

7. Cucarachas en Galicia: una propuesta artística y reivindicativa

Ana Leirós Vilas

Doctoranda de la Universidad Complutense de Madrid

aleiros@ucm.es

Sumario

Presentación

Introducción

De dónde se parte: un anclaje teórico y metodológico

Una aproximación al arte urbano: el *sticking* y el *stencil*

El régimen de la invisibilidad: espacio urbano, espacio público y visibilidad

¿Cómo acercarse metodológicamente?

Propuesta analítica

Análisis del manifiesto

Análisis del símbolo

Conclusión

7.1. Presentación

El estudio se centra en un análisis de la propuesta artística que plantea el artista urbano Cucabomber, así como el marco de acción y universo de sentido que se articula en torno a esta iniciativa, llevada a cabo, en un origen en la ciudad de A Coruña, pero con el tiempo se fue expandiendo paulatinamente, por toda Galicia. Para el anclaje teórico de este trabajo, se realizó una revisión bibliográfica de diversos conceptos en torno al arte urbano, visibilidad y espacio público. Desde una perspectiva semiótica se busca indagar en cómo las narrativas de resistencia artística en el contexto urbano dotan de identidad, a la par que protesta el espacio público.

7.2. Introducción

Las ciudades modernas se plantean como lugares convulsos y dinámicos, cuyos espacios tratan de ser homogenizados y controlados, regidos en todas sus formas a modo de estandarización y control. La confluencia de entidades y flujo de información continua a la que se encuentran sometida la esfera pública hace que confluyan diversas narrativas en continuo choque y tensión, debido a su diversidad de perspectivas. En los espacios regidos por el poder coercitivo, se configuran diversas herramientas que rompen con esta lógica y buscan generar un cambio de perspectiva y una crítica, con el objetivo de modificar o señalar elementos de la configuración social actual, de esta premisa nace el arte urbano.

«El street art permite interaccionar con el entorno y reinterpretar creativamente. El street art tiene que ver con mirar las calles desde una óptica diferente» (Márquez, 2020, p.137), lo que habilita el arte urbano en la ciudad es un nuevo prisma con el que poder entender la interacción humana desde una perspectiva crítica y política, es decir, el arte urbano se plantea como una herramienta de denuncia que hace uso de la esfera pública como soporte reivindicativo y que compite por la visibilidad, no solo a nivel local, sino en un espectro más amplio planteado para una mirada más global. Impulsada por las redes sociales y la mediatización de la obra, no solo para un consumo local, sino como una propuesta que aboga por la expansión digital y la crítica colectiva (Irvine, 2012).

Bajo este planteamiento, se pretende estudiar el caso del arte urbano localizado en la ciudad gallega de A Coruña, a través de un movimiento que constituyó un artista local, llamado Cucabomber, cuyo arte se centra en «la plaga de cucarachas», que paulatinamente fueron rompiendo la barrera localista y se han ido expandiendo por toda la comunidad, no solo en físico, sino a través de las redes sociales que ayudaron a dar visibilidad a este movimiento en un alcance mayor. Por ello el objetivo de este trabajo es examinar el marco de reivindicación que apoya a esta iniciativa, en el marco de arte urbano gallego, así mismo los objetivos específicos que guían el estudio son: estudiar el significado detrás de la selección del símbolo, analizar la interacción composición de comunidad activa en el movimiento e investigar la propuesta reivindicativa que plantea el Cucabomber.

7.3. De dónde se parte: un anclaje teórico y metodológico

En este breve apartado apporto unas mínimas pinceladas teóricas sobre los diferentes estilos y fórmulas para intervenir en la resimbolización del espacio urbano. Reflexiono sobre los nuevos regímenes de visibilidad e invisibilidad de espacios urbanos y periurbanos, y sus nuevas percepciones según su funcionalidad o sus reapropiaciones.

7.3.1. Una aproximación al arte urbano: el « sticking » y el « stencil »

En una primera aproximación cabe mencionar que, en contraposición al arte urbano, el grafiti presenta otras bases objetivas, es decir, el grafiti se plantea como una práctica de consumo propio, no busca la atención del espectador y se centra en una composición menos elaborada. Mientras que el arte urbano se conceptualiza como un consumo para el público, busca la transmisión de mensajes cargados de connotaciones políticas, sociales e ideológicas, en un tono crítico y de denuncia, busca la atención activa del espectador, así como provocar una reflexión, así mismo hace uso de una mayor diversificación de materiales y una composición más compleja de su obra (Felipe y Agust, 2021). Mencionar también, que el arte urbano se configuraba en un inicio como la continuación del grafiti, siendo denominada como el «postgraffiti», como una particular evolución que no olvida sus raíces, pero que es producto de su época y bajo una nueva visión más centrada en la visión crítica y la denuncia.

