



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES  
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Informe de camarera. Performando un archivo fotográfico.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Robaina Vera, Alejandro

Tutor/a: Miquel Bartual, María José

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

# INFORME DE CARRERA

Valencia, julio 2023

Trabajo de Fin de Máster dirigido por  
María José Miquel Bartual

Facultad de Bellas Artes  
Universitat Politècnica de València

TIPOLOGÍA 4

Performando un archivo fotográfico



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



MÀSTER en  
PRODUCCIÓ ARTÍSTICA  
Universitat Politècnica de València



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

“De hecho, la documentación burocrática y tecnológica sirve como el medio primario de la biopolítica moderna. Los horarios, regulaciones, informes, encuestas, estadísticas y síntesis de proyectos que componen este tipo de documentación generan constantemente nueva vida.”

Borys Groys. *Volverse público: la transformación del arte en el ágora contemporánea.*

# ÍNDICE

Resumen / 4

Introducción / 5

Objetivos / 6

Metodología / 7

## **1. Nosotras archivamos / 9**

1.1 Mal de nosotras / 12

1.2 Nosotras y el presente del indicativo / 17

1.3 Nuestro cuerpo es un archivo / 20

## **2. Nosotras turisteamos / 24**

2.1 Nosotras no tomamos el sol / 31

## **3. Nosotras, “las de allá abajo” / 35**

Obras / 40

Conclusiones / 58

Bibliografía / 61

Anexo 01 / 65

## RESUMEN

Esta investigación se construye a partir de un archivo familiar que es capaz de introducir un diálogo paralelo al institucional y hegemónico. Las camareras de piso se encuentran de lleno en un entramado de explotación turística de un territorio. Esta industria, a través de la fuerza de trabajo de unas mujeres que dejaban impolutas las habitaciones, funcionaba, mientras que estas también hacían, inocentemente, fotografías mientras trabajaban. Todo el discurso estará articulado a partir de la búsqueda de fotografías en álbumes familiares, y cómo estas, son capaces de generar nuevas preguntas a la construcción de unas prácticas económicas que dominan gran parte del litoral español.

En relación con esta dinámica, las camareras serán las que, por un lado, nos planteen las nuevas cuestiones gracias a sus donaciones al archivo, pero, por otro, serán las que manifiesten sus recuerdos, su memoria, o sus lugares de trabajo que tanto han transformado su cuerpo, a partir de la propia referencialidad de la imagen fotográfica y su cuerpo, su performance.

**ARCHIVO  
CAMARERAS DE PISO  
TURISMO  
FOTOGRAFÍA  
CANARIAS**

## ABSTRACT

This research is structured around a familiar archive that is capable of starting a parallel discussion in contrast to institutional and hegemonic approaches. Chambermaids are in the middle of this framework of abuse in the touristic field. The labour force of these women who leave a pristine room for the clients is the result of a profit industry, but they were taking, innocently, pictures of themselves while carrying out their work. This study will be articulated around a search of photographs within familiar albums, and around these we can ask ourselves new questions about how it has been set up these economic practices in the most coastline of this country. In relation to this dynamic, the chambermaids will be able to generate brand new questions due to the donation of incoming pictures to this archive. On the other hand, they will be able to think out their memories just by seeing these images of themselves. Also, the workspace will show up to help them to perform an unseen image of this archive; their performance.

**ARCHIVE  
CHAMBERMAIDS  
TOURISM  
PHOTOGRAPHY  
CANARY ISLANDS**

# INTRODUCCIÓN

Este Trabajo de Fin de Máster, que se enmarca en la tipología cuatro, tiene como objetivo crear un marco teórico a una investigación que se ha ido desarrollando a la par que las obras que se han ido produciendo a lo largo de los años 2022-2023.

*Informe de camarera. Performando un archivo fotográfico*, es el título del proyecto que engloba a cada una de las vías de actuación que se han ido tomando a lo largo de estos años. El punto que da comienzo a cada serie reside en la intención de archivar unas fotografías muy concretas: fotografías de camareras de piso durante su jornada laboral en Canarias desde la década de 1970 y que pertenecen al álbum familiar de cada una de las trabajadoras que han donado fotografías al archivo. Por tanto, esta investigación se manifiesta como un espacio para detonar un discurso de reivindicación del trabajo desempeñado por este grupo de mujeres y así como mostrar los abusos a sus cuerpos debido a la fuerte carga de trabajo a las que han sido sometidas. La práctica artística se desarrolla, por tanto, a partir de un archivo que va entrelazando unas series de piezas donde la intencionalidad radica en la pluralidad de lenguajes ante una misma problemática.

Las motivaciones de este proyecto se articulan bajo el propósito de hacer confluir la práctica artística con las vivencias personales y familiares de los individuos que participan en él. Por un lado, el ya nombrado colectivo de camareras de piso y su relación directa con los hechos, y, por otro, el autor que en estas páginas desarrollará toda la investigación asociada a la temática, puesto que su madre,

varias de sus tías y muchas de sus primas han sido o son camareras de piso en Canarias desde el comienzo del turismo de masas demandante de personal laboral que se aloja en toda la costa nacional a partir de los años 70 del siglo XX. ¿Es posible hacer una investigación académica, artística y familiar?

Este archivo es un espacio abierto y autónomo que agrupa de forma autónoma estas imágenes. Tiene lugar en el momento en el que una fotografía que presenta unas características, quisiera formar parte del mismo. En la actualidad, son 190 imágenes que se han integrado en toda esta construcción de bases de datos que arrojan cada una de ellas en el momento de su primera indexación. En consecuencia, se abre una veda donde confluyen diferentes personas, cuerpos, representaciones, materiales, técnicas, años, tiempos, textos, letras, datos, y, sobre todo, fotografías que harán de este archivo un marco investigativo que durará años, además de ser capaz de generar una evolución y un aprendizaje tanto en las piezas presentadas como en sus discursos presentes y futuros.

# OBJETIVOS

El objetivo principal de este proyecto es fijar el verbo archivar en presente del indicativo, “nosotras archivamos” como dispositivo capaz de reunir un archivo colectivo de camareras de piso al poner el punto de mira en todo el imaginario potencialmente catalogable de sus vidas, de sus dolencias, de su cuerpo, de su trabajo, de sus espacios o de su lucha.

El archivo turístico en España ha tratado de vanagloriar constantemente las grandes hazañas económicas o los grandes cambios estructurales y coyunturales de una nueva sociedad que estaba a punto de aparecer, pero, deliberadamente, en ese reparto de la memoria guardada en un archivo ha quedado fuera un elemento primordial: las trabajadoras del sector, y es en este punto donde esta investigación se inicia.

Partiendo de este objetivo principal que se desarrollará durante esta investigación, se pretende crear una relación directa y bidireccional con el colectivo al cual se ha hecho referencia, con la máxima intención y atención a sus necesidades como personas pertenecientes a un grupo muy concreto de mujeres que cohabitan en la sociedad en la que participamos.

Se quiere conseguir los siguientes objetivos:

- ▶ Archivar fotografías de camareras de piso trabajando, jugando, descansando, posando, etc. durante su jornada laboral en Canarias desde los años 70.
- ▶ Centrarse en un marco geográfico concreto ya que es el lugar de nacimiento del autor.
- ▶ Generar un proceso de indexación en una base de datos para cada una de las fotografías que forman parte del archivo.
- ▶ Generar performances conjuntas entre las camareras de piso y el autor.
- ▶ Escuchar a las camareras de piso.
- ▶ Adentrarse en la memoria de las camareras de piso a partir de diferentes situaciones a las que se les intenta inducir.
- ▶ Crear un informe de camareras de piso a través de sus fotografías.
- ▶ Generar una investigación artística.

# METODOLOGÍA

En cada acercamiento a la temática planteada en este Trabajo Final de Máster, se seguirá una pauta de actuación que se entenderá como uno de los ejes primordiales para conseguir que toda esta investigación pueda tener una resolución satisfactoria para todas las partes aquí presentadas. La metodología de trabajo se planteará de tal manera que las camareras de piso tengan un poder de conducción de cada una de las series de piezas presentadas, así como del acuerdo mutuo de poder archivar unos cuerpos y espacios representados a través de diferentes técnicas. Por tanto, proponemos una manera activa de poder llevar el verbo archivar a la acción en tercera persona del plural del indicativo, donde los consensos y las escuchas activas se convertirán en máximas proactivas al cambio y la creación.

Uno de los puntos básicos de esta metodología de trabajo es la catalogación sistemática de todas las fotografías que se van agrupando en su lugar de reunión. En una base de datos sencilla, un *Excel*, se va añadiendo su número de catalogación, las personas que aparecen, el espacio, el año aproximado que recuerdan las camareras de piso, el tamaño de la imagen, formatos, así como observaciones que pueda tener la imagen según si tiene algo escrito en la cara posterior o un recuerdo asociado. Podríamos considerar este proceso como una obtención de datos, de información, una metodología cuantitativa que puede generar muchos otros discursos, pero este proyecto es en sí mismo una práctica artística que arroja un intercambio de información entre el autor y este colectivo de mujeres. A partir de esa cascada de información que se va

generando de forma sistemática, el lugar de representación en centímetros de una imagen se va cuestionando en el momento en que las relaciones entre celdas, columnas y datos son capaces de generar por sí solas nuevas imágenes a partir de filtraciones grupales de personas, espacios, formatos o años.

En este proyecto los testimonios que han sido guardados en álbumes solo pueden ser verbalizados a través de la memoria de estas trabajadoras que han levantado una industria económica a pesar de que su cuerpo ha sufrido todos sus estragos. Se performa el proceso de activar la memoria a partir de la puesta en escena más allá del mero hecho de señalar con el dedo y decir el nombre de una persona que aparece en la fotografía. La memoria va jugando con el acto de re-fotografiar lo que realmente ya ha sido fotografiado en otro momento y además de poder decir: esa soy yo unos años atrás. Por tanto, la camarera es invitada a imitarse a sí misma sobre un fondo chroma, con la intención de poder poner el aparato de la memoria a funcionar, de tal manera que la colocación en esa pose le haga recordar ese momento exacto de poder verse nuevamente como hacía ya 50, 40, 30, 20 o 10 años en el pasado.

Este proyecto comprende una complejidad familiar, generacional, colectiva, isleña, corporal y turística. Por tanto, es imposible hablar desde la primera persona del singular, debido a que al participar en la construcción de un archivo que tiene la intención de exceder las relaciones intrapersonales, la pluralidad de voces debe ser una constante que propague la deformación de una forma recta y heterogénea de un espacio de acción y de actuación. En consecuencia, “Nosotras archivamos”, es una proposición formal, semántica y sintáctica que nos acompañará durante todo un camino de diálogo donde los entes en primer plano y en segundo plano

no serán vistos por los espectadores, puesto que seremos un uno plural de masa informe.

La seguridad social de diferentes comunidades autónomas realiza cada año de forma sistemática estudios sobre riesgos laborales en el sector turístico. Las camareras de piso, siempre, son las más afectadas. Estos documentos de libre acceso son una fuente de información y de obtención de datos a partir de fuentes institucionales, y que que complementan la memoria de una trabajadora. Es interesante poder contrastar dos tipos de datos que tienen su importancia por separado y en conjunto. A consecuencia de estos estudios de riesgos laborales, las propias técnicas que firman estos documentos llegan a diversas conclusiones sobre cómo se podría reducir la cantidad de accidentes laborales que sufren en particular las camareras de piso. La principal actividad que recomiendan realizar es hacer unos ejercicios de prevención de accidentes musculares antes, durante y al finalizar la jornada laboral. De este hecho parten las ideas de querer performar esos ejercicios corporales que consideran que son beneficiosos pero que no atienden a una realidad vivencial de las camareras de piso.

Por último, destacar que cada una de las fotografías se obtiene como donación a corto plazo, ya que son escaneadas a gran resolución para obtener un archivo en crudo con el que poder trabajar. Una vez que se procede de esta forma, se devuelve las imágenes a cada uno de los álbumes familiares: donde pertenecen. En consecuencia, es un archivo en el cual el principio arcóntico de reunión o

consignación no está alojado en un solo lugar, sino en una pluralidad, tanto como camareras de piso deseen participar. Con esta práctica proponemos una nueva forma de entender los espacios de archivo e indexación de información que no pertenece tanto al formato de generación de datos en tablas o Gigabytes sino a la memoria y los recuerdos más cercanos a las vivencias humanas a través el práctica de pertenencia de una fotografía, aquella que miramos cuando queremos recordar a nuestros familiares que ya no están. Por consiguiente, las camareras de piso son las archiveras de su propia memoria que se reúne por cortos períodos, porque el archivo no son solo las imágenes impresas, sino que son ellas.

1.

# NOSOTRAS ARCHIVAMOS

NOSOTRAS  
ARCHIVAMOS

# NOSOTRAS ARCHIVAMOS

En este primer acercamiento teórico nos gustaría poner de relieve cómo entendemos la construcción de un archivo además de hacernos eco de los discursos más relevantes sobre la teoría archivística según varios autores, donde se pone en valor la capacidad de reunión o de consignación del archivo, así como la performance que se activa con el solo hecho de querer archivar.

Haciendo una aproximación a una de las teorías más interesante e influyente, además de ser de las primeras, habría que destacar la figura de Jacques Derrida, autor de *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Esta investigación ha tomado como referencia la traducción del original a cargo de Paco Vidarte, publicada en el año 1997 en la editorial Trotta. También se ha tomado como referente en el ámbito español a Jorge Blasco Gallardo, con una multitud de escritos que crean discursos a partir de la noción de archivo: *Culturas de archivo*, *Archivar*, «*Ceci n'est pas un archive*», entre otros. Todas estas referencias comparten preocupaciones en lo concerniente al papel de la performatividad instaurada y sobrellevada de la persona que archiva: el archivero. Represión, prohibición, presunción, supresión van a hilar cada uno de los parámetros que se irán desarrollando en este discurso que culminará en un entretejido de cada uno de los detalles mnémicos de una impresión concreta del mal radical. (Derrida, 1997, pág. 7)

“No comencemos por el comienzo, ni siquiera por el archivo. Sino por la palabra «archivo» -y por el archivo de una palabra tan familiar.

*Arkhé*, recordemos, nombra a la vez el comienzo y el mandato. Este nombre coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, allí donde las cosas comienzan -principio físico, histórico u ontológico-, mas también el principio según la ley, allí donde los hombres y los dioses mandan, allí donde se ejerce la autoridad, el orden social, en ese lugar desde el cual el orden es dado -principio nomológico”. (Derrida, 1997, pág. 9)

En el comienzo del texto, Derrida, quiere poner en valor algo aparentemente básico y elemental para entender la noción de archivo, y es remontándose al *Arkhé*, que como nos dice, no lo entiende como dos principios diferenciados, sino que en el origen está inmerso estas dos formas de entenderlo. Rápidamente llega a la conclusión de un allí, de un exterior, de un esparcimiento del espacio en el que se aloja un archivo: “Allí donde, hemos dicho, y en ese lugar. ¿Cómo pensar allí? ¿Y cómo pensar ese tener lugar o ese ocupar sitio del *Arkhé*? (Derrida, 1997, pág 10) Un archivo se despliega, se guarda, se impresiona o se saca, y en definitiva se crea intentando ocupar uno de estos principios, pero ¿cuáles serían las estrategias parásitas para la construcción de un archivo cuando el mandato, la elección o el apuntar con el dedo índice nos agrupa o nos crea con la intención de desagrupar y alejar del otro?, ¿qué reprimimos cuando elegimos? o, incluso podríamos pensar: ¿qué sucede cuando suprimimos? Derrida también sentirá una especial preocupación por los arcontes, “el sentido de «archivo», su solo sentido, le viene del *arkheion* griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, los que mandaban” (pág. 10). Es precisamente, en este punto donde nos gustaría pararnos

para entender la dimensión de la teoría del archivo y más adelante estudiar el archivo y la teoría de la performatividad. Por un lado, tenemos ya designado un espacio físico y lugar donde residen el mandato ya elegido y con tendencia a permanecer; una domiciliación que convierte lo privado en institucional (Derrida, 1997, pág.11). Pero ¿qué estrategias podríamos adoptar para generar un discurso donde esta domiciliación quede entre dicha? Para construir un archivo de camareras de piso, todas estas apreciaciones entran en conflicto con la necesidad de poder conciliar la vida pública y privada del documento, en este caso, fotográfico. El álbum de familia se convierte en el último estandarte de la memoria de su juventud, del tiempo pasado, del querer ávidamente que sus recuerdos no se desvanezcan. Pero un dedo índice está presente para reunir en un espacio algo que para los discursos son profundamente evidentes: agrupar fotografías de unas personas que hacen o les hacían fotografías durante su jornada laboral, pero que para ellas las conexiones no son tan obvias cuando, aparentemente, ese recuerdo de régimen privado y alejado de un foco de pensamiento intenta generar toda una trama de experiencias privilegiadas que pueden, o no, ser compartidas por la protagonista de la representación. Sus recuerdos son privadamente plurales cuando se exteriorizan.

Volviendo al filósofo francés, Derrida, “es preciso que el poder arcóntico, que asimismo reúne las funciones de unificación, de identificación, de clasificación, vaya de la mano con lo que llamaremos el poder de consignación” (pág. 11). El autor se centra, durante gran parte del texto en entender el archivo como un espacio de pugna, de poderes que instruyen a otros, que son capaces de

alimentar unas voluntades por encima de otras, como si la propia naturaleza de lo arcóntico empujara a la creación, unión o reunión, “sino también aquí el acto de consignar reuniendo los signos” (Derrida, 1997, pág. 11), porque “la consignación tiende a coordinar un solo corpus en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal” (pág.11). Con todo esto, se da a entender que para articular todo un archivo de objetos debemos tender a unas taxonomías ideales o compartidas por un grupo que dan la posibilidad de entendernos como tal porque existe un documento que lo avala, y en el cual podemos reconocernos en una inmensidad superior a nuestros propios cuerpos. A partir de este momento, el uso de consignación y de reunión se entenderá bajo las premisas presentadas en esta investigación, haciendo uso de las mismas para acercarnos a la importancia que reside en esta producción artística, porque los archivos que poseen una fuerte fisicidad se convierten en megabytes de información para que puedan ser representados y posteriormente reunidos en un ente que generará muchos más megabytes de información. La dicotomía entre el impreso en papel, el original, y una copia de esta que se archiva, entrará en confrontación como consecuencia y finalidad del proyecto, consiguiendo, a su vez, una de las paradojas que debemos afrontar al entender este proyecto: ¿cómo podemos reunir un documento, que su lugar de consignación no es uno, sino muchos, tanto como camareras de piso que aportan fotografías al archivo?, porque según Derrida: “No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera” (pag.19).

