a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas

acta 10

a tientas

a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas
a tientas

*E*quipades con linternas de luz tenue, iniciamos un viaje hacia las profundidades. No hay ningún camino marcado. Es difícil encontrarse allí donde el suelo se confunde con el techo y la orientación se pierde. Una vez que nuestros ojos se han acostumbrado a la oscuridad, también lo hacen los demás sentidos. Nuestras respiraciones se acompasan con nuestros pasos: ***conspiramos***. Así comenzamos a sentir(nos) en conjunto, a movernos como si fuésemos une, a percibir el entorno, a atender, a tantear, ***a tientas***.

Apelamos a aquello que se desliza como una sustancia líquida, que fluye, se expande e infiltra sin pedir permiso y persiste a pesar de la prohibición. Hablamos de aquello que no puede ser gritado. Por ello, recurrimos al susurro compartido, a la voz que se oculta a plena luz, al código encriptado que se murmura al oído. No pretendemos cercar los límites y desvelar sus márgenes, sino enfocar aquello que ocurre en el entre, en la oscilación reverberante de un dentro hacia afuera y viceversa; en los tránsitos, aquellos que permiten abrir huecos e impregnarlos con una luz de presencia fugaz.

Con los textos que aquí se presentan, fuimos tras movimientos que nos eluden y objetos que no nos esperan ni nos necesitan. No buscamos clasificar ni capturar, sino esperar y atender para poder atisbar lo que se oculta en las diferentes capas de la oscuridad, en los estratos del suelo. Al ritmo de nuestra excavación, nos preguntamos qué merece ser mostrado y qué elegimos (res)guardar, qué confiamos a quien nos lee y qué dejamos aún en el ámbito de la sospecha.

Estas expediciones se enmarcan dentro de un proceso que iniciamos en conjunto. A lo largo de nuestro recorrido, compartimos historias, anécdotas y secretos que hicieron posible allanar los caminos que constituyen este mapa desorientado. Un mapa que no se rige por brújulas ni coordenadas, sino por un paseo común que prometimos recordar. Estos textos atestiguan y nombran estos recorridos, dan forma sin fijarlos, construyen una vía propia en la oscuridad y, "como un buen informe arqueológico, no indica(n) tan solo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar".[1]

A través del juego con las palabras y los espacios entre ellas, la revista se articula en torno a cuatro verbos: pasar, burlar, confesar y situar. Cada infinitivo se repite

1. Walter Benjamin, "Excavar y recordar", en ***Obras, IV, 1*** (Madrid: Abada Editores, 2010), 350.

en una lista a la que se van añadiendo expresiones que complementan y completan su significado. A su vez, los artículos se distribuyen según la acción con la que se han comprometido: algunos se confiesan en una lengua que no es esta, otros se sitúan a un tiempo dentro de la ciudad y fuera del mapa, algunos burlan el ojo censor, otros se pasan palabras de mano en mano y cosas de boca en boca. Así entendemos este proceso: como un verbo en infinitivo a la espera de ser conjugado, activado, performado.

Al *pasar* (p. 11), encontraréis textos que nos invitan a poner un pie delante del otro. El pasar –como la lectura, la palabra y la caricia– exige ritmo y pausa: les autores se mueven entre las páginas, los murmullos y los cuerpos. En sus periplos particulares nos invitan no solo a circular, sino también a traspasar, a adentrarnos en lo oculto y entrometernos donde no nos llaman.

En nuestro *burlar* (p. 64) encontramos una manera de narrar la resistencia. Los objetos de sus textos se mueven en el aire denso del secreto, pero no sin temor. Son-risas cómplices, pero también miradas elusivas y silencios cargados de un nerviosismo que plasma lo que supone ser portador de lo que no puede ser dicho a viva voz: saben que en sus palabras se crea un mundo nuevo. Basta abrir un libro o un guion de cine para adentrarse en él, un espacio fronterizo que se resiste a ser domado.

Llega el momento de *confesar* (p. 112). Estos textos han decidido abrir una caja, alguna puerta, tal vez la boca. Su secreto es demasiado grande para esta lengua: hablan en otra que, con suerte, tampoco entenderemos del todo. Nos recuerdan que las palabras suenan, incluso cuando no nos dicen nada, y que las imágenes aparecen cuando aquellas fallan. En un caso como en otro, las dejan en nuestras manos.