Hecha esta diferenciación, el trabajo se centra en el arte urbano, este como resultado de la cultura visual global y la época posmoderna, definido en sí mismo por la práctica real e inmediata, heredero de paradigmas anteriores (el grafiti) y a la vez desligado de sus bases, en términos de conceptualizar este tipo de prácticas como necesarias en el espacio urbano al relacionarse con prácticas reivindicativas y sociales. De igual manera, muy influenciado por la cultura digital que permite la expansión de la obra a una comunidad más amplia y fuera de un rango de acción local, lo que lleva a ser definido al arte urbano como «el abrazo del arte callejero de múltiples medios, técnicas, materiales y estilos lo convierte en un ejemplo de hibridez, remix, y las prácticas posteriores a la apropiación ahora se ven como un principio definitorio de cultura contemporánea» (Irvine, 2012, p.27).

Como plantea Irvine (2021), este tipo de prácticas presentan un largo recorrido desde 1990 donde los artistas partícipes de esta corriente han tratado de definirla como parte de un amplio movimiento contemporáneo y arte visual. Así el arte callejero se plantea como un compromiso con la ciudad y sus habitantes, un sistema de comunicación entre los ciudadanos y el aparato gubernamental, a través de un sistema de sentido artístico y visual complejo, donde de la composición visual construye una narrativa con carga política y social fuerte. Los artistas urbanos plantearon la ciudad como un laboratorio de heurística donde experimentar y descubrir su estilo, a la par que denunciar y reivindicar, cuyos resultados se plantean como una interacción bidireccional, donde el artista ofrece algo al espacio y el espacio le devuelve algo al artista. Las particularidades de este tipo de movimientos se la confiere el uso de las redes sociales y las plataformas digitales, es decir, el arte que profieren ya no solo se encuentra pensado para una mirada local, sino que se plantea en un rango de acción más amplio dirigido a un público global y extenso, los parámetros localistas que se iniciaban con el grafiti son sustituidos por la postmodernidad y un uso reiterado de las redes sociales. Otra de estas particularidades es la movilidad de los artistas en términos reivindicativos, esto es, la necesidad de moverse a localizaciones específicas con el objetivo de realizar su obra en lugares concretos, ya que el soporte en el que se plasme la obra no es azaroso, sino que es parte del significado de la misma y parte importante del mensaje general que se trata de transmitir. Dando como resultado una obra que contine información en su forma y en su soporte.

En su esencia original se plantea como un arte que busca la suscitación de cuestiones imperantes que no tienen respuesta y reprimidas dentro de una lógica coercitiva homogeneizante, atravesadas por flujos de poder (in)visible que tratan de hacerse notorias (visibles) en el espacio público. Con el arte urbano la competencia de la visibilidad y la reivindicación y recuperación del espacio público se plantean como los principales fundamentos que le confieren el matiz político a la práctica y a sus artistas. El no entender el arte como un elemento estético, sino como una herramienta con capacidad de agencia política y fuerza de cambio social. La energía de la obra se ancla en el concepto de «levantarse» como un acto performativo contra el sistema impuesto, el hecho de apostar y tomar el riesgo que llevan a cabo los artistas con el objetivo de transmitir un mensaje de inconformidad y posibilidad de cambio en el contexto. En palabras del autor:

“El arte callejero revela un nuevo tipo de atención a la fenomenología de la ciudad, la experiencia de espacios y lugares materiales en la vida diaria, y ha reintroducido el juego y el don en el intercambio público. El arte urbano bien ejecutado y bien situado nos ancla en el aquí y ahora, contrarrestando las fuerzas de desaparición en la ciudad” (Irvine, 2012, p.25).

La toma del espacio público visual es un elemento central, en tanto que se plantea como una toma y recuperación del espacio de uso, un espacio controlado y regido por un aparato regulatorio coercitivo e impositivo, que cuestiona ese poder y trata de recuperar el control del espacio para quienes lo habitan. Lo interesante de este tipo de prácticas es la reconfiguración y resimbolización del espacio público como un nuevo lugar para la expresión artística, construyendo unos régimen de visibilidad.

La centralidad de la visibilidad en este tipo de arte, lo lleva a que compita por conseguir esa visibilidad, es decir, el espacio público como un elemento de recuperación, pero también como un elemento por el que se compite mediante la gestión del poder de la visibilidad, ya que ser visto es ser reconocido y por tanto existir. El reconocimiento es un código muy arraigado en las prácticas callejeras y parte de un sistema de sentido interno dentro de la comunidad, «los actos de visibilidad, separables de los anonimato de muchos artistas callejeros, pasan a formar parte del mundo simbólico social, y finalmente, del ritual urbano, repeticiones que ejemplifican creencias comunales y lazos de identidad» (Gutiérrez Castillo, 2020, p.20). Esto lleva a que el arte callejero se entienda dentro de una polarización visual muy concreta: la legal y gubernamental, y, la estética y social, una práctica dominada por la reivindicación social y política dentro de un contexto estético y artístico (Irvine, 2012).