## 1.1 Mal de nosotras

El título de la obra de Derrida es bastante contundente: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, porque todo archivo es violento. Los actos de extrema violencia arrancan con fuerza unas relaciones que podrían existir pero que ya no forman parte de un compendio de situaciones que se generarían en contextos de índoles diversas. Los dos principios que el autor francés toma de Freud son el de placer y el de la pulsión de muerte.

“Es como si Freud no se pudiera resistir más, a partir de entonces, a la perversidad irreductible y originaria de esta pulsión que nombra aquí bien pulsión de muerte, bien pulsión de agresión, o pulsión de destrucción, como si estas tres palabras fueran en este caso sinónimas. Además, esta pulsión de tres nombres es muda (*stumm*); está operando, pero al obrar siempre en silencio, nunca deja un archivo que le sea propio. Destruye su propio archivo por adelantado, como si fuera ésta en verdad la motivación misma de su movimiento más propio”. (Derrida, 1997, pág. 15)

Freud y Derrida plantean el tiempo perdido que convierte el archivo en un aparato inútil a favor de uno cuyos méritos aporten algo en el contexto en el que se genera, porque si todo archivo necesita un afuera, también necesita un esfuerzo de tenerlo presente en su fisicidad, puesto que esto conlleva poner a andar

múltiples cuestiones, desde la impresión de archivos o la búsqueda incesante de nombres de un mar de representaciones de cuerpos, como es el caso del archivo originario de esta investigación. Pero lo interesante de esta apreciación es cómo el archivo es capaz de destruirse, agredirse o matarse a sí mismo por decisiones que atañen a aquellas personas que ponen sus esfuerzos y su cuerpo para que los datos, las tintas, las tipografías, las palabras o los *Mbs* queden archivados. Se mata autónomamente con la intención de poder crearse autosuficientemente bajo capacidades deícticas, donde el discurso va tejiendo una larga línea serpenteante de información.

Hasta este punto podríamos decir que todo proceso archivístico tiene el poder de performar a favor de su propia voluntad de aniquilación. Pero es justo en este instante donde Freud y luego Derrida son capaces de buscar una excepción a todo ese entramado de deducciones: “salvo, dice Freud, si se disfrazo, si se tiñe, se maquilla o se pinta (*gefärbt ist*) de algún color erótico” (pág. 7), porque: “No deja en herencia más que su simulacro erótico, su pseudónimo en pintura, sus ídolos sexuales, sus máscaras de seducción: bellas impresiones.” (Derrida, 1997, pág. 7) Lo bello es erótico porque sus ídolos generan ensoñaciones que nos desbordan cuando nos encontramos en el punto archivístico de no retorno que nos produce la incredulidad de las imágenes que estamos viendo y reuniendo, ya sean estas impresiones de palabras en tinta sobre papel o un proceso químico de impresión analógica de imágenes fotográficas. El placer se produce cuando nos

encontramos ante esta imagen nuevamente y que, además, intentamos recortar de nuestra memoria ese instante primero de satisfacción: poner en práctica la memoria de la memoria. Es el acercamiento sorpresivo del eros que ha tenido que superar y dialogar con el tánatos. La belleza de lo bello. Pero es aquí donde reside la importancia del archivo en el que estamos trabajando en cuestión, porque, ¿es posible generar una impresión erótica sobre lo archivístico (Derrida, 1997, pág. 7) cuando es esa misma repartición del eros que ha violentado profundamente la memoria de una sociedad que no ha podido acercarse al archivo turístico hegemónico o que ni siquiera es una parte representada del mismo? Para que pueda existir la memoria de las camareras de piso, estas deben, primero, estar pensadas dentro de un nuevo proceso de reconfiguración del espaciado de los cuerpos en su capacidad de pertenencia a una sociedad que ha ayudado a construir, tanto a nivel económico como social. En el siguiente subcapítulo investigaremos en las formas en las que la performatividad configura un archivo al generar datos e informes de forma detallada, al ser capaz de coquetear con la pulsión de muerte: el *modus operandi* que generan planteamientos y cuestiones metodológicas al acercarse a la construcción de un archivo que tiende a su exterioridad.

Tácita Dean es una artista inglesa que imagina archivos posibles que nunca han podido existir. Archivos cuya pulsión de muerte nunca ha dejado que puedan llegar a confluir en un espacio, en una reunión y un exterior (Hal Foster, 2016, pág. 112). Para ella, es un acuerdo aleatorio, puesto que para la autora archivar es un viaje, como ocurre en su obra *Girl stowaway*:

Dean se encontró con una fotografía de una chica australiana llamada Jean Jeinnie que en 1928 viajó de polizón en un barco llamado Herzogin Cecilie con destino a Inglaterra; el barco luego naufragó en la bahía de Starehole en la costa de Cornwall. A partir de este único documento, el archivo de *Girl Stowaway* forma un tenue tejido de coincidencias. Primero, Dean pierde la fotografía cuando su valija se extravía en Heathrow (luego aparece en Dublín). Después, mientras investiga sobre Jean Jeinnie, escucha ecos de su nombre en todas partes: en una conversación sobre Jean Genet, en la canción pop «Jean Genie», etcétera. Por último, cuando viaja a la bahía de Starehole para investigar el naufragio, una chica es asesinada en los acantilados del puerto la misma noche que Dean también pasa allí. En un equivalente artístico del principio de incertidumbre en el experimento científico, *Girl Stowaway* es un archivo que implica al artista como archivista dentro de él. (Hal Foster, 2016, pág. 112).

Tácita Dean no puede escapar de su intencionalidad erótica o de la incredulidad azarosa de poder construir un archivo donde el impulso mismo reside en su aleatoriedad de los hechos que suceden cuando estás presente, con tu cuerpo, en un espacio y un tiempo. Es el contexto el que se crea a sí mismo, cuya finalidad es un material de registro, ya sea a partir de una película, como la obra de artista inglesa o el bloc mágico de Freud “en cuanto representación dejada a su suerte”. (Derrida, 1997, pág. 9)

Al respecto de la obra comentada, Dean



DEAN, Tacita. *Girl Stowaway*, 1994, Zurich: Migros Museum für Gegenwartskunst: Startseite. © Tacita Dean.

añade: “Tenía un principio y un final, y existe como un paso del tiempo documentado. Mi propio viaje no sigue dicha línea narrativa. Comenzó en el momento en el que encontré la fotografía pero ha serpenteado desde entonces, a través de una investigación sin reglas y sin ningún destino obvio.” (Hal Foster, 2016, pág. 112) Lo que evidencia la artista es el propio camino de la persona que se encuentra en ese momento de registro que tiene la capacidad de reunir datos concretos, y que quizás no sean tan precisos, porque la puesta en marcha del aparato archivístico genera fluctuaciones de diversas índoles, porque desde una fotografía de una polizona hasta el asesinato misógino que es capaz de consignar porque ella, como cuerpo o ente necesario de movimiento, se deja llevar por los mecanismos que a su suerte están en sus manos. Llevando estas últimas ideas al archivo de camareras de piso, el impulso de archivo que produjo el visitar el álbum familiar después de la muerte del padre del autor de este texto, conlleva que los caminos de pulsión y placer se adentren cada vez más

en sendas que transitan unos puntos de vistas plurales, porque a partir de una fotografía y la cantidad de percepciones sobre ella, solo pueden ser contadas por las camareras de piso, porque ese encuadre, esa hilera de piedra y césped, ese grupo de personas o esa pose muy concreta para la foto, despiertan en ellas sentimientos de añoranza de un pasado donde los esfuerzos de un trabajo duro a nivel corporal se entremezclan con los recuerdos de un pasado de juventud y felicidad. Cuando la memoria toma las riendas del archivo, esta es la generadora de datos, de percepciones, de ideas o pensamientos que reconducen cada una de las series de esta investigación.

Ariella Azoulay, una artista y pensadora israelí, en una de sus numerosas series sobre cómo entender un archivo de fotografía, *Fotografías no exhibibles – Distintas maneras de no decir deportación*, trabaja a partir de unas fotografías tomadas entre 1947 y 1950 en Palestina. Estas imágenes, como dice la autora, se han convertido en inmostrables, pero sí en accesibles (Azoulay, 2019, pág. 1),

en referencia a ellas, la autora nos cuenta:

Vi [estas fotografías] en el archivo del Comité Internacional de la Cruz Roja (CICR) de Ginebra en 2009, y que son accesibles para el público. Pero para mostrarlas, es necesario obtener el permiso del CICR. El permiso depende de la aprobación del CICR de cualquier texto que un usuario del archivo pueda escribir para acompañar las fotografías. Al controlar la manera en que se describen las fotografías para el público, los centinelas del archivo parecen estar autorizados para denegar a los ciudadanos el derecho de leer libremente su historia, mostrarla a los demás, reinterpretarla, compartirla e imaginar un futuro distinto. Con este abuso de poder, el archivo traiciona su propia vocación como institución pública y como depósito de documentos pertenecientes al público, por el simple hecho de que tales documentos se refieren a la vida e historia de muchos individuos. Debido a que insistí en mi derecho a describir las fotografías de una manera civilizada que suspende el paradigma nacional de las “dos partes” –a saber, los israelíes y los palestinos–, no conseguí estar autorizada para mostrarlas públicamente. Por lo tanto, les puse título, permitiéndoles existir más allá de mi propia memoria de ellas. Dado que las fotografías eran inmostrables pero no inaccesibles, pude dibujarlas y mostrar sus sustitutos. (Azoulay, 2019, pág.1)



AZOULAY, ARIELLA. *Fotografías de lo inmostrable*, exhibidas en la Fundació Tàpies, durante 2019-2020. © Ariella Azoulay

El documento existe, reside en un lugar en el que se reúne, pero su capacidad de exteriorización se ve limitada por los usos y dialécticas previamente estructuradas dentro de un archivo, que en este caso se convierte en público. Pero la autora, en su derecho de querer mostrar lo inmostrable, se ve en la tesitura de poner en funcionamiento la maquinaria de la memoria contraria a las leyes de coacción a la libre muestra de significantes, en este caso fotográfico, junto a significados, en plural. La estrategia de Azoulay nace contraria a la violencia y al encubrimiento de unas imágenes acompañadas de unos textos que no deben de de anclarse para anteponerse a la encrucijada en la cual una imagen fotográfica tiene cuerpo suficiente para significar, cuando la parcial presunción de ocultación de unas fotografías ya están generando discursos plausibles sobre la problemática que aborda. Los posicionamientos de muestras y ocultaciones deben ser una pugna constante en el momento en el que se piensa el poder de reunión de un archivo. Mirar una fotografía de las camareras de piso es adentrarse en la privacidad de una familia, porque, aunque muchos significantes y significados se repitan en las fotografías hasta ahora indexadas, todas pertenecen a un cuerpo mayor: a su álbum familiar y querer estar ahí es traspasar a lo público al ver las evidencias de repeticiones de su privacidad, porque lo privado se convierte en un cuerpo generalizado dentro de las propias lógicas archivísticas pensadas como medio de actuación que son las culpables de su propagación e indexación en grupos.

A modo de conclusión, nos gustaría traer a colación un ejemplo que rescata Jorge Blasco en el texto *Ceci n'est pas un archive*, recogido en *Memorias y olvidos del Archivo* (2012) donde el protagonista de la historia es F.G.J., puesto que le había llegado una carta en el que se le ofrecía una suma de dinero como indemnización a su estancia en Francia como refugiado durante el franquismo. El organismo pertinente necesitaba una prueba verosímil o verdadera del campo de concentración, donde también podría ser una fotografía. Finalmente se había optado por el uso de una imagen, ya que no se encontraba ningún documento escrito que testificara sobre el periodo de la persona implicada en el lugar. En esta fotografía, F.G.J. aparecía de una forma elegante, bien vestido, puesto que los fotografiados se preparaban de tal manera para que la imagen enviada más allá de la frontera tuviera una impresión positiva sobre sus familiares. Finalmente, el organismo desestima la compensación económica porque la fotografía no se ajustaba a unos parámetros donde se pudiera entender que F.G.J. estuviera en un campo de concentración. Con esta anécdota podemos deducir que los archivos son, en definitiva, cavilaciones estéticas de un proceso espacial de representación muy particular. Para entender un archivo de las víctimas de guerra, por ejemplo, nos tenemos que redirigir al holocausto y a la proliferación de fotografías de cuerpos mutilados o de infinidad de rostros, donde sabemos que la muerte de cada uno de ellos fue propiciada por las voluntades de otros, y si no se ajustan a estos parámetros,

la duda recorre cada uno de los sentimientos encontrados. Boltanski es uno de los autores que ha sido capaz de expandir una mirada, la suya, sobre el holocausto, donde la fotografía en blanco y negro, la multitud de rostros que nos sobrecogen en una sala de exposición se convierte en una máxima que se extiende a cada uno de las formas de entender un archivo de documentos fotográficos.



Boltanski, Christian, El Caso, 1988, fotografía de la exposición celebrada en el Museo Reina Sofía de Madrid, © Museo Reina Sofía.



Fotografía de F.G.J. recogida en el texto de Jorge Blasco Gallardo, 'Ceci n'est pas une archive'.

## 1.2. Nosotras en presente del indicativo

“El archivo no es, ocurre. No es un conjunto de papeles u otros materiales custodiados en un edificio por especialistas o expuestos en una sala de exposiciones”. (Blasco (ed.), 2017, 10) Así de contundente es Jorge Blasco en la introducción de los tres textos seleccionados por él mismo para esta publicación que se ha convertido en un eje principal de la investigación que se está desarrollando. Blasco, lo que nos viene a decir, es que hay un componente de presencialidad de dos entes para que exista un archivo, por un lado un ente humano y por otro un ente no humano, y es precisamente en este instante donde se crea el archivo. “El archivo se activa de diferentes maneras y los documentos son tan actores como los archiveros, usuarios, investigadores, artistas, etc.” (Blasco (ed.), 2017, 11) , de esta apreciación nace el hecho de entender un archivo como un lugar que se piensa a sí mismo e interactúa con todo aquello que está más allá en la medida que su intención trasciende el poder de exteriorización del mismo. Pero:

“Cuando nuevas tecnologías modifican el escenario, el decorado de fondo y la iluminación, cuando se produce

una transformación de los contextos sociales y de las expectativas de las audiencias con la entrada en una nueva era, se crea un espacio – según Butler- para prácticas transgresoras que desafían convenciones sociales e intelectuales hasta entonces indiscutidas.” (Blasco (ed.), 2017, 23).

Y este punto, el archivo de camareras de piso es capaz de archivar cuando somos capaces de ejecutar los planteamientos desde otra mirada. O quizás en el momento que hay un poder y una necesidad de estar situado en ese otro punto se abren nuevas veredas por las que caminar y pensar en nuevas convenciones sociales e intelectuales. Las tecnologías nos dan un campo de actuación más abierto, y por lo tanto, es el escenario idóneo donde el pensamiento y las nuevas representaciones se encuentran. Aquellos archivos ya experimentados hasta la extenuación se convierten en el mecanismo para repensar el espacio de creación contemporánea. Producir a partir de prácticas archivísticas es retrotraerse a la corporalidad, carnal o no, de unos métodos donde la reunión y el acercamiento a un todo único y privadamente público es el catalizador perfecto para nuevas preguntas que priman sobre la interiorización del documento. Performar en favor de esto crea un despliegue donde la memoria toma ese papel de eje central al ponerse en valor cada una de las vivencias personales e interpersonales entre los sujetos que allí interactúan.

Cuando hablamos de espacio y de archivo, entendemos por un lado ese afuera derridiano que es capaz de configurar toda una cosmovisión de interacción entre entes perfectamente conectados para que la performatividad del propio acto de archivar

se genere en presente; en el estar y en el querer estar en armonía con un objeto que se presupone como un apéndice de la memoria. Pero como hemos defendido hasta ahora, el archivo depende de la mirada situada y localizada, y a esta cuestión se adentra K.J. Rawson, en unos de los textos editados por Jorge Blasco en *Archivar* (2017), al estudiar cómo un archivo puede llegar a ser transgénero o solamente tener referencias transgénero: “Al salir del Sexual Minorities Archive se ve un espejo que cuelga detrás de la puerta frontal. La abyección de individuos del pasado histórico como reflejo de nuestra propia abyección en la actualidad.” Para Rawson, el SMA es transgénero puesto que entre su información no se encuentran tildadas referencias sobre la temática, sino que se configura un lugar, una casa, y su poder de reunión desafía la pulsión de muerte. Pero lo interesante de esta cita es que cuando salimos de esta residencia, un espejo nos rebota la imagen de que ahí hay unas luchas olvidadas de aquellos individuos pasados para los que en un presente tampoco se ha consensuado un reconocimiento y es justo antes de salir y dar la espalda, cuando una imagen nos devuelve la abyección de la actualidad. Un espacio destinado a una creación performática constante de cada visitante que sale por la puerta. Al pararnos en esta reflexión, le estamos dando cabida a una preocupación central de esta investigación, puesto que la propuesta de rebotar una imagen a través de un espejo va acompañada de ese gesto performático que articula un argumento más en este cruce con la teoría de la performatividad de Judith Butler y la forma en la que entendemos y proyectamos el archivo en este proyecto.

