



Del desierto a la ciudad desierta: narrativas cotidianas e imágenes precarias en la obra de Elías León Siminiani¹

José Luis Panea²

Recibido: 12-04-2024 / Aceptado: 29-05-2024

Resumen. La obra del cineasta Elías León Siminiani plantea un desfondamiento constante de los límites del formato audiovisual. Lo consigue a través del montaje cinematográfico en una sugerente convivencia entre imagen, tanto fija como en movimiento, y texto, tanto escrito como narrado, así como gracias a una estética de mínimos marcada por una deliberada economía de medios apelando de forma directa e informal al espectador. En este artículo analizamos su serie “Conceptos clave del mundo moderno” (1998-2009) ya que condensa, encarna y cristaliza dichas estrategias, prestando especial atención precisamente al modo en que desarrolla desde el ensayo documental los citados “conceptos”. En este caso, su mirada crítica y personal se dirige hacia el fenómeno de la gentrificación así como a la paradójica soledad del individuo en una sociedad urbana e hiperconectada. Nuestro objetivo es, en suma, poner en valor dicha obra, hasta ahora poco atendida desde el ámbito de la crítica y la reflexión estética, pero que toma el pulso de algunos de los temas más acuciantes de nuestro tiempo, aunando a la vez las inquietudes estéticas del autor recientemente galardonado en la XXXVII edición de los Premios Goya.

Palabras clave: texto, imagen, artista, ciudad, cotidianidad.

[en] From the desert to the deserted city: everyday narratives and precarious images in the work of Elías León Siminiani

Abstract. The work of filmmaker Elías León Siminiani constantly explores the limits of the audiovisual format. He achieves this through cinematographic montage in a suggestive coexistence between image, both still and moving, and text, both written and narrated, as well as thanks to a minimalist aesthetic marked by a deliberate economy of means, appealing directly and informally to the spectator. In this article I analyse his series “Key Concepts of the Modern world” (1998-2009) as it condenses, embodies and crystallises these strategies, paying special attention precisely to the way in which he develops the aforementioned “concepts” from the documentary essay. In this case, his critical and personal gaze is directed towards the phenomenon of gentrification and the paradoxical loneliness of the individual in an urban and hyper-connected society. The aim is, in short, to highlight this work, which until now has received little attention in the field of criticism and aesthetic reflection, but which takes the pulse of some of the most pressing issues of our time, while at the same time combining the aesthetic concerns of the author who recently won the 37th edition of the Goya Awards.

Keywords: text, image, artist, city, everyday life.

¹ Este artículo es resultado de la investigación realizada por el autor en el Proyecto MCIN de I+D+i “EShID: Estéticas híbridas de la imagen en movimiento. Videoarte español y dinámicas identitarias en el mapa global (2019-2022)” (Referencia: PGC2018-095875-B-I00). Entidad Financiadora: Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Organismo: Universidad de Castilla-La Mancha. Centro: Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Departamento: Filosofía, Antropología, Sociología y Estética.

² Universidad de Sevilla
jpaneaa@us.es

Sumario: 1. Introducción. 2. Objetivos y metodología. 3. Marco teórico. 4. La serie “Conceptos clave del mundo moderno” (1998-2009). 4.1. Antecedentes. 4.2. La oficina (1998) y “El permiso” (2001). 4.3. “Digital” (2003). 4.4. “El tránsito (2009) e “Intro (a El tránsito)” (2009). 5. Conclusiones.

Cómo citar: Panea, J. L. (2024) “Del desierto a la ciudad desierta: narrativas cotidianas e imágenes precarias en la obra de Elías León Siminiani”, en *Escritura e Imagen* 20, 189-209.

1. Introducción

Los límites del formato audiovisual son continuamente replanteados en la obra de Elías León Siminiani (Santander, 1971) mediante una interrogación sistemática de su papel como creador. Si bien su trayectoria es eminentemente cinematográfica, el mismo autor se identifica más como alguien que *juega a hacer cine* (de manera, por tanto, ficticia), que como alguien que *hace cine* (real o efectivamente). Trabajaría así de una manera más próxima a la del cineasta experimental o la del artista audiovisual, aunque sin dejar de lado proyectos más comerciales, donde también consigue trasladar –dentro de los condicionamientos de dicha industria– su particular mirada. No obstante, esta libertad auto arrogada le permite explorar los problemas específicos que plantea dicho medio, los cuales a nivel temático se engloban en dos cuestiones principales que aparecen en el grueso de toda su producción: las narrativas cotidianas y las imágenes precarias. Ambas intersecan dado que es precisamente la precariedad –esto es, la dificultad de acceder a determinados medios– la que delimita el formato de sus trabajos. Es entonces la propia vida, la propia historia, y con ello la propia voz (de ahí el recurso a la voz en *off*), el material más accesible, e incluso ágil, desde el que trabajar. Podemos identificar estas características en toda su obra, como veremos en “Zoom” (2006) o “Límites 1ª persona” (2009), y especialmente en la pieza que trabajaremos en este artículo.

“Conceptos clave del mundo moderno” (1998-2009) es una serie de cuatro ensayos filmicos de escasa duración –el más corto cuenta apenas con cuatro minutos mientras que el más largo se extiende a doce– donde el autor se propone una labor didáctica: exponer las características de “las profundas contradicciones de las formas de vida contemporáneas”³. Estas características están en sintonía con distintas tesis en torno al posfordismo o el tardocapitalismo como las de, entre otros, Richard Sennett, cuyo libro *La corrosión del carácter* fue publicado el mismo año en que León Siminiani esboza su propuesta: 1998. Precisamente aludiendo a dichas tesis, el ritmo “frenético” de la vida moderna es representado en su obra mediante la voz en *off*, en diálogo constante con las imágenes urbanas que son mostradas⁴. Empleándola “como recurso para generar cercanía con el espectador”⁵, consigue transmitir su visión acerca de la sociedad del momento, esclareciendo ciertos conceptos quizás no tan claros *a priori* por estar tan férreamente instalados en nuestro día a día. Encaja así con una intimidad que vincula su trabajo a otros géneros como el videodiario sin tratar explícitamente temas autobiográficos –aunque obviamente podemos *sentir*

³ España Navarro, E., *Siminiani: primer plano*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2017, p. 46.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Panea, J. L., «Narrativas alternativas al relato global: etnicidad, nacionalidad, imagen en movimiento», en Martínez-Collado, A., García, R. & Panea, J. L. (eds.), *Archivo ARES. Estéticas, identidades y prácticas audiovisuales en España*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I de Castelló, 2022, p. 350.

cómo estos temas le conciernen especialmente—, como los de proyectos anteriores como “Vecinos” (2005) o los ya mencionados “Zoom” (2006) y “Límites 1ª persona” (2009)⁶. Cercanía que se mantendrá, aunque desde otras coordenadas, en la recientemente galardonada en los Premios Goya “Arquitectura emocional 1959” (2022).

De hecho, los temas presentes en “Conceptos clave del mundo moderno” son fundamentalmente políticos, pero tratados desde la experiencia cotidiana. Por un lado, se trata de una experiencia cotidiana que juega con un peculiar e íntimo extrañamiento, tratando de explicar estos conceptos de manera ingenua a un espectador como si no conociera nada de este planeta. Se plasman “ideas” que, de simples, “centellean ante los ojos del espectador” precisamente a causa de su tratamiento atento, delicado⁷, “dinámico” y “autorreflexivo”⁸. Esto aporta a su trabajo un viso irónico y hasta absurdo, como el autor mantendrá en ese travieso epílogo titulado “Intro (a *El tránsito*)” (2009). Un epílogo titulado “Intro” de manera deliberada, para confundir aún más al espectador que pretenda seguir su trabajo de forma lineal. Por otro lado, cada uno de los capítulos que forman la serie termina hablando del “sueño americano” —no en vano, todas las tomas han sido filmadas o refilmadas en Nueva York—. Un sueño que será, según pronuncia esa monótona y robótica voz en *off*—de la actriz de doblaje Charity Bustamante— “el tema del siguiente capítulo de la serie *Conceptos clave del mundo moderno*”. Un sueño francamente circular (en definitiva, una pesadilla) que incluso en el capítulo de cierre se enuncia, como hemos indicado, dotando al conjunto de un matiz inconcluso, contradictorio y poético, junto con su extraordinario epílogo.

2. Objetivos y metodología

El objetivo del presente artículo es analizar y poner en valor la serie “Conceptos clave del mundo moderno” (1998-2009). Una obra apenas atendida a nivel teórico pero que condensa gran parte de las inquietudes de Elías León Siminiani y que nos permite pensar el potencial de las narrativas cotidianas y de las imágenes precarias en el contexto del arte audiovisual. Como hemos indicado con anterioridad, prestaremos especial atención a la importancia del montaje en su obra, ya que en el diálogo entre ficción y realidad, y con él en el replanteamiento del papel del artista, radica la fuerza de su trabajo. Un montaje donde texto e imagen se imbrican con tanta naturalidad —siguiendo con ello la “función de relevo” barthesiana tan característica de este tipo de lenguaje⁹— que generan una gran cercanía con el espectador, a la vez haciéndole consciente del artificio de la maquinaria audiovisual, deconstruyéndola. El papel del artista, pero también del individuo y de su vida en sociedad son puestos en cuestión

⁶ Gómez Gómez, A., «La transparencia de un diario audiovisual de ficción: *Mapa* (2012), de Elías León Siminiani», *Signa*, 24(1) (2015), p. 372.

