Agamben, 2004). Nuestra relación con el cuerpo, entonces, nunca ha sido simplemente funcional, sino un reflejo de cómo entendemos nuestra humanidad y de cómo nos posicionamos en el mundo.

En *Lo abierto*, Agamben examina cómo la distinción entre lo humano y lo animal, entre lo cultural y lo natural, se refleja en nuestras concepciones del cuerpo. Esta distinción, que parece tan evidente, ha sido históricamente producida por discursos que definen qué cuerpos son “normales”, “sanos” o “deseables”. En este proceso, el cuerpo se convierte en un objeto de *biopoder*, en el sentido foucaultiano del término, es regulado, disciplinado y, a menudo, rediseñado para cumplir con las expectativas sociales y culturales de cada época (Foucault, 1976). Por ejemplo, las herramientas que diseñamos para interactuar con el

mundo no solo amplían nuestras capacidades, sino que también trazan límites en torno a lo que es posible o aceptable. Así, las herramientas no son neutrales, son dispositivos que configuran lo visible y lo invisible, definiendo qué cuerpos tienen acceso a la autonomía y cuáles quedan relegados a los márgenes. Esta dinámica histórica puede observarse claramente en el diseño de tecnologías ergonómicas, que a menudo parten de un modelo corporal estándar. Tal como señala Victor Stoichita, “*la imagen no es solo un reflejo, sino un dispositivo que modela el cuerpo*” (Stoichita, 1997). De manera similar, las herramientas y tecnologías diseñadas para interactuar con ese cuerpo estándar se convierten en dispositivos que no sólo reflejan, sino que también perpetúan y consolidan jerarquías corporales. Los cuerpos que no se ajustan a estos estándares —ya sea por cuestiones de discapacidad, edad, género o cualquier otra diferencia— quedan excluidos de los beneficios de estas herramientas, haciendo visible la tensión entre inclusión y exclusión que subyace en toda tecnología. El diseño, entonces, no puede ser entendido únicamente como una práctica técnica; es, en palabras de Bruno Latour, un acto político y simbólico (Latour, 2008). Cada decisión de diseño implica un conjunto de valores que determina no sólo cómo funcionará un objeto, sino también quién podrá usarlo y en qué condiciones. Cuando las herramientas están diseñadas desde un modelo homogéneo, refuerzan una visión del mundo que privilegia ciertos cuerpos y margina otros. Este proceso es particularmente evidente en el diseño de espacios públicos, dispositivos médicos o tecnologías digitales, donde las nociones de capacidad, eficiencia y productividad se convierten en criterios para decidir qué cuerpos son visibles y valiosos.

Al mismo tiempo, el rediseño del cuerpo no siempre es un acto impuesto; también puede ser una forma de resistencia y creación. Actualmente, los avances en bioingeniería y prótesis han permitido que muchos cuerpos anteriormente marginados reclamen su autonomía y reconfiguren las nociones de lo que significa ser humano. Sin embargo, estas innovaciones también plantean preguntas profundas: ¿quién decide qué es un cuerpo funcional? ¿Qué significa autonomía en un mundo mediado por tecnologías que amplían nuestras capacidades, pero también nos imponen nuevas dependencias? La relación entre tecnología y cuerpo no es unidireccional; es una interacción dinámica en la que ambos se transforman mutuamente. Como señala Gilles Deleuze en *El anti-Edipo*, “*el cuerpo sin órganos*” no es una entidad fija, sino un campo de potencialidades que se actualizan en relación con las fuerzas externas que lo atraviesan (Deleuze, G.; Guattari, F., 1972). En este sentido, las herramientas y tecnologías diseñadas para el cuerpo no solo lo modifican, sino que también transforman nuestras percepciones y expectativas sobre lo que un cuerpo puede hacer y ser. Así, el diseño de herramientas no es solo una práctica funcional; es un acto ontológico que define los límites y las posibilidades del ser humano.

En el marco de *ErgonoARTE 2 | xSense*, estas reflexiones cobran una relevancia particular. El proyecto no solo ha buscado diseñar prototipos que amplíen las capacidades sensoriales o físicas de los cuerpos diversos, sino que también nos ha invitado a repensar la relación entre tecnología y corporeidad, no como un intento de normalización, sino como una celebración de la diversidad.

Los Textos como Puentes hacia lo Invisible

Este cuarto número de ARTxt titulado *Ergonoarte* reúne cinco textos que amplifican y enriquecen los temas centrales del proyecto *ErgonoARTE 2 que actúa como mesa de juego donde se dan encuentros y divergencias*. Cada uno de ellos aborda, desde diferentes perspectivas, la relación entre arte, percepción y cuerpo, creando un diálogo multidisciplinar que trasciende las fronteras de lo inclusivo.

Maite Barrera Villarías, en “*Diez mil una manos*”, analiza cómo las herramientas que usamos configuran nuestras capacidades y discapacidades. Su reflexión sobre la invisibilidad de las tecnologías cotidianas nos lleva a preguntarnos: ¿qué ocurre cuando estas tecnologías no están diseñadas para todos los cuerpos? En su propuesta, el diseño inclusivo no es solo una práctica funcional, sino un acto político y poético.

David Domínguez Escalona, en “*Modelos ergonómicos y representaciones artificiales*”, explora las tensiones entre el cuerpo humano y las tecnologías transhumanistas. Su crítica a los modelos ergonómicos contemporáneos revela cómo estas herramientas, lejos de ser neutrales, reflejan nuestras aspiraciones y ansiedades colectivas. Este texto enriquece la dimensión filosófica de *ErgonoARTE 2*, al cuestionar no solo cómo diseñamos, sino por qué.

Úrsula Martín Asensio, con su proyecto “*Cancerland. El límite de lo posible*”, nos lleva al territorio de la vulnerabilidad y la empatía. Desde su propia experiencia, Úrsula Martín Asensio aborda el trauma físico y emocional como un espacio de creación artística, transformando la fragilidad en una fuente de fortaleza. Como señala Didi-Huberman, “*el arte es capaz de resistir al olvido de lo invisible*” (Didi-Huberman, 2004), y Martín Asensio lo demuestra al dar voz y forma a las experiencias que suelen quedar al margen.

En la sección *Mixtx*, **Jesús Miguel Delgado Del Águila** y **Samuel Vargas Núñez** aportan perspectivas complementarias. La entrevista a Víctor Rojas, realizada por Delgado, traza un puente entre las artes escénicas y las dinámicas culturales globales, mientras que la crítica de Vargas sobre la exposición *Málaga Paradise* examina las tensiones entre quietud y movimiento, ofreciendo una lectura poética del espacio y el tiempo en el arte contemporáneo.

Como conclusión, sólo nos queda decir que este cuarto número de *Artxt. Revista de Experimentación Artística* supone un testimonio de la potencia del arte como práctica de resistencia y transformación social, que al reunir voces diversas y perspectivas multidisciplinarias, *amplía nuestra mirada y nos invita a habitar el intervalo entre lo visible y lo invisible*, donde el arte no solo responde al mundo tal como es, sino que lo reimagina tal como podría ser ■

Referencias

- Agamben, G. (2004). *Lo abierto: El hombre y el animal*. Pre-Textos.
- Boutang, P.-A. (Productor) & Parnet, C. (Entrevistadora). (1996). *El abecedario de Gilles Deleuze* [Video]. Archive.org. <https://archive.org/details/gille-deleu-abec-cd-1>
- Butler, J. (1993). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
- Deleuze, G. (1969). *La lógica del sentido*. Paidós.
- Deleuze, G. (1988). *El abecedario de Gilles Deleuze: La penúltima entrevista*. (No se especifica editorial).
- Deleuze, G. (1987). *¿Qué es el acto de creación?* [Transcripción de conferencia]. Estafeta. Traducción: Romina Di.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1972). *El Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1976). *Historia de la sexualidad, Vol. 1: La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press.
- Latour, B. (2008). *A cautious Prometheus? A few steps toward a philosophy of design (with special attention to Peter Sloterdijk)*. En J. Glynne, F. Hackney & V. Minton (Eds.), *Proceedings of the 2008 Annual International Conference of the Design History Society, Falmouth* (pp. 2-10). Universal Publishers.
- Stoichita, V. (1997). *La invención del cuadro: Arte, artefacto y falacia pictórica en los orígenes de la pintura moderna*. Ediciones del Serbal.

DIEZ MIL UNA MANOS

MAITE BARRERA VILLARÍAS

Comisaria de la VIII Bienal de Arte Contemporáneo de Fundación ONCE

Abstract

The field of design is an ideal terrain to illustrate the implications of the social model of disability, and particularly fruitful for its application. The examples of various interactions of hands with tools serve to verify how the constructed world is designed for a single, statistically fixed type of body. The fluidity in the use of the tool produces its invisibility: capacity and autonomy are thus the effect of the technologies that allow it, and so are disability and dependency. How to think about other possibilities in the tense relationship between disability and design?

KEY WORDS: discapacidad; discapacidad y diseño; diseño y modelo social

Resumen

El campo del diseño es un terreno ideal para ilustrar las implicaciones del modelo social de la discapacidad, y particularmente fértil para su aplicación. Los ejemplos de varias interacciones de manos y herramientas nos sirven para constatar cómo el mundo construido está diseñado para un solo tipo de cuerpo, fijado estadísticamente. La fluidez en el uso de las herramientas produce su invisibilidad: la capacidad y la autonomía son, por tanto, efecto de las tecnologías que las permiten, e igualmente lo es la discapacidad. ¿Cómo pensar otras posibilidades de relación entre discapacidad y diseño?

PALABRAS CLAVE: disability; disability & design; design & social model

DIEZ MIL UNA MANOS

Diez mil una manos

Tengo un certificado oficial que afirma que soy *dependiente en grado III*. Para llegar a esa conclusión, un equipo multidisciplinar me hizo preguntas del estilo «¿puede beber por usted mismo?». Contesté que no, porque para beber mi asistente personal coloca el vaso en mis labios y lo inclina. Pero, en rigor, ¿puede alguien contestar afirmativamente? Detrás de ese vaso de agua hay miles de personas sosteniéndolo, se beba con las propias manos o con las del asistente personal, la diferencia entre diez mil manos y diez mil una no debería ser significativa.

La frase que encabeza este texto, un fragmento de una entrevista a Antonio Centeno, uno de los activistas más conocidos del Foro de Vida Independiente, resume en esa imagen muy plástica los temas que quiero desarrollar: la interdependencia de todos los humanos y de estos con nuestras herramientas, y las posibilidades de la diversidad funcional como categoría crítica con capacidad de desmontar el “mundo normativo”.

La estrategia de Antonio Centeno es simplemente cambiar el ángulo del foco: frente a una luz rasante deliberadamente inclinada para dejar en las sombras unas dependencias que se dan por supuestas, haciéndolas totalmente invisibles, y resaltar otras, que pasan a convertirse en el paradigma mismo de la dependencia, estigmatizando a sus usuarios, la idea de la interdependencia ilumina frontalmente las relaciones sociales, arrojando luz sobre la parte oculta de la supuesta autosuficiencia frente a la cual ciertas personas aparecen como dependientes. Ese giro del foco pone en cuestión la norma según la cual, si yo me traslado en autobús, eso es autosuficiencia, pero si voy en silla de ruedas, eso es dependencia.

Continúa el texto de Antonio Centeno: “No hay nadie que sea autosuficiente. Todos vivimos en comunidad y todo lo que hacemos depende de la comunidad. (...) Da igual si tienes diversidad funcional o no. El agua no la cogemos del río y la comida ni la cazamos ni la cultivamos. La ropa no nos la hacemos. La energía no nos cae del cielo. Todo lo que hacemos nos lo provee la comunidad continuamente. (...) Yo a lo mejor utilizo un producto poco habitual, como es la silla de ruedas, pero tú utilizas otros que yo no. Se le atribuye un cierto valor mitológico a esos apoyos. Pero la condición humana es esa, hacer las cosas contando

con los demás. (...) La historia de la especie humana –que basó su éxito evolutivo en hacer de su fragilidad el motor de la cooperación comunitaria- es esa¹.

Este giro en la inclinación del foco es un ejemplo muy clarificador de lo que llamamos el paso del modelo médico al modelo social, que comenzó a gestarse en los sesenta, con fuertes vínculos con el activismo, y que operó un cambio de paradigma sísmico en el análisis de la discapacidad. Ante lo atomizado de nuestro conocimiento de las realidades particulares, y de las formas de autorganización y resistencia de las personas con discapacidad en el pasado reciente², tendemos a pensar en la emergencia del modelo social como un movimiento anglosajón, cuando fue realmente un movimiento global, con múltiples acentos locales.

El modelo social saca la discapacidad de los cuerpos concretos de las personas con discapacidad donde la había encerrado el modelo médico, definidas hasta entonces en función de sus carencias frente a un cuerpo normativo, y pone al descubierto cómo opera la exclusión al definir el modo correcto de cumplir una determinada acción y negar la legitimidad social de cualquier otra manera posible de realizarla³. Y esto tiene enormes repercusiones políticas, puesto que es radicalmente diferente decir que alguien no puede ir al instituto porque va en silla de ruedas, a que se le ha negado el derecho universal a la educación porque su instituto no está adaptado para sillas de ruedas. La accesibilidad se transforma en un asunto de derechos humanos, y no en uno de salud pública.

La asimilación de este cambio de perspectivas ha llevado décadas de trabajo a los movimientos sociales. El modo clásico de hacer esta inversión fue resignificar la diferencia entre un par de términos tomados como sinónimos en el uso cotidiano de la lengua, *Impairment / disability* (habitualmente traducidos como *impedimento / discapacidad*, aunque creo que el concepto queda mucho más claro si traducimos *impairment* por “particularidad”) y así, se comenzó a hablar de cómo la presencia de cualquier particularidad corporal

- 1 Este y otros textos de Antonio Centeno pueden consultarse en su blog <https://antoniocenteno.barcelona/>
- 2 El conocimiento poco más que anecdótico de estas formas de organización en el pasado, incluso suponiendo que siempre hayan existido, nos impide trazar una historia más general del contexto español, apareciendo ante ojos poco avisados como un movimiento “importado”. Martos Contreras, Emilia, *El estudio histórico de la diversidad funcional en España: un estado de la cuestión*, *Ayer*, 114/2019(2): 341-355. Las conceptualizaciones de las personas con discapacidad exclusivamente como objeto de la mirada médica y de los dispositivos de control social, han invisibilizado esas estructuras, cuya traza, sin embargo, aflora a veces en los lugares más inesperados, abriéndose a preguntas sorprendentes sobre las *tradiciones discontinuas*. Es el caso de las cofradías de ciegos. Los estatutos más antiguos que se conservan, los de Valencia y Barcelona, se remontan al siglo XIII -la de Málaga en concreto es del XVI- y estuvieron en funcionamiento hasta el siglo XIX, extendiéndose por Italia y Francia. Estas hermandades ofrecían sistemas de ayuda mutua perfectamente estructurada, estableciendo con las autoridades un pacto de exclusividad sobre ciertos ritos sociales adecuados a sus condiciones físicas que aseguraban su sustento. ¿Cuál es el tipo de continuidad histórica con estructuras posteriores similares, algunas muy alejadas en el espacio y en el tiempo? Gomis, Juan, Romero, Eva, *Las hermandades de ciegos oracioneros en la España moderna: entre la pobreza y el privilegio*, Ediciones Universidad de Salamanca, Stud. His., Hª mod., 43, n.1 (2021), pp. 293-322. Sutherland, Madeline, *Towards a history of the blind in Spain*, Vol.35 No. 4 (2015), *Disability Studies Quarterly (DSQ)*, Ohio.
- 3 Este es el matiz que trata de introducir el término “diversidad funcional” acuñado por el Foro de Vida Independiente, entendiendo el término “discapacidad” como negativo por excesivamente centrado en la carencia. Por el contrario, muchos de los partidarios de su uso argumentan que “discapacidad” pone más adecuadamente el acento sobre la discriminación social que sufren las personas con diversidad funcional.

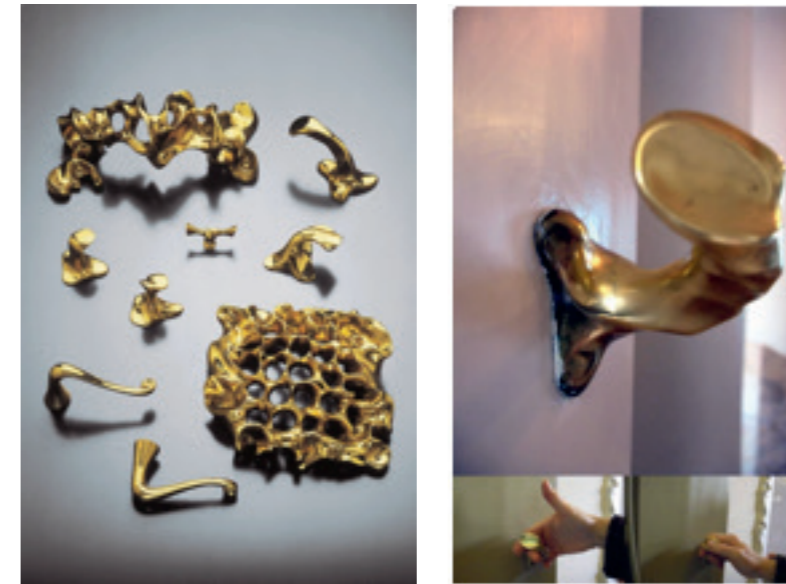


Fig.1 y 2: Miradores, asas, manillas y mirilla de puerta de latón, níquel y cromo, diseñados por Antoni Gaudí para las casas Milà y Batlló, c. 1910. Copias comerciales de los elementos originales.

En la foto de la izquierda, sobre un fondo neutro, nueve de estos elementos. En el sentido de las manillas del reloj, arriba, un gran tirador horizontal fijado en los dos extremos, seguidamente dos versiones de un tirador más pequeño con una sola base, una gran mirilla, similar un panel de abejas, dos manillas giratorias de puertas, y finalmente, tres versiones de pequeños tiradores de cajones.