Solo nos queda *situar* (p. 172). En este apartado, cada texto es un sitio, cada sitio una situación, cada situación un texto. Les autores aquí reunides esbozan nuevas cartografías para encontrar aquello que no cabe en los mapas, la sorpresa. En ocasiones, si confiamos, podemos tropezar con ella en el lugar menos esperado: una puerta o una pared se convierten en umbrales por donde el asombro se cuela y nos saluda.

Esto es, dicen, el décimo número de *ACTA*, la revista que promueve cada año el Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, impartido conjuntamente por la Universidad Complutense y la Universidad Autónoma de Madrid, en colaboración con el Museo Reina Sofía.

Sofía Beltramone Valiente
María Louzán
Carmen Piñeiro

pasar
pasar
pasar una frontera
pasar
pasar
pasar
pasar
no pasar
dejar pasar
pasar
pasar
pasar
pasar por alto
pasar desapercibide
pasar por tu calle
pasar un rato
pasar la voz
pasar de largo
pasar
pasarlo bien
pasar
repasar
pasar
pasar
pasar
pasar lista
pasar
pasar
pasar
traspasar
pasar
pasar
pasar de todo
pasar
pasarse
pasar
pasar
pasar
pasar de mano en mano
pasar
pasar
pasar
pasar
pasar

Túneles y resonancias

Este artículo se ha redactado a partir de fragmentos de una serie de cartas que Iria Rodríguez Perera y Sara Santana López se dejaron escondidas dentro de libros de distintas bibliotecas durante los meses de enero y febrero de 2025. Se trata de una metodología parásita, cuyo objetivo era abrir un canal de comunicación en un lugar que no estaba preparado para ello y experimentar el diálogo allí. Las bibliotecas escogidas para esta comunicación fueron la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la Biblioteca Municipal Iván de Vargas y la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UCM.

Iria Rodríguez Perera
Sara Santana López

En abril de 2016 la Imprenta Municipal de Madrid inauguró *Letras clandestinas*, una exposición sobre la actividad editorial clandestina española durante la dictadura de Franco. A partir de la investigación de su comisario Jesús A. Martinez Martín se consiguieron reunir octavillas, periódicos, cartas y otros vestigios de lo que fue "todo un mundo subterráneo de circuitos clandestinos"[1] que duró desde 1939 hasta 1977, más allá de la propia dictadura.[2] Una de las cosas que exponían junto a estos materiales eran sus medios de producción, las máquinas que usaban. Además de máquinas tipo minerva, que a veces eran demasiado grandes y ruidosas, las más comunes eran unas conocidas como 'vietnamitas'. Pequeñitas y con una manivela, podían reproducir documentos pasando el papel por una matriz plana a través de un rodillo. ~ ¡Conozco las vietnamitas! ¡El mítico ciclostil! Sé que aparte de para pasquines clandestinos, se usaban sobre todo en las escuelas para 'fotocopiar' exámenes y fichas de una sola cara. Sobre por qué se llaman vietnamitas, mi profesor Juan Doggenweiler me contó que era una suerte de terminología simbólica. Al parecer, durante los años cincuenta en Vietnam se produjeron muchas octavillas y panfletos propagandísticos con esta técnica. Estas máquinas vietnamitas eran pequeñas y muy caseras, por lo que se hicieron rápidamente populares como elemento de propaganda contra las tropas francesas y estadounidenses. Fue la prensa clandestina española la

que encontró en la lucha del líder Ho Chi Minh en Vietnam un símbolo para la resistencia en España contra Franco y mantuvo el término.