Dentro de las acciones artísticas que se llevan a cabo Figueroa-Saavedra (2007), define las prácticas que comprende el arte urbano como múltiples y variadas (en forma y materiales), pero en concreto para el trabajo a realizar, lo principal a estudiar son dos prácticas en concreto: el «sticking» o pegatinas y el «stencil». Mencionar que una de las ventajas de la práctica «sticking» es que al no ser conceptualizada como grafiti, la legislación española no la penaliza de igual forma que a lo que comúnmente se entiende como grafiti⁷⁶. Esto está generando un efecto doble, por un lado el cambio en la legislación española actual y que mientras esto se materializa, exista un vacío legal para los artistas, por ello esta es una técnica que se encuentra en auge (Pérez, 2019).

Ambas prácticas juegan con la intervención urbana, esta se puede entender como «todas aquellas acciones que juegan con la alteración de los elementos que conforman el paisaje urbano, tanto con objetivos meramente estéticos como sustentados en algún tipo de discurso de vertiente ideológica o subversión ética o moral» (p.122). En este sentido ambas práctica no sólo interacciona con la materialidad urbana, sino que también con la potencialidad humana y relacional,

⁷⁶ Mencionar que mientras el grafiti es solo una práctica que remite a un soporte material urbano y a un diseño hecho con spray, el postgraffiti o arte urbano, compone una diversificación de técnicas que, a pesar de que algunas sí que siguen la lógica del spray y el soporte urbano, también se usan nuevas técnicas que escapan al enmarcado legal con el que se sanciona el grafiti.

en el sentido que pone sobre la mesa una serie de cuestiones sociales y políticas en tono de denuncia con intención crítica a modo de reflexión ciudadana.

El «sticking» o pegatinas comprende un tipo de prácticas que se centra en la impresión de pegatinas en diferentes tamaños y formatos, autónomas, cuya base se encuentra sustentada sobre una perspectiva ideológica clara y concisa, en un inicio se relacionaba con el «tagging» neoyorquino, es decir, la firma o sella de identidad del artista. Por otro lado, se encuentra la práctica del «stencil», un ejercicio que parte de la cultura del grafiti y que se puede definir como «estampar sobre una superficie el dibujo que quedaba en el hueco de una plantilla perforada, pasando sobre ella un pincel o un trapo empapado en pintura. Esta técnica pronto pasó a considerarse una forma de expresión artística» (Amaro, 2018, p.17) , donde uno de sus artistas más reconocidos es Banksy.



Ilustración 18. Prácticas de "sticking" de Cucabomber. Fuente: www.digerible.com



Ilustración 19. Prácticas de "sticking" de Cucabomber. Fuente: www.digerible.com



Ilustración 20. Prácticas de "sticking" de Cucabomber. Fuente: www.digerible.com

7.3.2. El régimen de la (in)visibilidad: espacio urbano, espacio público y visibilidad

La configuración de las ciudades y de los espacios públicos se plantea desde una concepción amplia donde confluyen un mosaico de entidades urbanas que responden a orígenes y funciones diferenciadas, estas entidades son percibidas de formas diferentes en función de la mirada y la presentación de las mismas en el espacio y entramado público. La mirada como un elemento que omite, resalta y selecciona elementos sobre otros, junto con el aporte estético de cada entidad que le confiere a la vida urbana, una particular aportación con respecto al resto de lugares. Este conglomerado de entidades conforma un flujo particular de información que en su interacción forman la identidad del espacio público de una determinada forma, así como su aporte relacional y humano (Figueiroa-Saavegra, 2007).

Como explican Belinskaya, Brantner y Rodríguez-Amat (2019), la constitución del espacio urbano es un ambiente caótico regido por diversas fuerzas en constante tensión y repulsa, que interactúan en la esfera pública. La constitución urbanística es un constante choque de fuerzas que lidian con la fijación del comportamiento y organización canalizando la diversidad e imponiendo lo «cívico», a través de la planificación y homogeneización que trata de apaciguar la diversidad y la espontaneidad. De forma paralela, la esfera pública se plantea como una interfaz, es decir, «un espacio que permite la interacción comunicativa, de múltiples formas y naturalezas y a través de múltiples plataformas» (p.111), este espacio se encuentra profundamente politizado tanto en intereses, contenidos y debates que

ocurren en él. A raíz de esto, el espacio urbano se plantea como un medio de comunicación en sí mismo, en el que se engarzan las relaciones humanas y simbólicas a la para que las objetuales y materiales, siendo esto la conectividad y la capacidad de gobernabilidad de la ciudad. La comunicación urbana que se propone presenta diversos circuitos de flujo constante de datos, aparatos, lugares con capacidad de constitución de un entramado de significados simbólicos complejos.