⁷ Català, J. M., «Guía de perplejos. El cine imposible de León Siminiani», en Fernández Guerra, V. & Gabantxo Uriagereka, M. (eds.), *Territorios y Fronteras: Experiencias documentales contemporáneas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2012, p. 83.

⁸ Oter, J., «Cine de cerca: Escartín, Iriarte, Lacuesta y Siminiani», En Fernández Guerra, V. & Gabantxo Uriagereka, M. (eds.), *Territorios y Fronteras: Experiencias documentales contemporáneas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2012, p. 34.

⁹ Barthes, R., *Elementos de semiología*, traducción de Alberto Méndez, Madrid, Alberto Corazón, 1971.

en este trabajo, también, al centrarse en el tema de la ciudad, concretamente la ciudad contemporánea, acerca de la cual el artista proporciona su particular visión crítica. El método que empleamos en la investigación es un análisis textual audiovisual. Este nos permite descomponer los distintos fragmentos de las obras analizadas, deteniéndonos en sus partes más significativas, para posteriormente recomponerlos desde una perspectiva mucho más amplia alimentada a través de referencias teóricas y que arroje una nueva perspectiva a la obra seleccionada¹⁰. Analizaremos cada una de las piezas que componen la serie siguiendo un orden cronológico tras haber mapeado los “conceptos clave” de su trabajo en el marco teórico. De hecho, como los “conceptos” son esenciales en esta serie, presentes en su mismo título, nos dirigiremos a cómo estos son elaborados, conectándolos constantemente a lo largo de nuestro artículo con ideas procedentes de nuestro “dominio disciplinar”, como es la Estética y Teoría de las Artes, siempre en continuo diálogo con otras áreas afines como la Historia del Arte o la Filosofía¹¹.

3. Marco teórico

La obra objeto de nuestro estudio comienza, en líneas generales, acudiendo a uno de los problemas cruciales de nuestro tiempo: la creciente velocidad en la que se encuentran las sociedades avanzadas en la actualidad, una velocidad tan asimilada en nuestra rutina diaria que acaba siendo naturalizada. Como expresa Paul Virilio, el “tiempo accidental”¹² en el que habitualmente nos hallamos inmersos, “contemporáneo –a su vez– al enorme crecimiento de la movilidad física”¹³, hunde sus raíces en la expansiva y cada vez más “acelerada” presencia de los medios de comunicación de masas y las tecnologías de la imagen en los modos en que cotidianamente construimos sentido¹⁴. Modos que, además, se incardinan de una manera tan efectiva y velada en nuestro día a día, que apenas reparamos en ellos. Si bien ambos, tanto los medios de comunicación de masas como las tecnologías de la imagen, facilitan las tareas del día a día incluso enriqueciéndolas, una recurrencia abusiva y una prolongada exposición a dichas herramientas puede conllevar consecuencias a nivel psicológico, como expone Mark Fisher¹⁵. Así, la disminución de capacidad de atención y retentiva, o el crecimiento exponencial de los trastornos de ansiedad o del sueño son algunos ejemplos, tan frecuentes en la actualidad¹⁶. Esos malestares, como veremos, aparecerán constantemente reflejados en los personajes

¹⁰ Casetti, F. & Di Chio, F., *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 2007.

¹¹ Calle, R. de la, «La estética como filosofía práctica: Su consolidación disciplinar en la Transición española», en Albares Albares, R. & Hernández Sánchez, D. (eds.), *Estética y filosofía en el mundo hispánico: Actas del XVIII Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamericana*, Salamanca, Luso-española de ediciones, 2022, p. 38.

¹² Virilio, P., *Pensar la velocidad*, dir.: Stéphane Paoli, ARTE France, 2009, 02'05”.

¹³ Lévy, P., *¿Qué es lo virtual?*, traducción de Diego Levis, Barcelona, Paidós, 1999, p. 16.

¹⁴ Wallis, B., «Qué falla en esta imagen: una introducción», en Wallis, B. (ed.), *Arte después de la modernidad*, traducción de César Rendueles Menéndez de Llano, Madrid, Akal, 2001, p. 14.

¹⁵ Fisher, M., *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, traducción de Claudio Iglesias, Buenos Aires, Caja Negra, 2016, pp. 91-92.

¹⁶ Kristeva, J., *Las nuevas enfermedades del alma*, traducción de Alicia Martorell, Madrid, Cátedra, 1995, p. 16; Laval, Ch. & Dardot, P., *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*, traducción de Alfonso Díez, Barcelona, Gedisa, 2013, p. 14.

anónimos de la serie “Conceptos clave del mundo moderno”.

El papel del artista en este estado de cosas, en este mundo hiperconectado¹⁷, nos lleva a reparar en su posición ciertamente anfibia, al operar en los límites de la ficción y la realidad, como es el caso concreto que aquí hemos seleccionado. Frente a la mencionada velocidad, el rol del artista ha residido a menudo en una estrategia de ralentizado, de contención e intervención frente los imaginarios recibidos o impuestos¹⁸. Tendencia que de una manera más continua ha proliferado desde finales del siglo XX a nuestros días¹⁹. Aunque esa facultad del artista es eminentemente crítica, no obstante su fuerza también puede quedar paradójicamente presta a la absorción por el sistema económico tardocapitalista²⁰. Inserta en un mercado del arte que, por tanto, persigue el beneficio económico, la práctica artística más crítica o antisistémica se halla en un lugar complejo donde tendrá que adaptarse a determinados condicionamientos si no quiere ser relegada a la ignominia. No es ninguna novedad que artistas como León Siminiani, por ejemplo, trabajen también en el ámbito de la televisión comercial, lo que contribuye a un conocimiento mayor de las cuestiones que plantea. El choque entre esa realidad y la ficción entra aquí en relación. Entendemos por realidad el contexto social en el que se desenvuelve toda práctica, en este caso artística, y por ficción el plano en el que se sitúan los artistas, entendida la ficción desde su etimología (*fictio*) como “el acto de modelar o dar forma”²¹, y que se promete como un espacio de libertad. Este choque, sin embargo, es realmente significativo porque nunca antes la creación de imágenes se había *democratizado* tanto como hoy²². De hecho, hoy en día, y en diferentes gradaciones, nos es posible como nunca antes en la historia de la humanidad construir nuestras propias imágenes, nuestros propios relatos, gracias fundamentalmente a la mediación tecnológica.

Como apunta Ana García Varas, “el desarrollo de nuevas técnicas y tecnologías trae consigo forzosamente nuevas formas de producción, de lectura, de recepción, de consumo, de intercambio de imágenes”, lo cual tendrá “radicales consecuencias en los significados de la imagen”²³. Significados que, a su vez lo cambian todo porque vivimos en una cultura de la imagen. De hecho, podríamos ir más allá y entender esta aparente *democratización en la construcción de imágenes* como una consecuencia específica de nuestra naturaleza humana. Si nos distinguimos del resto de seres que pueblan la Tierra, entre otras cosas, por la capacidad de crear un lenguaje sofisticado que puede remitir a lo ausente, inefable o fantástico –o lo que está más allá de lo fáctico, siguiendo a Ludwig Wittgenstein– nos definimos, también, por nuestra

¹⁷ Gutiérrez Pozo, A., «La distancia que nos une. Distancia y soledad en el mundo digital hiperconectado», *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 43 (126) (2022), pp. 1-21.

¹⁸ Castro, S. J., «Arte, estética y política. Una propuesta crítica», *Bajo palabra*, 30 (2022), p. 287.

¹⁹ Wallis, B., «Qué falla en esta imagen: una introducción», op. cit., p. 16.

²⁰ Florida, R., *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*, traducción de Montserrat Asensio, Barcelona, Paidós, 2010, p. 327.

²¹ Espinosa Rubio, L. (2017), «Elogio del diletante, o la alegría de las cosas finitas», en Paredes Martín, M. C. & Bonete Perales, E. (eds.), *Filosofía, arte y mística*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2017, p. 29.

²² Molinuevo, J. L., «Hacia una estética de las nuevas tecnologías», en Molinuevo, J. L. (ed.), *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 60.

²³ García Varas, A., «Lógica(s) de la imagen», en García Varas, A. (ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, p. 50.

capacidad autoconsciente de crear imágenes²⁴. La imágenes, entendidas entonces como representaciones que apuntan a otros mundos posibles –no comunicables de otro modo–, a constelaciones de sentido alternativas y, sobre todo, “contra el pasaje del tiempo”²⁵, nos hacen ser conscientes de cierta inquietud consustancial hacia un más allá al que, en términos kantianos, pese a no ofrecer “más que quimeras”, se inclina el “esfuerzo” humano²⁶.