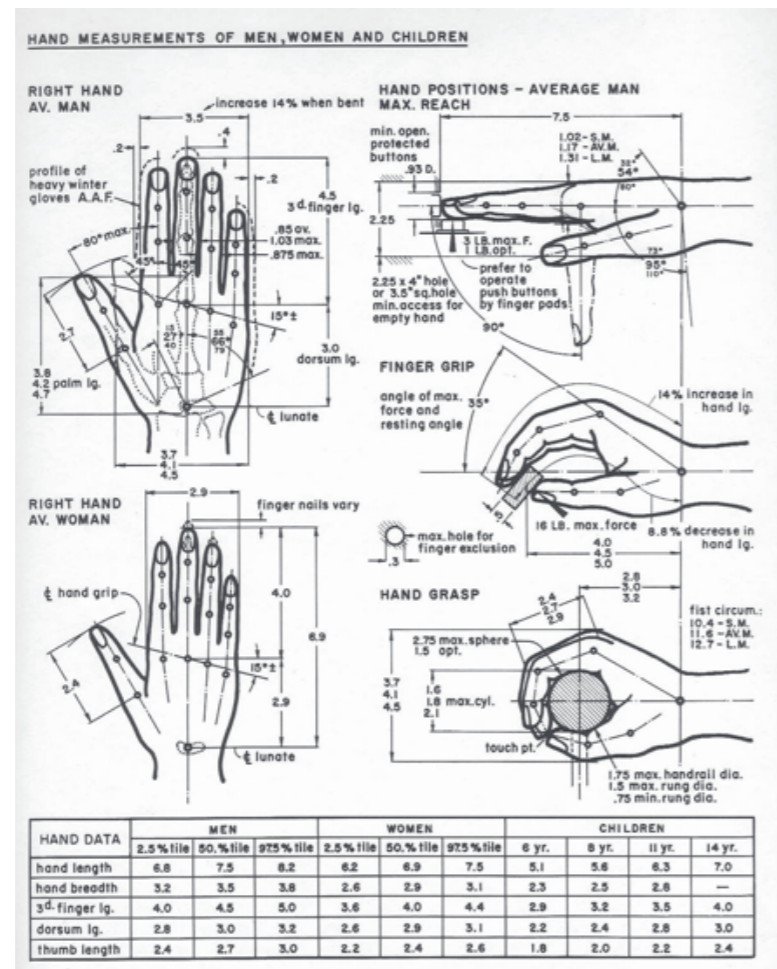
En la foto de la derecha, imagen mayor del segundo de los tiradores descritos en la imagen anterior, un cilindro formando un arco curvado hacia la izquierda, fijado a la base y colocado unos 50° con respecto a la vertical, con una huella ovalada y plana en la parte libre del cilindro. En las dos imágenes más pequeñas, una mano derecha agarra la parte curva del tirador y en la siguiente imagen, culmina el agarre posando el pulgar en la base plana, encajando perfectamente el tirador y la mano.

(*impairment*) no significa necesariamente una discapacidad, sino que lo discapacitante es el diseño social que excluye esa particularidad. En el modelo social predomina por tanto el análisis de la función cumplida de modo idiosincrático según las posibilidades dictadas por las condiciones materiales (físicas, sociales...), pero también la denuncia, porque no todos los medios, todas las maneras posibles de hacer una determinada cosa (comunicarse, desplazarse...), son equivalentes, sino que algunos son privilegiados o facilitados socialmente y solo éstos pueden darse por seguros, y otros son negados o impedidos. La interdependencia no solo se da entre los seres humanos, también con nuestras herramientas, con el mundo construido, y lo que este análisis ilumina es que el mundo está diseñado presuponiendo un solo tipo de cuerpos.

Sigamos hablando de manos. Pensemos en los tiradores que Gaudí diseñó para la Casa Batlló y la Casa Milà, una belleza de diseño orgánico. Sólo con verlos nos domina el impulso de tocarlos, de accionarlos, girarlos, tirar de ellos: adelantamos la satisfacción de que se amolden exactamente a nuestra mano y de que cumplan su función con la facilidad que solo se da en las imágenes mentales. Es una perfecta fusión cuerpo-herramienta, puesto que, de hecho, su forma está generada por el molde de uno de los gestos más básicos, asir, agarrar. Imaginemos empezar el día abriendo los cajones y puertas de nuestra casa con esos tiradores: su respuesta a nuestros deseos ratifica nuestro dominio del mundo, el señorío sobre la naturaleza y sobre nuestras herramientas... Escribo estas líneas y oigo en mi cabeza a mi hermano diciendo “a ver, todo eso será si eres diestro, claro”. Claro. Mi hermano es zurdo. Le he visto toda mi vida luchando contra objetos cotidianos aparentemente inocentes. Y es que lo que hay detrás de este diseño magnífico, que a una persona diestra le alegraría el día y ante una zurda se resistiría como la pronunciación de una lengua extranjera, es que en esa intersección entre los cuerpos y el mundo está el diseño, y el diseño nunca es neutro. Aquel que diseña, al anticipar el uso, lo orienta hacia los cuerpos que supone que los usará y en su mente, este es un cuerpo genérico, ideal: “normativo”. La fluidez en el

Fig. 3: Página de *The Measure of Man*, Henry Dreyfuss, 1960.

Página con texto en inglés y cinco gráfico de medidas de manos humanas. En las dos alineadas en la columna de la izquierda, imagen frontal de mano derecha extendida con líneas que muestran las medidas de todos los elementos. Los tres gráficos alineados a la derecha, gráficos de perfil de una mano derecha extendida horizontalmente, en el primero, en el segundo, tomando con la punta de los dedos un objeto pequeño y en el último, agarrando un perfil cilíndrico. Al pie, tabla con medidas estándar de los distintos elementos para hombres, mujeres y niños.



uso produce la invisibilidad del dispositivo, pero si no acertamos a ver la tecnología como construida, achacaremos la torpeza a los cuerpos atípicos. Es decir, la autonomía es efecto de tecnologías que la permiten y la sostienen. Y la discapacidad, también⁴.

Sin embargo, esto no ha sido siempre así, o no lo ha sido del mismo modo. Esa *gran segregación* no se remonta mucho más atrás del principio de la era industrial, cuando, como requisito previo y al mismo tiempo como consecuencia de la industrialización, se fijan los estándares corporales buscando aumentar la productividad. La necesidad de adaptarse a una maquinaria que debía ser manejada por cualquier persona impedía el acceso al trabajo a cuerpos fuera de la media, produciendo una estandarización de los trabajadores, al mismo tiempo que todo el proceso se encaminaba hacia una estandarización de los productos que permitiera su fabricación a gran escala, transformándolos en poco confortables para esos mismos cuerpos atípicos.

El término “estandarización”, que ha aparecido hasta tres veces en el párrafo anterior, es la clave. La palabra “estadística” fue usada por vez primera en 1749 por Gottfried

4 Jonathan Paul Mitchell, *Unsafe Ground: Technology, habit and the enactment of disability*, Woman, Gender & Research, n.2 2021, *Disability and Prostheses*, Copenhagen.

Achenwall, con el significado de “información sobre el estado”, y solo empezó a referirse al cuerpo cuando Bisset Hawkins definió las primeras estadísticas médicas en 1829. Es a través de esa búsqueda mediante la agregación de múltiples mediciones que se llega a fijar “lo normal”. De hecho, los términos “normal”, “average” y “anormal” entran muy tardíamente en las lenguas cotidianas. Lennard J. Davies, de quien tomo estos datos, afirma que en la lengua inglesa, antes de 1840, “normal” era solo un término matemático⁵. De ahí surgió una disciplina entera, la antropometría, que solo en desarrollos posteriores, como la ergonomía, buscaban hacer los artefactos más cómodos para suavizar los efectos del primer impulso al que respondían, que era el de hacerlos más baratos. La obra cumbre de este proyecto de normalización humana es la *Bauentwurfslehre (Arte de proyectar en arquitectura)* de Neufert, de 1936, o el de la imagen, *The measure of man (and women)*, en ediciones posteriores a la original de 1960) del diseñador industrial Henry Dreyfuss más enfocado a los objetos, que ya introduce algunas variaciones de género y edad; posteriormente numerosos países presentaron sus propios proyectos antropométricos locales. Incluso hubo aportaciones como la de Selwyn Goldsmith, *Designing for the Disabled: A Manual of Technical Information*.

En cualquier caso, el proceso de ampliación de la base estadística y la introducción de variables tiene su límite permanente en la racionalidad económica, y, sin minusvalorar las ventajas cotidianas de esta gigantesca empresa de homogeneización de la totalidad de la producción humana, del mundo construido, hemos de reconocer que condena a incomodidades constantes a quien no cumple los prerrequisitos para interactuar con los artefactos diseñados según este sistema. Esa racionalidad económica que abarata la producción a escala arrastra a la desaparición de las artesanías y de la producción a medida -que antes eran la norma-, condenado a quienes se sitúan en cualquier sentido en los extremos de la campana de Gauss a productos más y más infrecuentes, más y más caros: definen cualquier necesidad fuera de la norma como un producto de lujo. No es casual en absoluto la esperanza que depositó la comunidad *disca* en la aparición de las tecnologías de autofabricación y los movimientos hacker y DIY⁶. Sobre esas inmensas posibilidades ha escrito precisamente Sara Hendren en *What can a Body Do?*, el libro más interesante que conozco sobre las múltiples relaciones entre el diseño y la discapacidad, dedicando un capítulo precisamente a las manos protésicas -que no quedan en demasiado buen lugar en lo que se refiere a la utilidad que proporcionan a sus usuarios, en comparación con los múltiples inventos de baja tecnología ingenieros para sus necesidades específicas por quien los necesita.

Porque quizá no todo el problema sea de la amplitud de la base estadística. Quizá el gran problema detrás de la normalización es la fantasía de control, hacernos creer que se sabe lo que puede un cuerpo, lo que es un cuerpo, lo que desea un cuerpo. La mirada del

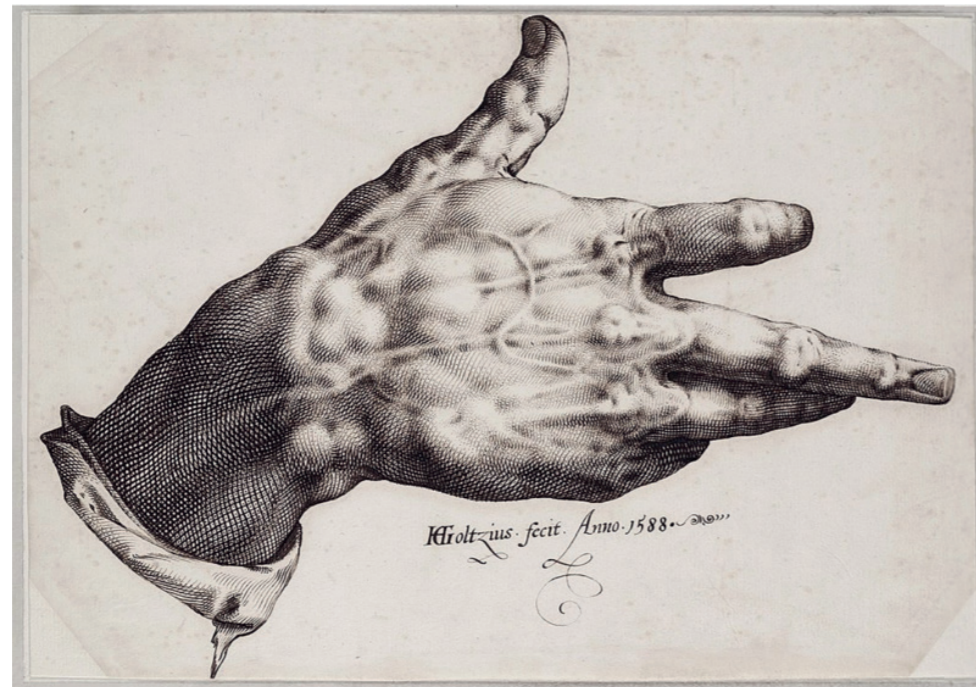
5 Davis, Lennard J., *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body*, Vers o, 1995, cap. 2. Constructing Normalcy. La escasez de investigaciones sobre historia de la discapacidad nos impide saber en qué momento y por qué caminos comenzó a utilizarse el término “normal” en castellano.

6 Hay ejemplos interesantes de esta línea de trabajo en *Bajo Coste*, un repositorio de recursos en Creative Commons <http://www.crmfalbacete.org/recursosbajocoste/descargar.asp?d=talleres&i=355>, la Adaptive Design Association <https://www.adaptivedesign.org/> o el trabajo del grupo Autofabricantes <https://autofabricantes.org/> que han reflexionado sobre los procesos de cocreación con los usuarios y la creación colectiva.

diseño está demasiado contaminada por la mirada de la rehabilitación, por la ideología de la *cura*, un concepto que tiene un significado específico dentro del mundo de la discapacidad⁷. Es el momento de recordar el lema más recurrente, omnipresente, en las luchas globales por los derechos de las personas con discapacidad: “Nada para nosotros sin nosotros”. Cuando lo habitual ha sido ser “objetos de estudio”, “objetos de intervención” es frecuente que se olvide la potencia que la diversidad ofrece al mundo, superior a las fantasmagorías que la normalidad le ofrece a la diversidad. Ya que las manos han sido el hilo de este texto, pensemos en dos manos únicas, producto ambas de sendos incendios, la del grabador Hendrick Goltzius, y la del guitarrista de jazz Django Reinhart, que desarrollaron innovaciones técnicas en sus propias disciplinas en respuesta a sus necesidades específicas.

Fig. 4: Hendrick Goltzius, Mano del autor, 1588. Museo Teylers, Haarlem.

Grabado que muestra una vista frontal muy detallista, resaltado las venas y los huesos, de la mano derecha del autor, sin ningún otro elemento, sobre fondo neutro. La muñeca está girada de manera que la mano esté horizontal, el dedo pulgar extendido hacia arriba, el índice encogido hacia dentro, viéndose solo las dos primeras falanges, el medio extendido completamente en un ángulo muy abierto con respecto al anterior, y los dedos anular y meñique levemente inclinados hacia dentro parcialmente ocultos por dedo medio. En el centro, abajo, inscripción HGoltzius fecit. Anno 1588.



¿Cómo pensar entonces otras posibilidades? No hay respuestas únicas, porque las preguntas tampoco lo son, pero la producción de los artistas con discapacidad puede servirnos para problematizar esas fantasías de control y los dispositivos de normatividad del diseño, al haber trabajado extensamente habitando el *discomfort*. Para no desviarnos de esa misma línea, centrémonos solo en las posibilidades del pensamiento crítico sobre la prótesis, que desvela como siempre tiene una lógica ambigua, pues al mismo tiempo ha-

7 Una crítica muy clarificadora de las ideologías de la curación es el libro de Eli Clare, *Una brillante imperfección*, en el que analiza cómo “la curación se basa en la creencia de un estado original del ser, superior, al que busca volver (...). La curación es tan persuasiva porque ofrece la promesa de un viaje en el tiempo. Glorifica el futuro y puede devaluar las identidades presentes”, y por tanto, es el deseo de erradicación lo que late detrás de las organizaciones que presentan la curación o su búsqueda como la única respuesta frente a la realidad de la diferencia, pero prestan nula atención a los problemas del presente, significativamente, los de accesibilidad. Clare, Eli, *Una brillante imperfección*, trad. Matilde Pérez, Continta me tienes, Madrid, 2020.

bilita funciones, pero a menudo desde un ansia normalizadora⁸. Performance como la de Lorenza Böttner⁹ ponen en evidencia cómo una de las labores más importantes de la prótesis es la de recuperar una aparente completitud del cuerpo que se percibe como mutilado ante los ojos del que mira, casi como modo de calmar la ansiedad de esa visión, pero cómo a menudo esto va en detrimento de su funcionalidad para el usuario.

En el imaginario popular de la prótesis, presidido por el ciborg, las sugerencias son casi siempre militares – pese a lo conflictivas que son las relaciones entre lo militar y la discapacidad- y casi siempre maquinistas, y la prótesis *reparativa* siempre alberga la posibilidad de transformarse en una prótesis *augmentativa*, la promesa de trascender los límites humanos. Aunque ese mismo anhelo puede jugar con otros imaginarios, como el *Alternative limb project* de Sophie de Oliveira Barata, igualmente hipertecnificados, pero que piensa en la prótesis como espacio de infinitas mutaciones que proporciona al cuerpo la posibilidad de una apertura a la fantasía y a la sorpresa¹⁰. Sin embargo la división en aumentativas o reparativas no es tan fácil de trazar, y a menudo son ambas cosas al mismo tiempo, pues la ambivalencia preside todas las hibridaciones del cuerpo. En la obra de Rebecca Horn, parecen instrumentales del deseo que impiden al mismo tiempo su realización, especialmente en aquellas ideadas durante su larga estancia hospitalaria. Con un trasfondo de imaginario médico y de atrezzo teatral, Rebecca Horn extiende literalmente las posibilidades aumentativas de la prótesis, recurriendo habitualmente a un tamaño desmesurado que las transforma en un impedimento, apareciendo simultáneamente como amenaza y como protección, e imponiendo sobre el cuerpo un movimiento deliberado¹¹. Esa relación con el movimiento aparece también en la obra de Lisa Buffano, una bailarina amputada que emplea prótesis que se alejan de cualquier intento de simulacro de miembros normativos. En sus propias palabras: “mi apariencia tiene una tensión magnética que procuro desarrollar, exagerando la diferencia física”, empleándolas para desarrollar movimientos inéditos¹².

Atravesando el laberinto de espejos de la normalidad, en la relación tensa entre discapacidad y diseño late la posibilidad de explorar herramientas que ofrezcan la posibilidad de otro modo de vivir, y quizá, otro modo de *vivir juntos*. Voy a dejar la prótesis en el último momento, antes de terminar y para terminar, porque en los límites que hoy le impone la imaginación, la prótesis es individual, mientras que objetos aparentemente tan sencillos como la mesa de comedor de la casa de la artista y activista Elena Prous, el diseño está puesto al servicio del vínculo. El principio es muy simple, ha desalojado todo el espacio del centro hacia los laterales creando una mesa donde pueden sentarse a la misma altura y comer juntas hasta tres personas en sillas en ruedas junto a otras tres que no la usen cada una de acuerdo a sus propias necesidades. Ojalá más diseños para estar juntas ■

8 Woman, Gender & Research, n.2, 2021, *Disability and Prostheses*, Copenhagen.

9 <https://www.youtube.com/watch?v=rwvS-FprT9o> la única versión online de esta performance se encuentra en los minutos 40:00-42.

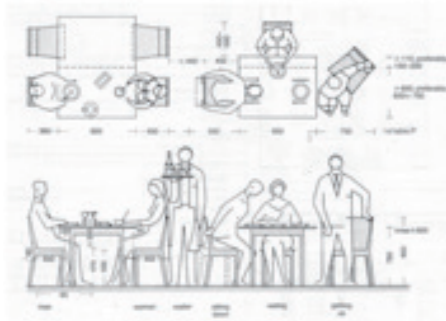
10 <https://thealternativelimbproject.com/>

11 <https://www.youtube.com/watch?v=O0uNnmAudmk&t=82s>

12 <https://www.youtube.com/watch?v=cOzxvHncsf4>

Fig. 5, 6 y 7:

Bajo estas líneas: Mesa de comedor, página de *The Measure of Man*, Henry Dreyfuss, 1960 con las medidas estándar para una mesa de comedor. Aparecen cuatro gráficos, que representan imágenes del uso de mesas rectangulares, una con dos personas sentadas y otra con tres, en ambos casos hay vista cenital y frontal.