La relación se establece entre la visibilidad, el poder y el espacio público es de largo recorrido y presentó diversas fluctuaciones, en un primer momento la visibilidad del poder era clara y explícita en manos de los poderes institucionales. Pero paulatinamente el ejercicio de uso y legitimación del poder se fue alejando de la mirada pública, hasta el surgimiento de los mass media, cuyo impulso mediático volvió a arrojar luz sobre los elementos de tensión y ejercicios de poder en diversos lugares (Thompson, 1998). La visibilidad es una expresión muy interesante, en términos de que no sólo recoge los planteamientos de punto de focalización sobre un elemento, sino que también incluye el aporte social en el mismo. Entendiendo a este término desde una perspectiva sociocultural concreta, contextualizando al individuo que observa no bajo preceptos de una mirada inocente, sino una mirada bajo las vivencias y contextos particulares propios de cada sujeto que la impregnan de connotaciones morales y de una interpretación propia.

En su contrapartida, la invisibilización también representa un ejercicio consciente y político al eliminar de la arena pública determinados elementos que conforman el debate. Como explica Abril (2007) «la visibilidad es una expresión metafórica para la presencia en la arena pública, pero al mismo tiempo designa muy directamente una forma de praxis política que pasa por la representación efectiva en imágenes visuales» (p.40). El ejercicio de la visión se constituye como una herramienta muy interesante, como plantean Walker y Chaplin (2002), «la mirada tiene que ver con el hecho de dirigir la vista hacia algo o alguien, pero también estar sujeto a las miradas de los demás» (p.134). La mirada se relaciona con el punto de vista, es decir, no se representa solo la realidad existente, sino una posición ante ella, impuesta por el artista que decida recrear una obra. Por ello, el punto de vista se encuentra muy en relación con el análisis enunciativo, en palabras del autor, «en el nivel enunciativo o de discurso, no nos interesamos por lo que el texto visual representa narrativa o conceptualmente, sino por el modo en que se nos presenta como simulacro interpretativo, como expresión de unas determinadas instancias de subjetividad y de sus diligencias» (p.188).

7.3.3. ¿Cómo acercarse metodológicamente?

Una vez conformado el anclaje conceptual, se plantearán y definirán las herramientas metodológicas que constituyen el aporte técnico para la realización del análisis semiótico, tales como la metáfora, la enciclopedia o los signos.

Desde la semiótica, el primer elemento a definir se configura desde el aporte de Lacoff y Johnson (2008) que entienden las metáforas como un concepto extrapolable a otros ámbitos fuera del lenguaje. Los autores entienden la metáfora cómo un elemento capaz de impregnar la vida cotidiana y diaria, en términos de

pensamiento y acción. Los conceptos son capaces de estructurar diversos elementos de la realidad social, en tanto a la interacción y percepción de la realidad social, siendo el sistema conceptual un elemento central. La metáfora no es solo está en el lenguaje, sino que se enmarca en los procesos del pensamiento humano son en gran medida metáforas, estas son posible lingüísticamente gracias a que se encuentra en el sistema conceptual del individuo previamente.

Es importante señalar que en el juego metafórico, hay elementos que se destacan (al llevar al individuo a centrarse en ellos), pero también existen elementos que se ocultan (al desviar la atención de estos), los elementos inconscientes. Como explica Reddy, un modelo de composición de metáforas sería: el hablante muestra ideas (objetos) puestos en palabras (recipiente) y las envía (canal) a un oyente que extrae las ideas-objetos. En síntesis, es importante mencionar que este concepto se articula como un elemento que explica algo a través de otros términos, como dicen los autores, «el concepto se estructura metafóricamente, la actividad se estructura metafórica, y, en consecuencia, el lenguaje se estructura metafóricamente» (Lacoff y Jhonson, 2008, p.41-42). La fuerza del concepto que los autores plantean es que desligan las metáforas del marco de sentido lingüístico y las centran en un espacio de interpretación subjetivo, donde caben las particularidades visuales también.

Respecto a Eco (1982), los conceptos que se van a utilizar en el estudio son los que se encuentran relacionados con la emisión y recepción del mensaje, en esencia su concepto de enciclopedia. El concepto enciclopédico parte de Pierce y Eco lo reformula dentro de los marcos lógicos del límite de la construcción del discurso. El modelo de enciclopedia que propone Eco se fundamenta en el cambio o disyuntiva en varias posibilidades de un espectro semántico idealmente completo, donde los rasgos que componen ese elemento deben estar incluidos en una sección contextual concreta. Para Pierce, este concepto plantea dos cuestiones: la finitud y universalidad de los rasgos semánticos, y, cómo se debería estructurar la enciclopedia para ser, a la vez, manejable y adecuada. Para Eco, lo finito del concepto desaparece al introducir la figura del interpretante, como esa figura que se entiende a la vez como un signo y receptor del mismo, por lo que el proceso se convierte en metasemiótica. El límite que se plantea a este juego semiótico y el acote que presenta el concepto de enciclopedia, son los límites del discurso, es decir, Pierce mantiene que el conjunto de los repertorios de enciclopedias se trata de reducir a unos universos discursivos concretos, mediante modelos que permiten su uso. La clave para Eco fue entender que el cambio: de un código a un mecanismo para el manejo de sistemas equivalentes en contextos y circunstancias diferentes. De tal forma, que la enciclopedia registra las competencias en forma de marcos o guiones, construyendo esquemas de comportamiento de codificación/decodificación de lo social/cultural. La importancia del concepto reside en que explica los procesos de interpretación desde el punto de vista del emisor y el receptor (Eco, 1982).