La fuerza de las imágenes hoy, sin embargo, plantea numerosos interrogantes. La reproductibilidad técnica, diciéndolo con Walter Benjamin, como proceso irreversible en la historia de la representación y a su vez de la percepción y autopercepción humana, ha favorecido una multiplicación de imágenes que permiten expandir nuestros límites experienciales –principalmente, aunque no solo, visuales–, pero –y esta es una novedad de nuestro tiempo– sin salir de casa²⁷. Si bien esta hiperconexión favorece las relaciones con los otros y permite la ilusión de imaginar, idear, construir hábitats alternativos con relativo poco esfuerzo, lo hace realmente enmarcándonos, por ejemplo, en pantallas que usamos individualmente, separándonos de nuestro entorno y de los otros –lo veremos de una manera muy clara en otra de las obras de nuestro artista, “Límites 1ª persona”–. Así mismo, esta atomización incorpora también una creciente uniformización, pues de forma mayoritaria acabamos replicando imaginarios²⁸ que se evidencian, por ejemplo, en nuestra interacción mediática, en los modos de auto representarnos, desde cómo vestimos a cómo hablamos y hasta cómo sentimos. Un caso similar es el de la consolidación de la figura del prosumer²⁹ con la Web 2.0 y la progresiva interacción de usuarios o internautas en la red, o la “siliconización” de la creatividad por parte del sistema neoliberal en que vivimos³⁰ desactivando el potencial crítico de la práctica artística. En consecuencia, los nuevos medios de hoy instan a que todo consumidor cree contenidos cómoda y sencillamente, contribuyendo a las “formaciones de imaginario” allí donde él mismo se sitúe, siempre que esté *conectado*³¹.

Como podemos deducir de todo ello, no podemos vivir ajenos a las imágenes, ni eludir su lugar preponderante en nuestra cultura actual. Según Claudia Giannetti, “los seres humanos no vivimos hoy exclusivamente ‘en’ el mundo, ni ‘en’ el lenguaje, mas sobre todo ‘en’ las imágenes: en las imágenes que hacemos del mundo, de nosotros mismos y de otras personas; y en las imágenes del mundo, de nosotros mismos y de otras personas que nos son proporcionadas por los medios técnicos”³². Esta cuestión, como veremos, es continuamente problematizada en los trabajos de León Siminiani al difuminar el espacio existente entre el narrador y el espectador,

²⁴ *Ibidem*, p. 35.

²⁵ Brea, J. L., *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, Madrid, Akal, 2010, p. 9.

²⁶ Sánchez Meca, D., *Iniciación a la teoría del conocimiento*, Madrid, Dykinson, 2019, p. 290.

²⁷ Zafra, R., «Un cuarto propio conectado: feminismo y creación desde la esfera público-privada online», *Asparkia: Investigación feminista*, 22 (2011), p. 119.

²⁸ Hernández Sánchez, D., «Imágenes sin imaginación», en García Varas, A. (ed.). *Filosofía e(n) imágenes: interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2012, pp. 85-96.

²⁹ Toffler, A., *La tercera ola*, traducción de Adolfo Martín, Madrid, Plaza & Janés, 1980, p. 262.

³⁰ López Cleries, G. & Hamilton Helle, S., «The Unreal: Imaginaries of Techno-colonialism», *MAST. The Journal of Media Art Study and Theory*, 1(2) (2020), p. 48.

³¹ Brea, J. L., *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, op. cit., p. 96.

³² Giannetti, C., «El discreto encanto de la tecnología», en Giannetti, C. (ed.), *El discreto encanto de la tecnología. Artes en España* (cat. exp.), Badajoz, Junta de Extremadura, Gobierno de España – Ministerio de Cultura, 2008, p. 71.

y conjugando imágenes propias con otras imágenes de archivo, elevando a obras de arte imágenes manifiestamente precarias. Superando reduccionismos tecnófilos y tecnófobos, que tratan los nuevos medios como algo ajeno a la condición humana³³, sería ingenuo obviar que vivimos de manera anfibia entre dos regiones. Por un lado, ese mapa borgiano tan fascinante por ilimitado³⁴ –hoy potencialmente optimizado en el *multiverso*– y “lo real”³⁵, un “desierto” que, si bien facilita el tránsito, también recuerda la vulnerabilidad del cuerpo. Porque en él no podemos reiniciar o guardar la partida. Porque en él las relaciones interpersonales *implican*, comprometen al propio cuerpo y no hay resguardo posible. Porque en él los comandos Ctrl+ESC o Ctrl+Supr no dan resultado.

El plano de la ficción parecería, en principio, un lugar más atractivo para nuestros anhelos que el desierto de lo *real*. Pero atendiendo a su etimología, dicho plano alberga tanto un cierto carácter manual (entendiendo *fictio* como fabricación, elaboración) como potencial (abierto a nuevas posibilidades, lo cual entronca a su vez con *virtual*), implicando siempre un medio³⁶. Algo que ha sido atendido con gran interés desde las artes visuales, a menudo de forma crítica³⁷. De hecho, como recuerda Brian Wallis, continuamente “nuestro acceso a la realidad está mediado por el velo de la representación”³⁸. De cualquier manera, nos interesa estudiar esta coyuntura en el caso del arte audiovisual, teniendo en consideración la labor crucial que han “irradiado” las “artes que emplean las tecnologías audiovisuales” en la elaboración de discursos críticos en torno a la imagen en movimiento y los “‘nuevos’ medios correspondientes a cada época”³⁹. El caso de estudio será la obra de Elías León Siminiani, quien desde un lugar intermedio entre el cine experimental y el ensayo documental consigue aportar a sus películas un tono reflexivo –en el replanteamiento del formato audiovisual mismo, no solo de los temas–, aportando una sugerente convergencia entre texto (escrito o narrado) e imagen.

4. La serie “Conceptos clave del mundo moderno” (1998-2009)

4.1. Antecedentes

León Siminiani comienza su trayectoria audiovisual desde finales de los noventa a la actualidad. Su posición limítrofe como cineasta, videoartista y realizador de televisión, le permite sortear distintos campos con una inusitada soltura. De hecho, como apuntamos con anterioridad, esta libertad le lleva a cuestionar dichos límites. En efecto, dicho concepto estará presente en el propio título de uno de sus proyectos: “Límites 1ª persona” (2009). Este cortometraje deconstruye el medio videográfico desde el videodiario, aunque también encaja en “el *travelogue* o memoria de viaje”⁴⁰,

³³ Molinuevo, J. L., «Saber estar en la cultura de lo digital», *I Congreso Internacional sobre Artes Digitales*, Sevilla, Universidad de Sevilla., 2022.

³⁴ Baudrillard, J., *Cultura y simulacro*, traducción de Pedro Rovira, Barcelona, Kairós, 1978, p. 94.

³⁵ *Ibidem*, p. 7.

³⁶ Espinosa Rubio, «Elogio del diletante, o la alegría de las cosas finitas», op. cit., p. 29.

³⁷ Perniola, M., «Idiocia y esplendor del arte moderno», *Revista de Occidente*, 224, 2000, p. 136.

³⁸ Wallis, B., «Qué falla en esta imagen: una introducción», op. cit., p. 13.

³⁹ Giannetti, C., «El discreto encanto de la tecnología», op. cit., p. 35.

⁴⁰ Bonet, E., *Escritos de vista y oído*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2014, p. 170.

donde el autor filma a Ainhoa, su entonces pareja, en un viaje por el desierto marroquí⁴¹. En la obra *juega* con el montaje, con el sonido, con la voz en *off* como confidente directo –o informante incluso– del espectador, justo un mes antes de finalizar su relación. El viaje, el viaje turístico, emerge así como un espacio de paréntesis, una “vacación”⁴² en la que procurar un desfondamiento que replantee quiénes somos tras un hartazgo de nosotros mismos y de aquellos con quienes habitualmente nos relacionamos.

A nivel técnico, la contraposición de planos en una misma pantalla, los *zoom* con sus pixelados adrede –lo cual tiene su precedente, de hecho, en otro de sus trabajos, *Zoom* (2006)– y el sonido –voz en *off* y música– revelan la potencialidad crítica de una obra que se hace y deshace a sí misma. Precisamente, como una duna en el desierto, como una duna en la que la propia –entonces– pareja del autor es retratada⁴³. Además, se da una sutil relación entre el hombre que filma y la mujer filmada, quien en distintos momentos se vuelve hacia él y también le inmortaliza. Ambos, por tanto, se buscan, lo cual nos recuerda a uno de los proyectos de videoarte más conocidos de Sophie Calle, “Double blind / No sex last night” (1996). “La complicidad amorosa es de naturaleza cinematográfica”, esto es, “donde hay amor hay cine” (2’53”), relata la voz en *off*, la voz interna de ese hombre, Elías. Otro de los fragmentos señala lo siguiente: “En el desierto nos habíamos querido a través de la cámara: yo grabándola y ella dejándose grabar” (5’28”). Este trabajo, como vemos, tan intimista, será citado por el mismo autor en su película “Mapa” (2012), empleando por tanto una estrategia autorreferencial y acudiendo a la cita e incluso la apropiación de una obra previa como material de una nueva. En este caso, se sigue una operación parecida. Se debate sobre las fronteras del aparato videográfico, jugando asimismo con los desenfoques, entendiendo cómo nos revelan el medio que se interpone –la cámara–, interfiriendo en el modo acostumbrado de ver las cosas, de ver el mundo⁴⁴. Todo ello mostrando sus fallos, pues mientras la máquina funciona resulta invisible⁴⁵. No en vano, los desenfoques son constantes en su trayectoria y estos permiten expresar las posibilidades de la técnica. Apurar la experiencia.