Arriba derecha y abajo: Imágenes de la mesa de comedor encargada a medida según su diseño por Elena Prous.

Fotografías de Elena Prous. Estas dos imágenes son fotografías una casi horizontal y la otra cenital de una mesa de madera con cuatro patas industriales en una casa en la que se ven varios objetos como cuadros, lámparas, plantas... El sobre de la mesa tiene una forma sinuosa, alternando curvas cóncavas y convexas y un único lado plano que se apoya en la pared.

Referencias

- Adaptative Design Association. (s. f.). Recuperado de <https://www.adaptivedesign.org/>
- Autofabricantes. (s. f.). Recuperado de <https://autofabricantes.org/>
- Bajo Coste. (s. f.). Recuperado de <http://www.crmfalbacete.org/recursosbajocoste/descargar.asp?d=talleres&i=355>
- Centeno, A. (s. f.). *El conocimiento poco más que anecdótico de estas formas de organización en el pasado*. Recuperado de <https://antoniocenteno.barcelona/>
- Clare, E. (2020). *Una brillante imperfección* (M. Pérez, Trad.). Continta me tienes. (Obra original publicada en 2017).
- Davis, L. J. (1995). *Enforcing normalcy. Disability, deafness, and the body*. Verso.
- Gomis, J., & Romero, E. (2021). Las hermandades de ciegos oracioneros en la España moderna: Entre la pobreza y el privilegio. *Estudios de Historia Moderna*, 43(1), 293-322. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Martos Contreras, E. (2019). El estudio histórico de la diversidad funcional en España: Un estado de la cuestión. *Ayer*, 114(2), 341-355.
- Mitchell, J. P. (2021). Unsafe ground: Technology, habit and the enactment of disability. *Woman, Gender & Research(2). Disability and Prostheses*. Copenhagen.
- Sutherland, M. (2015). Towards a history of the blind in Spain. *Disability Studies Quarterly*, 35(4). Recuperado de <https://dsq-sds.org/article/view/4892/4219>

MODELOS ERGONÓMICOS Y REPRESENTACIONES ARTIFICIALES

Explorando la identidad corporal en nuestra era de la globalización

ERGONOMIC MODELS AND ARTIFICIAL REPRESENTATIONS
Exploring bodily identity in our age of globalisation

DAVID DOMÍNGUEZ ESCALONA

Universidad de Granada

Abstract

A reflection is made on the conflictive relationship that human beings have with their bodies and their advanced technology in this era of globalisation. The ergonomic devices or artefacts it creates, and the increasingly artificial representations it makes of them, have become the main reference models. Their ergonomic forms are designed to make us adapt to them, creating unnatural habits that affect our health, feeding a complex or feeling of inferiority towards them, underpinning a desire for control and fetishisation based on trans-human ideals

KEY WORDS: Body, art, ergonomics, technology, health.

Resumen

Se realiza una reflexión sobre la conflictiva relación que el ser humano tiene con su cuerpo y su avanzada tecnología en esta era de la globalización. Los aparatos u artefactos ergonómicos que crea, y las representaciones cada vez más artificiales que realiza con ellos, se han convertido en los principales modelos de referencia. Sus formas ergonómicas son diseñadas para que nos adaptemos a ellos, creando hábitos poco naturales que afectan a nuestra salud que alimentan un complejo o sentimiento de inferioridad respecto a ellos, subyaciendo un deseo de control y fetichización que parte de ideales transhumanos

PALABRAS CLAVE: Cuerpo, arte, ergonomía, tecnología, salud

MODELOS ERGONÓMICOS Y REPRESENTACIONES ARTIFICIALES

Explorando la identidad corporal en nuestra era de la globalización

En esta era de la globalización, en la que impera la telepresencia y la instantaneidad, y en la que ya se habla incluso del metaverso o de arte creado mediante la Inteligencia artificial, existe una progresiva desmaterialización, tanto de las obras de arte como los procesos para generarlas. Asimismo, el uso de dispositivos móviles o tablets han cambiado radicalmente los modos de relacionarnos en esta sociedad hipervisual y, en definitiva, de construir nuestra identidad o subjetividad. Paradójicamente, la supuesta sociedad del bienestar, en la que cada vez existen más spots publicitarios sobre el autocuidado de nuestro cuerpo, aumenta la demanda de artefactos ergonómicos y la exigencia del cumplimiento de una normativa de accesibilidad universal, potenciándose al mismo tiempo la idea de interconexión, cercanía y coworking. El contacto físico entre personas ha ido disminuyendo considerablemente, sobre todo durante la actual pandemia del Covid-19. El miedo a tocar y a ser tocado ha sido una constante en nuestra sociedad. Recordemos que el tacto ha sido el sentido más moralizado a lo largo de la historia. Permanecer conectados a internet en un espacio cerrado, intercambiando constantemente información, es algo que se ha normalizado. Las pareces parecen haberse hecho porosas al constante flujo de datos, por lo que el concepto de soledad ha cambiado radicalmente en estas últimas décadas, existiendo una progresiva erosión de la intimidad¹. El contacto con nuestra realidad física, sin la mediación de prótesis digitales, se ha visto reducida progresivamente. Parece que estamos más cerca que nunca a aquel “cosmonauta en su burbuja” con el cuerpo atrofiado y sobreestimulado que Baudrillard ya imaginó².

Ya en la Antigüedad el cuerpo era considerado un despojo o lastre del que nuestra alma inmortal debía liberarse para poder alcanzar la verdad, plenitud o el eterno paraíso. Aún resuena esa metafísica caduca, y creemos en la obsolescencia de nuestro cuerpo, el cual no puede evolucionar al ritmo que lo hacen nuestra tecnología. Tenemos un organismo determinado genéticamente que apenas ha variado desde hace miles de años, fruto de un lento, largo y complejo proceso de evolución en el que el azar y la contingencia han jugado un papel crucial. El polvo de las estrellas parece ser nuestro origen. Sobrevivimos no sólo condicionados por nuestras limitaciones físicas, fisiológicas o sensoriales, prefijadas

1 Vid. Sofsky, Wolfgang, *Defensa de lo privado*, Valencia, Pre-textos, 2009.

2 Vid. Baudrillard, Jean (1997). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, pp.11-13.

genéticamente. Aunque no hemos de olvidar el condicionamiento que produce en nuestros cuerpos los hábitos, el lenguaje y, en definitiva, nuestro aprendizaje. El mismo posicionamiento del cuerpo en el espacio y los gestos que repetimos influyen en nuestro pensamiento y viceversa. Es más, la mente se prolonga en y con el cuerpo, pudiendo generar ideas o imágenes imprevisibles mientras se mueve. No poseemos un cuerpo y una mente como partes diferenciadas, somos un cuerpo-mente. El cuerpo piensa y el conocimiento no sólo es conceptual. Por ello es importante pensar en cómo influyen las formas de los objetos que usamos en nuestra vida cotidiana, si se adaptan a nuestras condiciones fisiológicas y cómo subordina nuestro cuerpo y, en definitiva, nuestra relación con nosotros mismos y nuestra creatividad. Casi todas las actividades comienzan como prácticas corporales, por lo que hay que estar atentos en cómo nos posicionamos y nos movemos en el espacio.

Aún seguimos creyendo que nuestro cuerpo es ineficiente con respecto a nuestros complejos artefactos tecnológicos, cuando éste llega a constituir un acontecimiento insólito en el universo hasta el momento. No debemos olvidar que no hay arte ni tecnología sin la existencia previa del cuerpo humano, aunque dicha tecnología sea cada vez más autónoma debido al desarrollo de las IAs. El cuerpo humano y la naturaleza en general han dejado de ser los principales referentes en nuestra sociedad. Ahora los modelos a imitar son los artefactos que hemos creado, y con los cuales deseamos hibridarnos desde hace siglos, aunque ahora más que nunca debido a ideas transhumanistas que prevalecen en nuestro imaginario colectivo. Los seres humanos ya no deseamos ser como otras criaturas de la naturaleza provistas de garras, colmillos o plumas, ante las que Prometeo nos vio indefensos y sintió compasión durante la creación del mundo. Ahora queremos ser como nuestra avanzada tecnología, dotada de capacidades sobrehumanas con las que no podemos competir. No podemos almacenar o descargar información como un ordenador o la nube; ni predecir situaciones o comportamientos tan rápido como lo hacen los algoritmos que programamos. Tampoco podemos tener una pulida piel de resina o de acero que resista el paso del tiempo ni las condiciones adversas de Marte; ni ser como los avatares animados que creamos con las aplicaciones. Como ya dije, tenemos limitaciones, no somos como los objetos que fabricamos industrialmente y podemos reemplazar si son dañados. Esto, según el filósofo Günther Anders, ha creado en hombres y mujeres un complejo de inferioridad o “envidia prometeica” respecto a nuestra tecnología, en la que delegamos cada vez más tareas o responsabilidades, lo que produce una gran dependencia que incluso, retroalimenta nuestro sentimiento de culpa e inutilidad. Basta con apagar nuestro móvil durante un par de horas para sentirnos perdidos o incomunicados sin Google Maps o WhatsApp. Ya actuamos en nuestro día a día condicionados por estas apps. Comemos, viajamos, salimos a la calle buscando el momento perfecto para captarlo con la cámara, editarlo y publicarlo casi de manera instantánea o en streaming en nuestras redes sociales, en las que debemos seguir unas reglas prefijadas. Aunque todo suela parecer natural, casual o azaroso, no lo es, requiere del conocimiento de unas tendencias estéticas y patrones de comportamiento que las nuevas generaciones conocen bien. No es lo mismo crear una Historia para Instagram que un Reel para Tiktok. Los influencers saben que la garantía del éxito depende de la elección del escenario, el outfit, el encuadre o el filtro de belleza adecuados.

En palabras de Anders, nuestro cuerpo es una “materia miserable” que apenas puede modificarse y evolucionar al ritmo que lo hacen nuestros aparatos. Incluso sus formas, cada vez más ergonómicas y atractivas, son incluso para que nuestro cuerpo pueda adaptarse con más facilidad a ellos, y no al revés, subyaciendo una estrategia de mercado y un deseo de control social. Si las duras aristas o líneas rectas de un diseño se curvan, y los materiales elegidos para su fabricación parecen naturales y agradables al tacto (madera, tela...) y a los ojos, más cómoda será nuestra interacción con ellos y, por tanto, más familiares nos resultarán. La tecnología debe tener un diseño seductor, tener un toque de exclusividad y otorgar cierto status, como nos enseña Apple (cuando caes en la tentación, difícilmente deseas productos de otras marcas). Pero Anders advierte que adaptarnos a estas tecnologías acarrearán consecuencias sobre nuestra salud al llevar nuestro cuerpo al límite de lo soportable, creándonos dolencias y patologías. Según este pensador, los ingenieros intentan buscar nuestros umbrales físicos desplazables, los puntos débiles y moldeables de nuestro cuerpo que puedan adaptarse a los objetos ergonómicos que diseñan. “Llevamos a cabo la autotransformación para complacer a nuestros aparatos y los convertimos en modelos de nuestras alteraciones; o sea, que renunciamos a nosotros mismos como medida y, con esto, limitamos o damos por perdida nuestra libertad”³.

Pero, ¿qué es lo que entendemos por natural? ¿Quién se ha preguntado si la forma con la solemos coger un lápiz para dibujar, o la postura que adquirimos para escribir con el teclado de nuestro smartphone, es algo natural? Sin ir más lejos, pensemos sobre la forma en la que estoy sentado frente a mi Mac Book mientras escribo, cuyo tacto y sonido de las teclas me producen cierto placer. Tomo conciencia de la postura de mi espalda, cuello y cabeza; el modo en que observo cuando estoy leyendo en la pantalla. Al cabo de unas horas siento cansancio, fatiga ocular y dolor de cervicales. ¿Es lo normal? ¿Lo normalizado? ¿Lo natural? La normalidad también nos limita y nos crea hábitos que creemos naturales. Lo que sale fuera de la norma suele ser visto como un error, como algo inadecuado e insano, cuando lo que solemos llamar normalidad, puede incluso llegar a ser lo más antinatural del mundo, constituyendo un obstáculo para nuestro desarrollo personal o profesional. No es posible conocer nuestro potencial cuando, ya de niños, antes de que nuestro cuerpo y sistema nervioso hayan madurado completamente, estamos aprendiendo en la escuela modos de pensar, sentir o actuar normalizados, es decir, cuando estamos siendo condicionados para que vayamos en una dirección concreta. Muchos de los planes y programas educativos fijados por el Estado podrían inhibir más capacidades de las que fomentan. Un ejemplo es la creatividad, que poco suele fomentarse en las escuelas, cuando un niño aprende a dibujar antes que hablar o escribir.

Los objetos que usamos en nuestro espacio privado e íntimo, ofrecen elegantes y atractivos diseños ergonómicos que deseamos tocar, como si hubieran llegado para quedarse con nosotros. Incluso pueden imitar nuestro aspecto o nuestra voz. Así pues, nuestros artefactos parecen cada vez más humanos cuando, paradójicamente, nosotros y las representaciones de nuestros cuerpos, con la que solemos interactuar en redes sociales,

³ Anders, Günther, *op. cit.*, p. 61.

parecen deshumanizarse progresivamente, adquiriendo una apariencia cada vez más artificial. Cambiar el aspecto de nuestro cuerpo no es tan fácil, no sólo por nuestros delicados límites físicos o fisiológicos que aseguran nuestra supervivencia, sino por los mismos límites técnicos de la medicina. Además todo el mundo no tiene el poder económico para mejorar su aspecto en un quirófano, sobre todo los más jóvenes, quienes suelen recurrir al uso de filtros de belleza en sus selfies para borrar o camuflar todo defecto o signo de debilidad o, lo que es más interesante, para añadir elementos de fantasía que les otorga un aspecto transhumano o ficticio. Ya es otro tipo de desnudez la que nos avergüenza, la de mostrar nuestro cuerpo sin prótesis o retoque digital. Todo parte de una estrategia de mercado para crear dependencia y consumir más objetos tecnológicos, que parecen ponerse en nuestra piel. Sólo hemos de recordar la voz agradable y cálida de Alexa o Siri, dispuestas a ayudarnos en todo momento. Recordemos el software de inteligencia artificial de la película “Her”⁴, capaz de detectar y satisfacer las necesidades de sus usuarios hasta llegarlos a enamorar. O como cantaba Björk en el videoclip de su single “All is full Love” (1999), mientras unos brazos robóticos arman su cuerpo biónico en un escenario que recuerda a un taller o fábrica futurista:

“Te darán amor
Te cuidarán
Te darán amor
Tienes que confiar en ello”

En nuestra sociedad, cuando las fronteras entre la realidad física y la virtual parecen desdibujarse por el uso de las nuevas tecnologías, es decir, cuando las representaciones y las relaciones humanas tienden a una mayor desmaterialización, mayor es el materialismo que impera en nuestra vida cotidiana, mayor es la necesidad de consumir y acumular productos o imágenes que no nos llegan a satisfacer plenamente. Y es esa insatisfacción constante es el motor que mantiene activa la sobreproducción de mercancías fácilmente desechables y reemplazables, influyendo hasta en nuestras relaciones más íntimas. Un claro ejemplo podría ser la gestión que hacemos de las imágenes de nuestro cuerpo en apps para ligar como en Tinder o Grindr, en la que elegimos o desechamos un perfil en cuestión de segundos basándonos en un selfie y sin apenas mediar palabra. Y es que vivimos volcados en y para las pantallas de nuestros ordenadores y móviles, obsesionados en tener apariencias provisionales e intercambiables que dictan las modas pasajeras, imperando una extraña identidad maleable sin claros referentes. A pesar de apostarse más que nunca por diversidad en nuestra sociedad (étnica, racial, religiosa, lingüística y de género) como motor de innovación y creatividad, vivimos obsesionados con crear identidades postizas en un mundo virtual que no escapan a los imperativos de un mercado cada vez más invasivo que homogeneiza nuestros gustos y pensamiento, el cual convierte al usuario en consumi-

4 Película dirigida por Spike Jonze y estrenada en el 2013. Sinopsis: En un futuro cercano, Theodore, un hombre solitario a punto de divorciarse que trabaja en una empresa como escritor de cartas para terceras personas, compra un día un nuevo sistema operativo basado en el modelo de Inteligencia Artificial, diseñado para satisfacer todas las necesidades del usuario. Para su sorpresa, se crea una relación romántica entre él y Samantha, la voz femenina de ese sistema operativo. Vid. <https://www.filmaffinity.com/es/film889720.html>

dor y en productor de imágenes al mismo tiempo, un fenómeno que no había ocurrido en la historia. Nunca antes hemos vivido tan obsesionados en cambiar constantemente nuestra apariencia física. Nunca antes hemos estado tan sobreexpuestos a la opinión pública, a ser observados por cientos, miles o millones de followers desconocidos que pueden darnos un like, hacernos un comentario, enviarnos un mensaje privado, bloquearnos o restringirnos, algo que afecta nuestra autoestima y a nuestra autopercepción. Mostramos parte de nuestra vida, sea ficticia o no. Se ha hablado de una identidad maleable o líquida, de un extraño narcisismo donde el espejo ha dejado de ser el medio que devuelve el reflejo de quienes somos. Ahora las pantallas nos muestran múltiples rostros que no tienen por qué corresponder a nuestra realidad física. Los espejos han dejado de ser la superficie que besar y ahogarnos. Un gran caudal de imágenes, sin claros referentes, discurre ante nuestros ojos en múltiples direcciones. Nuestro yo se identifica con ese discurrir constante de apariencias (de otras apariencias), el de los simulacros que Platón no negó pero sí consideró vía muerta por miedo a que pusieran entre dicho el mundo de verdades que había construido⁵.

Como afirma Anders en *La Obsolescencia del hombre*, resulta difícil renunciar a las novedades tecnológicas, porque nos quedaríamos anticuados e inadaptados en una sociedad que tiende a la hipertecnificación, algo que suele ocurrir con las personas ancianas, a quienes les cuesta seguir un ritmo frenético de nuestra sociedad. Recordemos que ya Ortega y Gasset nos advertía del peligro que entrañaba el uso excesivo de la técnica, de la necesidad que tenía el inadaptado hombre de crear una tecnosfera para sobrevivir en un medio natural que le era contingente. Y esto lo hacía destruyéndola, desnaturalizándola, creando un mundo artificial en el podía guarecerse⁶. Según Jean Luc Nancy, el ser humano es el más terrible perturbador de sí mismo, pues ya puede modificar su propio cuerpo hasta niveles moleculares, es “el que desnaturaliza y rehace la naturaleza, el que recrea la creación, el que saca de la nada y el que quizá, vuelva a llevarla a la nada, el que es capaz de origen y fin”⁷.