“la anticipación de una revelación fidedigna del significado es el medio a través del cual esa autoridad se instala: la anticipación

conjura su objeto [...] una expectativa que acaba produciendo el fenómeno mismo que anticipa.” (Butler, 2007, pág. 130) y “performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización... como una duración temporal sostenida culturalmente”. (Butler, 2007, pág. 160) En estas dos citas traídas a colación, Butler usa dos términos que podríamos extrapolar a lo ya defendido en el capítulo anterior. Por un lado, cuando hablábamos de la pulsión de muerte, decíamos que era un elemento anticipador a la propia capacidad del afuera del archivo y que además, esta tiene como objetivo poder establecerse como norma, o como protocolo de actuación ante todo archivo que se precie y terminan reproduciéndose como autoridad: autoridad de género y autoridad deíctica de los documentos en detrimento de otros. Por otro lado, en la segunda cita, la autora estadounidense habla de repetición y según Derrida, no existe un archivo en el que se reitere un protocolo de actuación, ya sea a nivel metodológico como ontológico. Estos dos preceptos acercan aún más la importancia que tiene el acto performático en los estudios archivísticos, sin evidenciar que la construcción de estas dos teorías vieron la luz en un mismo marco temporal.

El grupo artístico El Palomar trabaja generando unos discursos que se alejan de lo establecido como relato único, por tanto para este grupo: “Queerizar un relato histórico implica, en lugar de entender el archivo como relato único y cerrado, mostrar a Smith [el autor al cual estudian en su obra *Fons, Armari i Figura per Ismael Smith*] como texto a revivir, guión a performar, trasladándolo a la lectura y la experiencia del presente” (El Palomar, 2015). El uso de la palabra Queerizar ya nos desvela el enfoque en el cual están inmersas,



El Palomar, *Fons, Armari i Figura per Ismael Smith*, 2015, © El Palomar.

donde la abyección es un punto de inflexión de su obra. En su trabajo está presente la performance como medio para desarticular toda una construcción de vivencias, hechos, realidades adecuadas a la norma del relato hegemónico. En *Informe de camarera*, las prerrogativas se van adentrando en unas prácticas donde los archivos turísticos son localizados para exponerlos como su contrario con la intención de poder desarrollar discursos cuya coqueteo performático no se quede solamente en un juego dialéctico sin trascendencia en el archivo turístico. El archivo de camareras de piso se encuentra en esa sintonía en la cual es plausible cada una de sus manifestaciones que parten del entendimiento de unas fotografías muy concretas de un tiempo muy concreto en una localidad muy concreta.

A modo de conclusión, y apropiándonos del título del texto editado por La Virreina Centre de la Imatge de la mano de Jorge Blasco, Archivar, conjugamos el verbo en la primera persona del plural del presente del indicativo: nosotras archivamos, para localizar todo este entramado de personas y sus problemáticas en esta actualidad del presente, porque es ese, sin duda, el único movimiento posible para generar datos, información y documentación que les atañe a ellas, y solo a ellas, puesto que “la mujer es la principal gestora del archivo familiar, o al menos hasta hace poco así ha sido. El archivo familiar tiene un gran contenido de género y, por lo tanto, la memoria que pueda guardar nunca es neutral”. (Blasco (ed.), 2017, pág.14)

### 1.3. Nuestro cuerpo es un archivo.

¿Qué es una performance? se pregunta Diane Taylor en su texto *Performance*. Para ella posee un lugar y un tiempo en concreto, además de que el performer siempre “tiene público o participantes (aunque este sea una cámara)” (2018, pág.19). Lo interesante de esta afirmación reside en la importancia que adopta el espacio de representación para el aparato performático, donde las corporalidades son capaces de generar significados plurales en signos, en gestos, en movimientos para adoptar, a través de la repetición sistemática de un hecho, un acuerdo cargado de simbolismo. Al respecto, señala Taylor a través de Richard Schechner:

El performance nunca sucede por primera vez, sino por segunda, tercera, cuarta, al infinito”. Es decir, el performance es comportamiento reiterado, re-actuado o re-vivido. Esto significa que el performance -como práctica corporal- funciona dentro de

un sistema de códigos y convenciones. (Taylor, 2018, pág. 20)

Las camareras de piso, a este respecto, tienen interiorizada la repetición de movimientos diarios de su jornada laboral, así como niveles de fuerzas aprendidas por el uso reiterado de un golpe de muñeca o de rodillas. Cuando Schechner trae al debate la importancia de que una performance tiende a un infinito, nos advierte que la copia y su actualización sistemática (e infinita) es un fundamento primordial para poder entender toda una problemática gestual que produce un compendio de situaciones alternas que re-viven un discurso que atañe a muchas otras realidades que exceden a un contexto de cercanía “intergestual”. El epicentro de estos movimientos se encuentra en un significante común, podríamos decir, incluso, que pertenece a una globalidad capitalista y turística: aquellas mujeres que limpian una estancia vacacional mientras el turista está dentro o fuera de la misma. Pero adentrándonos en sus privacidades compartidas, estas generan un discurso de absoluta incertidumbre al mecanismo subyacente que se esconde ante tal reincidencia corporal: el cambio coyuntural de ser una empleada doméstica para las familias aristocráticas o élites políticas o económicas a ser la empleada doméstica de un espectro social más amplio cuyas posturas corporales las convierten en sujetos enfermos dentro de una sociedad. O dicho con otras palabras, las camareras de piso comparten una cercanía “intergestual” con las empleadas domésticas, y se ven reflejadas en los primeros uniformes que adoptan las mismas.

Estas dos ideas, aparentemente alejadas de las teorías archivísticas, vuelven a incidir en

uno de los principios que ya se han mostrado en capítulos anteriores: el lugar de reunión y la repetición. Allan Sekula nos demuestra en su texto *El cuerpo y el archivo* (2003) el cambio radical que supuso la entrada de la fotografía en el sistema social, además de plantearnos la idea de que esta se ve propiciada por el estudio científico del cuerpo:

El retrato fotográfico empezó a jugar un papel que ningún retrato pictórico podría haber desempeñado del mismo modo preciso y riguroso. Este papel derivó, no de una tradición de retrato honorífico, sino de los imperativos de la ilustración médica y anatómica. Así, la fotografía empezó a establecer y delimitar el terreno del otro, a definir tanto el aspecto general (la tipología) y el caso particular de desviación y patología sociales. (Sekula, 2003, pág. 137)

La generalización de la fotografía, según el autor, tiene su germen en las prácticas de estudios anatómicos, donde la producción incesante y sistemáticas de instantáneas de los enfermos y los criminales se convirtieron en un imperativo intencionado de creación de imágenes en busca de estándares tipológicos del ser humano. La fotografía habría creado una pulsión de muerte y de placeres que constataba el uso preferente de las imágenes como método de control prioritario de los cuerpos.

A partir de este momento podemos hablar de un archivo generalizado, un archivo en la sombra que abarca todo un dominio social mientras sitúa a los individuos en dicho dominio.

Este archivo contiene otros archivos subordinados, territorializados: archivos cuya independencia semántica queda habitualmente oscurecida por la coherencia y la exclusividad mutua de los grupos sociales incluidos en cada uno de ellos. El archivo general, el que nos incluye a todos, contiene necesariamente tanto el rastro de los cuerpos visibles de los héroes, líderes, ejemplos morales, celebridades, como el de los pobres, lo enfermos, los locos, los criminales, las minorías raciales, las mujeres, y demás encarnaciones de lo indigno. (Sekula, 2003, pág. 140)

Allan Sekula abre dos vertientes para entender un archivo, por un lado usa la palabra “el archivo general”, aquel en el que todos los cuerpos tienen cabida y participan todos en una dialéctica que hace de este un compendio plural y concreto. Pero, por otro lado, el archivo subordinado y territorializado, donde las luces y sombras son cada vez más evidentes en la medida en que se van reproduciendo protocolos de actuación dentro de una construcción archivística. Cuando revisamos uno de los archivos fotográficos digitalizados más grandes de las Islas Canarias, que además pertenece al Gobierno de Canarias, el Archivo de fotografías históricas de Canarias (OPAC), nos damos cuenta de la ardua tarea que supone encontrar fotografías donde los y las trabajadoras sean las protagonistas de la escena en cuestión. Muchas son las preguntas que se podrían traer a colación: ¿es el método usado para su clasificación lo que ha hecho que indagar por la web sea una tarea compleja puesto que las palabras claves no siempre son las acertadas para encontrar lo que buscamos? ¿o es que deliberadamente

se ha planteado unos procedimientos de archivo en el que solo entraría lo exclusivo?, ¿lo exclusivo como síntoma de destrucción incluso antes de querer ser construido?, ¿ser y estar presente como trabajador es exclusivo? Los trabajadores para ser identificados como tales, deben aparecer de una forma que se deduzca ante nuestra mirada qué es lo que estamos viendo. Por tanto, en las pocas representaciones que hay de un trabajador, este está realizando una tarea o aparecerá en el fondo, dando cuenta de su labor en el sector servicios, como cuerpo que acompaña la escena. Como cuerpo que crea dicotomías.

“Implicarse es encubrir que la distancia no es lo contrario de la proximidad y que no hay cabeza que no sea cuerpo. Es decir, que no se puede ver el mundo sin recorrerlo y que solo se piensa de manera inscrita y situada” (Garcés, 2003, pág. 73). Marina Garcés nos pone en la tesitura de poder entendernos como cuerpo, como un archivo somático de nuestros devenires. Ese sentirse cuerpo más allá de la cabeza no busca quedarse quieto en el lanzamiento de teorías, sino que la movilidad del mismo produce acción y reacción. Se construye un discurso cuando entendemos que el cuerpo es la parte fundamental de un ente capaz de reorganizar un espacio: “implicarse es descubrirse implicado” (Garcés, 2003, pág. 74), porque la única manera de estar implicado es ir con todo nuestro cuerpo, plantarse y someterse a la “honestidad real” que puede llegar a suponer las problemáticas que se proponen en el transcurso de este proyecto. Ser archivo, ser cuerpo, ser camarera de piso, o, incluso, ser hijo de camarera de piso produce una sensación de plena honradez al poder posicionarnos desde dentro, para que la voz no sea puesta en el mundo como un argumento más, descentrado, de todo aquello

que se esté construyendo. Lo importante de ser cuerpo reside en que podemos generar violencia con el diálogo, porque básicamente todos los cambios son violentos, porque si este no atraviesa no cumple con un propósito. Nosotras archivamos porque sabemos que el propio acto de escribir nombres de personas que con su fuerza de trabajo levantaron toda una industria, supone el poder estar situadas en una localidad concreta, donde la prácticas de lucha se vuelven y se revuelven en un mundo común. Donde el archivo fotográfico general se convierte en particular al generar nombres de las camareras de piso que aparecen en unas fotografías durante su jornada laboral, y no son mero decorado del fondo idealizado del turismo.

Preciado, durante la primavera de 2012, presenta un programa de Prácticas Críticas en el Museo Reina Sofía, titulado *Somateca. Producción biopolítica, feminismos, prácticas queer*, donde se pone en valor el término Somateca.

Si el cuerpo remite a una suerte de modelo ideal, perfecto y dado como totalidad homogénea, la somateca reclama en sí la fragmentación, la relación con lo heterogéneo, la mezcla, la multiplicidad, la diferencia consigo, la huida de todo acabamiento esencialista. Si el cuerpo se mide siempre con relación a un eje constituido en torno a la normalidad (en definitiva la jerarquía a partir de lo sano y la felicidad), la somateca prefiere la circulación del sentido en los márgenes de lo roto, lo cercenado, lo quebrado, lo tarado, lo corrupto, lo desviado o lo enfermo. (Alegre y Tudel, 2014, pág. 8).

Por tanto, desde las trabajadoras sexuales hasta las camareras de piso, la somateca es pensar en lo que se ha roto, en la corporalidad con la que entran en escena (Garcés, 2023, pág. 73). Las camareras de piso suponen una construcción económica y política que se embarca plenamente en todas estas teorías feministas que buscan poner el punto de revolución en aquellas que están más allá de los límites urbanos o el espacio liminal de las puertas enumeradas de un complejo turístico.

Así, con el turismo, se repiten los patrones extractivos con los que han sido consideradas ambas entidades, favoreciendo una determinada relación con los cuerpos y los territorios pendiente de descolonización ya que, entre otros aspectos, impide vislumbrar la agencia arrebatada en los órdenes de la enunciación del ser y del estar. (Pérez et al., 2021, pág. 141)

Porque todas las prácticas turísticas están ayudando a perpetuar las relaciones con el territorio y sus habitantes de igual forma que el patriarcado no ha establecido ningún límite violento sobre el cuerpo femenino. Las personas inmersas en una vorágine marcada por la huella turística reproducirán inconscientemente ciertos ademanes que recuerdan a prácticas de atesoramiento de dinero que se generan desde las dinámicas globalizantes internacionales que se instauran en los comportamientos repetidos una y otra vez de una sociedad.

# NOSOTRAS TURISTEAMOS

NOSOTRAS  
TURISTEAMOS

# NOSOTRAS TURISTEAMOS

¿Existe la posibilidad exacerbada de poder pensar una industria que ha tomado las riendas económicas de unas islas en las cuales se ha intentado buscar una legitimación de su maravilloso poder de seducción a la mirada extranjera desde la antigua Grecia? Todas las miradas a las que nos podemos remitir tienen, junto a un fin histórico, una autoridad que las avala: las islas han sido nombradas por Platón o Plinio (Gil, 2022, pág.32), además de ser consideradas las islas afortunadas, un drago (un árbol autóctono de las islas) ha sido pintado por el Bosco en *El Paraíso* (Costa, 1973, pág. 40).



Vista Parcial de *El Jardín de las delicias*, El Bosco, c.1490-1500. ©Museo Nacional del Prado.

En la concepción de islas afortunadas nos pararemos para estudiar desde qué punto de vista se ha creado todo un marco asociado a la teoría turística como punto clave en la explotación de un territorio asociado al descanso perpetuo donde rebosa la paz.

Para pensar en los planteamientos turísticos, primero tendríamos que traer al discurso la figura de Dean MacCannell, autor clave en

las investigaciones sobre arte y turismo de la Universidad de La Laguna, con pensadores como Fernando Estévez y José Díaz Cuyás al frente de estos estudios. MacCannell asienta las bases para entender la teoría turística desde un punto de vista sociológico adaptando las teorías de Goffman y sus regiones traseras y frontales sobre las cuales se genera una confrontación entre trabajadores y otros trabajadores (los clientes) que miran a aquellos que están trabajando en ese preciso instante.

En la actualidad, la naturaleza del trabajo en un área se entiende como un aspecto de la identidad regional y un componente importante de la calidad de vida a nivel local. Las exhibiciones del trabajo unifican la economía y la estética y comienza a reemplazar las cuestiones industriales de clase social y estatus por el concepto moderno de estilo de vida. (MacCannell, 2003, pág. 15).

El turismo como lo conocemos en la actualidad en Canarias, y el resto del país, se produjo en un momento clave de reestructuración nacional, y por tanto, de la identidad. En momentos de profunda crisis el ministro Fraga propicia un cambio económico (Vega, 2017, pág. 245) y España se abre, a principios de los años 60, a un nuevo modelo de aprovechamiento de las largas cantidades de sol al año. Pero como bien estudia MacCannell, el sistema económico afecta directamente al social, se retroalimentan, sobre todo en momentos donde la gran industria turística se había comido a las industrias agricultoras de las islas. Como bien se ha comentado con anterioridad, este proyecto no puede ser posible sin un nosotros, sin un intercambio de ideas en los diferentes diálogos, y si hay algo en lo que todas las camareras de piso más veteranas comparten, que empezaron a trabajar en los

años 70, es que ellas pasaron de recoger tomates o pepinos a limpiar apartamentos con unos salarios superiores, además de las mejoras en las condiciones laborales, a priori. Para las camareras se habían abierto unas posibilidades que anteriormente no hubieran sido posibles para ellas, donde su fuerza de trabajo hacía que una madre de familia, en muchos casos, entrara de lleno en una industria que prometía esa nueva modernidad vendida por el régimen. Pero, sería un error por nuestra parte obviar las razones primigenias por las que la industria tuvo su principal despliegue en el territorio insular. En el texto *Cuerpo y territorio: conversaciones desde el feminismo descolonial canario* (Pérez et alre, 2021) las autoras ya nos dejan entrever cómo las prácticas coloniales cambiaron los significantes con la condición de seguir “la agencia arrebatada en los órdenes de la enunciación del ser y del estar” (Pérez et alre, 2021, pág. 134) Ser y estar, dos verbos que nos construyen como cuerpos atrevesados por una infinitud de pareceres o prácticas que redundan en la importancia de entretejer entre todas un nuevo sujeto canario, en este caso, “sujeta canaria” capaz de incitar a la reflexión y la acción de entender el espacio que nos rodea sin agencias foráneas. Ser canaria es ser camarera de piso, ser camarera de piso es ser canaria. Ser y estar en el territorio insular evoca ser “sujeta turística”; turística porque los cuerpos canarios son exotizantes, dadores de placeres mitificados por una industria en la que se busca tomar el sol.