Figura 1. Elías León Siminiani, “Límites 1ª persona”, 2009. *Video still* del autor.

⁴¹ Gómez Gómez, 2015, «La transparencia de un diario audiovisual de ficción...», op. cit., p. 363.

⁴² Valls Boix, J. E., *Metafísica de la pereza*, Barcelona, Ned ediciones, 2022, p. 32.

⁴³ Reviriego, C., «León Siminiani: ‘En la ciudad y en el desierto’», *Cahiers du cinéma*, 38 (octubre) (2010), p. 73.

⁴⁴ Deltell Escobar, L. & Hernández Toribio M. I., «Ensayo audiovisual español y humor. La casa Emak Bakia, Mapa y Muchos hijos, un mono y un castillo», *Arbor*, 198(805) (2022): a664, p. 3.

⁴⁵ Heidegger, M., *Ser y tiempo*, traducción de J. E. Rivera, Madrid, Trotta, 2009, pp. 100-103.

En esta línea, el recurso al vídeo doméstico, tan ligado al ensayo documental, también es especialmente pertinente⁴⁶. Ello coincide además con un momento de hartazgo de los artistas hacia las grandes narrativas maestras de las artes visuales. Coincide con un momento en el que la práctica artística atiende a una “naturaleza informal y discursiva”⁴⁷ que encuentra en el día a día su material de trabajo. Así, Arthur C. Danto ya insistiría en el giro autorreflexivo del arte desde mediados del siglo pasado en referencia al cuestionamiento de su propio ser, de sus propios límites⁴⁸. Se provoca un cambio de paradigma, una *muerte* de lo anteriormente conocido como arte. Pero a la vez, en ese *lecho*, como decía Goethe, sobreviene “una inmensa curiosidad”⁴⁹. Una curiosidad que ya no apunta a las grandes épicas sino a la cotidianidad, a las narrativas que se van construyendo día a día. Es en esta inquietud donde reside el proyecto de León Siminiani, en línea con muchas otras aportaciones del vídeo doméstico o vídeo diario de nuestra contemporaneidad, desde Jonas Mekas a Chantal Akerman, pasando por Eija Liisa-Ahtila o, en el contexto español, Alicia Framis o Manuel Onetti. Estas propuestas se caracterizan por tornarse “hacia lo precario, lo accidental, lo trivial, lo cotidiano, saliéndose de la corrección y eludiendo el espectáculo de la industria”⁵⁰. Todo ello bebe de los “conceptualismos poéticos, políticos y periféricos” que desde los años setenta del siglo XX se vinieron sucediendo en el contexto español, como ya señalaba Pilar Parcerisas⁵¹. No obstante, es un “vídeo pobre (de necesidad)”, según Eugeni Bonet⁵², a causa de la gran escasez de medios a la que este tipo de arte se enfrentaba desde entonces. Pero nos interesa ahora hallar esta inquietud del artista, no tanto *intramuros* sino *extramuros*, y en un marco muy distinto: la ciudad. El escenario que, de hecho, nos impulsa a tomar unas vacaciones. A abandonarla. Quizás re-enfocando entonces esa vida en la ciudad que parece alienarnos, resulte más útil procurar luego un enfoque que permita habitarla de nuevo.

4.2. “La oficina” (1998) y “El permiso” (2001)

La primera de las entregas de “Conceptos clave del mundo moderno” transcurre en torno a la oficina, de ahí su título, y aborda “las ambivalencias de dicho espacio para la productividad, pero a la vez la posible interacción”⁵³. Se lleva a cabo una descripción exhaustiva de dicho entorno “según el diccionario de la Real Academia” (00’38”), así como de todos los elementos que han de formarlo y de las funciones de cada uno de los miembros del mismo —“la secretaria”, los “empleados” y “el

⁴⁶ Cuevas Álvarez, E. (ed.), *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, Madrid, Ocho y medio, 2010.

⁴⁷ Foster, H., Boys, Y-A., Krauss, R. & Buchloh, B. H. D. (eds.), *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 664.

⁴⁸ Danto, A. C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, traducción de Elena Neerman, Barcelona, Paidós, 1996, p. 180.

⁴⁹ Virilio, *Pensar la velocidad*, op. cit., 41’39”.

⁵⁰ Trigueros Mori, C., «Aproximaciones contemporáneas al hogar», en Martínez-Collado, A. & Panea, J. L. (eds.), *Secuencias de la experiencia, estados de lo visible. Aproximaciones al videoarte español*, Brumaria, 2017, pp. 180-181.

⁵¹ Parcerisas, P., *Conceptualismo(s) poéticos, políticos, periféricos*, Madrid, Akal, 2007.

⁵² Bonet, E., *Escritos de vista y oído*, op. cit., p. 195.

⁵³ Panea, «Narrativas alternativas al relato global: etnicidad, nacionalidad, imagen en movimiento», op. cit., p. 350.

responsable de área”⁵⁴. También se revelan las diferencias materiales entre estos miembros: “El director dispone de la misma infraestructura que un empleado y el responsable de área más los siguientes elementos: sofá, obra de arte y vistas panorámicas” (02’28”), mantiene la voz en *off*. La repetición de las distintas tomas – mayoritariamente tomas fijas– en varios momentos consigue aportar al recorrido una cierta unidad que permite fijar el mensaje, añadiendo además una estructura circular a la narración. Estructura, de hecho, presente en toda la serie. “La oficina” culmina con la siguiente frase: “Excepcionalmente, puede ocurrir incluso que la secretaria pase a compartir el sofá, la obra de arte y las panorámicas vistas con el director. Este fenómeno es conocido como ‘sueño americano’ y será el tema del próximo capítulo de esta serie” (04’00”). Se pone de relieve aquí una cuestión que atañe a los afectos y al abuso de poder en el plano laboral, lo cual exige a su vez una lectura de género que evidencie el rol de subordinación de la “secretaria”.

Aquí encontramos una primera conexión con Richard Sennett, quien hacía énfasis en el entramado relacional urdido en torno al espacio de trabajo⁵⁵. Es relevante pensar cómo, en un sistema de mercado neoliberal, flexible y deslocalizado, los vínculos entre trabajadores sean constantemente cercenados al no tener tiempo estos para fraguarse (las constantes reestructuraciones de plantilla en las grandes multinacionales son un ejemplo)⁵⁶. Es, por tanto, la relación jerárquica entre el jefe y el empleado la única asegurada en dicho entorno, atomizando y separando así a los trabajadores entre ellos, que difícilmente llegarán a constituirse como compañeros. En este sentido, resulta especialmente llamativo cómo León Siminiani hace alusión al “mercado del ganador-se-lo-lleva-todo”⁵⁷: equipara el sueño americano no solo con las competencias laborales del trabajador, sino con su astucia. En este caso, con la relación sentimental entre el jefe y la secretaria, llamando con ello la atención sobre la perversión de dicha motivación aspiracional. Es decir, cómo esta ascensión queda en este caso tan supeditada a cuestiones extralaborales que implica tanto un asilamiento del trabajador, en este caso trabajadora, de sus compañeros como una transgresión de las reglas. Una transgresión tácita, avalada a su vez desde arriba, a menudo desde la soberanía masculina. Pero, siguiendo a Sennett, “sin presentarse como responsable” en ningún momento⁵⁸.

Posteriormente, en “El permiso” (2001) también se acude al ámbito del trabajo, aunque en este caso a la administración y la burocratización de la sociedad mediante “un análisis de la jerga permisiva” tan instalada “en nuestro día a día”⁵⁹. Se establece así una definición de los cuerpos que, por un lado, han de vivir constantemente pidiendo permiso –los “lacayos”– y los que están libres de dicha obligación –los “héroes”–, pudiendo dar o retirar dicho permiso a los lacayos cuando les plazca (00’40”). Si bien la primera entrega recurre al blanco y negro y al *stop motion*, esta incluye imágenes a color y en movimiento, filmadas en espacios abiertos. A nivel

⁵⁴ HAMACA, «León Siminiani», *Hamaca. Plataforma de audiovisual experimental*, 2022. <https://hamacaonline.net/authors/leon-siminiani/>

⁵⁵ Sennett, R., *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, traducción de Daniel Najinías, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 22-23.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 48.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 124.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 122.