Piensa en ti, toma las riendas de tu propia vida, cuídate. Nadie mejor que tú lo sabe hacer. Hazte a ti mismo... cambia, pero hazlo con elementos prefabricados. Sé diferente, pero no te esfuerces demasiado en crear algo nuevo, porque todo ya está hecho. Sólo tienes que descargar la última actualización en tu móvil, acariciar tu placentero y ergonómico Smartphone y clickar en la pantalla. Sé diferente utilizando las mismas herramientas digitales, apps o filtros de belleza. Incluso outfit que necesites para la semana que viene pueden enviártelo por Shein o Temu desde Asia a mitad de precio, sin la necesidad de salir de casa y probártelo. Sé original, desmárcate, pero perteneciendo a la gran mayoría: be yourself, make yourself...⁸

5 Vid. Martínez Marzoa, Felipe, *Introducción filosofía*, Madrid, Ediciones Itmo, p. 55.

6 El concepto de “sobre naturaleza” de Ortega y Gasset es fundamental. Vid. Ortega y Gasset, J., *Obras completas*, Madrid, Alianza Editorial. 1994, p. 68.

7 *El intruso*, Madrid, Amorrortu Editores, 2006, p. 44.

8 “En la esfera del pensamiento, ya se había reemplazado el pensar por lo ya pensado, y, en la de la actividad, el hacer por lo ya hecho. La ideología ha sido lo ya pensado que ha liberado al hombre del es fuerza y de la responsabilidad de pensar y de no pensar, de la alternativa entre la ilustración y la fe, ofreciéndole un conjunto de opiniones y de doctrinas elaboradas”. Perniola, M., *Del sentir*, Valencia, Pre-textos, 2008, p. 30.

“Yo soy muy mía, yo me transformo... Fuck el stylist/ Fuck el estilo/ Tela y tijera, y ya/ Cógela y córtala, y ya”, canta la ecléctica y camaleónica Rosalía⁹, cogiendo de aquí y de allá fórmulas, signos, gestos e imágenes de diferentes culturas, épocas y generaciones para sus videoclips, los cuales descontextualiza y se los re-apropia con el fin de llegar a un público cada vez más diverso y conseguir así millones de followers en este mundo globalizado. Esta “Motomami”¹⁰ nada como pez en el agua por las redes sociales, porque es un medio con el que ha crecido desde su infancia, pues pertenece a la llamada generación del Selfie¹¹. No como Madonna, que quizá por miedo a dejar de ser la provocadora reina del pop, se esfuerza en Tiktok, y eso hay que valorarlo. Aunque suele producir cierto rechazo su apariencia y comportamientos tan teatralizados y obscenos (creepy, dirían los de la generación Z) a sus 65 años de edad, sigue incomodando a muchos y rompiendo moldes... ¿En qué sentido es “muy mía” Rosalía? ¿En la libertad de cambiar constantemente de apariencia y estilo musical? La tendencia a no identificarse por mucho tiempo con una apariencia es idóneo para ser presa de las modas pasajeras, para ser una fashion victim. “Lo novedoso en nuestra era de la globalización no es la búsqueda de la perfección corporal, un deseo que ha existido desde siempre, sino el discurso de equidad que, defendiendo la diversidad racial, cultural o étnica, trivializa los riesgos de la cirugía, desatiende las diferencias anatómicas y los traumas personales”¹². Es ya raro utilizar una foto de perfil en redes sociales sin transformar, sin editar o sin filtros de belleza, lo que nos lleva a adquirir un aspecto cada vez más artificial o, incluso, crear avatares modelados en 3D para interactuar con otros, como ya es algo habitual en WhatsApp o en los propios congresos online. No es que queramos tan sólo parecer nos a nuestros aparatos, cuyo complejo diseño y funcionamiento sólo pueden realizar y comprender un ingeniero o un técnico cualificado, sino a las representaciones digitales que creamos y difundimos de nosotros mismos mediante estos artefactos. Queremos ser como los selfies que hacemos y editamos actualmente mediante apps. Nunca antes hemos tenido tanta accesibilidad y facilidad para utilizar herramientas digitales dedicadas a la edición de fotografías o vídeos. Ya no es necesario ser un profesional o un gran técnico que utilice complejos programas como Adobe Photoshop o Premier, por ejemplo. Y como era de esperar, esta necesidad por editar las imágenes y sobreexponerlas en entornos virtuales como Instagram o Tiktok, ha potenciado una obsesión por el retoque digital, ofreciendo incluso una imagen engañosa o distorsionada de nuestro cuerpo orgánico y perecedero. Gestionar nuestra vida si la mediación del selfie es cada vez más complicado.

Se habla de una “generación del selfie”, también llamada “generación de cristal”¹³, en la que la fragilidad, que es un rasgo propio, no debería ser signo de debilidad, sino de la ca-

9 Letra perteneciente a su canción que titula “Saoko”, de su álbum Motomami (2022)

10 Término que inventó Rosalía y que explicó a través de diferentes redes sociales como TikTok y Twitter, la cantante Rosalía y que constituye el título de su tercer álbum musical. “Moto” proviene del japonés Moto, que significa duro o fuerte. Y “Mami”, del español, representa a una mujer o madre con poder de crear. Vid. <https://www.cosmopolitan.com/es/famosos/musica/a39391543/rosalia-motomami-que-es/>

11 Vid. González-Anleo Sánchez, Juan María, Generación Selfie, Madrid, PPC, 2015.

12 Davis, Kathy, El cuerpo a la carta. Estudios culturales sobre cirugía cosmética, La cifra, 2014, p. 23.

13 Vid. <https://blogs.upn.edu.pe/salud/2022/05/02/que-es-la-generacion-de-cristal-concepto-y-sus-caracteristicas/>

pacidad de poder romper y elaborar con facilidad estructuras de pensamiento o identidad, de no identificarse con sólidos ideales o valores, de cambiar constantemente. El selfie es el autorretrato típico de la era postfotográfica con el origen y el sentido muy diferente al que tenía autorretrato tradicional. Los selfies pueden mostrar un aspecto que nada tiene que ver con la persona retratada. Esto se debe principalmente a los filtros de belleza, como los de Instagram o de Snapchat, que pueden ofrecer un aspecto mejorado. No sólo puede maquillar digitalmente todo signo de cansancio, debilidad o defecto (arrugas, ojeras, etc); también pueden añadir elementos, colores, texturas, efectos, emoticonos o complementos que podrían incluso darnos un aspecto transhumano. El selfie puede ofrecer una imagen ficticia de uno mismo, puede darnos el aspecto de un personaje de ciencia ficción o de un anime, puede ser el reflejo de aquello que deseamos y no podemos ser. Actualmente los modelos o referentes de belleza han cambiado. Las personas que desean una operación estética para cambiar su rostro, ya no muestran a su cirujano una foto de Brad Pitt o Angelina Jolie, sino la de un selfie retocado digitalmente que, en muchas ocasiones, es imposible de replicar en un quirófano. Esto evidencia una tendencia preocupante, la de distinguir con cada vez más dificultad los límites entre la fantasía y la realidad. Aumenta el número de personas obsesionadas en parecerse a sus selfies, que transgreden los límites de lo permitido no sólo técnicamente, sino fisiológicamente, poniendo así en riesgo su salud. Se habla de una dismorfia del selfie de Snapchat, una especie de trastorno en el que la persona afectada, obsesionada por su aspecto físico, tiene una visión distorsionada de sí misma, provocando en una constante ansiedad y un rechazo de su propio cuerpo. Hoy en día, muchas personas con el fin de parecerse las imágenes que editan con Apps o programas, están dispuesta a cambiar su cuerpo incluso con arriesgadas y dolorosas prácticas clandestinas, como ocurre por ejemplo con los biohaques. Tal es el caso de Lepht¹⁴, una chica británica que se declara biohacker tras implantarse más de cincuenta chips y numerosos imanes en su cuerpo sin el consentimiento ni los conocimientos médicos necesarios. Parece ser que la anatomía con la que nacemos ya no es un destino, nos recuerdan las clínicas de cirugía estética, llenas de profesionales en encontrar defectos. El cuerpo ya no es sagrado e intocable, no es una creación divina cuya forma hay que respetar hasta la muerte. Y esto se relaciona con el Principio de libertad morfológica transhumanista de Steve Fuller, según el cual el ser humano puede mejorar u optimizar su cuerpo con ayuda de implantes tecnológicos.

Gracias a las nuevas tecnologías, muchas de las personas podrían considerarse trashumanas pues, debido a algún tipo de discapacidad o enfermedad, poseen alguna prótesis tecnológicas (marcapasos, implantes cocleares, bomba de insulina, brazo biónico, etc.). Pero hemos de señalar que una persona transhumana es quien ha obtenido una mejora, ya sea física, sensorial, cognitiva, o incluso moral, por medio de un artefacto, que no tiene por qué ser electrónico o cibernético, sino también farmacológico. El cyborg constituye un personaje de ciencia ficción que representa la fusión del hombre con la tecnología, una metáfora idónea para los transhumanistas. Esta simbiosis entre cuerpo y tecnología ha abierto un nuevo campo de experimentación para creadores y científicos, dando lugar a obras hí-

14 <https://www.bbc.com/mundo/noticias-43275387>

bridas que cuestionan los límites del arte, de la música y la propia creatividad. Un ejemplo son las prótesis de Sophie de Oliveira Barata de su Proyecto de extremidades alternativas, que puede incorporar altavoces, luces o compartimentos para guardar lápices o bolas de chicle. Dichas prótesis están creadas con materiales industriales que recuerden a los objetos u aparatos que usamos en nuestra vida cotidiana o en una película de ciencia ficción.

Paradójicamente, una persona con discapacidad, que suele ser rechazada en nuestra sociedad, puede convertirse en modelo para prestigiosas marcas o diseñadores que crean prótesis personalizadas para ellos, potenciándose ese complejo o “envidia prometeica” a personas que, supuestamente, cumplen con los estándares de normalidad. Estas prótesis o artefactos tecnológicos son utilizados en campañas de marketing para potenciar el consumo de lujosos y exclusivos productos, recordándonos lo que no tenemos a menos que perdamos, por ejemplo, una pierna o un brazo y tengamos suficiente poder adquisitivo para adquirirlas, como es el caso de las extremidades alternativas de Barata. Pero, curiosamente, estos modelos tullidos que vemos en sports publicitarios, a pesar de tener un cuerpo con una parte dañada o ausente, cumplen los cánones de belleza occidentales imperantes, encarnando a héroes o heroínas que parecen transgredir los límites acostumbrados. Estos suelen parecer personajes trashumamos que nos invitan a repensar no sólo la relación conflictiva que tenemos con nuestro cuerpo y nuestro entorno, sino con la propia discapacidad, siendo un ejemplo de empoderamiento del cuerpo y de superación mediante la tecnología. Pero hemos de decir que sus cuerpos anormales o diferentes corren el riesgo de ser cosificados, siendo relegada su discapacidad a un segundo plano y neutralizado su poder subversivo. Un buen ejemplo es la llamativa pierna de cristal Swarovsky que Oliveira Barata diseñó para que la cantante Viktoria Modesta la luciera en la *Ceremonia de clausura* de los juegos *Paralímpicos de Londres* del 2012. Otro ejemplo podría ser las prótesis ortopédicas que Mathew Barney o Alexander McQueen crearon para la atleta paraolímpica Amie Mullins, quien fue la primera corredora en utilizar las prótesis de carbono, cuyo diseño fue inspirado en las patas del guepardo y actualmente suelen usar otros deportistas de élite.

Se abre un campo de experimentación donde el arte, el diseño, la tecnología y medicina cooperan para crear hibridaciones que van desde modificaciones corporales hasta implantación de elementos cibernéticos o uso de inteligencia artificial, lo cual permite trazar nuevos límites corporales. Ya existen dispositivos biónicos para ver u oír mejor, o crear otra forma novedosa de percibir a modo de sexto sentido. Algunos artistas tienen implantes magnéticos que interactúan con instrumentos. Incluso existen prótesis que permiten captar la música no sólo a través de los oídos, sino de manera corporal. Uno de los artistas clásicos y pioneros que defienden el transhumanismo y que suele ponerse de ejemplo es Sterlac. Conocida es su acción *Manos escritoras* (1982), en la que escribe con torpeza la palabra “Evolution” con *The third hand*, una prótesis biomecánica con sensores musculares bastante rudimentaria. Otro popular artista tecnófilo es Marcellí Antúnez quien, con un esqueleto neumático, que podía ser activado por los espectadores, realizó una aparatosa acción. Pero hemos de decir que el primer artista reconocido oficialmente como cyborg es Neil Harbisson quien, por medio de una antena cibernética osteointegrada le permite traducir los colores, que no puede apreciar, en sonidos, además de poder percibir luces no visibles

por el ojo humano, como rayos ultravioletas e infrarrojos; o recibir imágenes telefónicas desde móviles y satélites.

Un interesante artista español, que podríamos considerar también transhumano, es Juan Isaac Silva. Su obra, de marcado carácter autobiográfico, trata sobre la escucha y el sonido, tras haber recuperado la audición a los 27 años de edad con un implante coclear. Un caso diferente es el de la creadora venezolana Alejandra Ghers, conocida como Arca, quien compone música electrónica experimental. Esta artista transdisciplinar, de género no binario, ha llevado a cabo un interesante proyecto en el lobby del MoMA de New York con el título (*Danny The Street*), una instalación musical creada con un software de inteligencia artificial que puede interactuar con el entorno. Arca nos invita a recapacitar sobre un fenómeno actual que ha creado un nuevo subcampo llamado creatividad computacional, en el que los límites entre la inteligencia artificial y el proceso creativo se tornan difusos. Otro ejemplo son los hiperinstrumentos, es decir, los instrumentos musicales clásicos que, intervenidos con sensores conectados a un ordenador, pueden analizar la forma en el que un músico interpreta una pieza musical, alterar los sonidos y generar un acompañamiento. Pero no hemos de olvidar el sintetizador que Google ha creado con pantalla táctil llamado *NSynth Super*, aún en proceso de experimentación, que se sirve de mecanismos de aprendizaje automáticos (machine Learning) y redes neuronales para generar sonidos.

El campo que abre la Inteligencia artificial en la creación no se reduce tan sólo al ámbito de la música, sino también al de las artes visuales. Ya existen brazos mecánicos que pueden pintar lienzos partiendo de una información dada, y hasta softwares que crean una pintura digital tras captar los sentimientos de una persona a través de una cámara¹⁵. Esto nos recuerda del videoclip de la conocida cantante Björk *All is full love*, en el que encarna un cyborg, criatura híbrida que transgrede las clásicas dicotomías (natural-artificial, humano-inhumano, animal-maquina, etc.), relacionándose con esa identidad transgenérica liberada, con la ayuda de la tecnología, de los discursos patriarcales a la que Donna Haraway¹⁶ hacía referencia.

Como conclusión diríamos que en cada época, el cuerpo ha sido objeto de discursos de poder que intentan dominarlo y normalizarlo. Hoy, con la ayuda de tecnologías avanzadas, este control se lleva a niveles inimaginables: desde la manipulación genética hasta el diseño de dispositivos ergonómicos que modelan nuestra interacción con el mundo. Vivimos en un momento en que el cuerpo ya no se percibe como algo fijo, sino como una materia moldeable, sometida a las lógicas de un sistema que promete diversidad mientras homogeniza gustos, formas de pensamiento y estándares de belleza.

Nos dirigimos hacia un escenario donde las tecnologías no solo nos facilitan la vida, sino que también transforman nuestras percepciones sobre la privacidad, la intimidad y la identidad. Los avances en inteligencia artificial, la creciente dependencia de dispositivos

15 www.thepaintingfool.com

16 No hay que olvidar que el pensamiento de Donna Haraway es fruto de una compleja y confusa época en la que se había declarado la muerte de dios, de la historia, del autor y del hombre mismo. Vid. Haraway, Donna J. “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, pp. 149–181.

digitales y las representaciones idealizadas en redes sociales refuerzan dinámicas de control y alienación que, aunque se presentan como herramientas de liberación, perpetúan un modelo de consumo que nos empuja a buscar una perfección inalcanzable.

Es necesario replantear nuestra relación con estas herramientas. No se trata de rechazarlas, sino de usarlas de manera crítica y consciente, entendiendo sus implicaciones éticas y sociales. El arte, la educación y la reflexión colectiva son espacios fundamentales para cuestionar el impacto de estas tecnologías en nuestra creatividad, nuestras relaciones y, en última instancia, en nuestra libertad. Proyectos como *The Glass Room* nos invitan a desconectarnos del ruido digital y a pensar en alternativas más humanas y sostenibles.

La dismorfia del selfie y la obsesión por las representaciones digitales de nuestro cuerpo son solo algunos síntomas de una sociedad que ha desdibujado las fronteras entre lo real y lo virtual. Comprender estos fenómenos es esencial para afrontar los desafíos del presente y el futuro. En definitiva, debemos recuperar el cuerpo como un espacio de resistencia, creatividad y libertad, reconociendo que, aunque la tecnología puede ser una herramienta poderosa, nuestra humanidad no puede ni debe subordinarse a ella ■

Referencias

- Anders, G. (2009). *La obsolescencia del hombre*. Valencia: Pre-Textos.
- Baudrillard, J. (1997). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- BBC Mundo. (2018). ¿Qué es el transhumanismo y qué propone este movimiento? Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-43275387>
- Davis, K. (2014). *El cuerpo a la carta. Estudios culturales sobre cirugía cosmética*. México: La Cifra.
- González-Anleo Sánchez, J. M. (2015). *Generación Selfie*. Madrid: PPC.
- Haraway, D. J. (1991). *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. En *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (pp. 149–181). New York: Routledge.
- Martínez Marzoa, F. (2001). *Introducción a la filosofía*. Madrid: Ediciones Itmo.
- Ortega y Gasset, J. (1994). *Obras completas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Perniola, M. (2006). *El intruso*. Madrid: Amorrortu Editores.
- Perniola, M. (2008). *Del sentir*. Valencia: Pre-Textos.
- Rosalía. (2022). *Motomami* [Álbum]. Disponible en: <https://www.cosmopolitan.com/es/famosos/musica/a39391543/rosalia-motomami-que-es/>
- Sofsky, W. (2009). *Defensa de lo privado*. Valencia: Pre-Textos.
- The Painting Fool. (n.d.). Disponible en: www.thepaintingfool.com
- UPN. (2022). ¿Qué es la generación de cristal? Concepto y sus características. Disponible en: <https://blogs.upn.edu.pe/salud/2022/05/02/que-es-la-generacion-de-cristal-concepto-y-sus-caracteristicas/>

CANCERLAND. El límite de lo posible

CANCERLAND. The Limit of the possible

ÚRSULA MARTÍN ASENSIO

Profesora Titular, Universidad de Salamanca, Facultad de Bellas Artes, España

MARÍA DE LA PAZ ORTIZ MADARIAGA

Becaria de la Fundación Carolina. Universidad de Salamanca, España

Abstract

Úrsula Martín Asensio [UMASENSIO] is interested in delving into vulnerability, both mentally and corporally, that at certain times coexists with great strength since she became a mother. Articulate the trauma of physical contact with emotional contact is something very complex, subject to the fragility of what cannot be sustained. These are the limits that she has tried to represent in his productions since then, trying not to forget all the diversity of roles and affections.