“Cuando las reglas de protocolo interfieren de este modo entre el trabajo y la consciencia, como ocurre cuando los trabajadores son puestos en exhibición para los turistas, es posible omitir las situaciones del trabajador de la representación del lugar del trabajo de la sociedad” (MacCannell, 2003, pág. 40). Un

complejo turístico es una gran empresa que se sirve de estrategias de comunicación para hacer que la experiencia del usuario sea lo más satisfactoria posible. Desde que entramos hasta que salimos. Las camareras de piso son ese pequeño engranaje, que aunque no estén pensadas como una exhibición constante, ahí están, aunque muchas veces no se les vea están tendiendo una cercanía con el huésped, limpiando suciedades ajenas para que las encuestas posteriores a la estancia sean lo más altas posibles y conseguir el máximo de estrellas en Tripadvisor, que, sin embargo, “a medida que los detalles se desdibujan, el trabajo se convierte en un mero componente de una experiencia estética” (MacCannell, 2003, pág.40), en la medida en que la mirada indicial dictamina los placeres producidos por el hecho de querer fantasear sobre los espacios que están más allá de la vista diaria de un cliente, porque:

“Lo que se toma como real podría, de hecho, ser una apariencia basada en una estructura de realidad. Por ejemplo, Goffman advierte de que bajo ciertas condiciones resulta difícil separar el frente de la parte trasera, a veces, una se transforma en el otro. Ejemplo: la cocina ahora es un lugar de actuación, pagar la entrada de un ensayo en una orquesta sinfónica.” (MacCannell, 2003, pág. 23)

Para Goffman hay dos regiones: frente y trasera. El frente sería “lugar de anfitriones y huéspedes o clientes y personal de servicio” (Goffman, 1978, pág.30) y la trasera es el “sitio donde se retiran los miembros de equipo local entre una actuación y otra, con el fin de relajarse y prepararse”. (Goffman, 1978, pág.32). Estos acercamientos entre regiones se podrían producir de manera intencionada,

como el ejemplo de la cocina, pero también se crean de forma espontánea, y es ahí donde el archivo toma forma. Las camareras de piso entran y salen de las regiones, muchas incluso han tenido amistades epistolares con clientes, algunos incluso repetían todos los años en el mismo apartamento o bungalows con la clara intención de que fuera la misma persona quien mirara y limpiara su privacidad, porque los lazos ya eran estrechos; muy fuertes. No en todos los casos se producían acercamientos al turista por parte del colectivo, porque todo dependía de la tipología de complejo turístico y sus estrategias de cercanías al cliente. De esas amistades nacen fotos, documentos, archivos que pertenecen a una familia o a un álbum familiar, e incidir en esto es acercarse a unas prácticas que devuelve la mirada a la localidad y a las personas que la habitan.

El turismo es un fenómeno espacial (...). En el espacio se proyecta tiempo de estancia, y el movimiento o desplazamiento consume tiempo. Estancia y desplazamiento tienen una duración, una dimensión temporal, requieren un tiempo determinado (...). El turismo es espacio-movimiento, la práctica turística implica un desplazamiento en el espacio, que la hace una de las acciones humanas más genuinamente territoriales. (Vega, (coord.), 1997, pág. 51-52)

Carmelo Vega a partir de esta cita que recoge en su texto *Scenic views: escenarios fotográficos del turismo contemporáneo*, nos da a entender que el turismo, como fenómeno contemporáneo, tiene su germen en una espacialidad que actúa y fluctúa en el lugar en el que se asienta. “Requieren un tiempo

determinado” porque los movimientos, por muy originales que nos puedan vender las compañías de excursiones turísticas, tienen establecidas unas pautas de actuación que harán de su fin el descanso en el resort o complejo turístico. Vega, con esta investigación, intenta defender cómo en el turismo contemporáneo no se debería abrir el interminable debate sociológico sobre las diferencias entre turista y viajero, puesto que, en definitiva, todos nos hemos convertido en turistas. Ya desde la invención de las primeras guías de viajes como Thomas Cook o Baedeker (Vega, 2016, pág. 2), se creó todo un sistema económico alrededor del viajero. Viajar ya no suponía el sufrimiento del peregrino medieval donde los lamentos y los esfuerzos estaban justificados en la propia espiritualidad, sino que se desarrollan con la intención de un placer estético dentro de la espacialidad que nos convierte en “genuinamente territoriales”. MacCanell defendía, al respecto, que el paisaje turístico ya no estaba compuesto por una dicotomía donde el turista estaba alejado de la propia construcción paisajística, sino que la vida y sus quehaceres cotidianos se habían convertido en una parte capital (de dinero e importancia) del imaginario paisajístico turístico. Sería imposible no pensar en la figura de Martin Parr (Parr, 2011, pág. 27) y sus numerosas series como *Small World* (1987-1994), *The Cost of Living* (1986-89), *Signs of the Times* (1992), donde las sociedades burguesas han dejado de ser las protagonistas dentro de esta industria del placer para dejar paso a la clase media, que a la vez sufre una transformación globalizante de sus territorios, donde la singularidad de los espacios se ven, cada vez más, en entredicho. Pero, además de Parr, existe una proliferación de imágenes que inundan nuestras miradas

en cada movimiento que hagamos a través del territorio: las postales. En nuestro imaginario se han quedado grabados los rascacielos de Benidorm, las suecas tomando el sol, la gran piscina que articula todo un resort turístico, entre otros. En cuanto a Canarias, aunque se seguían unos mismos parámetros imaginarios, también se configuró un espacio donde se incidía en la cualidad diferenciadora del archipiélago al enfatizar el poder vivir una experiencia en unas islas donde las leyendas mitológicas del paraíso terrenal estaban (y están) en todos los eslóganes de las guías turísticas que buscaban un mito al cual acercarse. Uno muy famoso y que ha trascendido en la opinión pública es: *Gran Canaria, Isla de Cuento*, en el siguiente código QR se puede ver el spot publicitario en cuestión, al que también añadimos el acceso directo con su link.



Francisco Rojas Fariña 'Fachico', *Dunas de maspalomas*, 1960. ©Cabildo de Gran Canaria.

Todo esto, convierte el exotismo en un vehículo de producción de nuevas conformaciones visuales de un territorio. Conocidas son las

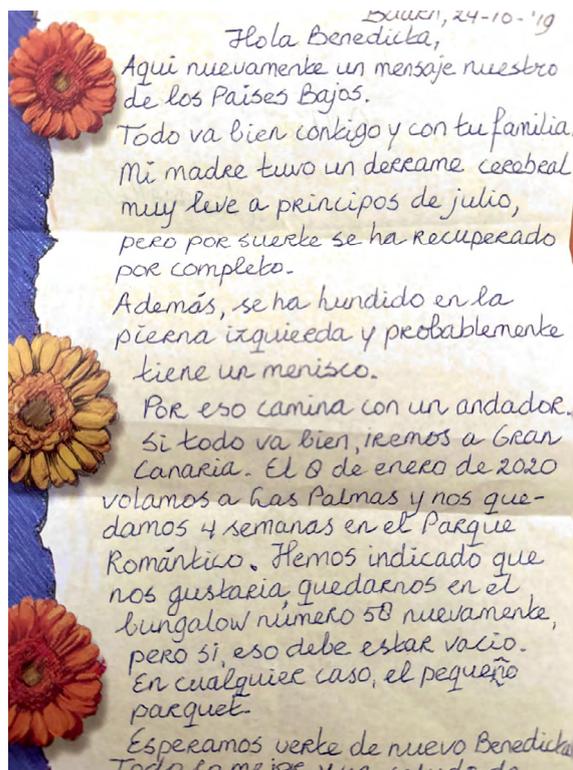


Código QR a Gran Canaria, Isla de Cuento. Pinchar [aquí](#) para link directo.

fotografías de Fachico (Francisco Rojas), puesto que se han llegado a ser unas imágenes prioritarias para la construcción de aparatos estéticos que sucumben al placer del hombre sobre el territorio, donde un guía junto a su camello, decide sobrepasar el desierto de dunas con la intención de ofrecer a los futuros turistas el poder revivir en su propio cuerpo la espiritualidad de una experiencia turística, mera y banalmente turística bajo un sol que quema.

Pararnos en este punto hace que podamos traer al discurso un hecho importantísimo para entender de qué manera se ha podido construir un archivo de fotografías de camareras de piso en Canarias desde los años 70. Las relaciones más estrechas se ven patentes entre cliente que paga por noches una estancia y la trabajadora que la limpia y la recoge, pero además de esto, se produce una conexión de miradas, aunque haya veces que sea imposible hablar el mismo idioma. Generalmente, en un turismo de masas, estas relaciones se producen de manera horizontal, garantizando la amistad y la cercanía entre estos dos agentes que conforman el panorama turístico. “Vivimos en la época del turismo

de masas. Los turistas recorren el mundo (o mejor dicho, la mayoría de las veces unos espacios que se han acondicionado más o menos sutilmente para recibirlos) con el ojo pegado a la cámara.” (Augé, 2001, pág. 57) La cámara se convierte en su aliado, es más, se prioriza su uso en detrimento de la mirada directa al evento, al paisaje; al recuerdo. Formar parte de sus recuerdos es entrar en su memoria familiar, en sus álbumes, y las camareras de piso, en muchos casos, eran obsequiadas con esta distinción dentro de un punto importantísimo de su experiencia viajera. Numerosas son las cartas que, hasta hoy en día, se enviaban entre clientes y camareras de piso. Nos gustaría compartir una transcripción de un texto original a mano, sin corrección ortográfica, puesto que los clientes hacían el esfuerzo de escribir en el idioma de las camareras de piso:



Carta original escrita el 24 de octubre de 2019.

“Hola Benedicta,  
Aquí nuevamente un mensaje nuestro de los Países Bajos.  
Todo va bien contigo y con tu familia. Mi madre tuvo un derrame cerebral muy leve a principios de julio, pero por suerte se ha recuperado por completo.  
Además, se ha hundido en la pierna izquierda y probablemente tiene un menisco.  
Por eso camina con andador.  
Si todo va bien, iremos a Gran Canaria. El 8 de enero de 2020 volamos a Las Palmas y nos quedamos 4 semanas en el Parque Romántico. Hemos indicado que nos gustaría quedarnos en el bungalow número 58 nuevamente, pero si eso debe estar vacío. En cualquier caso, el pequeño parquet.  
Esperamos verte de nuevo Benedicta.  
Todo lo mejor y un saludo.”

Transcripción de la carta enviada a Benedicta Vera Sánchez.

Por tanto, es una carta de un cliente que repite, que conoce la dirección postal de la camarera de piso, a la cual le dice que le gustaría verla, porque en estos momentos, Benedicta está jubilada y ha mantenido su relación durante años con esta familia. En muchos casos, las camareras han visto crecer a varias generaciones dentro de una familia. Estas trabajadoras tienen un punto de conexión que hace que la industria turística pueda hacer realidad todos esos nuevos imaginarios plausibles. De estas estrechas relaciones, surgen muchas de estas fotografías, pero ¿qué fenómeno ha hecho que ellas se fotografíen a sí mismas sin que haya una mirada extranjera y accionadora de momentos que corresponden a los clientes? Sophie Calle, por su parte, en su serie *L'Hôtel* nos pone en la tesitura contraria cuando consigue un trabajo como camarera de piso en Venecia en los años 80 (Calle, 1998, pág.163). La artista nos brinda la oportunidad de mirar la intimidad del otro, del cliente, al fotografiar sus pertenencias cuando estos no están en la habitación. En un ataque de violencia que genera un cuerpo al apretar el botón del obturador de la cámara, ella es capaz de no solo archivar incesantemente en primera persona sino de crear tipologías que redundan en una forma concreta de interactuar con el espacio y todos aquellos agentes que participan de él dentro de un fenómeno que estaba en sus primeros años de su expansión: el turismo de masas. La diferencia entre la artista francesa y la metodología de trabajo adoptada en este proyecto se encuentra en cómo enfrentamos la problemática y desde dónde ponemos nuestro punto de vista, porque la teoría turística y el arte asociado al turismo ha puesto todos sus esfuerzos en estudiar este nuevo ser social: el turista, dejando a los trabajadores y las trabajadoras relegados a un segundo plano. Por tanto, nuestra intención siempre ha sido centralizar

la figura de este colectivo de mujeres en detrimento del huésped del hotel, aunque no obviamos las relaciones interpersonales que se puedan crear entre ambos.



CALLE, Sophie, *L'hôtel. Chambre 44*, 1981, ©Sophie Calle, VEGAP, Barcelona, 2023.

## 2.1. Nosotras no tomamos el sol.

Con ademán gallardo y rico adorno  
de nácar, de coral, de perlas y ámbar,  
salieron al sarao siete nereidas,  
hijas del mar de la Misericordia.

TEMPLO MILITANTE, IV Cairasco de Figueroa  
(Cairasco de Figueroa, 1989, pág. 147).

Estos versos de un poema Cairasco de Figueroa, figura importantísima del siglo XVI en las letras canarias, traen a colación a este debate dos hechos interesantes: por un lado la vinculación de Canarias a su pasado mitológico, y por otro, la condición de isla ligada al mar, en este caso a la inmensidad de un océano. Ambas percepciones del espacio insular llevan consigo el exotismo de un espacio abandonado al sonido de unas olas en la costa africana. Sin lugar a dudas, la conquista de Canarias produce en la historia del archipiélago un punto de inflexión, pero si nos acercamos a la tradición historiográfica grecorromana como Homero, Virgilio, Estrabón (Gil, 2022, pág. 27), estamos ante la vía de producción de un territorio en base a una mitología que reencarna el caldo de cultivo de los eslóganes actuales en cada centímetro cuadrado de todas vallas publicitarias: el paraíso terrenal de todos los héroes dispuestos a pasar las más variopintas aventuras. Cairasco de Figueroa no se aleja de estas presunciones griegas y latinas sobre el origen de Canarias ante el mundo. Él hace uso de las nereidas para referirse a un pasado mitológico donde el mar es el dueño de los devenires isleños, porque, básicamente, nuestro mar, u océano, es el que nos da la posibilidad de crecer con su misericordia. El mar alimenta los cuerpos. El paisaje es capaz de hacer florecer todos los indicios de la

canariedad en un solo cuerpo. Las nereidas eran consideradas unas amables hijas del mar, que conducían a los marineros a sus destinos, se alejaban de la monstruosidad que supone las aguas frías y oscuras de las grandes masas de aguas. Robert Graves, en su investigación sobre los personajes mitológicos a partir de las fuentes históricas, las define así: “las cincuenta Nereidas, acompañantes amables y benéficas de la diosa del Mar, Tetis, con sirenas, hijas de la ninfa Dóride y Nereo, el anciano profetice del mar, que tiene la facultad de transformarse” (1985, pág. 134). El uso por parte de Cairasco de Figueroa, a nuestro modo de ver, no era azaroso, sino todo lo contrario, en la medida en que entendía que todo aprovechamiento de este territorio insular venía por los beneficios que daba el mar. Los puertos y sus conexiones diarias podrían configurar nuevos entendimientos de los espacios a través de nuevas ideas que venían y “salían al sarao siete nereidas”. Todo viene del mar, y todo te lo quita el mar. Desde el avión se cruza un océano con la intención de aterrizar a un paraíso.

Las referencias mitológicas han sido una constante en el discurso historiográfico de Canarias, pero nos gustaría destacar una cita de Francisco González en un anuario sobre *Cultura y Turismo* del año 1910:

Estos viajeros sapientes—refiriéndose a los aristócratas— componen la minoría, la reserva del ejército internacional del turismo; mejor diríamos el Estado Mayor. Representan el cambio de ideas; pero por razón de su exigüidad, aunque desarrollen una influencia elevada y profunda en torno de sí, no cifran un contingente positivo de tanta fuerza como las legiones de turistas simplemente curiosos y andarines.

Aquéllos constituyen la selección aristocrática dentro de la clase; estos últimos la plebe democrática invasora. Los unos arrojan chispas de sus iluminados cerebros; los otros dejan caer de sus manos, siempre abiertas, de sus bolsas siempre llenas, el rocío mágico del oro, la lluvia de Dánae. (pág.10)

Por un lado, en la primera parte de este texto, González nos deja ver que ya desde 1910 se está fraguando un cambio en la concepción del espacio. Una construcción paisajística imponente que ocupa la mirada de todos. Sumamente interesantes son las expresiones que utiliza para referirse al turismo de masas: “legiones de turistas simplemente curiosos y andarines.” En este caso volveríamos teorizar sobre el movimiento, el tiempo y el espacio, como si sin estas tres variables sería imposible crear un espectro de la industria turística y su fiel asentamiento en el territorio en el que se circunscribe. Pensar en ellas hace que las infraestructuras que se generan a su alrededor se vean completamente condicionadas por el hecho de que los turistas puedan llegar a lo más alto de la montaña o al siguiente mirador con la intención de sacar su cámara y disparar con su mirada acumuladora. Por otro lado, vuelve a la mitología para dar su argumento sobre el marco de actividades económicas que están propiciando estos cambios venideros. Dánae es fecundada por Zeus en forma de lluvia dorada (Risci, 1965: 133). La lluvia dorada es una práctica sexual, de placer, e incluso de dominación de un cuerpo sobre el

otro. Cae desde el cielo al igual que los rayos del sol, aquellos que son capaces de hacer que un territorio pueda llenarse y triplicar su población durante todo el año. Domina porque la industria, al producir servicios asociados al placer de tomar el sol, genera cuantiosas cantidades de dinero, que hace que una población se vea obligada a trabajar en este sector donde el primordial objetivo es la configuración de una acumulación de espectáculos (Debord, 1995, pág. 8) alrededor de una mitificación dorada del paraíso terrenal. Al respecto de Dánae, figura representada durante la historia de la pintura, nos gustaría destacar la obra de Dánae de Orazio Gentileschi (Risci, 1965, pág.134), puesto que, para este autor italiano, la lluvia dorada no se compone de numerosas gotas que bañarán el cuerpo de Dánae en pleno éxtasis. Si nos fijamos sin mucho detenimiento, nos damos cuenta de que son unos grandes óvalos dorados, que perfectamente recuerdan a las monedas; al oro y al dinero. Pero lo que



GENTILESCHI, Orazio, *Dánae*, 1623, J. Paul Getty Museum, Los Ángeles. ©J. Paul Getty Museum, Los Ángeles

hace aún más interesante a esta pintura, es que la figura femenina, que lejos de estar inmovible, participa del mismo sin dejar de mostrar las consecuencias sobre su rostro dominado por el placer orgásmico de una práctica sexual; por el dinero.

Entonces, ¿las camareras toman el sol?