Por último, en torno a la tipología de signos, Pierce presenta una clasificación extensa configurada que versa sobre la relación que presenta la representación y con el objeto en sí. Esta tipología presenta tres clasificaciones: ícono, índice y símbolo. En este caso, el signo que se presenta como central en este estudio es el

icono. El icono se puede definir como «un signo que mantiene con su objeto una relación de semejanza o similitud» (Castañares, 1994, p.140). La similitud es expresada a través de diversas formas, de esta manera el símbolo se entiende como una representación de su objeto en virtud de ley o convención, siendo legislativo este se define por las réplicas del signismo (signos concretos e individuales) para significar. La particularidad es que no compete a un signo u objeto concreto, sino que hace referencia a una clase de objetos (Castañares, 1994). Es decir, no se centra en la particularidad de un objeto concreto, sino que se centra en los elementos más representativos de ese objeto para hacer su representación.

7.4. Propuesta analítica

De nuevo, en este epígrafe, sigo a vueltas con la disciplina académica y las vías de asimilación de nuevas expresiones ligadas al espacio público...

7.4.1. Análisis del manifiesto

El movimiento data del 2005 y parte de una iniciativa colectiva politizada e ideologizada, cuyas bases y referencias son muy diversas. En una primera lectura del manifiesto, destacan varios elementos tales como la centralidad de Fotolog⁷⁷, conocimiento de la cultura del hip-hop y el grafiti, referencias a personajes literarios y alusiones a figuras políticas. La propuesta artística se fundamenta en prácticas como el «sticking» o el «stencil», cuyo objetivo es la modificación urbana a través de una narrativa ideologizada (Irvine, 2012; Amaro, 2018, Figueiroa-Saavedra, 2007).

Respecto a la estructura del manifiesto, responde a varias de las cuestiones en relación con la ubicación de la obra, la elección de símbolo y razón de su nacimiento. Las respuestas que ofrece respecto a la selección del símbolo, se plantean desde una posición individualista, en la que cada persona lo dota de un sentido propio «la verdad es que nos gusta pensar que tiene un significado diferente para cada persona que repara en él» (Cucabomber, 2009), a pesar de eso, sí que propone un punto común a todos y desde dónde nace ese planteamiento «para nosotros representa todas esas cosas (tanto en nuestra sociedad como en nosotros mismos) que no nos gustan, que no queremos asumir o no queremos ver pero que están ahí, como las cucarachas» (Cucabomber, 2009), bajo una perspectiva reivindicativa y de cambio se elige la cucaracha como símbolo que guíe la narrativa.

En relación con los espacios a colocar las cucarachas, en primer momento se estudia la colocación en la ciudad de A Coruña, como marco de acción, pero como se observará en posteriores aparatos, el fenómeno creció y se extendió hasta fuera de la Comunidad Autónoma. Por su parte, la disposición en la ciudad de el lugar donde plasmar la obra se encuentra definido por,

“Aunque en un principio esta ubicación fue fruto de la necesidad de evitar que nos denunciasen y meternos en líos el resultado es que una gran cantidad de gente lo ha asociado con la idea de respeto hacia los demás y eso es lo que hemos sentido

⁷⁷ Red social usada principalmente en la primera década del siglo XXI, cuya disposición remite a un la utilización que podría tener hoy Instagram, es decir, un blog personal en el que se suben fotos y se mantiene una interacción fluida con los seguidores.

que nos han devuelto respeto por nuestra forma de hacer arte urbano sin molestar a otros. Por eso hemos llegado a la conclusión de que muchas veces es mejor respetar para que nos respeten que hacernos comprender a toda costa” (Cucabomber, 2009).

El final del manifiesto propone el objetivo que buscan, siendo este «despertar las conciencias y alegrar las esquinas» (Cucabomber, 2009).

Otro elemento que merece especial atención, es el uso de Fotolog como herramienta de difusión, como se expone en el manifiesto «los cambios realizados en el FOTOLOG (sobre todo el que impide que gente que no esté inscrito deje sus posteos) y la censura que imponen sus administradores cerrando los sitios con imágenes que no son de su agrado nos están haciendo plantearnos la utilidad de esta página» (Cucabomber, 2009), como se mencionó en la literatura previa, y aunque en este momento aún no se reconocía como arte urbano, la presencia de las redes sociales y el ser un producto para su consumo no sólo local, sino a través de plataformas (Irvine, 2012), configuran un marco de sentido muy particular, no solo de la obra y el artista, sino que desde el origen del proyecto.