This project explores a common ground for everyone who is or has been sick or loves someone, a parent, child, spouse, or friend who has or has had cancer. All human bodies are the same but there are no two same bodies. Some people survive and others die. Everyone knows this and living close to that truth changes the daily life. Walking the tightrope, placing ourselves close enough to what we love to eradicate the loneliness of suffering while also far enough away to be of help, is his proposal for managing empathy, of which it is interesting to study the other aspects of trauma as power.

All this under the pandemic and war context that where are facing now that spurs a paradigm shift in which the world is entering an era of great insecurity.

KEY WORDS: vulnerability; trauma; cancer; empathy; death

Resumen

Úrsula Martín Asensio [UMASENSIO] profundiza en la vulnerabilidad tanto mental como corporal que en ciertos momentos convive con una gran fortaleza desde que fue madre. Articular el trauma del contacto físico con el emocional es algo muy complejo, sujeto a la

fragilidad de lo insostenible. Son estos límites los que ha tratado de representar en sus producciones desde entonces, intentando no olvidar toda la diversidad de roles y afectos.

Este proyecto explora un territorio común para todas aquellas personas que están o han estado enfermos o aman a alguien, un padre, hijo, cónyuge o amigo que tiene o ha tenido cáncer. Todos los cuerpos humanos son iguales y no hay dos iguales. Algunas personas sobreviven y otras mueren. Esto todo el mundo lo sabe y sin embargo vivir cerca de esa verdad cambia la realidad cotidiana. Caminar por la cuerda floja, situarnos lo suficientemente cerca de lo que amamos para erradicar la soledad del sufrimiento a la vez de lo suficientemente lejos como para servir de ayuda, es su propuesta para manejar la empatía, de la que resulta interesante estudiar las otras vertientes del trauma como potencia.

Todo bajo un contexto pandémico y bélico como el actual que espolea un cambio de paradigma de un mundo adentrándose en una época de gran inseguridad.

PALABRAS CLAVE: vulnerabilidad; trauma; cáncer; empatía; muerte

CANCERLAND

Introduction

El presente artículo aborda la descripción del proyecto CANCERLAND. EL LÍMITE DE LO POSIBLE el cual expone una serie de obras que la artista Úrsula Martín Asensio [UMASENSIO] ha realizado y seleccionado para retratar el proceso del cáncer de su padre y el duelo de su partida. Se busca poner en tensión los afectos y los roles, preocupaciones permanentes en sus procesos creativos, desde la vulnerabilidad que gatilla la experiencia traumática ante la muerte. El contenido del cuerpo de obra entonces se entiende desde el lenguaje sentimental que propone Ruth Behar y el biografema en Roland Barthes.

EL LÍMITE DE LO POSIBLE

Behar defiende que cuando escribes de manera vulnerable, tus lectores responden de manera vulnerable para manifestar diferentes problemáticas que no surgirían frente a una escritura más distanciada. Por tanto, lo que nos interesa en Behar es la puesta en valor de la expresión directa, los retazos de historia de vida que apelan a la empatía de los espectadores/lectores desde la emotividad. Una nueva manera de aceptar que las interpretaciones en el uso del lenguaje pueden crear experiencias estéticas que tienden a consagrar a una significación más duradera y estable.

Por otro lado, hablamos de *biografema* según Barthes como los motivos singulares que condensan circunstancialmente los sentidos de una vida, aquí comprendido como un *rasgo signifiante* contradictorio, plural y a la vez como huella impresa de la autora. La exposición se concibe como un relato en cuanto a que todas las unidades son funcionales, porque todas las obras tienen un sentido y entran en correlación con las otras piezas o con el conjunto del proyecto. Esa funcionalidad es expansiva desde el punto de la organización conceptual de los procesos creativos de la artista, ya que la motivación del proyecto surge del dato biográfico en Úrsula Martín Asensio, pero el interés recae en los *indicios*. Son tomados pequeños detalles de la realidad que no acabarían de mostrarse como significativos sino fuera porque permiten conocer o inferir en la existencia de la condición humana. En este

caso la expresión de pérdida y duelo funcionan como *vanitas* recordándonos que la vida y sus placeres son fugaces.

En Sade, Loyola, Fourier (1971) Barthes aborda la intensidad de un cuerpo que escribe, una afectividad que desborda la biografía como género, que invade la obra, que desestabiliza y problematiza lo que ha sido pensado acerca de esa relación causal a través de la experiencia de la íntima animalidad. “No es la vida la que se parece a la obra; la escritura conduce” (Barthes, 2005, p. 279). Es entonces cuando Barthes reconoce la importancia del dato biográfico desde su vertiente emocional como indicio conectando directamente con el discurso de Ruth Behar al valorar lo subjetivo, premiar y situar el conocimiento hipotético al lado del conocimiento científico, entroncando directamente con el desarrollo de los procesos creativos. Una pulsión que fue instintiva y determinante en el discurso de los márgenes a partir de la posmodernidad, donde la proximidad subjetiva de los/las artistas se impone llegando hasta nuestros días post-pandémicos en píldoras artísticas apocalípticas, especialmente cuando los contenidos abordan los efectos del estado actual de las cosas.

La estructura del texto comprende en una primera parte el marco teórico-conceptual con breves intervenciones a modo de reflexiones poéticas que la artista escribe desde la vulnerabilidad funcionando como conectores/disruptores en la lectura y siendo parte fundamental para la comprensión del proyecto. En cuanto a los procesos de producción de obra junto a sus resultados se ordena a modo de viaje o recorrido narrativo por cada pieza, relacionándolas con sus respectivos referentes.

Encontramos muy presente el concepto de *cartografía artística*, entendiéndose como ese mapa complejo de relaciones que constituye una topografía de fuerzas invisibles que animan y enriquecen el input creativo, siendo el objeto artístico contenedor de estas energías para ser capaz de generar experiencias sensitivas. Una metodología que Martín Asensio ha estudiado, manejado, explorado y divulgado desde la investigación que conduce a su tesis doctoral en 2013 hasta nuestros días.

¿No es verdad que todo al final se muere, y tan pronto?

<<Dime, ¿qué piensas hacer con tu única, salvaje y preciosa vida?>>, así termina el poema El día de verano de Mary Oliver. Justo antes, otra pregunta “¿No es verdad que todo al final se muere, y tan pronto?”. El 16 de septiembre de 2023 murió mi padre, un día al final del verano, murió muy pronto o eso me pareció a mi. Muere como consecuencia de un cáncer de esófago y algo de nosotros se lleva.>>

La muerte es la única certeza de la vida. Según Heidegger (2012) se percibe existencialmente como irremediable; indeterminada; cierta; la posibilidad más peculiar y no referente. En cambio, la esfera pública la convierte en un instrumento más para la planificación del mundo de la vida, transformándola en un medio para la organización vital; siendo ella misma significativa; en una forma de tráfico; en el instrumento más firme de coerción social; siendo impropriadamente referencial.

<<Durante algo más de un año estuvo tratando su enfermedad sabiendo mirar al horizonte y sin perder de vista la punta de sus pies. Alcanzó cada nuevo escenario con un protagonismo silente en el que lo importante seguía siendo nuestro bienestar.>>

El cáncer puede causar una amplia gama de sentimientos y a pesar de su dureza, muchos de ellos son positivos. Podríamos hablar de un *archivo de sentimientos*, de una vorágine emocional, incluso incorporar la categoría trauma al modo que nos explica Cvetkovich “a pesar de los riesgos de adoptar un discurso que ha sido dominado por médicos y enfoques patologizantes, me atrae la categoría de trauma porque abre un espacio para exponer el dolor como algo psíquico, no solo físico” (Cvetkovich, 2018, p. 17). El discurso del trauma permite, por un lado, preguntarse por las conexiones entre personas en tu misma situación, que se sienten mal por el cáncer en un ser querido, significar la empatía y por otro, ubicar estos acontecimientos junto con eventos históricos globales, contextualizar el dolor.

La palabra *trauma* del griego herida, según el diccionario de la Real Academia, en su uso actual expresa una forma de choque emocional o impresión fuerte pero también puede referir a una lesión duradera, producida por un agente externo. El cuerpo de quien padece el cáncer se consume a sí mismo generando un vórtice de emociones que atrapan a quien le rodea. No es extraño que las lesiones emocionales producidas por este agente externo se manifiesten en el cuerpo de aquellos que han sido arrastrados por este torbellino. La mente no está separada del cuerpo. Podemos sentir la tensión en la musculatura, un dolor de cabeza, desvanecernos por el cansancio o la ansiedad, llorar para externalizar aquello que aparentemente no se ve. En el ojo de la tormenta la ilusión de la recuperación puede hacernos sentir esperanza, una visión utópica en la que resignificar el trauma y convertirlo en un sueño, como reemplazando el sentido de la palabra herida, por *traum* en alemán, sueño, un falso cognado, un falso amigo que nos lleva a perdernos en el anhelo de una visión quimérica y efímera.

Este proyecto expositivo se concibe como una forma de sanar, haciéndonos partícipes del sufrimiento que no solo supuso la muerte, sino también el duro proceso de la enfermedad y su tratamiento. Cada obra es un paso hacia la situación de aceptación. Las piezas están cargadas de desasosiego, pero a su vez son un canto a la vida, al amor y a la importancia de vivir cada momento con plenitud.

El impacto y la innovación que ha supuesto el discurso de Ruth Behan en *The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks Your Heart* (1996) en campos como la antropología, la sociología, la psicología o incluso la propia escritura académica puede que ya estuviera inscrito en el binomio arte-vida, pero viene a reforzar la visión estética que contempla la apertura de los horizontes de la creatividad más allá de los recintos sectarios del arte. Joseph Beuys definió el concepto de *creación total*, refiriéndose a que el conocimiento se basa en la capacidad artística del ser humano y el arte se entiende como una simbiosis de las vivencias y experiencias autobiográficas, la ciencia, el devenir histórico-social y el mito.

Los archivos que utiliza Úrsula Martín Asensio [UMASENSIO] son compuestos de diversa naturaleza. Las diferentes disciplinas, estrategias de producción, materiales, formatos y lenguajes nos hablan sobre la necesidad imperiosa de expresarse. Sus obras tratan de archivar porque la artista es consciente del poder político y social de esta acción.

Para vivir es necesario olvidar lo penoso. Para que ello sea posible resulta imprescindible la construcción del pasado. Aunque resulte paradójico, Freud sostiene que la única posibilidad de olvido es el recuerdo, pues éste constituye la condición que permite al aparato psíquico delimitar o recortar un pasado. De lo contrario el trauma tiende a repetirse compulsivamente, sin cesar, factor que atormenta al sujeto en un presente eterno e ilimitado. Los recuerdos penosos no se desgastan ni sucumben al olvido. Siguen teniendo eficacia patógena actual, en el sentido de producir sufrimiento o malestar presente, pero lo hacen desde lo inconsciente. Es preciso aclarar que en un primer momento teórico Freud aún no contaba con su esquema del aparato psíquico y hablaba de recuerdos traumáticos, aquellos que tenían intensa carga. Prontamente, establecerá que el trauma es un resto económico, una cantidad excesiva que produce displacer y que presenta una modalidad de aparición que es la de repetición en acto, opuesta a la lógica del *recuerdo-olvido*; más tarde la llamará *compulsión de repetición* (Freud, 1986, p. 149-157).

Para el psicoanálisis con respecto a las vivencias penosas o los traumas no es verosímil ni posible lo que algunos enunciados proponen: *hay que ser positivo, mirar para adelante, no ir al pasado*. Desde la teoría psicoanalítica se considera que sólo el recuerdo funciona como límite divisorio de dos campos temporales: el pasado y el presente. Como decíamos, únicamente el recuerdo hace posible redimensionar o recortar un pasado. Ello ofrece la posibilidad de recordar sin que implique un exceso traumático, una herida abierta y actual, como si el tiempo no hubiera transcurrido. Dicho de otra manera, para que un acontecimiento doloroso no retorne compulsiva y eternamente y se construya una temporalidad pasada, es necesario que esa marca se transforme y se signifique como recuerdo inscrito en la memoria. El recuerdo es una herramienta, un recurso que tiene el aparato psíquico afectado por una marca para tramitarla en lugar de padecerla. Dicha operación producida a través de las imágenes de este proyecto brinda la posibilidad de debilitar la densidad de carga. De este modo se producen y se articulan recuerdos que hacen posible la vida o que esta esté al servicio de sí misma y no de la muerte.

En la obra de Beuys los objetos y materiales devienen en jeroglíficos que hacen visibles sentidos espirituales encerrados en ellos, por lo que no hay separación posible del objeto y sus efectos en un sentido emocional, siendo así como el artista encuentra sentido a su práctica *“Me di cuenta del papel que el artista puede representar indicando los traumas de una época e iniciando un proceso de curación. Esto tiene que ver con la medicina o con lo que la gente llama alquimia o chamanismo”* (Tisdall, 1979, p. 22).

Caminar por la cuerda floja

El trauma que provoca ser consciente de la ineludible pérdida en la representación íntima de los cuerpos y los afectos permanece como una herida expandida en las obras de UMASENSIO. A través de los diferentes estadios del cáncer de su padre, nos propone modular la memoria emocional desde la vulnerabilidad y la dicotomía que existe en el enfrentamiento de las cargas físicas y emocionales. Es desde la perspectiva del rol de cuidadora como hija, pero también como madre, en un retrato intimista del duelo anticipatorio que nos transmi-

te preocupaciones como síntomas que los/las espectadores/as podemos reconocer en lo vivido y lo que podemos vivir: la angustia ante la fragilidad de la vida, los pequeños momentos de luz ante la espera de una situación inevitable, la fuerza para sobrellevar el enmascaramiento de la aflicción.

A partir del sobrecogimiento producido por el duelo Martín Asensio construye, con gran versatilidad, un código que dialoga con los distintos momentos de la experiencia traumática en diversos medios y materialidades. Desde el pregnante color verde agua que evoca los muros del hospital como hilo conductor de unidad hasta cada una de las piezas realizadas en pintura, dibujo, instalación y escultura que funcionan como residuos temporales sobre las paredes y el suelo.

Los cuidados de la madre II nos contextualiza en un momento de tensiones y peligros fuera de nuestro control dejando de manifiesto las preocupaciones y prioridades de UMASENSIO como madre ante la fragilidad de su entorno inmediato y una posible amenaza mundial donde todos los males han sido desatados. En la obra podemos ver el contenedor donde permanece la esperanza para la vida, como el bien último de una caja de Pandora, cuya materialidad remite a los cortes en cajas de madera que **Walid Raad** presenta en *Another Letter to the Reader* (2015).

Desde aquí y con la revelación de la enfermedad de su padre se intercambia el rol de madre cuidadora a hija cuidadora insertando la proyección de la *Alegría de vivir* a modo de documento de archivo íntimo. Guasch (2005) se refiere a la obra de arte «en tanto que archivo» y le otorga valor como el arte de la memoria misma. En el referente el laberinto estético y poético de **Nan Goldin**, en concreto aquellas imágenes impactantes que mostraban a su amigo, Alf Bold, enfermo de sida, pasar sus últimos días en una cama de hospital (1991). Para comprender plenamente la condición humana necesitamos percibir el cuerpo en su cruda fisicalidad y en todas sus formas y estados cambiantes. Son estos cuerpos los que nos recuerdan que la mortalidad, el envejecimiento, las limitaciones físicas, el dolor y la enfermedad no deben ocultarse. *Intra-Venus* fue el último trabajo de **Hannah Wilke** que murió el 28 de enero de 1993 por complicaciones de un linfoma. Durante las últimas etapas de su enfermedad, colaboró con su marido, Donald Goddard, en una serie de fotografías que documentan las realidades de su transformación física y mental. UMASENSIO comienza así un viaje por los diferentes estadios del cáncer y nos da a conocer cómo este se extiende consumiendo no solo a quien lo padece sino a todos a su alrededor.

El recorrido continúa por las experiencias sensoriales y la permanencia de la presencia del cuerpo ausente por medio del aroma depositado en los recuerdos de papel en *Esperanza*. No parece casualidad el nombre que lleva aludiendo a la esencia del espíritu contenido en la primera obra. La naturaleza del papel en esta instalación toma forma de huella irreversible representando los recuerdos de los seres queridos a modo de engramas (Semon, 2021). Es la artista quien solicita a las visitas realizar las flores como método de producción colaborativa y estrategia de resistencia al vacío abismal del dolor colectivo. La cortina es un grito unificado que contiene el registro del anhelo velado de la recuperación. Memoria que se contrapone al olor del jabón en *Horizonte*, donde la materialidad de las esponjas si bien flexibles, no permiten el cambio de lo que se avecina. Las pálidas líneas dibujan límites

imprecisos, antes insospechados. Ambas obras son conectadas por el vector de la representación simbólica en *Matí y mami. Dado abuelo*, un pequeño dibujo en el que el hijo pretende retener junto a su madre la energía del sol, ornamento exclusivo en el ingreso hospitalario. Esta representación retorna en otra simbólica del padre a través de *Barba*, objeto encontrado que UMASENSIO recupera en uno de sus viajes, teniendo en mente la obra *Trasplante de vello facial (1972)* de *Ana Mendieta*, que ha sido referente constante en su trabajo apuntando a la relación del cuerpo con los afectos.

Acto seguido tres momentos. Tres escenas en habitaciones diferentes, son dibujos, sin embargo, han sido realizados con una técnica de pintura rápida con óleo al agua. En el soporte es posible distinguir trazos gruesos, rápidos, sumamente expresivos que guardan los blancos impolutos de los fondos y concentran el color en las figuras familiares como si fuesen recuerdos incompletos que buscan detener el tiempo en *Room 616, Papi Espera y Room 608*. Inevitable la revisión de las pinturas de *Elizabeth Peyton*, correríamos el riesgo de centrarnos en lo obvio (lo representado) y perdernos lo fundamental (entender por qué se inicia, se continúa o se termina un cierto comportamiento en un momento determinado). Es una constante también la presencia del hijo junto a su abuelo que nos recuerda a la obra de *Ilya Kabakov The Mysterious Exhibition from the Children's Hospital (1998)* en la que vemos el mismo color de fondo en la recreación de una habitación de hospital, pensada como una instalación interactiva para que los niños se acercaran a desarrollar su propia narración mirando pequeños dioramas desde las camillas.