“Tal y como sostiene al respecto Larisa Pérez Flóres, en Canarias parece imposible disociar la insularidad del mito. Ello puede deberse al hecho de que en el archipiélago han sido depositados, durante buena parte de su historia moderna, “las nostalgias, los temores y los sueños que pueblan nuestro inconsciente” (Gil, 2022, pág. 28). De aquellos mitos, todas nuestras relaciones con el foráneo. Se adecua un espacio exótico que entiende que la máxima representación se debe entender dentro de la lógica colonial (Gil, 2022, pág. 29) Al respecto, Miguel Pérez Alvarado, defiende como en el archipiélago se ha acercado siempre a “los movimientos extremos de la finalización del espacio” (Pérez, 2017, pág. 7), que a su vez tiene que ver con la estructuración colonial de un territorio. Precisamente, para entendernos en una totalidad turística, tenemos que pensar en el protocolo estudiado para la producción paisajística que está asociada a los grandes miradores desde donde ver el territorio en el límite de un acantilado o montaña, donde la puesta en marcha de un escenario convierte en su fin la mano del hombre, en masculino, sobre el territorio, porque lo que prima es esconder la infraestructura cuando te acercas al límite en el que se desborda la mirada ante la presunción de belleza que ha sido escenificada para la mirada extranjera. Acercarse a la barandilla es finalizar un espacio para crear ensoñaciones sobre otros y es en este instante donde fluye “el inconsciente de un pueblo”.

Para poder hablar de un inconsciente, tenemos que entender desde donde se ha ejercido una hegemonía. “La hegemonía que habla en nombre del Archipiélago, ha optado por mostrarlo como un territorio donde no debe haber conflictividad social” (Gil, 2022, pág. 43), los eslóganes nos han vendido que el paraíso terrenal es el lugar idóneo para la producción de placeres, es el lugar de retiro de los grandes héroes mitológicos, pero Roberto Gil (2022) defiende, y por lo que nos gustaría citar cada uno de los acontecimientos a los que ha llegado tras su investigación:

“Esta es la razón por la que algunos sucesos cuyo conocimiento es indispensable para entender su pasado y su realidad actual aún son simbolizados como meras anécdotas y no como acontecimientos históricos. Me refiero a episodios como la rebelión indígena de Ichasagua, acontecida en el sur de Tenerife en 1502; los pleitos por la tenencia de la tierra que desde 1632 tuvieron lugar en La Aldea de San Nicolás, en Gran Canaria; los motines de carácter económico y social de Lanzarote y Fuerteventura de 1720; la huelga de los trabajadores de lozas en Santa Cruz de Tenerife en 1891; o la lucha antifranquista reactivada en Las Palmas de Gran Canaria a partir de 1959, amén de los flujos migratorios que sus clases populares han protagonizado durante toda la modernidad”. (pág. 44)

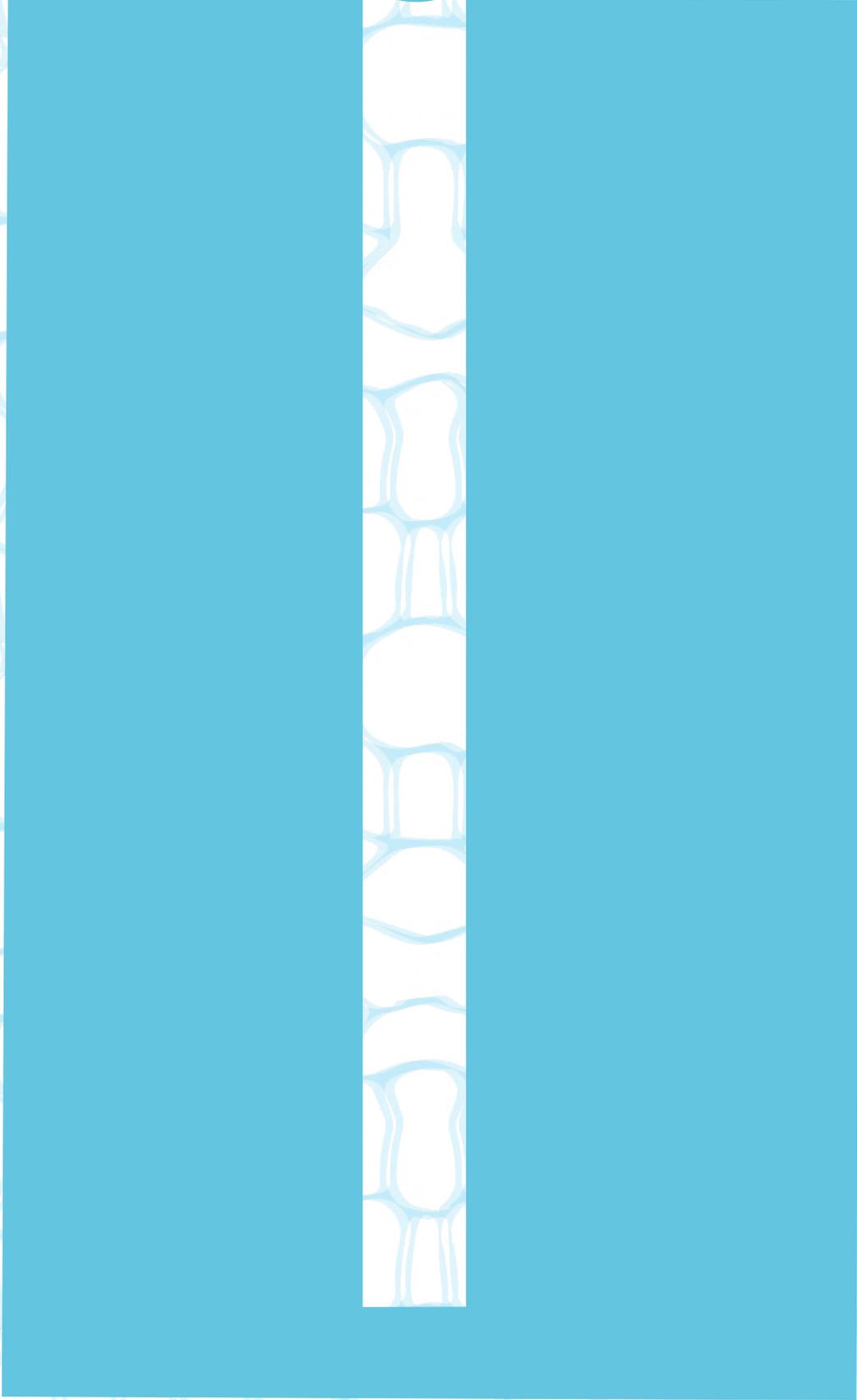
Cada uno de estos sucesos, estudiados de forma parcial por numerosos autores, para Gil se convierte en el vehículo de producción del inconsciente de una colectividad que ha hecho de su afable cercanía, una forma de ser y estar en un territorio. Ser y estar en base a los cuidados, a la preocupación incesante por el otro, que se traduce, dentro

de esta investigación, en la producción de numerosas imágenes entre cliente-camarera de piso. Además, el autor se apoya en uno de los textos fundacionales en el tema con lo que respecta a las islas, de Manuel Alemán, titulado *Psicología del hombre canario*, de 1980. Roberto Gil (2022) comenta al respecto:

Se refiere con ello a una peculiaridad en la representación de las Islas cuyo fin es minimizar las violencias que han posibilitado la preservación de su orden social en distintos momentos de su historia. De ahí que el antagonismo inherente a la sociedad isleña sea todavía negado empleando una fórmula que se repite en el tiempo: el menosprecio de los intereses de la gran mayoría de la población canaria en conflicto con los de la minoría que detenta el poder. (pág. 44)

¿Quién querría venir a tomar el sol en un lugar donde el orden social no haya entrado en la agenda de un poder hegemónico?

**nosotras**



**“las de allá abajo”**

# Nosotras, “las de allá abajo”

Si nos proponemos estudiar cómo se han configurado la mayoría de las zonas turísticas de las islas, sacaremos unas conclusiones precipitadas pero acertadas. Muchas de ellas se encuentran en el sur de las islas, léase Maspalomas en Gran Canaria, Jandía en Fuerteventura, Los Cristianos en Tenerife o Playa Blanca en Lanzarote, entre otras. Muchas de ellas fueron construidas junto a núcleos poblacionales ya existentes, en casos como el de Gran Canaria, estos se vieron obligados a cambiar sus actividades económicas enfocadas a la agricultura para dirigir todos sus esfuerzos a la industria turística. Nos gustaría traer al discurso una vista satélite de google maps (véase el correspondiente código QR o link adjunto), donde se puede apreciar que la diferencia entre el último piso de casas y el primer hotel o apartahotel es mínima. Solo hay una rotonda de diferencia entre la zona turística Maspalomas, Costa Canaria y el barrio de San Francisco en el sur de la isla. Las poblaciones aledañas han ido creciendo con el paso de los años, aunque no siempre representan el grupo poblacional más abundante en la isla, puesto que una inmensa mayoría vive fuera de las zonas turísticas, por lo que supone todo un desplazamiento diario hasta la zona de trabajo.

Este capítulo tiene como título “las de allá abajo” puesto que las camareras de piso siempre se refieren a las zonas turísticas como: “lo que sucede allá abajo”, porque, precisamente, están en el punto más meridional de la geografía isleña, que destaca por su oposición a los grupos poblacionales

más grandes. “Las de allá abajo” son mujeres trabajadoras que, en muchos casos, son madres de familia, que están constantemente realizando movimientos espaciales en un territorio. Según datos recogidos en los estudios sobre prevención de riesgos laborales en el sector hotelero (Consejería de Economía, Conocimiento y Empleo del Gobierno de Canarias, 2017) se prevé que en 2017 las camareras de piso fueran el 24,41% del total de los trabajadores del sector, lo que asciende a una cantidad aproximada de 16.000 camareras de piso. Además, son mujeres que crean grupos y colectivos de mujeres ante una misma situación de abuso y violencias que se exteriorizan en su propio



Código QR vista del satélite de google maps.  
Pinchar [aquí](#) para link directo.

cuerpo. Un peso importante en la actualidad activista en España ha sido la fuerza con la que se ha impulsado el movimiento de Las Kellys. Este grupo de mujeres tiene varios objetivos que se recoge en su manifiesto, uno de ellos es: “Las Kellys tiene como objetivos dar visibilidad a la problemática de las camareras de piso, así como contribuir a la mejora de su calidad de vida” (Las Kellys, <https://laskellys.wordpress.com/manifiesto/>, 2017). Desde estas prerrogativas, exigencias, que ponen en marcha el 11 de octubre de 2016, han ido creando colectivos en diferentes lugares, y es en las Islas Canarias donde el movimiento ha ganado una fuerza especial en cada una

de las islas que tienen un sistema turístico de masas instaurado en su territorio. Incluso es un colectivo ha sobrevivido a la pandemia, con todas las consecuencias que eso produjo en su ámbito laboral.

Para entender la constitución de este colectivo nos gustaría hacer hincapié en cómo se fue fraguando una forma de actuación muy concreta donde las camareras de piso eran el epicentro de todas esas prácticas voraces. Desde la propia Seguridad Social de Canarias se han hecho estudios y, muchos de ellos, desde el principio, ponían el punto de mira en el elevado porcentaje de enfermedades o accidentes laborales de las camareras de piso. Por tanto, creemos que es necesario traer a colación un pequeño recorrido histórico de las conclusiones de las técnicas de la Seguridad Social que se recogen en la página web de la Consejería de Economía, Conocimiento y Empleo del Gobierno de Canarias.

En el año 2005, la Inspección de Trabajo de Canarias emitió un informe en el que destacaba acciones prioritarias en materia de prevención de riesgos laborales en el sector de la hostelería, en concreto para el colectivo de las camareras de piso. Este informe fue motivado por las continuas bajas. En el año 2008, el Instituto Canario de Salud Laboral elaboró otro informe para determinar el metabolismo energético de las tareas ejecutadas en puestos de camareras de piso. En el mismo se recomienda, de igual manera, la reducción de la carga física de las camareras de piso. En el año 2010, el Centro Nacional de Condiciones de Trabajo del Instituto Nacional para la Seguridad e Higiene en el Trabajo emite la ITB-16-2010 empleando una metodología para evaluar el riesgo físico y ergonómico de las camareras de piso. En el año 2014, ICASEL realiza un

estudio sobre condiciones ergonómicas y psicosociales del sector hotelero en Canarias, cuyas conclusiones fueron presentadas en diferentes reuniones, ante representantes de la patronal y sindicatos con el objetivo de buscar mejoras en las condiciones de trabajo de las camareras de piso. Estos informes se producen de forma regular a partir del año 2017 hasta el 2019. De los tres últimos años no tenemos constancia de que se hicieran, o al menos no aparecen en la base de datos de la consejería. A partir de la pandemia la situación sería un caso interesante que estudiar, pero no se ha podido hacer la comparación de los datos, por lo que 2019 es el último año del que tenemos constancia.

En estos informes se testimonian los números de accidentes y enfermedades que se producen en el sector hotelero, donde las camareras siempre representan el número uno de cada estudio. Si atendemos a las enfermedades, la mayoría están asociadas a problemas musculoesqueléticos, donde reina el síndrome del túnel carpiano, que afecta a las camareras de piso en su mayoría, que representan el 50,7% de las personas que han registrado una enfermedad a causa de su actividad laboral. En referencia a los accidentes laborales, ellas también son las que más los sufren, tanto en el año 2017, 2018 como 2019, llegando en este último año a ser el 38,5% por ciento de los accidentes producidos durante la jornada, donde las caídas y los sobreesfuerzos representan el 57% (Consejería de Economía, Conocimiento y Empleo del Gobierno de Canarias, s.f.).

A modo de conclusión de estos datos presentados, nos gustaría hacer ver cómo se ha ido afianzando un sistema voraz de concepción del trabajo que traspasa todos y cada uno de los cuerpos que hacen posible

esa ejecución de la explotación de un territorio en base a una rentabilidad económica. Los accidentes y las enfermedades asociadas tienen unas consecuencias directas sobre el cuerpo, sobre su archivo corporal, en la medida que la medicación es la que hace posible que cada día se puedan levantar para ir a su puesto de trabajo.

Si en la sociedad disciplinar las tecnologías de subjetivación controlaban el cuerpo desde el exterior como un aparato ortoarquitectónico externo, en la sociedad farmacopornográfica, las tecnologías entran a formar parte del cuerpo, se diluyen en él, se convierten en cuerpo. Aquí la relación cuerpo-poder se vuelve tautológica: la tecnopolítica toma la forma del cuerpo, se incorpora. (Preciado, 2008, pág. 72)

Con esta cita, Preciado explica cómo se han podido desarrollar todas estas prácticas, donde el pastillero con medicinas para los dolores, las inflamaciones o la ansiedad, se convierte en un elemento que forma parte de los bolsos de trabajo de cada camarera de piso. Para poder sobrellevar toda una carga de trabajo, se debe fomentar una industria de la relajación de nuestros cuerpos a partir de fármacos que penetran nuestros cuerpos, y que como cuerpo, generan una repetición que se convierte en archivo, y esto en un todo compartido. Es interesante destacar cómo Preciado estaba pensando en esta teoría en el año 2008, justo en el momento en el que la situación de las trabajadoras se empieza a entrever como insostenible, básicamente porque las mujeres jóvenes de los años 70 habían llegado ya una edad adulta, donde el cuerpo ya no es capaz de soportar altas cargas durante la jornada laboral y que

propicia el acercamiento de los técnicos de la Seguridad Social a las problemáticas asociadas al turismo. También es interesante tener en cuenta los conceptos en los que trabaja Marina Garcés, que se emparentan a los de Preciado, en la medida en que somos cuerpo en base a unas vicisitudes que nuestro propio devenir nos violenta a serlo, y a estarlo. Somos cuerpo porque no sabemos hacer otra cosa que entendernos como tal y generamos corporalidades al articular discursos que producen archivos sistemáticamente a través de la memoria, en este caso, de las camareras de piso.

En todo este entramado de números, de porcentajes, de barras y tablas se desarrolla una intencionalidad, en principio, de poder erradicar los altos números que muestran a las camareras de piso como al sector más perjudicado y vulnerable. La recomendación que se repite en cada uno de los estudios es el poder hacer una serie de estiramientos antes, durante y después de la jornada laboral. Pero si atendemos a su contexto familiar, social, económico, geográfico con respecto al lugar del trabajo, esta actividad diaria se convierte en un imposible en el momento solo de pensarse como el mayor remedio ante tal problemática. Entre todo ese grupo de informes detallados, en uno de ellos, el Gobierno de Canarias se hace eco de un informe de la Comunidad Valenciana sobre la misma problemática, donde añaden unas fotografías de los ejercicios recomendados junto a una explicación de cómo hacerlos, entrando en un nuevo discurso que provee a un grupo de iniciativas de lucha contra estos altos números de accidentes y enfermedades, pero no se remite a lo verdaderamente importante en el día a día de una camarera de piso: sus condiciones laborales, el número de habitaciones por día, la duración de la

jornada laboral, o sus sueldos, que repercuten directamente en esos odiados números a erradicar.

¿Qué deseos de cambio podrían tener un grupo de mujeres que han dedicado gran parte de su vida a un trabajo que ha producido sobre su propio cuerpo todas esas secuelas que no han sido recogidas en esos informes detallados? Nosotras, las de allá abajo, tenemos como intención crear un discurso en presente. Nuestro discurso, porque “sabemos, sin embargo, que la documentación burocrática guardada en los archivos no consiste solamente en recuerdos registrados, sino que también incluye proyectos y planes dirigidos no hacia el pasado sino hacia el futuro.” (Groys, 2014, pág. 80)

THE UNIVERSITY OF

THE STATE OF TEXAS

SYSTEMS

# INFORME DE CAMARERA

ALEJANDRO ROBAINA VERA

La camarera de piso se enfrenta a su memoria. La toma, la muerde, la retuerce; la toca jugando con la intención de producir un archivo de ellas hecho por ellas.

Manipulando para recordar un archivo de fotografías que anteriormente fue manipulado: su álbum familiar. Posando justo antes de que alguien apriete el botón del obturador de una cámara con la intención de registrarlas sobre un material fotosensible. Creando movimientos que se asemejan a los golpes de muñeca incesantes de una fregona mojada sobre el piso de una habitación dentro de un complejo turístico. Aireando sábanas blancas y colchas multicolor. Uniendo experiencias corporales. Empujando kilogramos de peso a partir de la fuerza generada por su propio cuerpo; ahora el vuestro entra en acción. Estirando sus músculos antes, durante y después de la jornada laboral para prevenir riesgos.