Los elementos de los que se rescatan referencias son tres principalmente: La metamorfosis de Kafka, Unabomber y la cultura del hip-hop y el *graffiti*. Respecto al primer elemento, la mención se realiza en el último apartado del manifiesto, donde plantea un pequeño resumen del libro, en este se narra la historia de la transformación de Gregorio Samsa en un monstruoso insecto, y del drama familiar que se desata a raíz de este acontecimiento. En este se plantean cuestiones como la transformación del protagonista dificulta las relaciones interpersonales e intrapersonales con su entorno social y familiar, hasta que es considerado insostenible por su familia. El proceso de la metamorfosis se puede entender como la representación material del aturdimiento social y humano ante un mundo convulso y contemporáneo, que deshumaniza los procesos a la par que los mercantiliza, buscando el mayor bien rentable posible, construyendo un contexto hostil e inhabitable para los individuos que en él habitan.

En relación con el libro y sus planteamientos, el segundo elemento es la referencia al terrorista anarquista Theodore Kaczynski, conocido como Unabomber, fue una figura destacable a finales del siglo pasado por configurarse como detractor de la sociedad tecnocientífica y como fundadora de todos los males del ser humano contemporáneo. Los planteamientos de Kaczynski remiten a que la Revolución Industrial y sus consecuencias son el origen de todo los males que persiguen al ciudadano moderno actual, la realidad sociotécnica se plantea como una libertad y una meta a futuro, pero en realidad es un sistema coercitivo que constriñe los comportamientos de los individuos y los deshumaniza, obligándolos a amoldarse bajo unos preceptos sobre socializadas. Así mismo, también carga contra la sociedad izquierdista, entendida como una «toma un principio moral establecido, lo adopta como propio y, entonces, acusa a la sociedad convencional de violar dicho principio» (Unabomber, 1995, p.42), y la constante búsqueda de poder de los individuos, como un elemento desesperado a conseguir. Ante este panorama tan crítico, propone la necesidad del levantamiento colectivo en contra del sistema

coercitivo y represor, volver a un tiempo más natural y relacional, junto con una nueva meta de vida:

“Uno tiene que contrapesar el luchar y morir contra la pérdida de la libertad y la dignidad. Para muchos de nosotros, la libertad y la dignidad son más importantes que una vida larga o el evitar el sufrimiento físico. Además, todos tenemos que morir alguna vez y puede ser mejor morir luchando para sobrevivir, o por una causa, que vivir una vida larga pero vacía y carente de sentido” (Unabomber, 1995, p.22).

Por último, el tercer elemento a analizar es la cultura del hip-hop y el grafiti, partiendo del artículo de Gutiérrez Castillo (2020), dentro de la cultura del hip-hop existen diversos elementos que se definen como parte constituyente del mismo, como pueden ser el arte del grafiti y el A.K.A. Respecto al grafiti, este se plantea como un medio de expresión y de identidad en el movimiento urbano, como se mencionó en el marco teórico con el paso progresivo del tiempo apareció el arte urbano que no solo se plantea como una expresión sino bajo una mirada crítica. El segundo elemento que remite a una cultura del hip-hop, es la utilización de un A.K.A, es decir, «es un elemento es utilizado para restituir el nombre que fue asignado por la familia, en el cual no se sienten identificados y prefieren, desde sus propias redefiniciones y nombramientos, darse un significado más artístico, espiritual y propio» (p. 56). Un signo característico de la herencia de punto de partida de lo que hoy se considera el arte urbano y sus influencias, donde la identidad del artista es un valor con gran fuerza y potencialidad performativa, un elemento central en la construcción de un artista y un eje imperante en la coherencia narrativa en la construcción del discurso a defender.

Una vez planteadas las principales cuestiones sobre las que se sustenta la propuesta artística, existen puntos de conexión que se entienden como un hilo narrativo conductor. Por un lado, en un análisis más en profundidad del Manifiesto Saibot⁷⁸, se puede observar cómo se plantean cuestiones de denuncia que entroncan con los relatos de Unabomber y Kafka.

“Creemos que este tipo de CAMBIOS Y ACTITUDES SON IMPULSADOS POR INTERESES EXCLUSIVAMENTE ECONÓMICOS Y QUE SE APLICAN EN DETRIMENTO DE LA LIBRE COMUNICACIÓN” (Cucabomber, 2009).

En este fragmento se pone el foco sobre los intereses económicos y la censura que existe en la comunicación, señalando planteamientos cercanos a los de Unabomber, en su descripción de una sociedad coercitiva y guiada por intereses de poder particulares, a modo de crítica y denuncia. Continuando con los planteamientos de Unabomber, otro elemento a destacar es la suscitación al cambio y al levantamiento popular en relación con las cuestiones que no son justas o no son correctas en el contexto social:

“Opinamos que es mejor enfrentarse a ellas, coger el toro por los cuernos, asumirlas y no hacer como si no existieran. A la mayoría de las personas no les gusta nuestro logo. Piensan que las cucarachas son bichos asquerosos. Prefieren no

⁷⁸ Juego de palabras en el que se hace referencia al libro de Donna Haraway (1991) *Manifiesto Cyborg. Ciencia, tecnología y feminismo socialista finales del S. XX*. En este libro se aboga por una epistemología feminista, encarnada y consciente en la que se rompe la separación tradicional de naturaleza y cultura.

verlos y actúan como si no existieran. Pero sí que existen y están a nuestro alrededor a millones” (Cucabomber, 2009).