Nos trasladamos a la pintura *Ansiedad* que en el bucle del padecimiento colectivo terminal aparece como una regresión evidenciando la acción de volverse pequeña, viéndose reducida ante la reminiscencia de un recuerdo sensible en la infancia, reventando ante el proceso de la enfermedad como una tensión temporal anacrónica de superposición del pasado y el presente en el que vemos el retrato de la tía de la artista, quien ha sido su modelo en otras ocasiones y con la que mantiene un fuerte lazo. La retórica del ensueño de esta remembranza se acaba con la crudeza de la realidad adyacente. La macro niña representada tiene sus alter-egos en la pandilla de criaturas entre lo irónico y lo absurdo que surgen de la paleta de *James Rielly*, para provocarnos cierta incomodidad y ayudarnos a enfrentarnos a nuestros propios miedos. Llegados a este punto se hace necesaria la presentación ante la representación que parece insuficiente, por lo que el objeto se expone en tres instalaciones parciales de forma directa como elementos extraídos de la habitación donde fue internado el padre en *Aseo, Curas y Sueño*. La cruda realidad se expone como en *My bed (1998)* de *Tracey Emin*, resultado de la situación personal que vivió la artista tras una larga relación fallida y la posterior depresión que sufrió. Una obra tan fea como la vida misma.

Se da paso al clímax de la tensión de los cuerpos en las pieles estiradas y enfrentadas en *Yin Yang I y II*, obras de características primitivistas, testigos o resguardos de la corporalidad abatida en *Negación*, cuando parece que nadie más se da cuenta del inminente fin, la escultura doblegada y parchada yace como la concentración de un cuerpo de obra reflejando la poética de los afectos de la artista ante la pérdida, la complejidad de la ausencia y la soledad del duelo. Encontramos su versión hiperrealista en *Dead Dad (1996)* de *Ron Mueck*,

un pálido y muy menguado cuerpo inerte que incluso tiene el propio pelo del difunto padre, aquí la muerte cierta e inevitable.

Coronas es el epílogo del ciclo vital. La corona presenta y representa, primero en fotografía como aquello que alguna vez estuvo rebosante de vida en su composición y luego como símbolo circular de la transmutación de lo material en lo etéreo, la eternidad. Al terminar este largo camino, el niño comprende que no puede llevarse el cuerpo de su abuelo, por lo que, desde el inconsciente, toma las tres coronas que puede cargar junto a sus padres como una metáfora de permanencia de la materia ausente.

<<Te quiero papá, te necesito. Siempre me imaginé cuidándote cuando fueras mayor, lo cierto es que nunca te vi mayor. Mamá y tú rebosabais energía, lamento mucho que te haya perdido. Renunciaría a tenerte si a cambio estuvieras con ella. Por tu bondad infinita siempre he sabido lo que era mejor en la vida, porque lo único que nos mantiene desconectados es el miedo a no ser dignos de amor y pertenencia. Ya puedo llorar de noche, aunque no puedo detenerme de día.>>

Conclusión

<<Mi padre ya no es mi padre, es el padre enfermo de cualquier persona.>>

Después de considerar las circunstancias que motivan este proyecto y los datos que emanan del proceso creativo de la artista podríamos señalar las ideas más relevantes, como son la producción artística desde la experiencia de vida y la pulsión creativa surgida desde la humanidad al desnudo. La influencia de pensadores como Ruth Behar y Roland Barthes se hace evidente en la valoración del discurso subjetivo y la importancia del dato biográfico como motor creativo. Se ha explorado una producción vulnerable como medio para conectar a un nivel emocional más profundo, mientras sentimos la intensidad del cuerpo de obra que se escribe a sí mismo, trascendiendo la mera experiencia biográfica para convertirse en una fuerza que impregna el proyecto de significado y emoción altamente empática.

En un preámbulo contextual podríamos mencionar que las obras de arte en la contemporaneidad no son exclusivas de una sola práctica artística o de un conjunto de prácticas determinadas por un estricto círculo cerrado desde la academia, el historicismo u otros sesgos diversos. La cultura va más allá de lo que se puede encontrar en un museo, considerándose como todo aquello que es capaz de modificar nuestro pensamiento, lo que compartimos socialmente y nos enriquece de alguna manera. Cultura es intrínsecamente transferencia de conocimiento, pero qué es conocimiento si no se ha de sentir en el proceso. En la práctica docente hablamos continuamente de aprendizaje significativo y este sólo es posible desde la emoción pues esta es la que deja su huella en las personas.

En definitiva la verdadera conclusión pasaría por reconocer que no hemos hecho nada más que defender el arte que nos importa. Las obras de arte han perdido exclusividad, su estatus de lujo sobre el concepto de cultura, que parecía ser su derecho de nacimiento. El concepto de cultura se invoca ahora no sólo en todas las disciplinas, sino mucho más

allá de los tradicionales ámbitos artísticos, en una sociedad cada vez más globalizada que se esfuerza por comprender sus diversos multiculturalismos bajo una óptica única cada vez más globalizada. Esta encrucijada paradigmática que atraviesa nuestra época marca este periodo tan especial que vivimos con los avances tecno-capitalistas que abruma y distraen al individuo, confunden su percepción en un juego testimonial y fugaz, en el que evidenciar la trivialidad es el único y a la vez resbaladizo asidero de la verdad. En este estado de cosas y como nunca antes, toda forma de representación debería rendir homenaje a sus raíces en la experiencia vivida. Visibilizarnos como artistas orgullosos de nosotros/as mismos/as debería pasar por estar seguros de tener una visión alternativa del mundo para ofrecer. Más ahora que los/las artistas han abandonado su antiguo papel de genios creadores en los “orígenes” de nuestros descontentos modernos y muchos de nosotros/as investigamos solitariamente en nuestras casas ¿quedaría alguna otra cosa que nos haga únicos?, ¿podría volverse sin subjetividad la actividad artística finalmente prescindible?... Debemos recordar siempre que abandonar los placeres de la narrativa subjetiva por los rigores de la investigación empírica y estadística no es opción para nosotros/as.

En una última instancia CANCERLAND nos deja una sensación de conexión humana y un recordatorio de la fuerza transformadora del arte en el proceso de duelo y sanación como poderoso testimonio del hacer artístico para dar voz al dolor y encontrar belleza en la tragedia, abriendo el camino hacia la aceptación y la esperanza, convirtiendo el trauma más allá de su diagnóstico en una oportunidad para descubrirnos a nosotros mismos y progresar como personas ■

Referencias

- Barthes, R. (1997) *Sade, Fourier y Loyola*. Cátedra, Madrid. Traducción de Alicia Martorell.
- Barthes, R. (2005) *La preparación de la novela. Notas de cursos en el Collège de France, 1978-1980*. Siglo XXI, Buenos Aires. Traducción de Patricia Wilson.
- Behar, R. (1996) *The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks Your Heart*. MA: Beacon Press, Boston.
- Cvetkovich, A. (2018) *Un archivo de sentimientos*. Edicions Bellaterra, Barcelona.
- Freud, S. (1986) *Recordar, repetir y reelaborar*. En: FREUD, S. Obras completas, vol. XII. Amorrortu, Buenos Aires. Traducción de José L. Etcheverry.
- García Montero L. (2022) *Un año y tres meses*. Tusquets Editores S.A. Barcelona.
- Guasch, A. M. (2005) *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar*. Materia. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona, vol. 5, 2005, pp. 157-183.
- Guasch, A. M. (2011) *Arte y Archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal/Arte contemporáneo, Madrid.
- Heidegger, M. (2012) *Ser y tiempo*. Trotta, Madrid.
- Oliver, M. (1993) *House of Light*. Beacon Press, Boston.
- Semon, R. (2021) *The Mneme*. Forgotten Books, Londres.
- Tisdall, C. (1979) *Joseph Beuys*. Guggenheim Museum, Nueva York.

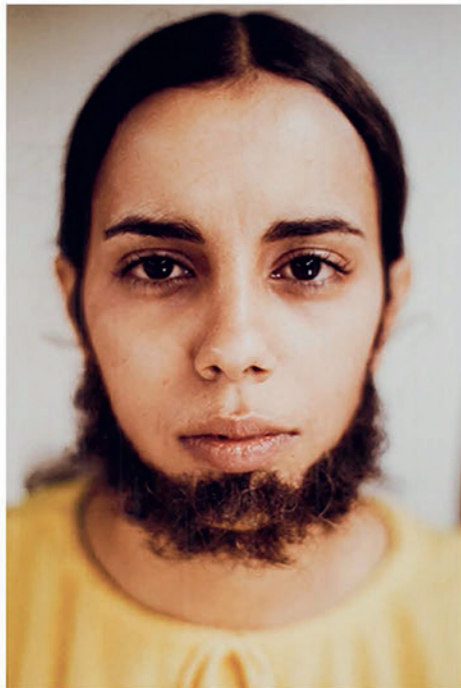


WALID RAAD *Another Letter to the Reader*, en la 14ª Bienal de Estambul 2015
Fotografía de Sahir Ugur Eren. Istanbul Foundation for Culture and Arts



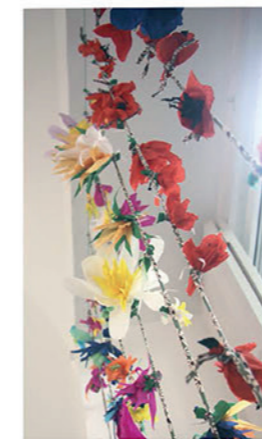
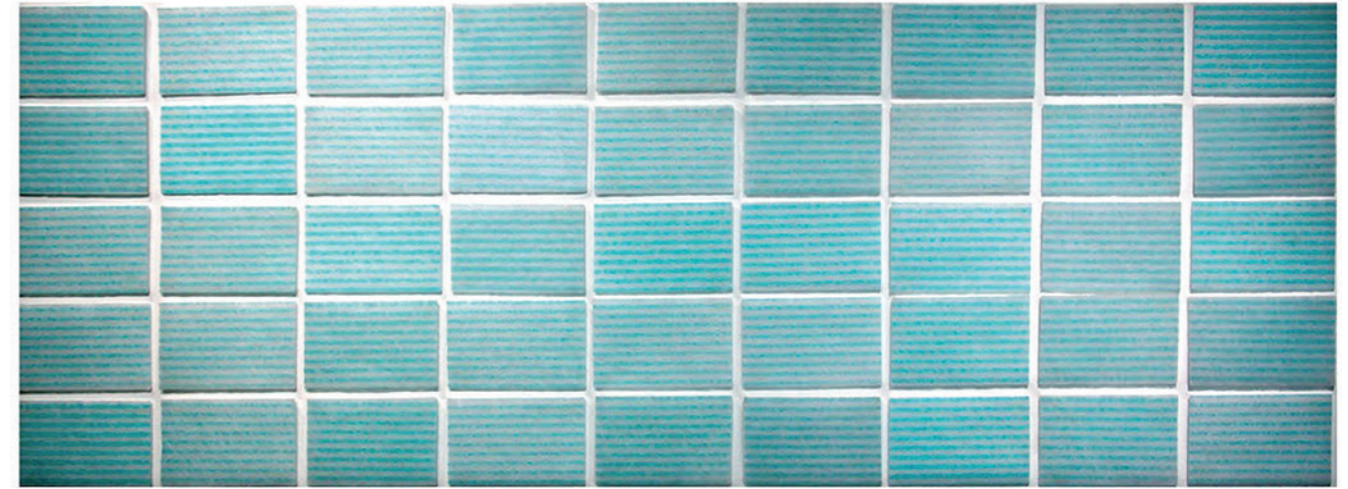
HANNAH WILKE *Intra Venus*, 1993
Derechos de fotografía Donald Goddard.
Roman Feldman Gallery

YODURO DE POTASIO, UNIDAD DE CUIDADOS INTENSIVOS, ESPERANZA, ESPONJAS JABONOSAS, ENERGÍA, IDENTIDAD



NAN GOLDIN. *Gotscho kissing Gilles*, 1993. Artnet

ANA MENDIETA. *Trasplante de vello facial*, 1972. Sothebys



1. Los cuidados de la madre II - vista exterior / 2. Los cuidados de la madre II - vista interior
3. Horizonte / 4. Esperanza / 5. La alegría de vivir / 6. Barba - Obras de UMASSENSIO. Fotografías de la autora

_ YODURO DE POTASIO: En una emergencia por radiación, por lo general accidentes en plantas de energía nuclear, protege la tiroides contra el yodo radioactivo (I-131). _ ESPONJAS JABONOSAS: Insumos desechables para la higiene corporal diaria y completa de pacientes que son autovalentes para ducharse solos, y también para baño en cama de pacientes con dependencias en tareas de higiene. _ ESPERANZA: Expectativa de que uno tendrá experiencias positivas o que una situación potencialmente amenazadora o negativa no se materializa o que, en última instancia, resultará en un estado de cosas favorable. _ UNIDAD DE CUIDADOS INTENSIVOS (UCI): Sección de un hospital o centro de atención médica que proporciona atención a pacientes con problemas de salud potencialmente mortales. _ IDENTIDAD: Conjunto de características que definen a un individuo y le permiten reconocerse a sí mismo como un ente distinto y diferenciado de los demás.



JAMES RIELLY *Harmless*, 1997
Mutualart

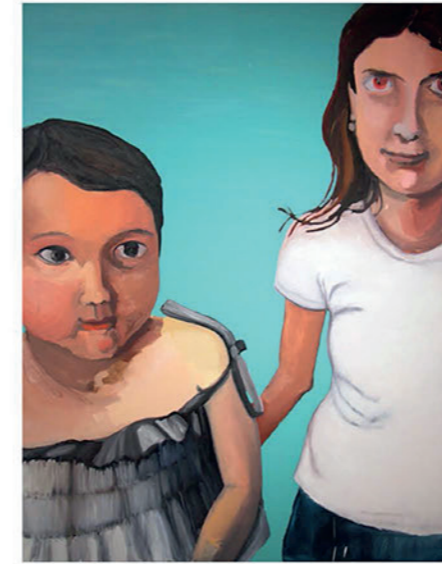


ELIZABETH PEYTON *Jackie and John*, 2000
Composition Gallery

**BACTERIEMIA, DEHISCENCIA, SONDA NASOGÁSTRICA,
ANSIEDAD, ASEO, CURAS, SUEÑO**



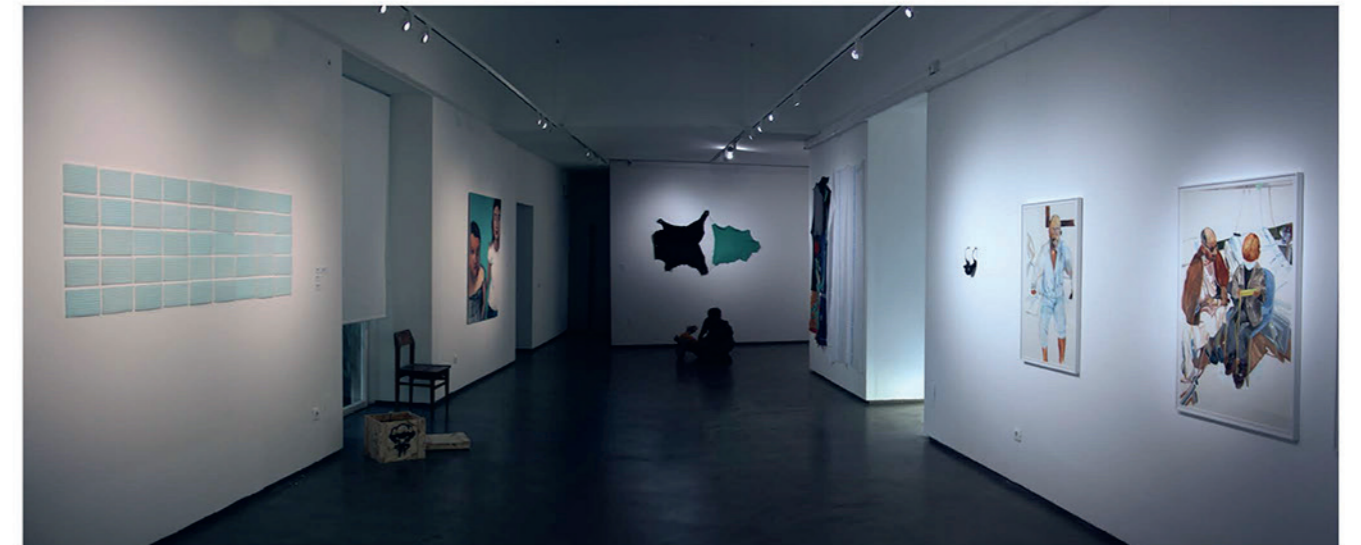
ILYA Y EMILIA KABAKOV
The children's Hospital, 1998
Fotografía en Colección de los artistas



7. Ansiedad / 8. Bloque E, sexto piso habitación 616 / 9. Fotografía documental del montaje en Lisboa de CANCERLAND. - Obras de UMASENSIO. Fotografías de la autora.



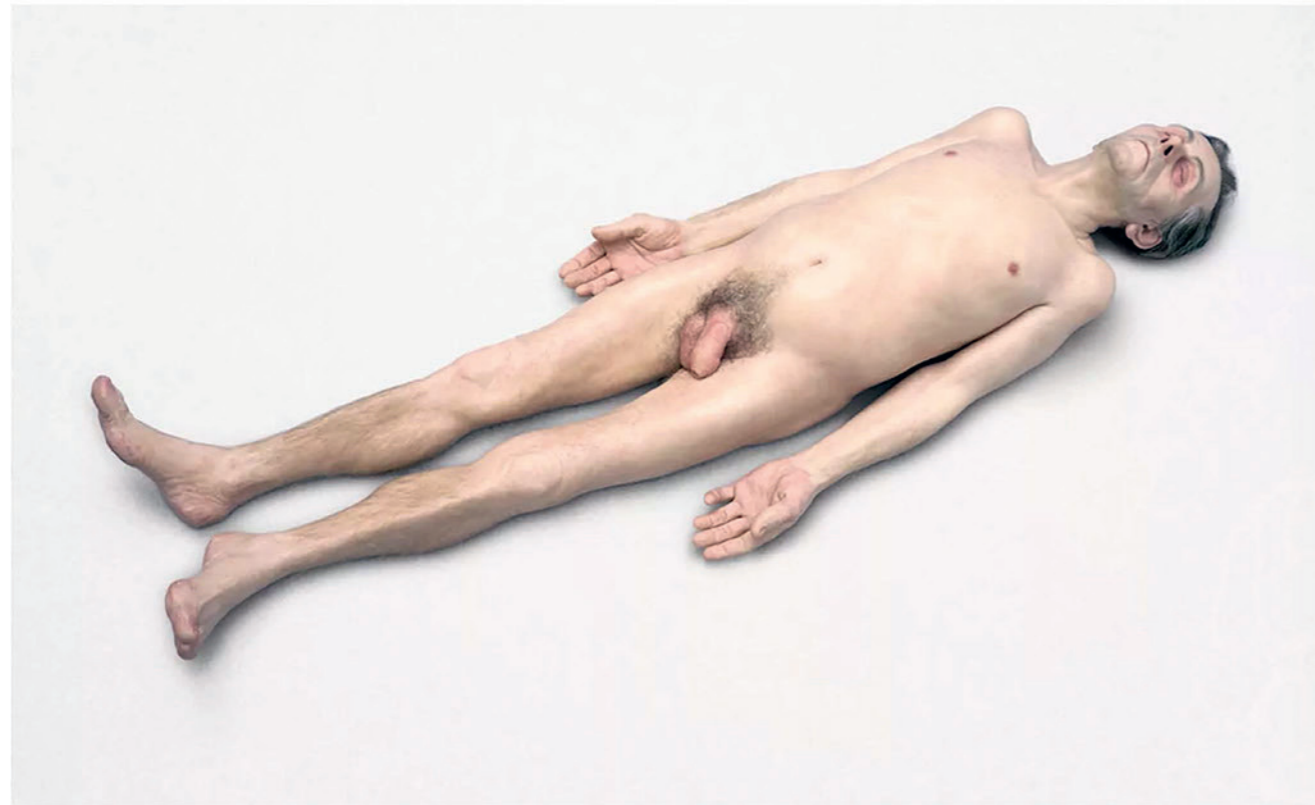
_ ANSIEDAD: Mecanismo de defensa natural del organismo frente a estímulos externos o internos que son percibidos por el individuo como amenazantes o peligrosos. Se acompaña de un sentimiento desagradable o de síntomas somáticos de tensión. _ BACTERIEMIA: Es la presencia de bacterias en el torrente sanguíneo, también conocida como sepsis. Puede producirse espontáneamente, durante la infección de determinados tejidos, por el uso de sondas gastrointestinales o catéteres venosos, o después de procedimientos odontológicos, digestivos, la curación de una herida u otras maniobras.