⁵⁹ Panea, «Narrativas alternativas al relato global: etnicidad, nacionalidad, imagen en movimiento», op. cit., p. 351.

reflexivo es importante destacar que, como apunta la voz en *off*, una vez conquistado todo cuanto había que conquistar, el ser humano se dedicó a instaurar la lógica del permiso con el fin de evitar conflictos, pero también de... entretenerse (01'30"). El permiso se impuso en todas las actividades cotidianas aunque su cada vez mayor sofisticación –en todo tipo de expresiones– acabó colapsando la comunicación humana. Como apunta José Luis Molinuevo: “si antes vivir era convivir, ahora vivir es comunicarse. Para muchos, y de acuerdo con aquellas fórmulas de convivencia, de cercanía espacio-temporal, éstas nuevas son más bien formas de incomunicación”⁶⁰. El ensayo termina con la siguiente sentencia: “Triunfar en la vida sin pedir permiso recibe el nombre de sueño americano, que humildemente solicito sea el tema del siguiente capítulo de esta serie *Conceptos clave del mundo moderno*” (03'40"). Un “humildemente solicito” que se incardina, de este modo, en el tema del mismo trabajo.

Con este subrayado queremos enfatizar el tono inocente que es seguido todo el tiempo en la narrativa de esta serie. La descripción de ambos personajes, “los héroes” y “los lacayos” es un muy buen ejemplo para distinguir entre distintos tipos de personas: entre el empleador y el empleado, entre el propietario y el asalariado, entre el rico y el pobre. Lo interesante de la propuesta es que no cae en una descripción al uso, cientifista incluso, de las distintas clases sociales: se centra en la realidad cotidiana incorporada en las personas concretas de las que habla. Más específicamente: acude a cómo hablan o *pueden hablar* los distintos grupos humanos de las distintas sociedades en su día a día. El modo en que estas personas se comunican es un distintivo a su vez de la clase social a la que pertenece. Algo que ya trataría Gayatri Ch. Spivak en su célebre ensayo “¿Pueden hablar los subalternos?”, el cual ponía el acento no solo en el lugar, la localización de quien habla, desde dónde se habla, sino realmente en si se pueden llegar a dar las condiciones reales para poder hablar⁶¹. Si ni siquiera la posibilidad de expresarse existe, resulta imposible articular una narrativa vital, otorgar un sentido a nuestra vida, y es esa la cuestión central del trabajo en el tardocapitalismo: el hecho de que no facilite un tiempo para la reflexión y, menos, aún, para su verbalización⁶². No obstante, cuando esta verbalización se produce, de continuo se halla fuertemente constreñida, “estresada”. “Nuestra ‘sociedad’ [...] está estresada a causa de su autoconservación, que exige de nosotros un rendimiento insólito”, apunta Peter Sloterdijk⁶³. Como por su parte subrayan Christian Laval y Pierre Dardot: “el neoliberalismo no es sólo destructor de reglas, de instituciones, de derechos, es también productor de cierto tipo de relaciones sociales, de ciertas maneras de vivir, de ciertas subjetividades”⁶⁴. Una de las “maneras de vivir” es esa tensión constante. El estrés continuo.

⁶⁰ Molinuevo, «Hacia una estética de las nuevas tecnologías», op. cit., p. 31.

⁶¹ Spivak, G. Ch. «¿Pueden hablar los subalternos?», en *¿Pueden hablar los subalternos?*, traducción y edición crítica de Manuel Asensi Pérez, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, p. 45.

⁶² Sennett, R., *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, op. cit., p. 44.

⁶³ Sloterdijk, P., *Estrés y libertad*, traducción de P. Kuffer, Buenos Aires, Godot, 2011, p. 13.

⁶⁴ Laval, Ch. y Dardot, P., *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*, op. cit., pp. 13-14.



Figura 2. Elías León Siminiani, “La oficina”, 1998. *Video still* del autor.

4.3. “Digital” (2003)

La siguiente entrega se sitúa también en la ciudad, aunque en este caso en relación con sus cambios espacio-temporales a causa tanto de la progresiva gentrificación de las últimas décadas, como en su vínculo con la creciente proliferación en sus fachadas de todo tipo de reclamos publicitarios multimedia. Como escribía Martha Rosler, la ciudad se ha acabado convirtiendo así en un lugar cuyas calles no se se prestan al detenimiento y al encuentro, sino que por ellas ya solo se transita, y fundamentalmente en coche⁶⁵. Sirven para llegar a otros lugares: la casa, el trabajo y, por supuesto, las tiendas. Por ese motivo, era necesario acabar con los lugares intransitables. Había que destruir los antiguos barrios o centros históricos, en muchos casos degradados, y remodelarlos, darles un *lavado* para hacerlos más atractivos, aunque ello acarrase expulsar a sus moradores⁶⁶. Del mismo modo, los artistas son llamados a colaborar en este proceso, un proceso meramente cosmético “con la expectativa de mejorar el atractivo de barrios ‘emergentes’ y convertirlos en grandes fajos de dinero producto de alquileres de lujo”⁶⁷. En “Digital” asistimos constantemente a estos barrios. Estamos de nuevo ante imágenes “filmadas en 16 mm. por la ciudad de Nueva York”, en “planos recurso que toman el sentido en lo que narra la voz en *off*. El tema central es una demostración de fuerza de los mecanismos audiovisuales” y sus estrategias de persuasión, especialmente llamativas en el suelo urbano, para vender sus mercancías⁶⁸. Como escribe Claudia Giannetti: “los medios juegan con la gran debilidad humana por la necesidad de apoyar su noción de ‘verdad’ en la que es compartida por los demás”, lo cual explica su éxito “en la producción de cierto conocimiento del mundo”⁶⁹. Así, será ese “compartir” el *leitmotiv* del presente capítulo.

⁶⁵ Rosler, M., «Si vivieras aquí...», en Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., & Expósito, M. (eds.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 180.

⁶⁶ Rosler, M., *Clase cultural. Arte y gentrificación*, traducción de Gerardo Jorge, Buenos Aires, Caja Negra, 2017, pp. 88-89.

⁶⁷ Rosler, «Si vivieras aquí...», op. cit., p. 209

⁶⁸ HAMACA, «León Siminiani», Hamaca. Plataforma de audiovisual experimental, 2022. <https://hamacaonline.net/authors/leon-siminiani/>

⁶⁹ Giannetti, C., «El discreto encanto de la tecnología», op. cit., p. 71

La narración comienza con una definición del término “digital” como “un nuevo universo que engloba a todos los seres humanos sin distinguir acento, raza, sexo o credo”. Es además la más reciente “revolución de la historia del hombre”, cuyo rasgo distintivo se encuentra en una radical inversión en la percepción de nuestro hábitat, “la ciudad” (00’45”). Visualmente, se *invierte* asimismo la orientación de las imágenes que son mostradas, por ejemplo las de los característicos miradores de Nueva York. Si antaño, relata nuestra voz, se concebía la ciudad como “una anárquica amalgama de lugares donde el ciudadano realizaba actividades vitales como comer y amar” de múltiples maneras, “ofrecía a los amantes un catálogo de lugares” tan diverso que, sin embargo, suscitó mucho estrés en el ciudadano al requerirle “una cantidad excesiva de tiempo, energía y salud decidiendo dónde ir y llegando al sitio elegido” (02’09”). El “derecho a la ciudad” del que hablaba Henri Lefebvre en los setenta parece dar paso a una distopía:

Basta con abrir los ojos para comprender la vida cotidiana del individuo que corre de su alojamiento a la estación [...], al metro abarrotado, a la oficina o a la fábrica, para por la noche reandar ese mismo camino y volver a su hogar a recuperar fuerzas para proseguir al día siguiente. Al cuadro de esta miseria generalizada acompañaría el cuadro de las ‘satisfacciones’ que la disimulan, convirtiéndose en medios para eludirla y evadirse de ella⁷⁰.

Todo ello contribuiría a acrecentar la “ansiedad” del ciudadano, la cual se pretendió controlar mediante la “‘homogeneización’ en el universo real”, imponiendo “una continua repetición de lo mismo” (02’40”). La ansiedad obedece así a una falta de “guía para el presente”⁷¹ que nos aboca a dicha repetición. Junto a estas palabras, se muestran planos generales de estaciones de tren y de personas caminando por la calle apresuradas. Por este motivo, la ciudad se simplificaría para que el ciudadano recupere “la tranquilidad para comer y amar” (03’07”). Tras la afirmación de nuestra voz en *off*, asistimos a un fundido en negro que suscita una reflexión sobre la ciudad. Una ciudad como parque de atracciones por la que simplemente se transita y se consume⁷². La aceleración progresiva de la modernidad –la conquista de la velocidad⁷³– ha contribuido a su inhabitabilidad. “El nuestro es un tiempo que, de hecho, “ha *domiciliado* la velocidad”⁷⁴ y que afecta, diciéndolo con José Luis Molinuevo, a toda “una generación de nómadas digitales de que vagan en un horizonte sin fin. Es una generación fascinada por el inmediato presente y también de la prisa por expresarlo”⁷⁵.

A continuación, la narración enumera ciertas actividades de ocio de gran interés en la ciudad y referentes a la posibilidad de socializar, como las del “comer” y el “amar”⁷⁶. No en vano, en las ocasiones en que dichas palabras son pronunciadas, se

⁷⁰ Lefebvre, H., *El derecho a la ciudad*, traducción de J. González-Pueyo, Barcelona, Península, 1978, p. 179.

⁷¹ Sennett, R., *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, op. cit., p. 101.