Esta idea se vuelve a matizar en el final del manifiesto «con este proyecto lo que se pretende en definitiva es despertar las conciencias y alegrar las esquinas» (Cucabomber, 2009). La idea de cambio social y revolución se plantea durante todo el manifiesto y es un punto fundamental dentro del arte urbano, un eje de conexión con la literatura previa (Irvine, 2012).

Por último, la tercera tensión a destacar es la tensión unificadora entre los planteamiento de Unabomber y Kafka, materializados en la cita de Cucabomber (2009) «elige bien a las personas que te rodean para que no salgan corriendo en cuanto tengas un problema y trátalas con excelencia, dando a cada uno lo que le gusta, si quieres ser correspondido y que permanezcan a tu lado».

La tensión que se plantea es en relación a la desafección social que existe y al proceso deshumanizador en las sociedades modernas apuntadas por Unabomber y por Kafka, los procesos inmersos en los que se encuentra sumergido el individuo lo hacen cada vez más individual y menos conectados con su contexto, debido a las cargas que soporta.

7.4.2. Análisis del símbolo

La simbología que se plantea en la selección y uso de la cucaracha como signo de identidad es muy particular. Lo primero es su característica sógnica, es decir, la cucaracha en el sistema triádico propuesto por Pierce se enmarca dentro de un icono ya que es como «un signo que mantiene con su objeto una relación de semejanza o similitud» (Castañares, 1994, p. 140), es decir, presenta una relación con el objeto que representa, en base a su forma y diseño. Así mismo, los puntos de partida con respecto al apartado anterior son dos: la representación de Kafka, como una alegoría a la deshumanización de los individuos y la explicación de cómo Cucabomber entiende las cucarachas, como esa cuestión que se pretende obviar, pero el cual necesita una solución, en el caso del artista el feísmo de la ciudad y la poca habitabilidad que posibilita a los residentes del espacio.

La cucaracha como tal es un animal muy social que culturalmente se relaciona con connotaciones peyorativas, como las plagas o los distopías apocalípticas, como símbolo de que ya no existe vida en la tierra, así como enfermedades y mucha suciedad, en general lugares poco salubres o inhabitables. Debido a su construcción corporal, también se la relaciona con la capacidad de sobrevivir en ambientes extremos por un largo período de tiempo, lo que les confiere un estatus de inmortalidad. Respecto a la relación con los humanos, debido a sus connotaciones los elementos peyorativos, las plantean como animales indeseados y a erradicar lo antes posible. Aunque en la cercanía son indeseables, se conceptualizan como un símbolo recurrente en la literatura, no solo usadas por Kafka, sino también por Donald Harington «Las cucarachas de Stay More», en su novela satírica o en el cine, donde también presentan diversas menciones como «Cucarachas» (1993), o «El apartamento de Joe» (1996).

Retomando el concepto de plaga, ya que hace referencia al continuo flujo de problemas y cuestiones a tratar y matizar, como una herramienta que arroja luz sobre particularidades que necesita intervención, pero también desde una perspectiva colectiva se puede interpretar como la capacidad de formación de grupo. Al reconocer a los partidarios del movimiento como parte de la «plaga», la interpelación a la pertenencia del grupo es directa. Por lo que no solo señala la potencialidad de cambio, sino que también su elemento unitario, que como ya anunciaba de «despertar de conciencias» (Cucabomber, 2009), la capacidad de agencia que paulatinamente el individuo va recuperando sobre sus actos y su contexto, a la par que reconoce los elementos nocivos que lo rodean.

En síntesis los elementos a destacar de las cucarachas y su relación directa metafórica son su capacidad de supervivencia, su comportamiento gregario y su relación con sucio, así aplicando los parámetros de Lacoff y Jhonson (2008), a través del objeto semiótico y metafórico, la cucaracha, plantea la emisión consciente de un conjunto de elementos simbólicos que se materializan en la obra de arte.

7.5. Conclusión

«La actividad política se ve atravesada desde 1789 por la acción efectiva del pueblo como nuevo actor protagonista de su destino político» (Querol, 2022, p.155). En la escena política y en su materialización urbana, los actores que conforman la estela presentan opiniones diversas que llevan a los choques y a los disensos. En esta contextualización, los actos de resistencia se contraponen a los ejes de poder que atraviesan el panorama de acción y más en concreto en las calles como escenario donde se materializan las tensiones. Para el análisis de las mismas el arte urbano es un ejemplo claro de cómo a través de una potencialidad estética se puede retar y construir un marco de sentido y narrativas de resistencia frente a un sistema rígido y estructurado. Con mayor fuerza performativa en los escenarios actuales donde la capacidad de interacción e interrelación que ofrecen las redes sociales abre la puerta a un nuevo mundo de expansión de la información y visibilidad de la protesta.