Las camareras de piso van con su cuerpo.

El *informe de camarera* es eso: un informe detallado y firmado de cada una de las habitaciones que debe entrar, recoger y limpiar. En este caso, se indexan celdas de información en el momento que la camarera de piso articula un movimiento. Informe de camarera es un conglomerado de acciones que transcurren en el tiempo, donde el diálogo constante se convierte en una máxima; donde la escucha activa toma forma en gestos corporales; donde los verbos de acción están conjugados en gerundio, porque el archivo se hace:

Manipulando  
Posando  
Creando  
Aireando  
Uniendo  
Empujando  
Estirando  
Escuchando  
Preguntando  
Indexando  
Escribiendo  
Performando

*Informe de camarera* está comprendido por diferentes series (algunas acabadas, otras en proceso de producción) donde se trabajan a partir de toda la información recogida e indexada. Por tanto, debemos mostrar primero el espacio de trabajo donde se ha desarrollado ese lugar de reunión.

Cada una de estas series comparten el mismo título: *informe de camarera*, puesto que entendemos el proyecto como un todo al cual se le van añadiendo nuevos puntos de vista. A nivel organizativo en este documento, iremos nombrándolas en base a la técnica que predomine en esa producción con la intención de diferenciarlas.

## BASE DE DATOS

La base de datos es sencilla. Es un Excel donde se van apuntando los datos asociados a las fotografías: el número de entrada que se adjudica, el nombre de las personas que recuerda la camarera de piso que decide entregar esa fotografía por un periodo de tiempo, el año aproximado recordado, además del formato, las dimensiones y un

apartado de observaciones en el caso de que la imagen tenga anotado algo por el reverso o por delante en la parte inferior o superior. El número de catalogación, al principio fue dado al azar, puesto que, en el momento de la constitución del archivo como tal, este ya comprendía un total de 45 fotografías de las 190 actuales. Para no dar más importancia a unas por encima de otras, se decidió realizar un sorteo que da el orden de la distribución actual. Las fotografías posteriores ya se han ido adjudicando en base a cómo las camareras de piso las han ido sacando de sus álbumes y han ido hablando de ellas. En la siguiente imagen se puede ver una captura de pantalla de este citado *Excel*.

En el Anexo I se añaden las fotografías originales escaneadas que pertenecen al archivo. En este se encuentran un total de 24 fotografías de las 190. Como se había apuntado con anterioridad, este es un archivo abierto y que siempre dejará veredas abiertas por las que explorar, por lo que la finalización del mismo nunca estará en los planes del propio archivo.

	A	B	C	D	E	F	G
1							
2		informe de camareras					
3	imagen	Persona	Persona	Persona	Persona	Persona	Persona
4	1	Persona desconocida	Lala Vera	Juanito Guedes	Pino Vera		
5	2	Pino Vera					
6	3	Pino Vera					
7	4	Beneda Vera					
8	5	Carmen Vega	Ana Santana				
9	6	Pino Vera					
10	7	Saro Méndez	Soledad				
11	8	Lala Vera	Persona desconocida	Persona desconocida			
12	9	Lala vera	Saro Méndez	Juanito Navarro	Barbarita Santana	Tina Marrero	Chari
13	10	Ana Santana	Luis Ramírez				
14	11	Barbarita Santana	Carmen Vega	Camara desconocida	Saro Méndez	Mari Carmen	Lala Vera
15	12	Lala Vera					
16	13	Soledad	Beneda vera				
17	14	Pino Vera	Niño del 44 cliente				
18	15	Pino Vera					
19	16	Pepita	Yenny o poppe	Pino Vera			
20	17	Pino Vera					
21	18	Lala Vera					
22	19	Lala Vera					
23	20	Yolanda Ajeno	Carmen Vega				
24	21	Yolanda Ajeno	Carmen Vega				
25	22	Lala Vera	Pepita Pérez	Carmen Vega			
26	23	Barbarita Santana	Saro Méndez	Lala Vera	Mari Carmen	Carmen Vega	Reyes
27	24	Yolanda Ajeno					
28	25	Luis Ramírez	Persona desconocida	Persona desconocida	Persona desconocida		
29	26	Yolanda Ajeno	Camara desconocida				
30	27	Chanito Romero	Lala Vera	Maca Ortega	Carlos Guitierrez	Persona desconocida	
31	28						
32	29	Lala Vera	Korrie	Totsie			
33	30	Lala Vera	Mari Carmen				
34	31	Luis Ramírez					
35	32	Lala Vera	Korrie				

Vista de la base de datos de *Informe de camarera*, 2022-2023. ©Alejandrux Robaina Vera

## CUADERNO DE ANOTACIONES

Como ya habíamos comentado, esta base de datos es el detonante para las otras obras que se irán nombrando en las siguientes páginas. Todas las fotografías suponen algo para la camarera de piso, todos esos datos no están registrados de forma videográfica o auditiva de forma deliberada, solo existe un cuaderno donde se van apuntando datos curiosos de lo que ellas van comentando o recordando, que a su vez se convierte en una pieza más dentro de este conglomerado de apreciaciones, apuntes y procesos de trabajo. Metafóricamente asociado a sus memorias frágiles, a las cuales hay que incitar a andar para recordar, el cuaderno se convierte en un campo de investigación que genera pistas de por dónde van todas estas especulaciones sobre el hecho de narrar las historias de estas vivencias personales de las camareras de piso. Aparecen números, como los 100kg que pesaban los carros de limpieza llenos de ropa de cama, puesto que al principio sí que tenían que llevarlos ellas hasta las habitaciones, o aparecen datos de cómo en un pueblo dedicado a la agricultura ven como los trabajos de sus habitantes se convierten, desde los años 70 del siglo XX, en mano de obra para la industria turística, o como es que los propios habitantes de esos pueblos hablaban de ellas como mujeres que se dedicaban a la prostitución por el simple hecho de que habían abrazado esa nueva modernidad prometida. Todos estos datos están recogidos en el cuaderno, escritos a manos por el autor del texto presente.

## FOTOGRAFÍAS

Este archivo parte de las primeras apreciaciones asociadas a la teoría fotográfica, donde la documentalidad, la catalogación y las materialidades de las propias imágenes se convierten en un punto de partida. No podríamos dejar de lado que estamos ante un archivo fotográfico que mantiene un diálogo constante con otras realidades que se producen mediante ese choque de agente humano y agente objetual. Una de las piezas está compuesta de su parte más fotográfica: en este caso, la intención es poner a la base de datos como generadora de toda combinación posible de espacios, cuerpos, dimensiones o años. Es capaz de crear filtros en base a indexaciones varias. En esta acción de agrupar se vislumbran imágenes. A modo de ejemplo, la camarera Pino Vera aparece catalogada en la imagen 1, 2, 3, 6, 9, 14, 15, 16, 17, 37, 41, 63, 95, un total de 13. Dentro de este proceso de búsqueda de nombres e indexaciones se produce un paso importante, puesto que cada una de estas celdas de persona, bajo la *Inteligencia Artificial de Adobe Photoshop* se recorta la cantidad de píxeles que representa a ese cuerpo en esa imagen, por tanto cada persona será agrupada por su nombre en base a los píxeles que las representan, quedando como resultado una imagen de una persona sin fondo, con la pretensión de pertenecer a una colectividad mayor que está asociada a un mismo nombre. En las siguientes imágenes se puede ver algunos ejemplos de la camarera en cuestión.

A nivel formal y objetual, se van creando unos despleables de tres metros de largo en acetatos que se convierten en el lienzo idóneo de reunión de imágenes, como podemos ver en las siguientes ilustraciones. En un primer momento, como lo desarrollado para la

exposición en Sala Municipal de Exposiciones (Ayuntamiento viejo) de Formentera, no estaban entendidos como despleables con mayor longitud, sino lienzos de 150cm sobre la pared. Actualmente, la pieza se configura en la sala de exposiciones como muchos puntos que ocupan espacio, porque la intención de este archivo siempre ha sido adueñarse de los espacios donde es capaz de extenderse. En cuanto a la última apreciación referida a esta pieza, la configuración de la misma no se reduce a unas imágenes agrupadas, sino que también se crean otras videográficas a modo



*Persona\_Pino Vera, 2022-2023,*  
©Alejandr Robaina Vera. Impresiones sobre acetato de lado mayor 9cm ancladas sobre acetato de 150x100cm.

completamente performático donde la propia camarera de piso sujeta su memoria, donde es capaz de tocar y retorcer, como podemos ver en el vídeo mostrado a continuación. Esta configuración de la pieza aparecerá en las futuras exposiciones, en Valencia en Las Atarazanas en septiembre de 2023 y en marzo de 2024 en la exposición del Centro de Artes Plásticas de Gran Canaria.



Detalle de *Persona\_Yolanda Ajeno*, 2022-2023,  
©Alejandr x Robaina Vera. Impresiones sobre  
acetato de lado mayor 9cm ancladas sobre  
acetato de 150x100cm.



Detalle de *Persona\_Lourdes Vera*, 2022-2023,  
©Alejandr x Robaina Vera. Impresiones sobre  
acetato de lado mayor 9cm ancladas sobre  
acetato de 150x100cm.



*Espacio\_Parque Romántico*, 2022-2023,  
©Alejandr x Robaina Vera. Impresiones sobre acetato de lado  
mayor 9cm ancladas sobre acetato de 150x100cm.



Fotografía de la exposición *Informe de camarera*, en Sala de Exposiciones Ayuntamiento Viejo, San Francisco Javier, Formentera, de 21 de noviembre-03 diciembre 2022.  
©Alejandrux Robaina Vera.



Fotografía de la exposición *Informe de camarera*, en Sala de Exposiciones Ayuntamiento Viejo, San Francisco Javier, Formentera, de 21 de noviembre-03 diciembre 2022.  
©Alejandrux Robaina Vera.



Código QR de Agarrando la memoria. Pino Vera sostiene las fotografías del lugar donde trabajó 40 años durante unos pocos segundos. Link pinchando [aquí](#).

Detalles de *Espacio\_Parque Romántico del Informe de camarera*. 100cmx300cm, Impresiones sobre acetato ancladas sobre acetato. ©Alejandrxx Robaina Vera.



Vista preproyectual en Sala de Exposiciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria donde aparecen la distribución de los acetatos de 3 metros de longitud colocados en sala. ©Alejandrxx Robaina Vera.

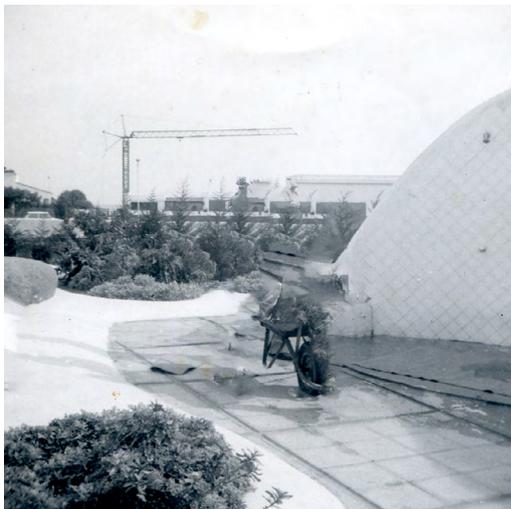


Imagen 01\_Espacio 01\_Parque Romántico de Informe de camarera, 2022-2023. ©Alejandrxx Robaina Vera.



Imagen 01\_Personas de Informe de camarera, 2022-2023. ©Alejandrxx Robaina Vera.

Proceso de trabajo de deconstrucción de imagen y agrupación con la intención de ser catalogadas dentro del archivo.

## DESPLEGABLE

En las fotografías realizadas durante la exposición realizada en Formentera podemos ver que estas piezas fotográficas van acompañadas por un gran desplegable de 6 metros de longitud sobre papel. Esto corresponde a la base de datos llevada a un material más allá de una pantalla, que además, está escrito a mano por las camareras de piso. Durante la exposición de marzo de 2024 se producirá una acción performática en la cual las camareras de piso estarán escribiendo insitu esa base de datos, porque como ya habíamos dicho, el hecho de tocar, estrujar, escribir o hablar se convierte en una fuente de plausibles gestualidades e interpretaciones archivables.



Detalle de desplegable, 60cm x 500cm la exposición *Informe de camarera*, en Sala de Exposiciones Ayuntamiento Viejo, San Francisco Javier, Formentera, de 21 de noviembre-03 diciembre 2022. ©Alejandr Robaina Vera.

## AUDIOVISUAL

Este archivo está constantemente siendo performado. Las camareras de piso son las artífices de esta performance constante. En esta pieza, ellas son las protagonistas cuando entra en juego su cuerpo que provoca que su memoria les recuerde a sí mismas. Las camareras son invitadas a ponerse sobre un fondo croma y realizar la misma pose de las fotografías que ellas donan al archivo. Cada camarera se imitaría a sí misma en una encrucijada donde se entremezclan el pretérito perfecto simple y un presente del indicativo del registro más cercano que dispara en sus recuerdos las sensaciones y las motivaciones que acompañaron a esa fotografía.



Código QR de *Informe de camarera*, audiovisual.  
Link pinchando [aquí](#).



Secuencia de la Imagen 15 de *informe de camarera*, 2022-2023. 14'12"  
©Alejandrxx Robaina Vera.

## INSTALACIÓN AUDIOVISUAL

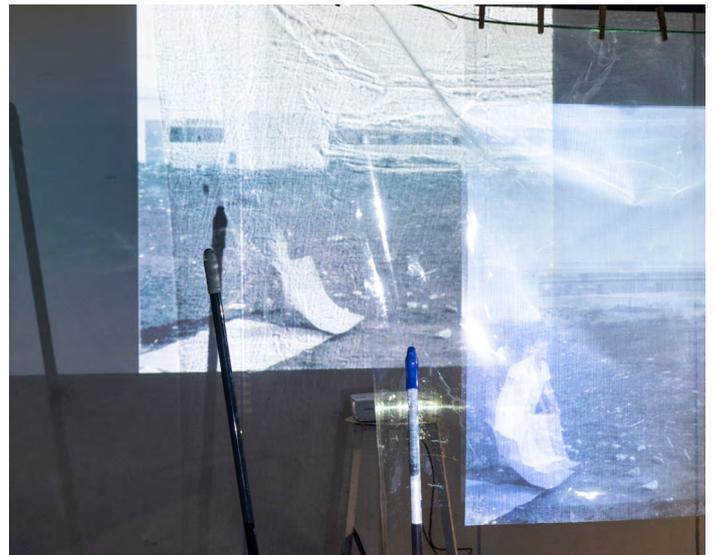
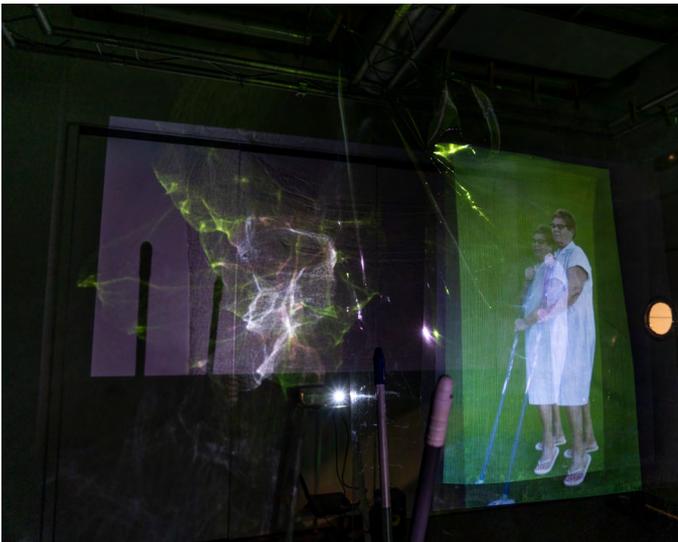
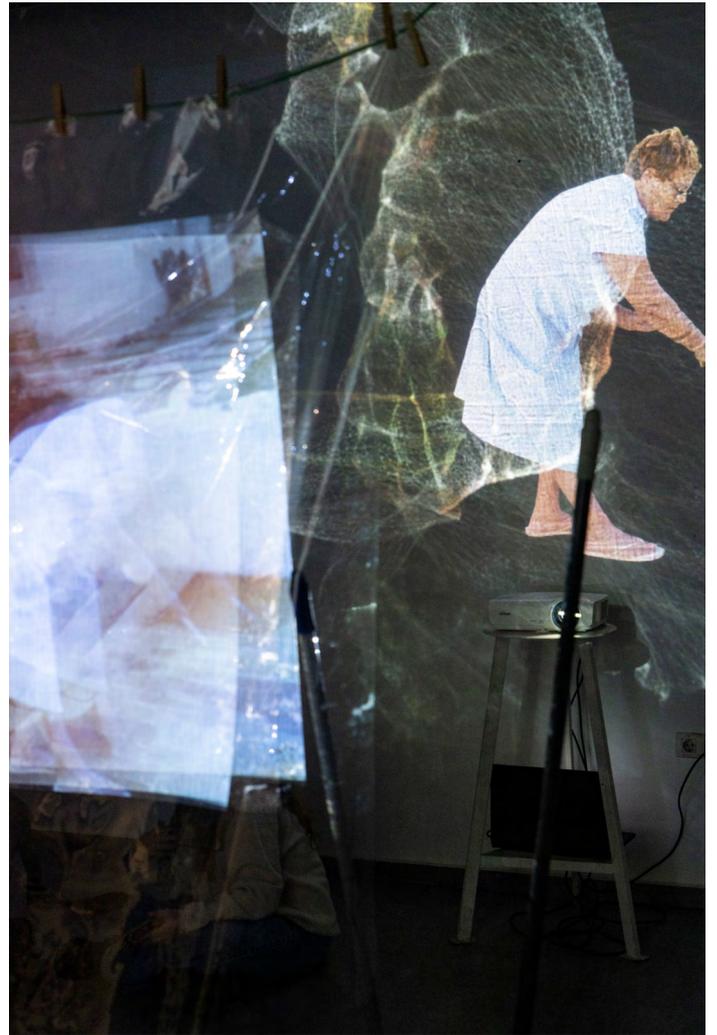
De esta performance sobre el fondo croma, nace la instalación audiovisual. En su intento de imitarse y superponer dos capas de información y de momentos vivenciales, se crea un espacio que está dividido en tres partes diferenciadas. El aparato instalativo presentado está pensado para que, por un lado, se proyecte la imagen que pertenece al archivo de fotografías de camareras de piso sobre diferentes capas de materiales transparentes, que es capaz de fijar y retener la imagen, además de rebotar la luz por toda la sala de exposición. Y por otro, se proyecta hacia el mismo punto la performance de la camarera de piso en el proceso de querer imitarse para hacer confluir dos imágenes separadas en el tiempo, que en muchos casos pueden ser 50 o 40 años de diferencia de la vida de una mujer. El tercer espacio corresponde al central, al límite donde la luz se encuentra con un material transparente que es capaz de retener la imagen, aunque es dada de una forma tan frágil que parece que no se asienta. Esta instalación se convierte en un punto central de este proyecto, es a partir de este momento y este ejercicio de querer imitarse a sí misma, donde la camarera de piso lucha contra su memoria y sus recuerdos que provienen del hecho de ver una imagen por unos segundos y querer poner esa misma pose, porque ese recuerdo corporal se invoca nuevamente como un archivo que se repite. En las siguientes imágenes y en el vídeo se puede ver esta pieza.