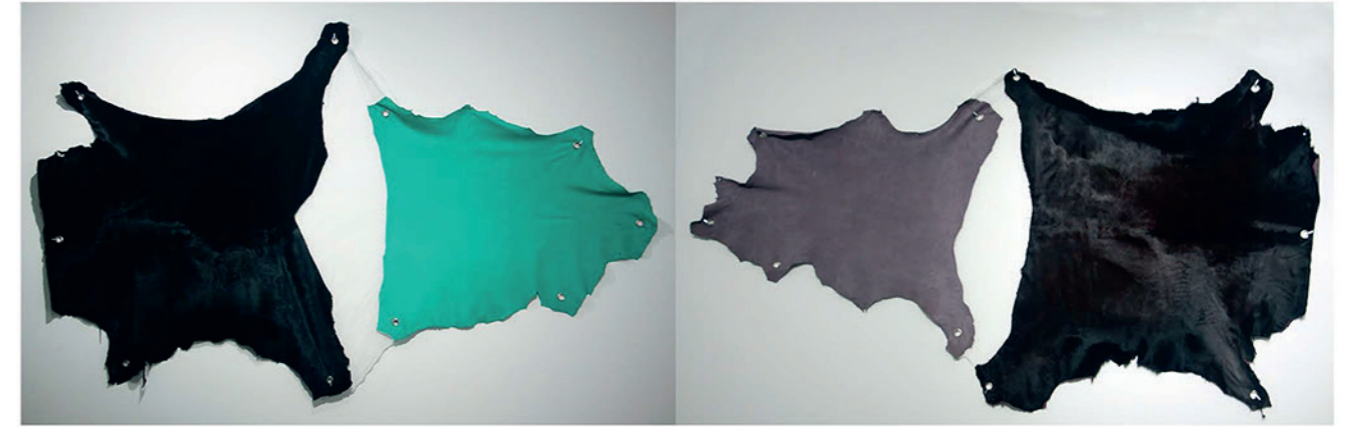
TRACEY EMIN *My bed*, 1998
Saatchi Gallery



EQUILIBRIO, DUELO, MUERTE



RON MUECK *Dead Dad*, 1996
Saatchi Gallery



10. Yin Yang I y II / 11. Negación / 12. Coronas - Obras de UMASSENSIO. Fotografías de la autora

— EQUILIBRIO: Estado de un cuerpo cuando fuerzas encontradas que obran en él se compensan destruyéndose mutuamente.
— DUELO: Proceso de adaptación emocional que sigue a cualquier pérdida. — MUERTE: Cesación o término de la vida.

Anexo

DATOS CARTOGRAFICOS

1) A mother's care II / El cuidado de una madre II

Box of obs3, precisión scale y Potassium iodide (200 g.) / Caja de obs3, balanza de precisión y yoduro de potasio (200 g.)

38 x 30 x 36 cm

2022

_ **Yoduro de potasio:** En una emergencia por radiación, por lo general accidentes en plantas de energía nuclear, protege la tiroides contra el yodo radioactivo (I-131).

1. Analogía visual: **Walid Raad_ Another Letter to the Reader (2015) _14º**

Bienal de Estambul. Fotografía de Sahir Ugur Eren. Instalación

<https://www.x-traonline.org/article/salt-of-the-earth-locating-the-14th-istanbul-biennial>

<http://tohumagazine.com/file/walid-raad-another-letter-reader-2015-photo-sahir-ugur-eren-courtasy-iksv-0>

2) Happines of living / Alegría de vivir

Loop vídeo / Vídeo en bucle

Variable dimensions

2023

_ **Unidad de Cuidados Intensivos (UCI):** Sección de un hospital o centro de atención médica que proporciona atención a pacientes con problemas de salud potencialmente mortales.

2. Analogía: **Nan Goldin_ Gotscho kissing Gilles (1993). Fotografía**

<https://www.artnet.com/auctions/artists/nan-goldin/gotscho-kissing-gilles-paris>

3. Analogía: **Hannah Wilke_ Intra-Venus (1993) _Feldman Gallery. Fotografía**

<http://www.hannahwilke.com/id5.html>

<https://feldmangallery.com/exhibition/260-intra-venus-tapes-wilke-9-8-10-13-2007>

3) Hopefuls / Esperanza

Pinocchio paper flowers / Flores de papel Pinocho

Variable dimensions

2023

_ **Esperanza:** Expectativa de que uno tendrá experiencias positivas o que una situación potencialmente amenazadora o negativa no se materializa o que, en última instancia, resultará en un estado de cosas favorable.

4) Horizons / Horizontes

Sponges (12,5 x 20 cm each piece) / Esponjas (12,5 x 20 cm cada pieza)

Variable dimensions

2023

_ **Esponjas jabonosas:** Insumos desechables para la higiene corporal diaria y completa de pacientes que son autovalentes para ducharse solos, y también para baño en cama de pacientes con dependencias en tareas de higiene.

5) "Matí y mami. Dado abuelo"

Drawing with a marker / Dibujo con rotulador

24,5 x 33 cm

2023

_ **Energía:** Eficacia, poder, virtud para obrar.

6) Beard / Barba

Indian hair / Pelo Indio

Natural size

2007

_ **Identidad:** Conjunto de características que definen a un individuo y le permiten reconocerse a sí mismo como un ente distinto y diferenciado de los demás.

4. Analogía visual: **Ana Mendieta_ Trasplante de vello facial (1972)_ Sotheby's.**

Registro fotográfico de performance

<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/photographs/ana-mendieta-untitled-facial-hair-transplants-7>

7) Block E, 6th floor, room 616 / Bloque E, 6º piso, habitación 616

Pencil and oil drawing / Dibujo a lápiz y óleo

105,5 x 75,5 cm

2023

_ **Bacteriemia:** Es la presencia de bacterias en el torrente sanguíneo, también conocida como sepsis. Puede producirse espontáneamente, durante la infección de determinados tejidos, por el uso de sondas gastrointestinales o catéteres venosos, o después de procedimientos odontológicos, digestivos, la curación de una herida u otras maniobras.

Daddy wait / Papi espera

Pencil and oil drawing / Dibujo a lápiz y óleo

105,5 x 69,5 cm

2023

_ **Dehiscencia:** Fallo en la reparación quirúrgica de una herida, que conlleva la separación de los tejidos afectados.

Block E, 6th floor, room 608 / Bloque E, 6º piso, habitación 608

Pencil and oil drawing / Dibujo a lápiz y óleo

105,5 x 75,5 cm

2023

_ **Sonda nasogástrica:** Se introduce por la nariz, a través de la garganta y el esófago, hasta el estómago para administrar medicamentos, líquidos, alimentos líqui-

dos o para extraer sustancias.

5. Analogía visual: Elizabeth Peyton_ *Jackie and John* (2000). Composition Gallery.

Litografía

<https://www.composition.gallery/ES/artista/elizabeth-peyton/>

6. Analogía: Ilya y Emilia Kabakov_ *The Mysterious Exhibition from the Children's*

Hospital (1998) _Fotografía de la colección de los artistas. Instalación

<http://www.kabakov.net/installations/2019/9/14/the-childrens-hospital>

8) Anxiety / Ansiedad

Oil on canvas / Óleo sobre lienzo

146,5 x 114 cm

2002

_ **Ansiedad:** Mecanismo de defensa natural del organismo frente a estímulos externos o internos que son percibidos por el individuo como amenazantes o peligrosos. Se acompaña de un sentimiento desagradable o de síntomas somáticos de tensión.

7. Analogía visual: James Rielly_ *Harmless* (1997). Artnet. Óleo sobre lienzo

<https://www.artnet.com/artists/james-reilly/harmless-zTfru7ExvnkEAaJUkrlXyw2>

9) Cleanliness / Aseo

Towel / Toalla

120 x 64 cm

2023

_ **Aseo:** Conjunto de prácticas y técnicas que aplican los individuos para el control de los factores que ejercen o pueden tener efectos nocivos sobre la salud.

Cures / Curas

Nobecutan, Clorhexidine, Betadine, Vaseline, Protosan, Surgigal dressing, Sticking plaster / Nobecutan, clorhexidina, betadina, vaselina, protosan, apósito quirúrgico, tiritita

Variable dimensions

2023

_ **Curas:** Tratamiento para recobrar la salud.

Dream / Sueño

Sheet, cloth and leather/ Sábana, ropa y piel

230 x 154 cm

2023

_ **Sueño:** Período de inconsciencia durante el cual el cerebro permanece sumamente activo. Es un proceso biológico complejo que ayuda a las personas a procesar nueva información, a mantenerse saludables y a rejuvenecer.

8. Analogía visual: Tracey Emin _ *My bed* (1998) _ Saatchi Gallery. Instalación

https://www.saatchigallery.com/artist/tracey_emin

10) Yin Yang I

Suede, leather and fabric / Ante, piel y tela

94 x 170 cm

2023

Yin Yang II

Suede, leather and fabric / Ante, piel y tela

102 x 172 cm

2023

_ **Equilibrio:** Estado de un cuerpo cuando fuerzas encontradas que obran en él se compensan destruyéndose mutuamente.

11) Denial / Duelo

Suede, leather and fabric / Ante, piel y tela

205, x 115 cm

2023

_ **Duelo:** Proceso de adaptación emocional que sigue a cualquier pérdida.

9. Analogía visual: Ron Mueck _ *Dead Dad* (1996) _ Saatchi Gallery. Escultura hiperrealista

https://www.saatchigallery.com/artist/ron_mueck

12) Crown / Coronas

Photography on dibond / Fotografía sobre dibond

42 x 59,4 cm (3 frame)

2024

_ **Muerte:** Cesación o término de la vida.

ARTxt.

Comentarios, reseñas, críticas y entrevistas SECCIÓN MixTxt

MISCELÁNEA

VÍCTOR ROJAS

TRASCENDENCIA ACTORAL A PARTIR DE LA PELÍCULA *MAX HA DESAPARECIDO* (1995)

Una visión internacional del actor, bailarín y coreógrafo Víctor Rojas

ACTING SIGNIFICANCE FROM THE FILM MAX IS MISSING (1995)

AN INTERNATIONAL VISION OF THE ACTOR, DANCER AND CHOREOGRAPHER VÍCTOR ROJAS

JESÚS MIGUEL DELGADO DEL AGUILA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Abstract

In 2021, an interview was conducted with the actor, dancer and choreographer Víctor Rojas, who is remembered in Peru for having participated in the North American film *Max is Missing* (1995). During the conversation, some questions were asked to the guest, in order to learn a little more about his artistic performance that he maintains to this day.

KEY WORDS: Performance; Interpretation; Peruvian cinema; Interview; Character; Music; Dance

Resumen

En el 2021, se realizó una entrevista al actor, bailarín y coreógrafo Víctor Rojas, quien es recordado en Perú por haber participado en el filme norteamericano *Max ha desaparecido* (1995). Durante la conversación, se le plantearon algunas preguntas al invitado, con la finalidad de conocer un poco más sobre su desempeño artístico que mantiene hasta la actualidad.

PALABRAS CLAVE: Actuación; Interpretación; Cine peruano; Entrevista; Personaje; Música; Baile

MISCELANEA

TRASCENDENCIA ACTORAL A PARTIR DE LA PELÍCULA “MAX HA DESAPARECIDO”

Una visión internacional del actor, bailarín y coreógrafo Víctor Rojas

Trascendencia actoral a partir de la película “Max ha desaparecido”

Introduction

Víctor Rojas es un actor, coreógrafo y bailarín de nacionalidad peruana, que vive en Nueva York desde los siete años. Intervino en la película peruano-norteamericana *Max ha desaparecido* (1995), en la que protagonizó al personaje de Juanito. Asimismo, participó en otras producciones estadounidenses como *Lotería del amor* (1994), *Duro de matar 3* (1995) y *Honey* (2003). A la par, se fue dedicando a la coreografía y la práctica de bailes. Esto ha sido motivo por el que ha estado presente en videoclips y conciertos con los cantantes Justin Timberlake, Janet Jackson, Lady Gaga, Pink, Hilary Duff, Britney Spears, las Spice Girls y Jennifer López. De igual modo, ha hecho un tributo a Michael Jackson junto con otros bailarines en un MTV Awards. En la actualidad, radica en los Estados Unidos y sigue desempeñándose en el ámbito de las danzas modernas.



Figura 1. Víctor Rojas
Fuente: Captura de pantalla durante entrevista de YouTube, 2021

Entrevista

¿Podría contarnos cuál fue su motivación para participar en la película *Max ha desaparecido*, así como su proceso de selección, casting y ensayos?

Sí, yo me mudé a Nueva York a los 7 años, y no sabía nada de actuación ni de arte. Y, cuando llegamos a allí, mi mamá tenía que trabajar. Entonces, me puse en un programa, que se llama Police Athletic League, Inc. (PAL). Básicamente, era un programa de la ciudad de Nueva York, que consistía en dar dinero y a ayudar a los niños de una comunidad específica.

En ese momento, yo vivía en Hell's Kitchen (Nueva York). Y allí había este PAL, que llegó también a mi colegio. Cuando yo salía del colegio, el PAL me recogía y me llevaba al programa. Este programa se trataba de ayudar a los niños con su tarea, a hacer deportes y cosas para que nos entretuviéramos, mientras esperábamos a que nuestros papás nos recogieran.

También de este mismo sitio había otro programa separado, que se llamaba The 52nd Street Project ("El proyecto de la calle 52"). Este era un programa de actuación, pura actuación. Se trataba de obras, luces, dirección, cómo escribir una obra; sobre todo, arte. Y, por alguna razón, decidí meterme a este programa. Y de ahí salió esta audición. El director de ese programa me dijo: "Hay una audición. Yo creo que tú eres bueno para esta parte. Hay que audicionar". Y me llevó a audicionar, y me dieron el papel.

El rol del personaje de Juanito en *Max ha desaparecido* lo interpretó cuando aún no cumplía la mayoría de edad. ¿Cómo pudo sobrellevar esa responsabilidad al considerar que aún se hallaba en una etapa escolar? ¿Tuvo alguna complicación?

No, cuando hice *Max ha desaparecido*, ya tenía varios años en The 52nd Street Project. Para ese momento, ya había entendido en qué consistía ser parte de esta organización. Uno de sus requisitos era estar siempre en las prácticas; así que, después del colegio, tenía que ir a ellas.

Tenía que saber mis líneas, leer el guion y todas esas cosas. Entonces, cuando hice *Max ha desaparecido*, ya sabía de qué se trataba ser parte de esta arte. Y, cuando me tocó ese papel, mi mamá, los directores del programa y todos entendían que era una oportunidad muy grande para mí. Por esa razón, mi mamá decidió sacarme del colegio por dos meses para viajar a Perú y grabar la película. Yo estaba en el colegio, y siempre fui buen estudiante, por lo que sacarme de allí por dos meses no fue nada malo. Para mí, era fácil ir y captar cuando regresaba. Pero, definitivamente, me sacaron del colegio para poder hacer esta película. Después, regresé y me integré de nuevo. Se trataba de que mi mamá entendió la oportunidad, y me tuvo que sacar.

¿Recuerda cómo era el personaje de Juanito en la película *Max ha desaparecido*?

Sí. Bueno, yo no sabía nada del personaje en realidad. Tuve que estudiar un poquito de qué era lo que la película estaba tratando de representar. Lo que yo aprendí fue que era un personaje que ayudaba a los turistas y que era parte de Cusco. Y, en realidad, también fueron tantos años atrás que no me acuerdo mucho.

Uno de los rasgos peculiares del personaje Juanito es que se muestra como una iconografía social y arquetípica del mundo andino, respaldado por la zona turística de Machu Picchu (Perú). Sin embargo, dentro de la película, es innegable algunas actitudes maliciosas que el personaje desempeña con los turistas, que con el avance de la historia van teniendo sentido e, incluso, llegan a corregirse. Frente a ello, ¿considera que realizar un papel de esa doble naturaleza entre el bien y el mal ayuda a que el actor tenga un mayor conocimiento de lo que consiste la actuación en general?

Yo creo que eso depende, porque si uno como actor tiene que interpretar un papel que se trata todo solo de ser bueno y no bueno y malo, es lo mismo. Uno debe enfocarse en cualquier papel.

Específicamente, hacer ese papel de bueno y malo me ayudó como actor, porque pude manejar dos niveles diferentes. En cambio, si me hubiera tocado un papel de ser solo bueno o solo malo, no me hubiera ayudado tanto a mi experiencia como actor. De todas maneras, uno se tiene que meter en el papel para ser un buen actor.

La película *Max ha desaparecido* (1995) se transmitió constantemente por la televisión peruana en los noventa y la primera década del 2000. No sucedió igual con otras películas que tomaban como localizaciones zonas específicas del Perú. Asimismo, las buenas actuaciones que se hicieron en este largometraje contribuyeron en demasía. Frente a ello, ¿qué otros elementos considera que fueron importantes para el éxito de la película?

Yo no sabía del éxito de esta película en el Perú ni la cantidad de veces que la transmitieron. Es más, cuando leí tus preguntas, yo me dije: "Oh, guau, no sabía que la habían transmitido tanto". Porque cuando yo hice esta película fue para Showtime, que es un canal grande de acá, de los Estados Unidos. Y sabía que iba a correr un tiempo o unos meses, pero no sabía que en Perú la fueran a transmitir años tras años. No sabía eso.