⁷² Molinuevo, «Hacia una estética de las nuevas tecnologías», op. cit., p. 75.

⁷³ Virilio, P., *Estética de la desaparición*, traducción de Noni Benegas, Barcelona, Anagrama, 1988, p. 48.

⁷⁴ Martín Prada, J., *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*, Valencia, Sendemá, 2012, p. 57.

⁷⁵ Molinuevo, «Hacia una estética de las nuevas tecnologías», op. cit., p. 35.

⁷⁶ Panea, «Narrativas alternativas al relato global: etnicidad, nacionalidad, imagen en movimiento», op. cit., p. 351.

proyecta la imagen de la “M” del rótulo de un restaurante de McDonald’s. Comer y amar, dos actividades básicas del ser humano, son dos principales nichos de mercado⁷⁷ constantemente apelados en el suelo urbano. Al fin y al cabo, expone José Luis Brea, la ciudad se presenta como respuesta a una gran amalgama de economías afectivas que implica el trazado de las vías necesarias para su efectivo cauce⁷⁸. Pero el abuso progresivo de dicha necesidad de “comer” y “amar” acabará estandarizando tanto los modos en que comemos y amamos que provocarán un hastío social sin precedentes. El consumo *acaba consumiéndonos* y, con el tiempo, el ciudadano comenzaría “a echar de menos los tiempos en que tenía diversas opciones donde elegir”, sigue la voz, y más aún: pararse a disfrutar de su elección. Por tanto, desde las altas esferas del poder político, se se llegaría “a la conclusión de que la solución no era cambiar la ciudad sino la mente del ciudadano” (03’36”). El objetivo era que se consumiera sin descanso y sin pensar en la mera posibilidad de elegir. En ese momento, un fundido en blanco difumina las imágenes de una multitud ociosa que patina sobre una también blanca pista de hielo.

Esta idea entronca con la lógica neoliberal en la que habitamos, como expresan Laval y Dardot: “el neoliberalismo, antes que una ideología o una política económica es [...] una racionalidad; y [...] en consecuencia, tiende a estructurar y a organizar, no sólo la acción de los gobernantes, sino también la conducta de los propios gobernados”⁷⁹. Hacía falta un nuevo universo, continúa el relato, “el universo digital”, que devolvería “al ciudadano la opción de elegir” pero de una manera mucho más ilusoria: “eliminando la ciudad” (03’52”). Para llevar a cabo este proceso se hacía necesario “destruir la entidad física de la ciudad” y, con ella, la del “ciudadano” (04’28”). Se muestran ahora imágenes de edificios demolidos y contenedores, contrapuestas a grandes carteles de películas de ciencia ficción. Lo “Digital” eliminaría tanto a la ciudad como al ciudadano gracias a Internet, un mundo paralelo para “el nadie o habitante estándar”, que finalmente acabó siendo “todo el mundo”, dejando con ello “de existir” (05’54”). Además, “*Digital* no tiene límites. Cualquier actividad humana es accesible sin salir de casa”, sigue la voz en *off*, y todo es disponible “con un clic de ratón” (06’05”). Esta aparente accesibilidad oculta, sin embargo, una cierta dirección en el modo en que los internautas pueden expresarse. Como siguen Laval y Dardot: “gobernar no es gobernar contra la libertad o a pesar de ella, es gobernar mediante la libertad, o sea, jugar activamente con el espacio de libertad dado los individuos para que acaben sometiéndose por sí mismos a ciertas normas”⁸⁰.

Tras hacer referencia a ese mundo enteramente accesible con el mero “clic de ratón”, se muestra el plano general de una valla publicitaria vacía y rótulos donde se leen direcciones de páginas web. De nuevo, un fundido a negro que da paso a la parte final de la narración. Si bien gracias al universo digital “el internauta no se ve afectado por su acento, raza, sexo o credo”, también “con solo aporrear un teclado [...] se reinventa, elige una meta y la persigue libre como individuo” (06’25”). Junto a ello, la posibilidad de habitar un lugar nuevo como sería Internet, un lugar sin fronteras. Un lugar que no descansa, un lugar que ciertamente es la anulación de todo

⁷⁷ Valls Boix, J. E., *Metafísica de la pereza*, op. cit., p. 58.

⁷⁸ Brea, J. L., *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, op. cit., p. 109.

⁷⁹ Laval, Ch. y Dardot, P., *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*, op. cit., p. 15.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 16.

lugar. Dicha frase precederá a la consabida despedida (06'30'') y en ese momento visualizamos un primer plano de la bandera de los Estados Unidos de América, ante el cual la cámara va progresivamente haciendo *zoom* hasta detenerse.



Figura 3. Elías León Siminiani, “Digital”, 2003. *Video still* del autor.

4.4. “El tránsito” (2009) e “Intro (a El tránsito)” (2009)

El último fragmento de la serie indaga también en el empobrecimiento de la experiencia cotidiana urbana y la alienación del individuo, pero concretamente en el así denominado “tránsito”⁸¹. Nada más cotidiano en nuestra actualidad, el sempiterno trayecto casa-trabajo, trabajo-casa, como ya vimos en Lefebvre. De hecho, estos son tan consustanciales al funcionamiento de la ciudad que definen su trazado y estructura hasta el punto de que las políticas urbanas minimizan cada vez más los espacios públicos de detenimiento y encuentro, como vimos anteriormente con Martha Rosler⁸². Así, aniquilada cualquier tipo de distracción o posibilidad para la socialización *física*, por tanto no mediada por las tecnologías de la información, o no productiva económicamente, la necesidad humana de realización se vuelca en el entorno laboral⁸³. Una realización inspirada en la ética protestante de Max Weber⁸⁴, pues si “para ser alguien, [...] uno hace realizarse, el trabajo como producción de mérito, se torna la fuente de todas las formas de valor de la subjetividad, de modo que esta nada es, de nada sirve y para nada vale, si no emprende la larga gesta de trabajarse”⁸⁵. Por tanto, este impulso que implica el movimiento tiene un doble sentido, el de sobrevivir y el de formar comunitariamente parte de algo, el trabajo. Como continúa Valls Boix: “El ser se constituye a partir de una carencia, una negatividad ontológica (*want*) que ha de ser colmada o satisfecha a partir de una producción (*work*)”⁸⁶. Así, además, gracias a la expansión de las tecnologías de la información y la comunicación el neoliberalismo fomentará la posibilidad de

⁸¹ Panea, «Narrativas alternativas al relato global: etnicidad, nacionalidad, imagen en movimiento», op. cit., p. 351.

⁸² Rosler, «Si vivieras aquí...», op. cit., pp. 175-176.

⁸³ Echaves, M., Gómez Villar, A. & Ruido, M. (eds.), *Working Dead. Escenarios del postrabajo*, Barcelona, Institut de Cultura, Centre Cultural La Virreina-Ajuntament de Barcelona, 2019.

⁸⁴ Sennett, R., *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, op. cit., p. 108.

⁸⁵ Valls Boix, J. E., *Metafísica de la pereza*, op. cit., p. 29.

⁸⁶ *Ibidem*.

“trabajar sin pausa”, sin límites, expone Jonathan Crary⁸⁷ en un panorama dominado por “la absoluta disponibilidad”⁸⁸. Todos queremos “ser alguien”, incluso durmiendo.

“El tránsito” es la película la más duradera del conjunto –doce minutos– y también la más dinámica, precisamente para hacer alusión a la propia naturaleza del tema que expone. También es la propuesta en la que advertimos un mayor lapso del tiempo en relación con el conjunto de la serie⁸⁹. “Produccionismo” es el único modelo económico admitido en el mundo moderno”, reza una de las primeras frases enunciadas (00’48”), mientras vemos imágenes de trenes en marcha, calles atestadas de tráfico o escaleras mecánicas en movimiento que, sin embargo, se encuentran vacías. No fue fácil instaurar este modelo “produccionista”, según nos cuenta la voz en *off*, pues como “el ser humano tiende a la diversidad” le costó acostumbrarse al binomio “producir / descansar para seguir produciendo” (1’17”). El ser humano, en efecto, no se contenta con la mera producción, sino que va más allá: no busca solo producir, sino producir sentido, y con ello la creación de “una forma de vida”⁹⁰. Es más, “nuestro trabajo en el mundo es crear, y la mayor creación es nuestra propia historia”⁹¹. Así, en “El tránsito”, se sigue incidiendo en cómo toda creatividad es convertida en mercancía mientras que asistimos a imágenes que nos muestran un tiovivo, también vacío. La voz en *off*, como si de un cuento se tratase, afirma cómo la solución para mantener a las personas bajo dicho control fue “mudar a los profesionales a las afueras de la ciudad forzándoles a emplear una franja de la jornada en desplazarse al trabajo” (2’55”). Todo ello vendido bajo el relato de que “no moverse es sinónimo de fracaso”, vejez, improductividad⁹². Este desplazamiento es el que conectaría dos realidades: “El centro para producir y ‘las afueras’ para descansar (para seguir produciendo)” (5’08”). Si bien en el trayecto era posible para el ciudadano o ciudadana conversar con sus semejantes, el anonimato y la masificación de las grandes ciudades frenarían estos encuentros (06’07”), los cuales a la postre, podrían derivar en una posible asociación y, con ello, rebelión (07’37”).