Código QR de *Informe de camarera*, instalación audiovisual.  
Link pinchando [aquí](#).



Secuencia de la Imagen 14 de *Informe de camarera*, 2022-2023. 14'12"  
©Alejandrxx Robaina Vera.



Detalles de la instalación audiovisual *Informe de camarera*. 14'12", 2022-2023 ©Alejandr Robaina Vera.

# ¡REPITE CONMIGO!

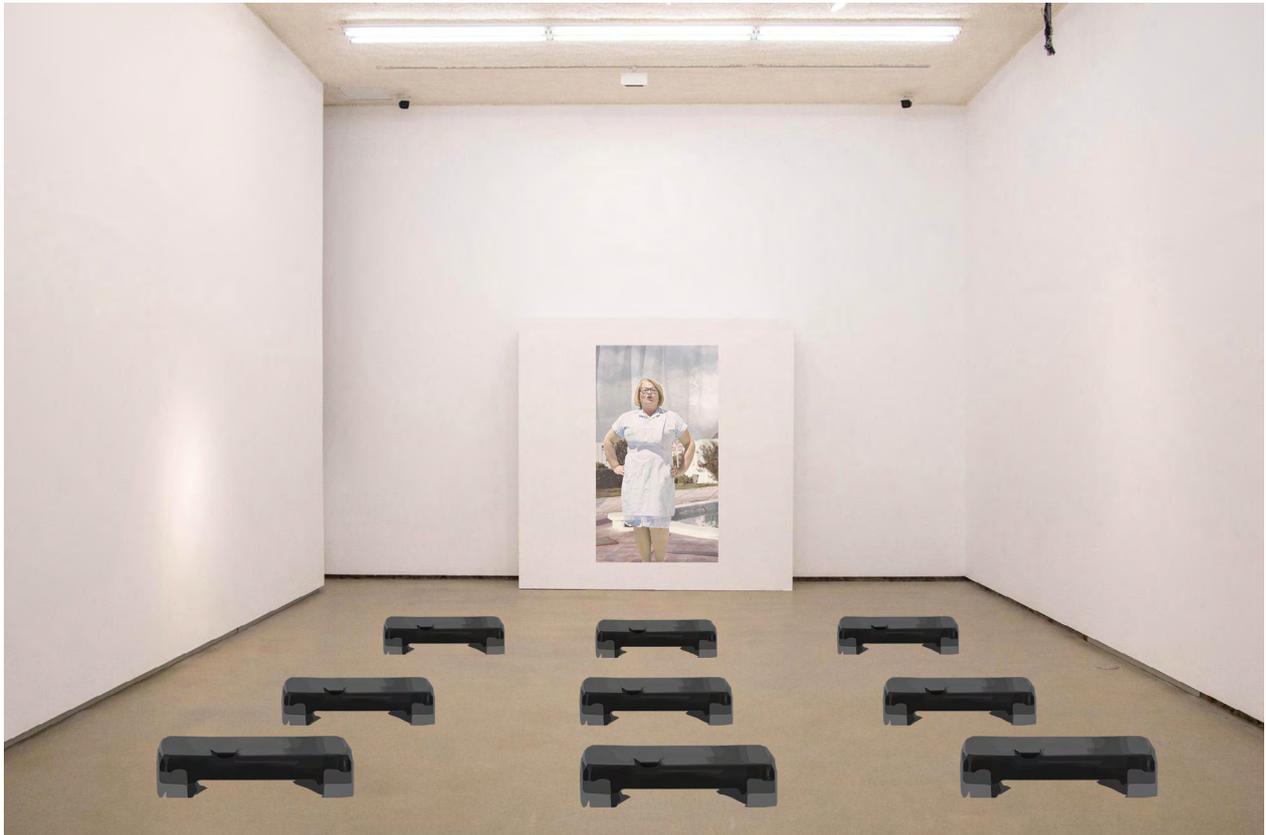
En las charlas interminables durante estos años que lleva el proyecto en funcionamiento, las camareras de piso, muchas veces, comentan diferentes apartados que se desarrollaban durante su jornada laboral. En algunos casos, ellas cuentan anécdotas con una completa naturalidad durante sus horas de trabajo, como si eso fuera un tarea diaria a la que no se cuestiona, pero por otro lado, otras historias les hacen posicionarse de forma negativa contra el tipo de soluciones a los problemas que se están llevando a cabo. Como ya habíamos hablado en el último capítulo del marco teórico de este documento, las camareras de piso vieron cómo las instituciones ponían el remedio predilecto por los técnicos de riesgos laborales en el hacer ejercicios antes, durante y después de la jornada laboral. Durante las conversaciones sobre estos hechos, sus opiniones han sido unánimes y contrarias a tales remedios, puesto que no se ajustaban a su realidad. Como habíamos dicho, el Gobierno de Canarias se había hecho eco de estudios de la Comunidad Valencia donde muestran fotografías de los ejercicios, por lo que la idea de esta pieza surge casi al instante, de una forma completamente espontánea, sin guion, en donde las camareras, jugando con una completa ironía, deciden grabarse como si fuera una clase virtual de ejercicios al puro estilo de los gimnasios virtuales que proliferaron durante la cuarentena por el Covid en el año 2020. Acercando este lenguaje sencillo a una obra hace que esta se convierta en un juego de completo divertimento y pasatiempo que, a su vez, está interfiriendo profundamente en las prácticas institucionales. Una vez más, las camareras son dueñas de su memoria, porque el hecho de no tener guion estaba produciendo en ellas la obligación de conectarse con aquellas

escenas donde iban al complejo turístico técnicos deportivos para enseñarles cuáles eran las posturas recomendadas para no sufrir riesgos.

Esta pieza, titulada *¡Repite conmigo!*, puesto que es la consigna que se va repitiendo en todo momento en el audiovisual, también tendría su espacio dentro de una sala de exposición. Como vemos en la imagen, es un proyecto presentado para la Sala de Exposiciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, donde se creará una especie de sala de gimnasio con materiales, donde las monitoras son las protagonistas del vídeo en cuestión, invitando al público a entrenar a partir de los ejercicios recordados (y muchas veces mal ejecutados) por las camareras de piso. En este proyecto, como ya hemos defendido, se trabaja en base a la memoria que ellas son capaces de transmitir, sin importar si se asienta en unas verdades concretas o no, puesto que lo que interesa es la implicación de sus cuerpos en la memoria del abuso laboral y el cinismo de pretender paliarlo mediante ejercicios de prevención.



Código QR de *¡Repite conmigo!*,  
Link pinchando [aquí](#).



Vista preproyectual en Sala de Exposiciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria donde se puede ver la distribución de los diferentes *steps* y demás utensilios para seguir los ejercicios que están mostrándose sobre la pantalla. ©Alejandr Robaina Vera.

**INVASSAT**

**ANEXO IV. Ejercicios de calentamiento y estiramientos musculares**

5 minutos tras iniciar la jornada laboral- Ejercicios de calentamiento

**Cuello**

- Mantén la posición de 5 a 8 segundos hasta sentir el estiramiento.



**Hombros**

- Elevar los hombros hacia los oídos y bajarlos de 5 a 8 veces.



**Movilidad de hombros**

- Rotar de 3 a 5 veces alrededor del brazo por la piada.



**Estiramiento de pecho y hombros**

- Mantén la posición de 5 a 8 segundos hasta encontrar el estiramiento.



**Rodillas y tobillos**

- Cambia de pie de 15 a 20 veces.



**Rodillas**

- Realiza de 8 a 10 veces.



página 40 de 41

**INVASSAT**

5 minutos en las pausas y antes de finalizar la jornada laboral- Ejercicios de estiramientos

**Estiramiento de la musculatura posterior de la pierna**

- Mantén la posición de 8 a 10 segundos y alterna de pierna.



**Estiramiento lateral de los costados**

- Mantén 8 a 10 segundos y cambia de lado.



**Estiramiento de la columna**

- Mantén la posición de 8 a 10 segundos hasta encontrar el estiramiento.
- Repite de 3 a 5 veces.



**Articulación de la columna**

- Articula la columna hacia abajo y círculos a vueltas y vuelve hacia arriba vértices a vértices.



página 41 de 41

Página 40-41 del estudio de INVASSAT de la Comunidad Valenciana en la Campaña 'Camareras de piso' del año 2017-2018.

# 100KG

Cuando hablábamos del cuaderno donde está gran parte de la información apuntada, y siendo este el único donde queda constancia de sus recuerdos pronunciados durante el diálogo, decíamos que tenían que transportar 100kg de ropa de cama durante su jornada laboral. Este dato surge durante una de las muchas conversaciones, creando una sorpresa que produce en el cuerpo un acto desenfrenado de querer apuntarlo, puesto que en nuestras cabezas, si pensamos en 100kg, suponemos una gran cantidad de peso que sería casi imposible de transportar con nuestro propio cuerpo. Seguramente sobre carros con ruedas no sería tan difícil de hacernos a la idea. Esta pieza tiene como idea hacer partícipe al público que visita la exposición, puesto que el carro de limpieza pesará 100kg y podrá ser movido por todo el espacio, como un momento experiencial para el público.

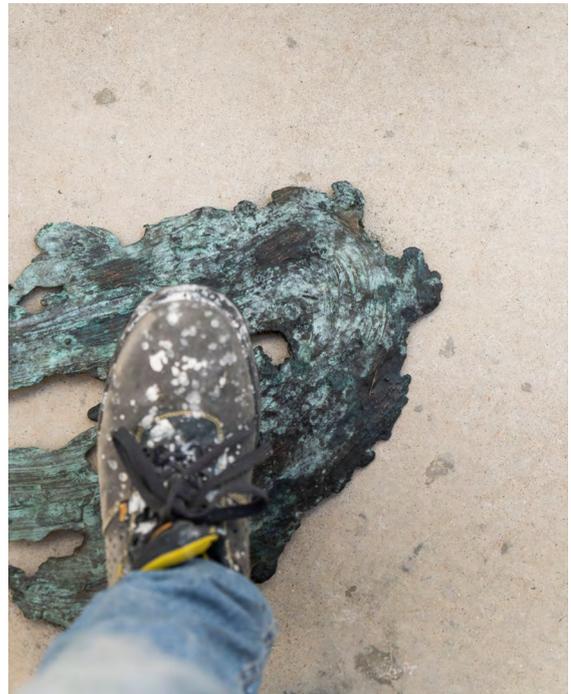
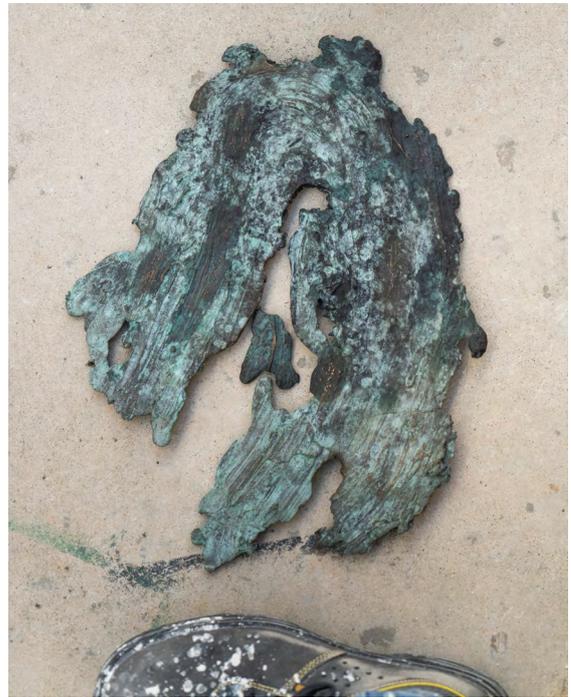


Dibujo preproyectual de 100KG, 2023.  
©Alejandrxx Robaina Vera

# Fregonazo

La última de las obras que nos gustaría mostrar de este proyecto es la resultante de una acción performática de las camareras de piso que han donado fotografías al archivo. En este caso ellas son invitadas a dar un golpe de muñeca con una fregona sobre un material que es capaz de recoger la impronta del utensilio de limpieza. En este caso la silicona líquida se convierte en la idónea dentro de un largo proceso de fundición artística. La intención, en este caso, siempre ha sido llevar un gesto corporal de ellas mismas a uno de los materiales más nobles de la historia del arte: el bronce.

En las siguientes imágenes se puede ver la pieza final, pero por circunstancia de la propia técnica, se van produciendo una multitud de pasos hasta finalmente llegar a la colada donde se vierte el metal caliente sobre el recipiente de cerámica, y es en uno de los primeros pasos, el de la silicona, donde esta pieza ha sido capaz de extenderse y llegar también a otras materializaciones que no sean solamente sobre bronce. Con estas siliconas lo que se busca es poder crear una gran sábana de gestos corporales que remita directamente a las camareras de piso. Actualmente, está en su proceso de producción, por lo que solo hay resultados de dos fregonazos cosidos, a los cuales se les irá añadiendo tantos como camareras de piso hayan participado en el archivo.



Detalles de *Fregonazo de Persona\_ Pino Vera de Informe de camarera*, 20x55cm, Bronce, 2022. ©Alejandr Robaina Vera

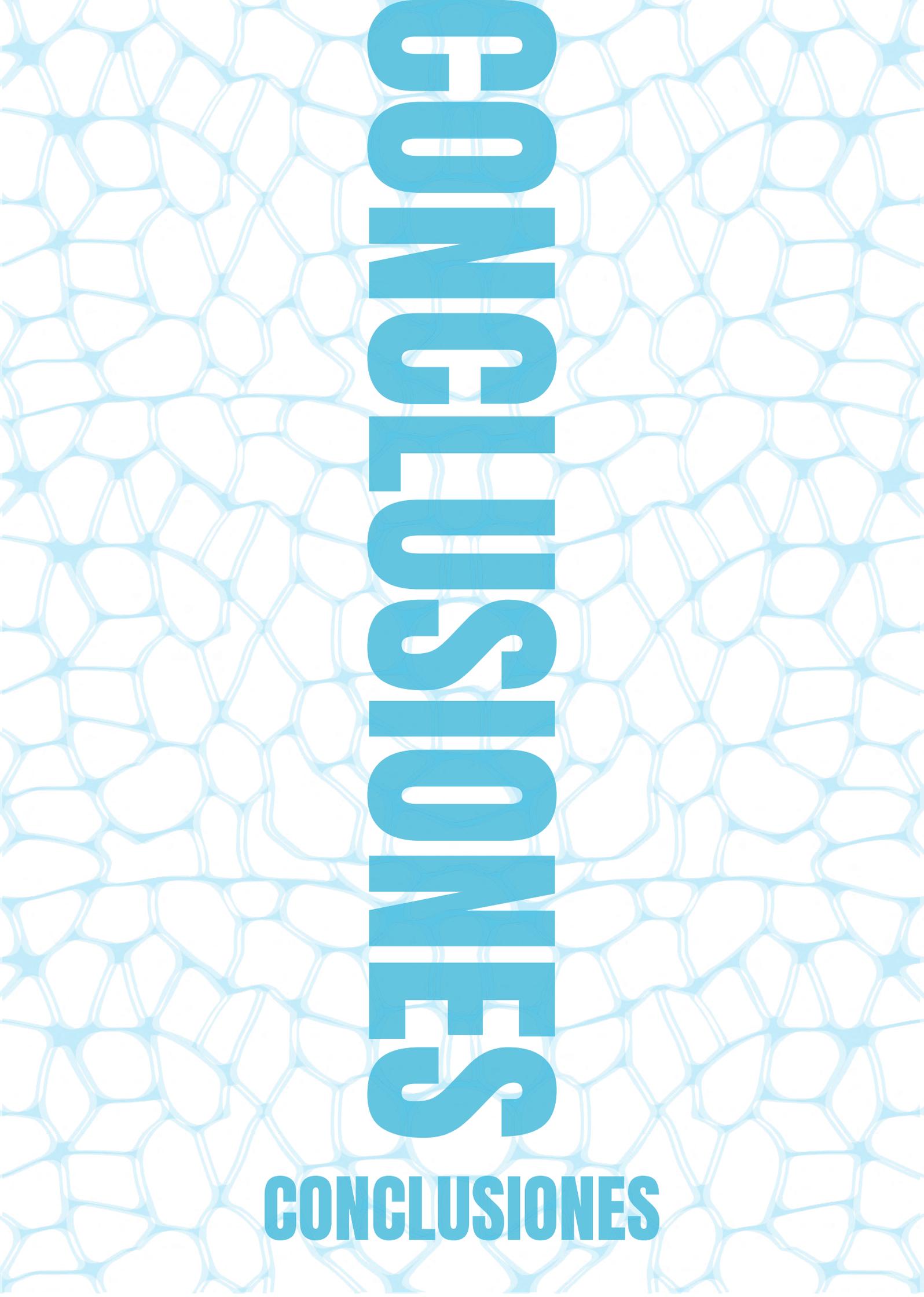


Primeros parches de la sábana de fregonazos de *Persona de Informe de camarera*, medidas variables, Silicona transparente, 2022-2023.  
©Alejandrux Robaina Vera



Interacción de las camareras de piso con la sábana de fregonazos de *Persona de Informe de camarera*, medidas variables, Silicona transparente, 2022-2023.  
©Alejandrux Robaina Vera

Link pinchando [aquí](#).