Ahora, en lo que sí me ayudó esta película como experiencia, fue que me permitió identificarme con mi país. La película se hizo en Perú. Soy peruano y la compañía de producción también era peruana. Todo fue en Perú. Y el Perú entendió que Perú estaba en Perú. Y "explotó".

En pleno proceso de filmación de *Max ha desaparecido*, tuvo contacto con muchos actores del elenco; por ejemplo, con el niño Toran Caudell, quien más adelante haría la voz del protagonista de la serie animada *Oye, Arnold*, así como contó con la oportunidad de relacionarse con Charles Napier, Ramón García, entre otros. Ante ello, ¿usted cree que estas personas influyeron de alguna forma en su carrera actoral o en su actual rol de coreógrafo y bailarín?

Cuando llegué a hacer la película, no sabía quién era nadie. No sabía quién era nadie. En realidad, las personas más importantes y más grandes fueron los dos señores que interpretaron a los incas. Mi mamá sabía quiénes eran estos actores peruanos. Ella me decía: "Oh my God! ¡Estás haciendo una película con Reynaldo Arenas y Ramón García! Estás en la pantalla con estos dos señores". Y eso es lo que yo me acuerdo, así que yo me decía: "Oh,

guau, esta es una película grande, porque estoy acá con dos grandes actores”. Y, después, en la medida en que iba creciendo, me enteré quiénes eran Charles Napier o Toran Caudell. Más adelante, Toran Caudell haría la voz del protagonista de *Hey, Arnold!*

Como anécdota, recuerdo que, en un momento de la filmación, Reynaldo Arenas y Ramón García estaban hablando en quechua. Obviamente, esto era parte del guion. Y ante eso yo me decía: “Guau, esto es tan Perú. Es tan inca”.

Además, estos dos señores me hacían recordar a mi familia, a mis tíos. Se parecían a ellos. Hasta ahora recuerdo ese momento de escucharlos hablar en quechua. Y yo: “Guau, soy peruano. Esto que está pasando ahorita es tan Perú. Estamos en Perú. Estos señores están hablando quechua. Es tan Perú, que es Perú, Perú, Perú”. Y yo me acuerdo de eso bien claro. Y nadie nunca me ha preguntado algo así.

Aparte de su participación en *Max ha desaparecido*, tuvo unos breves roles en filmes norteamericanos como *Lotería del amor* (1994) y *Duro de matar 3* (1995) e iría incursionando en el mundo del baile y la coreografía. En ese sentido, ¿podría contarnos cómo fue concretando sus nuevos proyectos hasta la posición que ha logrado en la actualidad?

Sí, después de actuar en estas películas, que las hice desde los 9 hasta los 15 años, me estaba enfocando bien fuerte en la actuación. Y eso es lo que quería hacer. Y todo, desde mi colegio hasta en la universidad, fue enfocado en actuar y el arte de actuación.

Cuando comenzó el verano, antes de mi último año de la Secundaria, empecé a bailar. Y se abrió otra parte de arte en mí de la que no sabía nada. Y, de ahí, comencé a realizar arte, que era lo que yo tenía que hacer, ya sea para actuar, vestirme o dirigir. Siempre y cuando, sea algo del arte. Es lo que iba a hacer. Y me enfoqué en todo eso. Y ese fue en punto. Tomaba clases de baile y de actuación. Hay veces que me gusta ir al museo.

Yo me enfoqué completamente al arte y a todo lo que se trate de expresión. Y ahí estoy. Sigo haciendo una carrera. Hago mi trabajo. Llegué a donde estoy haciendo lo que quiero trabajando y esforzándome ■

Entrevista

Jesús Miguel Delgado Del Aguila (2021). *Entrevista al actor peruano Víctor Rojas, de la película Max ha desaparecido (1995)* [video]. YouTube. <https://youtu.be/7fsDwldmjOM>

Verano, Paloma (2017). Víctor Rojas, el peruano que bailó junto a Lady Gaga en el Super Bowl. *Cosas*. <https://bit.ly/3uXhzpd>

SOBRE LA QUIETUD O EL MOVIMIENTO. Málaga Paradise como Salón de Pasos Perdidos

SAMUEL VARGAS NÚÑEZ

Universidad de Málaga

Abstract

Review of the inauguration of the Málaga Paradise exhibition, held at the UMA's Contenedor Cultural from Thursday, September 19, 2024, to November 15.

Resumen

Crítica de la inauguración de la exposición de Málaga Paradise, realizada en el Contenedor Cultural de la UMA desde el jueves 19 de septiembre de 2024 hasta el 15 de noviembre.

SOBRE LA QUIETUD O EL MOVIMIENTO MÁLAGA PARADISE COMO

SALÓN DE PASOS PERDIDOS

En el nulo intento de alejarme de la añadidura, de subirme al barco de la opinión de sobra contrapesada, comencé haciéndome preguntas. Me afligí con mis propios pensamientos. Ya en lo concreto de este contenido, ¿qué puedes aportar? Acucí un poco más: ¿por qué el vínculo entre arte y literatura? ¿por qué te paraste sobre todo en aquellas piezas que requerían de un momento de pausa? En un tono retórico, ¿de verdadera contemplación?

De verdadera e irrisoria pausa, de la inoperante e inútil. Como el caballo desventurado de Adrián Escribano. Cuando lo vi se me antojó mermado, carente de brío libidinoso. En ese momento era el perfecto aliado pseudofeminista, acongojado y desmemoriado en ciertos momentos de intimidad; pienso en esa intimidad que se transmite a través del potencial dialógico que tiene un objeto, al igual que un texto en exposiciones de periferia como esta. Periferia en el buen sentido. Siento la importancia de la palabra escrita conscientemente escurrida en el espacio museístico por la primacía de lo visual. Por la primacía de una Málaga con (pre)tensiones encarecidamente visuales.

Recuerdo entrar a este lugar auspiciado por la maraña conscientemente combatiente para fijarme en el *Archivo Callejero Anónimo Popular* (ACAP). Me invade el mal de archivo al observar tal cantidad de... ¿cosas cotidianas? ¿diarios? Es la primera vez que me siento cómodo al asumir tanta información *mía*; porque claro está que de repente se tornó *mía*.

La apropiación es el presupuesto de la atención al detalle, y esto no puede darse sin una distracción consensuada. Procedo a leer un cuaderno abierto. Aparecen una serie de acciones probablemente inconclusas bajo el título *Hologramas relacionados al sentimiento amoroso (21 de abril 2020)*. *La condición de ser*. Aquellas citas cortas, del tipo: “El miedo profundo a que me sean infiel” o “El tener una visión muy romantizada del amor” son mensajes perfectamente canalizables por el sesgo común. Tal disposición aleatoria de objetos se torna mágicamente en un bodegón. Cierta atmósfera pueril, lúdica, es alentada por aquellas dos extrañas verdiales enmascaradas que, en el centro de la sala, tocaban música que discretamente conocía debido a un inmanente constructo cultural. Sin embargo, la mezcla de géneros devino en una experiencia contraria a la solemnidad esperada. Acabo siendo sometido incómodamente a un trance dancístico que cohibía la contemplación desde la



Figura 1. A la izquierda el *Archivo Callejero Anónimo Popular* (ACAP) de Adrián Escribano (2019); en el centro *Totale complessivo* de Daniel Moya Moreno (2024); al fondo el caballo de Adrián Escribano de la serie “De esas tierras estos lodos III” (2023).

Fuente: UveMTZ, 2024. Extraído de: Vázquez de la Rosa, H. y González, L. (2024a). *Málaga Paradise. La Exposición*. Universidad de Málaga. <https://doi.org/10.24310/mumaedmumaed.204>.

estancia, desde el estatismo. Curiosa sugerencia aquella que, girando sobre el folclore, destrone la supuesta pureza de los géneros¹.

Trastabillado tanto mental como físicamente, una maqueta pobremente erigida sobre unos ladrillos me interrumpe el paso. Se sostiene sobre una madera contrachapada y tampoco necesita más, el peso del material es liviano. En *Totale complessivo* de nuevo es necesario pararse a observar: residuos de tickets turísticos acuartelados en una microciudad tivoliana de *cartón-piedra*. Leo booking, renfe, costa cruceros, etc. Busco incesantemente algún prospecto de lorazepam y no lo encuentro. Pequeños y duros síntomas de un mal menor. Breton diría que nuestras experiencias se encuentran mediadas por el azar objetivo.

Se ve Palestina, se reverbera Palestina.

“Frente al colapso de la imaginación, un río”. Primer verso del poema VIII de Juan Gallego Benot en relación con el desvío del afluente Tamarguillo en Sevilla (2023, p. 27). El ocaso

1 En una conversación con Avanti Guaracha sobre la construcción de imaginarios a través del eclecticismo musical, llegamos a la ligera conclusión de que la pervivencia del folclore se fomenta con la adaptación. Entendiendo la cultura popular como un elemento susceptible de cambio, la sesión en Málaga Paradise estaba destinada a revivir el ritual pagano de la fiesta desde la no pretenciosidad, al modo de un par de *shinigamis folclóricos* (palabras de Denis Lajuper y Leve ADM).

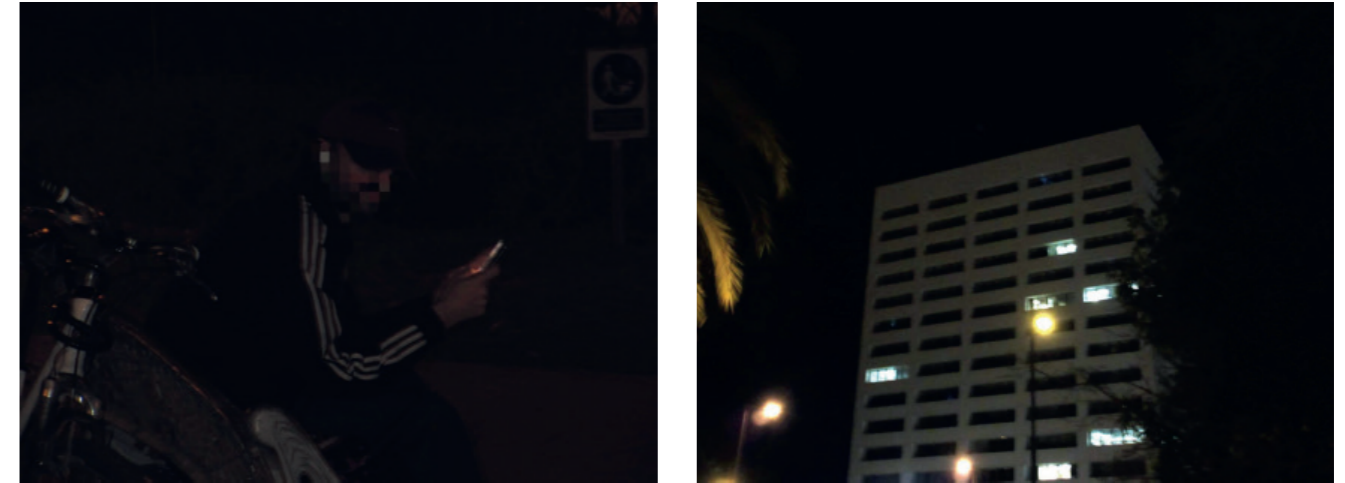


Figura 2. BLANCO.

Fuente: INVIHSIBLE. Extraído de: Vázquez de la Rosa, H. y González, L. (2024a). *Málaga Paradise. La Exposición*. Universidad de Málaga. <https://doi.org/10.24310/mumaedmumaed.204>

de la creatividad es el advenimiento de un urbanismo aséptico y racionalista. Supuestas políticas de saneamiento no son sino demarcaciones lumínicas que menoscaban segundas personalidades. El texto de INVIHSIBLE evoca precisamente cómo de inherente es el recoveco en la preservación de nuestra alteridad: “El edificio negro ahora es blanco y yo he perdido la capacidad de distinguir entre un beat acelerado o una invitación sexualizada” (Vázquez de la Rosa y González Palomino, 2024a, p. 60).

¡Démole vida al Tercer paisaje de la ficción! Pienso enérgicamente mientras que, zarrandeado por aquellas dos imágenes, observo que se desplazan con tiranía. Eyaculan como intertexto. En la yuxtaposición poética de realidades, aquel edificio blanco se convierte en el vallado bronceado de *mi Castillo*².

A este respecto, querido anónimo:

Atravesado por el día,
al fin cercano al origen mismo,
el río como una cáscara de fruto seco:
río siempre río aun desnudo de agua,
río siempre río aun huérfano de todo,
río siempre río aun ajeno de lo amargo
(Gallego Benot, 2023, p. 31).

Acudo a la llamada del *almuecín* queer: fuera iba a darse un happening que desconocíamos pero que aseguraban no podíamos faltar. Si no lo veíamos ahora, no se daría en otra ocasión. La Generala del Orgullo procesionada, acompañada y cantada por la muchedumbre errante-migrante pudo por fin descansar en su pedestal. Benditos sean los actos prorrogables del proceso. Bendito término que supuso tu final ubicación, ahora centralizada. Las miradas te horadaron fielmente.

2 Para no caer en ínfulas, pero sí crear estructuras futuribles, esto se trata de un pequeño guiño a José López, Patricia González y Aslan Rubio en su pieza *SOShail* (2024).

En este preciso instante, la contradicción es inmediata. Cómo de importante es el movimiento frente a mi tan ansiada idea de parar. El cuerpo entendido en su estructura concreta no solo ocupa un espacio físico, sino que puede moldearlo. Largo soliloquio disociativo, de forma paradójica. Fantaseo sobre la capacidad de reapropiación de símbolos como activación parasitaria; esta virgen en 2001 podría haber sido la *Lady Rosa of Luxemburg* de Sanja Iveković.

Reanudemos. Observo que en mi imaginario mental uso palabras que hasta hace relativamente poco tiempo no estaban en mi vocabulario. Sobre páginas de pasaporte veo sellos árabes y algunas marcas de procedencia: Jalisco, México. Vuelvo a leer el poema en el que me quedé:

esas tormentas
de arena que no
dejan ver
el camino y
la gente tan
hospitalaria que
asume cada día
con calma y
las llamadas del
almuecín único
ruido que rompe
el silencio del
desierto y
tantas cosas
más que traigo
aquí guardadas

Siento verdadera inquietud de la cotidianidad. El acto creativo es vertiginoso, cruel. No dejo de pensar en el goce estético accionado por un macabro problema otro, y que, en su vespertina aleatoriedad, incite al disenso. También al movimiento consciente. Sobre una vara de madera cuelgan *NOTAS SOBRE EL AGUA O NOTAS DE UN DESPLAZAMIENTO NO FORZADO O NOTAS DE MILES DE DESPLAZAMIENTOS FORZADOS PASADOS PRESENTES Y POSIBLES O SOLO NOTAS* de Jimena Germán. Para leerlo hay que sujetarlo, detener su penduleo.

Por un breve instante, lo escrito y pensado anteriormente parecen confluir: “otra perspectiva del mediterráneo y otra vez la ría/dice joana que no deberían verse las medusas que últimamente se ven/ en la ría” (2024b, p. 6). Acontece Al Ándalus como sistema hidráulico complejo de satisfacción arcádica. Intrépidas asociaciones entre el agua y su contorsión escurridiza anexionada a la cicatriz de esta ciudad. Y a las evidentes llagas del-otro-lado-del-mundo.

Eterna quimera todo lo que no promueva rizar el rizo. Jimena escribe desde/por/para el agua: “En su Tratado de melancolía, Ishaq Ibn ‘Imran recomienda a los enfermos un hábitat cerca de agua en movimiento. Ibn al-Jatib describió que los estanques y acequias desbor-



Figura 3. Jimena Blanco Jalil. Sobre la pared, *Pasaportes* (2022); bajo el listón de madera, *Notas sobre el agua o notas de un desplazamiento no forzado o notas de miles de desplazamientos forzados pasados presentes y posibles o sólo notas* (2024).

Fuente: Uve MTZ. Extraído de: Vázquez de la Rosa, H. y González, L. (2024a). *Málaga Paradise. La Exposición*. Universidad de Málaga. <https://doi.org/10.24310/mumaedmumaed.204>.

dándose en la Alhambra y las colinas que la circundan, se escuchaban desde lejos” (2024c, p. 12). Múltiples funciones de este elemento. En los *hammam* la profesión de fe se simbolizaba bañándose.

La Virgen del Carmen entra al mar. Se une *profesión* y destino.

Hasta el siglo XIX pervivió en Egipto el oficio del *saqqa*, y poco más de un siglo después los cenacheros se esfumaron por entre las calles de Málaga. Erróneamente se asocia el movimiento con la prisa. “Aprendieron a calcular/ cuánto tiempo tardan en/ caer las bombas como en/ otros meridianos apren-/ den a saber la velocidad/ exacta en la que subirse/ al tren que no contempla/ pasajeros [...]” (2024a, p. 131). ¿Qué alternativas no tendrán que

Optamos a una primera e irremediable avanzadilla que promueve infinitos salones de pasos perdidos, que no son sino lugares –o huellas dialécticas– que se autoproyectan hacia otras ubicaciones. Es la forma de no agotarse, de acabar con la añadidura, y por qué no, evitar la impostura ■

Referencias

Vázquez de la Rosa, H. y González, L. (2024a). *Málaga Paradise. La Exposición*. Universidad de Málaga. <https://doi.org/10.24310/mumaedmumaed.204>.

Gallego, J. (2023). *Las cañadas oscuras*. Letraversal.

Vázquez de la Rosa, H. y González, L. (2024b). *Málaga Paradise Vol. II*. Autoedición.

Germán, J. (2024c). Enfermos oyentes del agua y el cielo estrellado dispuesto sobre la cota de malla a la que el viento movía. *Luvina*, (115), 8-12.

Breton, A. (1972). *Los pasos perdidos*. Alianza Editorial.

Clément, G. (2022). *Manifiesto del Tercer paisaje*. Editorial GG.

Vallejo, C. (2023). *Trilce*. Cátedra.

La revista **ARTxt.** tiene como objetivo crear un marco de referencia interdisciplinar para el arte y su praxis con el fin de alentar el debate en torno al carácter experimental y los procesos de innovación en las producciones artísticas. La revista, gestionada por profesores de nuestra facultad y editada por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, tiene una periodicidad anual y su principal objetivo es publicar trabajos originales, realizados con rigor metodológico y que supongan una contribución a la investigación en el campo del arte actual, sin perder de vista la interdisciplinariedad que caracteriza este ámbito de conocimiento.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

ARTxt. Revista de Experimentación Artística

ISSN: 2990-1650

Dep. Legal: MA-1623-2023

<http://www.revistas.uma.es/indexphp/artxt>