A nivel compositivo, se juega de manera más evidente con el ritmo, especialmente cuando se conjuga la enunciación de los términos “producir” y “descansar para seguir produciendo” con imágenes de personas anónimas en un parque levantándose y dejándose caer (10’35”). Nada más lejos de nuestra epocalidad, llena de todo tipo de dispositivos que buscan capitalizar la fatiga⁹³. También se refleja el tedio de la lentitud que ese trayecto supone para la mayoría de ciudadanos y ciudadanas, con un corte súbito en el sonido y con la reproducción de imágenes estáticas, donde ya no hay más movimiento. Tras este breve lapso la cinta regresa a su cadencia original y se refuerza la idea de cómo todas estas decisiones son tomadas “desde arriba”, desde el poder. “Todo fue planeado en el edificio más alto del planeta” (10’01”), se enuncia, mientras asistimos a planos cenitales del Empire State neoyorkino. Pese al tono funesto de “El tránsito”, llegados a su final parece asomar un matiz de esperanza. Quizás ese trayecto es alienante, quizás suscita un doloroso aburrimiento, pero hay

⁸⁷ Crary, J., *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Barcelona, Verso, 2013, p. 17.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁸⁹ España Navarro, E., *Siminiani: primer plano*, op. cit., p. 45.

⁹⁰ Esposito, R. *Institución*, traducción de Antoni Martínez Riu, Barcelona, Herder, 2022, p. 12.

⁹¹ Sennett, R., *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, op. cit., p. 107.

⁹² *Ibidem*, p. 90.

⁹³ Valls Boix, J. E., *Metafísica de la pereza*, op. cit., p. 52.

algo que aún puede hacer el individuo por sí solo: soñar. Nuestra voz lo enuncia: “Hay, sin embargo, *transitantes* que sueñan cuando descansan. A dichos *transitantes* se les llama soñadores” (10’55”). Estas palabras se combinan ahora con imágenes del desierto. Volvemos, por tanto, al punto inicial. Al que nos trajo aquí. Y sigue: por eso “es necesario crear nuevos sueños. [...] Sueños que den esperanza al transitante y reafirmen su modo de vida. Sueños para soñar en el tránsito. El más relevante de estos sueños se denomina ‘sueño americano’ y será el tema del siguiente capítulo de la serie *Conceptos clave del mundo moderno*” (12’02”). La última imagen de la ciudad que vemos antes de que dichas palabras sean pronunciadas, además de rotuladas en blanco sobre un fondo negro, vuelven a ser las escaleras mecánicas, vacías. Tras su enunciación asistimos a un plano detalle de la entrada a lo que parece es una casa residencial con la verja entreabierta.

Con esta sentencia aparentemente finaliza la serie, la cual, para el desconcierto del espectador, proseguirá posteriormente con otro pequeño trabajo en vídeo titulado “Intro (a *El Tránsito*)” (2009), de 1’50” de duración. Publicado en el mismo año, en él el artista compondrá a modo de recorrido general por los conceptos de todo su proyecto, desde una perspectiva panorámica. Lo más revelador es esta inversión temporal, el hecho de que la titule como un preámbulo o preparación para visualizar dicha obra, ya concluida, cuando la podemos considerar realmente un epílogo. Tras la sucesión de algunas de las imágenes que componen los capítulos de la serie, en esta breve intervención expone las premisas en las que se basó para su creación desde esa voz, que ya no oculta la identidad del autor. En esta ocasión, predomina un fondo negro mientras que el autor habla. Fondo solo interrumpido por algunos fragmentos de la serie que ilustran la recapitulación realizada. Las premisas de esta obra fueron siete, a saber:

1. Todos los episodios comenzarán con una definición de diccionario,
2. Todos los episodios tendrán un mismo final,
3. Todos los episodios serán ensayos filmicos: texto en *off* contra imágenes,
4. El texto será en inglés y leído por una misma persona.
5. Todos los episodios se rodarán en la ciudad de Nueva York,
6. Escribiré, filmaré y montaré cada episodio en soledad,
7. Solo haré un nuevo episodio cuando sienta que ha llegado el momento de hacerlo (1’18”).

Tras recitar dichos puntos, Elías continúa desde un tono más íntimo, de nuevo con la pantalla en negro y alternando su voz con algunas de las palabras “clave” que va recitando, para finalizar con un primerísimo primer plano de su boca terminando de pronunciar la última palabra que escucharemos. En este fragmento explica los objetivos de la serie: “a) desarrollar una relación lo más íntima y directa posible con el cine, b) ver cómo podría afectar el paso del tiempo al manifiesto de los siete puntos”, concluyendo que, a pesar de los años, “‘Conceptos clave del mundo moderno’ aún resiste como uno de los pocos triunfos sobre la fugacidad de mi juventud” (1’45”). Como vemos, en este desconcertante episodio se revela una clara conexión entre los conceptos explicados y la experiencia personal del cineasta, situándose por tanto en el centro del problema, no como un sujeto creador sino también un actor mismo de su propia obra.



Figura 4. Elías León Siminiani, “El tránsito”, 2009. *Video still* del autor.

5. Conclusiones

La serie de León Siminiani ha sido apenas atendida a nivel teórico a diferencia de otras de sus películas y cortometrajes más conocidos, como “Mapa” (2013)⁹⁴, pero también “Apuntes para una película de atracos” (2019), “El síndrome de los quietos” (2021) o la recientemente galardonada en la XXXVII edición de los Premios Goya “Arquitectura emocional 1959” (2022). “Conceptos clave del mundo moderno”, gracias al empleo del audiovisual siguiendo la tesis barthesiana de la “función de relevo”, aúna imagen y palabra, dejando el espacio necesario a ambas, sin tratar de ilustrar conceptos ni hacer del texto un mero recurso informativo precisamente en una obra que trata de “conceptos”. Esta operación, que se desmarca del cine americano convencional de “inmersión –en el que lo que se oye y lo que se ve va en congruencia y el espectador se inmiscuye pasivamente en la trama–, permite suscitar la imaginación del espectador, quien es interpelado de principio a fin y completa así el significado de la obra. Un juego tácito que desde el principio nos hace conscientes de nuestro lugar con respecto a la obra. La precariedad de los medios empleados rebaja así la densidad de la obra, que precisamente gracias a ello consigue generar esta cercanía.

Como escribe Josep M. Català, “a la vez que el autor transforma las cosas, la realidad, en ideas, también las saca de quicio, rompe todos los códigos posibles y produce por tanto perplejidad. Es la plasmación de una mirada que proviene de un lugar indeterminado, de un no lugar que transforma la realidad conocida en un paisaje fantástico”⁹⁵. Lo hemos visto en sus particulares alusiones a la relación entre empleador y empleado en el entorno laboral (“La oficina”), a los juegos de lenguaje que se dan entre las distintas clases sociales (“El permiso”), al supuesto aire de libertad y protección, donde aparentemente no hay discriminación posible, que supone el universo digital de Internet (“Digital”), a un “comer” y “amar” cada vez más estandarizado, y al tiempo que empleamos en los trayectos rutinarios, que a su vez son el correlato de la desaparición de los lugares para el encuentro en el

⁹⁴ Fernández Labayen, M., Oroz, E. & Cerdán, J., «Producción y circulación del documental en el entorno digital: el caso de Mapa (Elías León Siminiani)», *Telos. Cuadernos de comunicación e innovación*, 96 (2014), pp. 72-81.

⁹⁵ Català, J. M., «Guía de perplejos. El cine imposible de León Siminiani», op. cit., p. 83.

ámbito urbano (“El tránsito”). Los saltos espacio-temporales y la estructura circular y no lineal de la trama refuerzan este propósito en todos los capítulos de la serie, en una crítica al constante desear, a un mesianismo irrefrenable y a la ausencia de todo límite. Las repeticiones de las distintas imágenes que vemos a lo largo de cada entrega ayudan así a crear una suerte de melodía que resuena en el espectador, que consigue hacerle ser consciente de la rotundidad a su vez de los mecanismos publicitarios. En sus distintas tomas, cortes, enfoques y correspondientes desenfoques, tanto a nivel plástico como conceptual, en su obra se deja espacio a posibles formas desde las que pensarnos en tanto sociedad en el paradigma informacional y neoliberal en el que actualmente vivimos, como hemos visto en las referencias que hemos incorporado desde la Estética, la Filosofía o la Historia del Arte. El autor manipula el tiempo, encadenando las distintas series y proponiendo una entrega siguiente que nunca llega. Como el deseo que, en esencia, es imposible de colmar, tal y como ese “tonel agujereado” que describía Sócrates en su diálogo con Calicles⁹⁶. Tal y como funciona el mundo neoliberal en el que vivimos.