# SEMIOLOGIAS

CONCLUSIONES

## CONCLUSIONES

Cuando una camarera de piso está, en presente, buscando las fotografías que se había sacado durante su jornada laboral y que están guardadas en sus álbumes, no solo está buscando el recuerdo familiar, sino está tocando la memoria de todo un conjunto social. Pone sobre el escenario a los cuerpos en pleno movimiento. Crea listas, columnas, palabras e información con el simple hecho de elegir y señalar sobre el positivado de las fotografías impresas.

Construir un archivo es una tarea que se plantea a sí misma como autodestructiva. Las voluntades particulares y personales imponen un camino de regularidades e irregularidades que convierte el verbo archivar en un campo investigativo que se circunscribe dentro de una pugna de placeres y violencia sobre el documento. ¿Cómo una fotografía grupal de camareras de piso es capaz de generar un discurso ampliado que haga dudar de que quien está ahí es Mari Carmen o Reyes, puesto que a Reyes la habían asesinado y habían encontrado su cuerpo en una vereda relativamente cerca de la zona turística?, ¿el año de ese asesinato nos había dado el dato clave para fechar la fotografía o simplemente abandonamos todas las metodologías archivísticas de organización de datos para centrarnos en la capacidad humana que considera todas las observaciones puramente personales como máxima a seguir? Si algo pudiera producir los datos recogidos sería una completa frialdad al acercarse a problemáticas que parten de lo social y se reproducen también en este mismo tejido. Por tanto, nuestra intención siempre ha sido no olvidarnos de la capacidad humana que

crea y compone este archivo, en el que cada acercamiento va más allá de coquetear con los documentos para poner toda la atención en su memoria, en su experiencia vivencial, ya sea a través de la ironía, del recuerdo o de la búsqueda incesante de formas que ayudan a articular discurso.

Un archivo centrado en el cuerpo tiende a repetirse. La repetición es una máxima que se ha ido adoptando, porque para catalogar una fotografía siempre se ha optado por un mismo procedimiento: la escucha activa y participativa de la camarera de piso, que con sus gestos y su memoria arroja información constantemente. La memoria es frágil y hay que ser capaz de estimularla con las preguntas exactas que a veces generan respuestas inexactas que van abriendo nuevas veredas y nuevos caminos por los que andar en comunidad, porque el archivo es un ente que está al acecho para cuestionar el por qué de los movimientos, de los cambios económicos y sociales. Este archivo va paralelo a un momento muy concreto de la historia de las islas creando discursos a partir de las historias que se van sumando. En el reparto de la memoria concentrada en archivos, las camareras de piso han quedado fuera del archivo turístico hegemónico, por lo que todas estas acciones se encuentran en un contexto de lucha constante por la búsqueda de su lugar dentro del mismo, que a la vez tiende a la diferenciación y la autonomía del institucional, aunque con tendencia a trascender a lo público.

Asumiendo todas estas apreciaciones como parte fundamental de la investigación desarrollada: el contacto y la escucha directa de las camareras de piso así como las acciones o performance que son derivadas de la construcción de una memoria muy

particular y gestionada por ellas mismas por su capacidad de elección de elementos que participan en el mismo, podemos decir que ha sido un Trabajo Final de Máster con unas conclusiones satisfactorias, que, además, desde sus primeras hipótesis o ideas, ha tenido una intención de trascender los hechos aquí presentados al poder propagarse y crecer en el futuro bajo las mismas bases aquí presentadas, puesto que este documento se comporta como un modelo en el cual asentar todo este tiempo de investigación propiciando su capacidad de réplica futura.

**BIBLIO**

**GRAFÍA**

## BIBLIOGRAFÍA

ALEGRE, Carolina y TUDELA, Antonio, 2014. Somateca e identidad desbordada: los cuerpos como prácticas políticas de resistencia, *Actas de las I jornadas internacionales Filosofía del cuerpo / Cuerpos de la filosofía*, 7-12, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

AUGÉ, Marc, 2001. *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona: Gedisa.

AZOULAY, Ariella, 2019. *Fotografías de lo inmostrable*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

BLASCO, Jorge, 2002. *Culturas de archivo*. Barcelona : Fundació Antoni Tàpies.

BLASCO, Jorge, 2017. *Archivar*. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge.

BLASCO, Jorge, 2010. 'Ceci n'est pas un archive'. *Memorias y olvidos del archivo*, 11-29. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM).

BUTLER, Judith, 2007. *El género en disputa*. Barcelona: PAIDOS IBÉRICA.

CALLE, Sophie, 1998. *L'hôtel (Livre V)*. Barcelona: actes sud.

COSTA, Javier, 1973. *El Bosco*. Barcelona: Mundilibro.

DEBORD, Guy, 2004. *Sociedad del espectáculo*. Barcelona: Ediciones Naufragio.

DERRIDA, Jacques, 1997. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

ESTÉVEZ, Fernando y DE SANTA ANA, Mariano (ed.), 2010. *Memorias y olvidos del archivo*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM).

FOSTER, Hal, 2016. "Impulso de archivo". *Nimio*, No 3, pp. 102-126.

GIL, Roberto, 2022. *En el nombre de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Tenerife espacio de las artes (TEA).

GOFFMAN, Erving, 1996. *La representación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

GRAVES, Robert, 1985. *Los mitos griegos I*. Madrid: Alianza Editorial.

GROYS, Boris, 2014. *Volverse público: la transformación del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.

- GUASCH, Anna María, 2011. *Arte y archivo*. Madrid: Ediciones Akal.
- MacCANNELL, Dean, 2003. *El turista: una teoría de la clase ociosa*. Barcelona: Melusina.
- MARTÍN, María Luisa, 2007. *Darío Villalba. Una visión antológica. 1957-2007*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- MOREY, Miguel, 2006. “El lugar de todos los lugares. Consideraciones sobre el archivo”, *Registros imposibles: el mal de archivo*. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes. Dirección General de Patrimonio Histórico.
- PARR, Martin, 2011. *Martin Parr por Martin Parr*. Madrid: La Fábrica.
- PÉREZ, Larisa, 2017. *Islas, cuerpos y desplazamientos. Las Antillas, Canarias y la descolonización del conocimiento*, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife.
- PÉREZ, Larisa., FERNÁNDEZ, Paula, HERNÁNDEZ, Carmen G. y NÚÑEZ, Xiomara, 2021. Cuerpo y territorio: conversaciones desde el feminismo descolonial canario. *Tabula Rasa*, 38, 133-154. Disponible en: <https://doi.org/10.25058/20112742.n38.06>
- PRECIADO, Paul, 2008. *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica*, Madrid: Anagrama.
- SEMIN, Didier, KUSPIT, Donald y GARB, Tamar, 1997. *Christian Boltanski*. Londres: Phaidon.
- SEKULA, Allan, 2003. *El cuerpo y el archivo, Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- TAYLOR, Diana, 2018. *Performance*. Madrid: Asunto Impreso Ediciones.
- URRY, John, 2004. *La mirada del turista. Estudios y perspectivas en turismo*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- VEGA, Carmelo, 2006. “Scenic Views: escenarios fotográficos del turismo contemporáneo”, *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte, Mesa III. Turismo y Arte: relaciones encontradas*. 235-242.
- VEGA, Carmelo, 2017. *Fotografía en España (1839-2015). Historias, tendencias y estéticas*. Madrid: Cátedra.
- VERA, José Fernando (Coord.), 1997. *Análisis del turismo. Una nueva geografía del turismo*. Barcelona: Ariel.

## **WEBGRAFÍA:**

Archivas FF, 2018. [consultado: 22 abril 2023] Disponible en:  
<https://genderhacker.net/?portfolio=archivas-ff>

El Palomar, 2015. [consultado: 03 mayo 2023] Disponible en: [http://elpalomar.sexy/portfolio\\_page/fons-armari-i-figura-per-ismael-smith](http://elpalomar.sexy/portfolio_page/fons-armari-i-figura-per-ismael-smith)

Las Kellys, 2017. [consultado: 03 mayo 2023] Disponible en: <https://laskellys.wordpress.com/>

Consejería de Economía, Conocimiento y Empleo del Gobierno de canarias, s.f. [consultado: 27 abril 2023] Disponible en:  
[https://www.gobiernodecanarias.org/trabajo/icasel/hosteleria/estudios\\_informes/](https://www.gobiernodecanarias.org/trabajo/icasel/hosteleria/estudios_informes/)

Archivo de fotografía históricas de Canarias, s.f. [consultado en: 06 junio 2023] Disponible en:  
<https://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/index.php?codopac=OPFE1>

Somateca. Producción biopolítica, feminismos, prácticas queer, 2012. [consultado en: 27 de mayo 2023] Disponible en:  
<https://www.museoreinasofia.es/actividades/somateca-presentacion-programa-practicascriticas>

ILLEGITIMO

SI

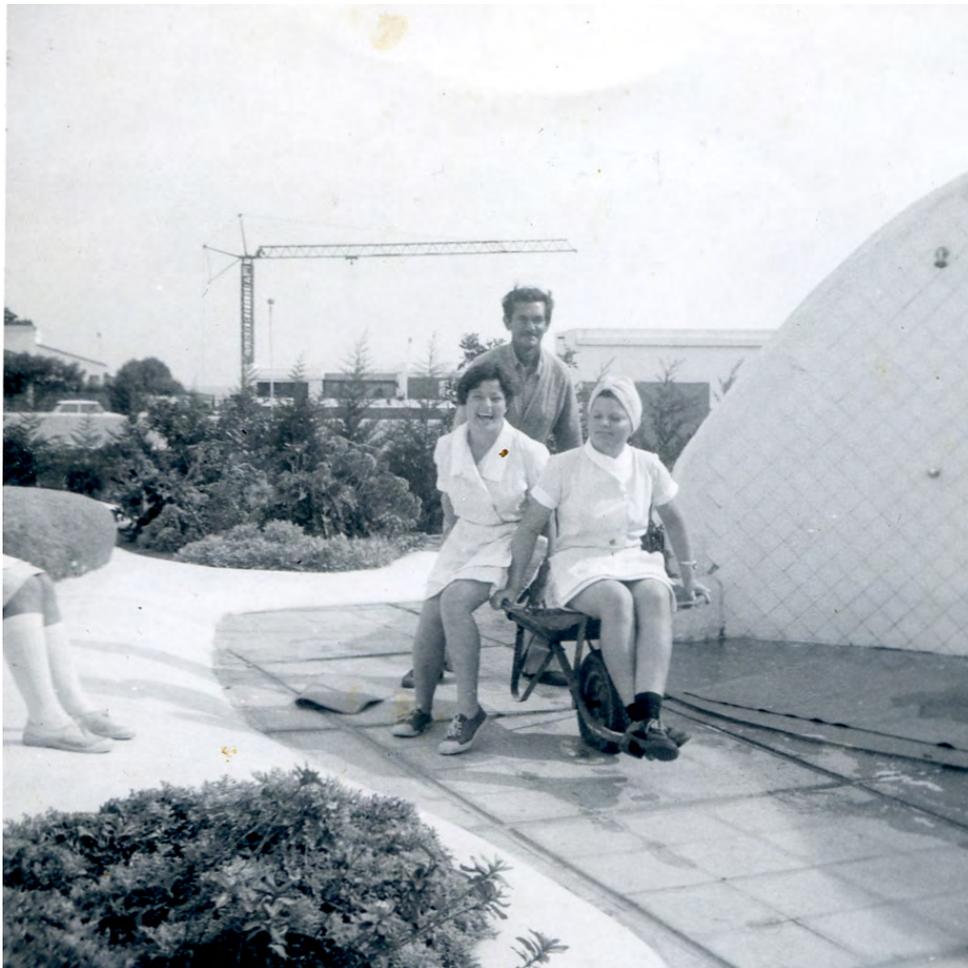


Imagen 01 de *Informe de camarera*,  
2022-2023. ©Alejandrux Robaina Vera



Imagen 03 de *Informe de camarera*,  
2022-2023. ©Alejandrux Robaina Vera



Imagen 05 de *Informe de camarera*,  
2022-2023. ©Alejandrxx Robaina Vera



Imagen 06 de *Informe de camarera*,  
2022-2023. ©Alejandrxx Robaina Vera



Imagen 07 de *Informe de camarera*,  
2022-2023. ©Alejandrxx Robaina Vera



Imagen 09 de *Informe de camarera*,  
2022-2023. ©Alejandrxx Robaina Vera

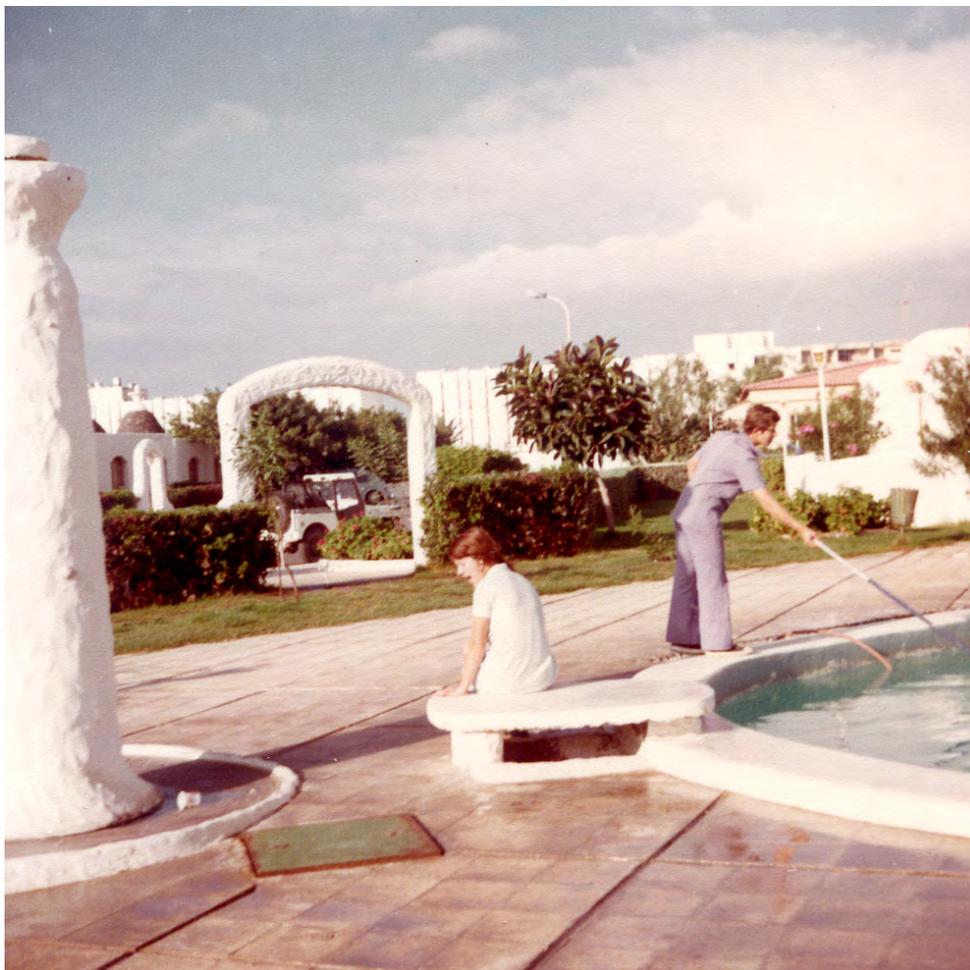


Imagen 10 de *Informe de camarera*,  
2022-2023. ©Alejandrux Robaina Vera



Imagen 11 de *Informe de camarera*,  
2022-2023. ©Alejandrux Robaina Vera



Imagen 12 de *Informe de camarera*, 2022-2023. ©Alejandrux Robaina Vera



Imagen 21 de *Informe de camarera*, 2022-2023. ©Alejandrux Robaina Vera



Imagen 26 de *Informe de camarera*, 2022-2023. ©Alejandrxx Robaina Vera



Imagen 29 de *Informe de camarera*, 2022-2023. ©Alejandrxx Robaina Vera



Imagen 34 de *Informe de camarera*,  
2022-2023. ©Alejandrux Robaina Vera



Imagen 35 de *Informe de camarera*,  
2022-2023. ©Alejandrux Robaina Vera



Imagen 49 de *Informe de camarera*,  
2022-2023. ©Alejandrxx Robaina Vera



Imagen 52 de *Informe de camarera*,  
2022-2023. ©Alejandrxx Robaina Vera



Imagen 60 de *Informe de camarera*,  
2022-2023. ©Alejandrxx Robaina Vera



Imagen 69 de *Informe de camarera*,  
2022-2023. ©Alejandrxx Robaina Vera



Imagen 80 de *Informe de camarera*,  
2022-2023. ©Alejandrxx Robaina Vera



Imagen 83 de *Informe de camarera*,  
2022-2023. ©Alejandrxx Robaina Vera



Imagen 85 de *Informe de camarera*,  
2022-2023. ©Alejandrxx Robaina Vera



Imagen 86 de *Informe de camarera*,  
2022-2023. ©Alejandrxx Robaina Vera



Imagen 89 de *Informe de camarera*,  
2022-2023. ©Alejandrxx Robaina Vera



Imagen 91 de *Informe de camarera*,  
2022-2023. ©Alejandrxx Robaina Vera

INFORME DE  
CAMPAÑA

INFORME DE  
CAMPAÑA