En el caso concreto del Cucabomber, se constituye como un movimiento pionero dentro de la comunidad y cuyos planteamientos aún persisten, no sólo de forma pasiva sino como debate activo y como fuente de inspiración para otros artistas que buscan generar un cambio social o una reflexión en los individuos. La carga simbólica y el universos de sentidos al que remite corresponde a un narrativa bien estructurada y pautada que se configura como un acto y prácticas que desafían el orden preexistente y abogan por la vida de las corporalidades que allí habitan. La práctica del arte urbano se plantea dentro de unos parámetros que lo entienden como un acto de suciedad que desestabiliza el tejido ordenado y el sistema estatal, como un acto residual y rechazado por ser considerado inadecuado, como un elemento secundario producido colateralmente a un sistema estructurado y rígido, remitiendo a los elementos inapropiados que más que sumar y aportar al tejido urbano restan, algo a atacar y a rechazar (Douglas, 1973). El planteamiento de una ciudad inmaculada y «limpia» se estructura desde un ideal burgués que estandariza

y homogeniza los espacios, privatizándolos y relegando a los individuos a una actitud pasiva (Querol, 2022). En este contexto, el arte urbano se entiende como una expresión estética con gran capacidad performativa y con gran impacto que con ayuda de las herramientas de la modernidad trata de generar un cambio o a la focalización sobre cuestiones que no se les da la importancia o que necesitan ser atendidas.

La iniciativa de las cucarachas se mantiene viva como un elemento de resistencia que con ayuda de la tecnología se mantiene viva, devolviendo la capacidad de agencia a los individuos sobre su espacio y sobre su vida. Retomando el protagonismo de los individuos en el propio espacio que habitan, dotándolos de una identidad propia a través de una metáfora visual que no solo se presenta como algo estético, sino como una materialidad que cuestionan el sistema existente y busca el cambio o la reflexión particular, a la vez que trata de crear un sentido de comunidad e identidad. La modificación urbana que plantea el autor es entendida como un acto político sobre el que se suscita un debate provocando el posicionamiento social y la participación ciudadana (Querol, 2022).

7.6. Bibliografía

- ABRIL, Gonzalo (2007) *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.
- AMARO MURILLO, Gaizka (2018) «Arte urbano: del grafiti al street art». TFG, Universidad del País Vasco.
- BELINSKAYA, Yulia; BRANTNER, Cornelia y RODRÍGUEZ-AMAT, Joan Ramon (2019) «Revisitando la esfera pública (urbana): un modelo de análisis», *LIS Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, pp. 106–133.
- CASTAÑARES, Wenceslao (1994) *De la interpretación a la lectura*. Madrid: Iberediciones.
- CUCABOMBER (2009) «Manifiesto Saibot». Recuperado el 02.04.2023 de <http://comunicacionymediacion1.blogspot.com/2009/04/manifiesto-saibot.html>
- DOUGLAS, Mary (1973) *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo XXI de España.
- ECO, Umberto (1982) *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- FELIPE, Claudia Martínez y AGUT, María del Pilar Martínez (2021) «El arte urbano en la educación no formal: propuestas educativas», *Quaderns d'animació i educació social*, nº 34.
- FIGUEROA-SAAVEDRA, Fernando (2007) «Estética popular y espacio urbano: el papel del grafiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio», *Disparidades. Revista de Antropología*, vol. 62 (1), pp. 111–144.
- FILINICH, María Isabel (2011) *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.
- GUTIÉRREZ CASTILLO, Laura Natalia (2020) «Prácticas juveniles de resistencia dentro de la cultura hip hop: realidad y narrativas de barrio en Medellín». Tesis doctoral, Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- HARAWAY, Donna (1991) *Manifiesto cyborg. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*.

- IRVINE, Martin (2012) «The work on the street: street art and visual culture», en *The Handbook of Visual Culture*, pp. 235–278.
- KACZYNSKI, Theodore John (1995) *Industrial society and its future*.
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (1980) *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- MÁRQUEZ, Israel (2020) «Street art y videojuegos: el caso de Invader», *Revista de Humanidades*, nº 39, pp. 135–150.
- MIRZOEFF, Nicholas (2003) *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ, Jorge (2019) «Armas. Los grafitis en la legislación española», *Derecho y cambio social*, nº 56, pp. 359–369.
- QUEROL SANZ, José Manuel (2022) *El pueblo a escena: teoría y práctica de la performance política*. Madrid: Trea.
- RUIZ, Gerson (s. f.) «Arte urbano en Galicia de Cucabomber». Recuperado el 08.05.2024 de <https://digerible.com/arte-urbano-cucabomber/>
- THOMPSON, John (1998) *Los medios y la modernidad: una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- WALKER, John A. y CHAPLIN, Sarah (2002) *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro / EUB.