6. Referencias bibliográficas

- Barthes, R., *Elementos de semiología*, traducción de Alberto Méndez, Madrid, Alberto Corazón, 1971.
- Baudrillard, J., *Cultura y simulacro*, traducción de Pedro Rovira, Barcelona, Kairós, 1978.
- Bonet, E., *Escritos de vista y oído*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2014.
- Brea, J. L., *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, Madrid, Akal, 2010.
- Calle, R. de la, «La estética como filosofía práctica: Su consolidación disciplinar en la Transición española». En Albares Albares, R. & Hernández Sánchez, D. (eds.), *Estética y filosofía en el mundo hispánico: Actas del XVIII Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamericana*, Salamanca, Luso-española de ediciones, 2022, pp. 15-43.
- Casetti, F. & Di Chio, F., *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 2007.
- Castro, S. J., «Arte, estética y política. Una propuesta crítica», *Bajo palabra*, 30 (2022), pp. 283-298. <https://doi.org/10.15366/bp2022.30.015>
- Català, J. M., «Guía de perplejos. El cine imposible de León Siminiani», en Fernández Guerra, V. & Gabantxo Uriagereka, M. (eds.), *Territorios y Fronteras: Experiencias documentales contemporáneas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2012, pp. 71-86.
- Crary, J., *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Barcelona, Verso, 2013.
- Cuevas Álvarez, E. (ed.), *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, Madrid, Ocho y medio, 2010.
- Deltell Escobar, L. & Hernández Toribio M. I., «Ensayo audiovisual español y humor. *La casa Emak Bakia, Mapa y Muchos hijos, un mono y un castillo*», *Arbor*, 198(805) (2022): a664. <https://doi.org/10.3989/arbor.2022.805012>
- Echaves, M., Gómez Villar, A. & Ruido, M. (eds.), *Working Dead. Escenarios del postrabajo*, Barcelona, Institut de Cultura, Centre Cultural La Virreina-Ajuntament de Barcelona, 2019.
- España Navarro, E., *Siminiani: primer plano*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2017.

⁹⁶ Platón, *Diálogos II. Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*, traducción, introducciones y notas por J. Calonge Ruiz, Madrid, Gredos, 1983, 493a.

<https://hdl.handle.net/10171/58358>

- Espinosa Rubio, L., «Elogio del diletante, o la alegría de las cosas finitas», en Paredes Martín, M. C. & Bonete Perales, E. (eds.), *Filosofía, arte y mística*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2017, pp. 25-43.
- Esposito, R. *Institución*, traducción de Antoni Martínez Riu, Barcelona, Herder, 2022.
- Fernández Labayen, M., Oroz, E. & Cerdán, J. «Producción y circulación del documental en el entorno digital: el caso de *Mapa* (Elías León Siminiani)», *Telos. Cuadernos de comunicación e innovación*, 96 (2014), pp. 72-81.
- Fisher, M., *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, traducción de Claudio Iglesias, Buenos Aires, Caja Negra, 2016.
- Florida, R., *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*, traducción de Montserrat Asensio, Barcelona, Paidós, 2010.
- Foster, H., Boys, Y.-A., Krauss, R. & Buchloh, B. H. D. (eds.), *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006.
- García Varas, A., «Lógica(s) de la imagen», en García Varas, A. (ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pp. 15-46.
- Giannetti, C., «El discreto encanto de la tecnología», en Giannetti, C. (ed.), *El discreto encanto de la tecnología. Artes en España* (cat. exp.), Badajoz, Junta de Extremadura, Gobierno de España – Ministerio de Cultura, 2008, pp. 34-79.
- Gómez Gómez, A., «La transparencia de un diario audiovisual de ficción: *Mapa* (2012), de Elías León Siminiani», *Signa*, 24(1) (2015), pp. 361-374.
- Gutiérrez Pozo, A., «La distancia que nos une. Distancia y soledad en el mundo digital hiperconectado», *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 43 (126) (2022), pp. 1-21. <https://doi.org/10.15332/25005375.7515>
- HAMACA, «León Siminiani», *Hamaca. Plataforma de audiovisual experimental*, 2022. <https://hamacaonline.net/authors/leon-siminiani/>
- Heidegger, M., *Ser y tiempo*, traducción de J. E. Rivera, Madrid, Trotta, 2009.
- Hernández Sánchez, D., «Imágenes sin imaginación», en García Varas, A. (ed.), *Filosofía e(n) imágenes: interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2012, pp. 85-96.
- Juárez, I., «León Siminiani: ‘Las imágenes analógicas siempre tendrán una ventaja sobre las digitales: el peso del tiempo’», *Archivo del cortometraje español*, 31 de mayo de 2021. <https://archivodelcortometraje.es/leon-siminiani-las-imagenes-analogicas-siempre-tendran-una-ventaja-sobre-las-digitales-el-peso-del-tiempo/>
- Kristeva, J., *Las nuevas enfermedades del alma*, traducción de Alicia Martorell, Madrid, Cátedra, 1995.
- Laval, Ch. & Dardot, P., *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*, traducción de Alfonso Díez, Barcelona, Gedisa, 2013.
- Lefebvre, H., *El derecho a la ciudad*, traducción de J. González-Pueyo, Barcelona, Península, 1978.
- Lévy, P., *¿Qué es lo virtual?*, traducción de Diego Levis, Barcelona, Paidós, 1999.
- López Cleries, G. & Hamilton Helle, S., «The Unreal: Imaginaries of Techno-colonialism», *MAST. The Journal of Media Art Study and Theory*, 1(2), (2020), pp. 46-56. <https://doi.org/10.59547/26911566.1.2.03>
- Martín Prada, J., *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*, Valencia, Sendemá, 2012.
- Molinuevo, J. L., «Hacia una estética de las nuevas tecnologías», en Molinuevo, J. L. (ed.), *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca,

- 2001, pp. 51-80.
- Molinuevo, J. L., *La vida en tiempo real: la crisis de las utopías digitales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.
- Molinuevo, J. L., «Saber estar en la cultura de lo digital», *I Congreso Internacional sobre Artes Digitales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2022. Conferencia disponible en línea.
- Oter, J., «Cine de cerca: Escartín, Iriarte, Lacuesta y Siminiani», En Fernández Guerra, V. & Gabantxo Uriagereka, M. (eds.), *Territorios y Fronteras: Experiencias documentales contemporáneas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2012, pp. 33-40.
- Panea, J. L., «Narrativas alternativas al relato global: etnicidad, nacionalidad, imagen en movimiento», en Martínez-Collado, A., García, R. & Panea, J. L. (eds.), *Archivo ARES. Estéticas, identidades y prácticas audiovisuales en España*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I de Castelló, 2022, pp. 307-372.
- Parcerisas, P., *Conceptualismo(s) poéticos, políticos, periféricos*, Madrid, Akal, 2007.
- Perniola, M., «Idiocia y esplendor del arte moderno», *Revista de Occidente*, 224 (2000), pp. 136-151.
- Platón, *Diálogos II. Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*, traducción, introducciones y notas por J. Calonge Ruiz, Madrid, Gredos, 1983.
- Reviriego, C., «León Siminiani: 'En la ciudad y en el desierto'», *Cahiers du cinéma*, 38 (octubre) (2010), pp. 72-73.
- Rosler, M., «Si vivieras aquí...», en Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., & Expósito, M. (Eds.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 173-204.
- Rosler, M., *Clase cultural. Arte y gentrificación*, traducción de Gerardo Jorge, Buenos Aires, Caja Negra, 2017.
- Sánchez Meca, D., *Iniciación a la teoría del conocimiento*, Madrid, Dykinson, 2019.
- Sennett, R., *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, traducción de Daniel Najinías, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Sloterdijk, P., *Estrés y libertad*, traducción de P. Kuffer, Buenos Aires, Godot, 2011.
- Spivak, G. Ch. «¿Pueden hablar los subalternos?», en *¿Pueden hablar los subalternos?*, traducción y edición crítica de Manuel Asensi Pérez, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pp. 43-125.
- Toffler, A., *La tercera ola*, traducción de Adolfo Martín, Madrid, Plaza & Janés, 1980.
- Trigueros Mori, C., «Aproximaciones contemporáneas al hogar», en Martínez-Collado, A. & Panea, J. L. (Eds.), *Secuencias de la experiencia, estados de lo visible. Aproximaciones al videoarte español*, Brumaria, 2017, pp. 177-198.
- Valls Boix, J. E., *Metafísica de la pereza*, Barcelona, Ned ediciones, 2022.
- Virilio, P., *Pensar la velocidad*, dir.: Stéphane Paoli, ARTE France, 2009, 43'.
- Virilio, P., *Estética de la desaparición*, traducción de Noni Benegas, Barcelona, Anagrama, 1988.
- Wallis, B., «Qué falla en esta imagen: una introducción», en Wallis, B. (ed.), *Arte después de la modernidad*, traducción de César Rendueles Menéndez de Llano, Madrid, Akal, 2001, pp. 10-16.
- Zafra, R., «Un cuarto propio conectado: feminismo y creación desde la esfera público-privada online», *Asparkia: Investigación feminista*, 22 (2011), pp. 115-129.
- 242 Películas después, «Entrevista a León Siminiani», *YouTube*, 18 de diciembre de 2018. https://www.youtube.com/watch?v=0p3YuD0IyWY&ab_channel=242PEL%C3%8DCU%20LASDESPU%C3%89S