Escribirte así, como abriendo túneles secretos de comunicación dentro de la biblioteca, me recuerda a la propia ciudad de Ho Chi Minh, en concreto a la red de túneles de Cu Chi. El distrito de Cu Chi, por su posición estratégica al Norte del camino de Ho Chi Minh y al oeste de Saigón, fue elegido por el ejército de EE. UU. para construir una base militar de importancia durante la guerra de Vietnam. Sin ellos saberlo, una red de túneles clandestinos utilizados por soldados vietnamitas del *Viet Cong* recorría el subsuelo bajo sus pies. La red incluía túneles pero también búnkeres, salas de hospital, cocinas e incluso aulas de escuela. Las condiciones de la tierra en la zona de Cu Chi eran especialmente favorables para la elaboración de túneles. Eran fáciles de cavar, incluso con la mano, y difíciles de destruir. Una vez hechos, las paredes quedaban expuestas al aire que corría por las galerías, que se endurecían como el cemento.[3] El ejército estadounidense intentó destruirlos con explosivos en muchas ocasiones sin éxito. Acabaron mandando pequeñas comitivas de soldados, los llamados *tunnel rats*, que se internaban en los túneles para asesinar a los combatientes vietnamitas allí apostados. A la experiencia de esa búsqueda a ciegas los *tunnel rats* la llamaron 'eco negro'.[4] Sumidos en la oscuridad, cualquier sonido suponía una amenaza.[5] El eco de sus pasos y su respiración se confundía fácilmente con la posible respira-

ción y pasos de sus enemigos, conformando una presencia espectral y acusmática.[6]

Ahora puedo ver la red de túneles en fotos de maquetas que simulan un corte vertical en la tierra, una sección desde la superficie hasta el nivel subterráneo. Este corte, aunque tan solo en la maqueta, parece haber expuesto a la intemperie toda la tierra de manera que ya no existe la posibilidad de seguir construyendo túneles. La red está estática, muerta, un yacimiento para el divertimento de les turistas. ∿ Instantáneamente pienso en el caso de los investigadores que vertieron cemento en un hormiguero para desenterrarlo y estudiar su estructura a fondo.[7] Un investigador no es un turista, pero puede ser un agente igual o más violento incluso. Las galerías por donde se movían las hormigas son ahora una escultura en negativo. Una maraña de raíces de cemento expuestas que nada tienen que ver con los túneles que fueron. Los túneles, la gracia que tienen, es que no se ven (son un hueco), aunque excaves no vas a poder ver el conjunto.

∿ Cuando se piensa en el pasado, en lo que yace oculto bajo tierra, parece que solo es posible acceder a ello a través de la excavación, la cual es un medio literal de descubrimiento. No hace falta mirar muy lejos en nuestra historia para ver en el descubrimiento un medio de acceso violento y destructivo. Paradójicamente, los túneles de Cu Chi y del hormiguero han sido destruidos a partir de su conservación, de una petrificación radical que ha erradica-

do cualquier posibilidad de cambio. Y es que, ¿de qué sirve una red de túneles clandestinos si no puede ser, de hecho, destruida? La destrucción es necesaria para no dejar rastro. La fragilidad es condición de la clandestinidad.

Dándole la vuelta a aquello que afirmaban en *Not Giving Up The Ghost*: "Different spectral excavations call for different agents of discovery".[8] Ciertos descubrimientos necesitan de otro tipo de excavaciones, excavaciones de naturaleza espectral. Quizá podemos traer otra metáfora y, en lugar de desenterrar, sumirnos en lo subterráneo y recorrerlo como hormigas. Pasar a formar parte de esos circuitos espectrales cavando nuestro propio túnel y conocer el subsuelo interseccionando con otros túneles.

~ esta biblioteca ~ tiene una energía mucho más sepulcral que otras bibliotecas ~ creo que es porque está bajo tierra ~ bajo el nivel del suelo ~ estamos enterrades, y todo retumba de más ~ leer un libro aquí ~ me produce una sensación vertiginosa, de asomarse al pasado como al final de un pozo ~ un lugar de diálogo con les muertes un lugar de escucha ~ cuando te leo ~ oigo ~ una voz fantasmagórica ~ sin identidad, que no puedo diferenciar en mi mente. Aparece solo ante el texto. Latente ~ procede de un cuerpo más allá del cuerpo del libro ~

Por muy inmaterial que aparente ser, la voz es un cuerpo vibrando: tanto las cuerdas vocales, como el pecho, como el cráneo. El cuerpo retumba. Este temblor le devuelve a la otra persona que escucha la materialidad de tu presencia. Le conecta a una corporalidad a menudo ignorada porque la voz no se puede ver. Creo que hay algo clave en mantener visibles estos ruidos y temblores. Son a menudo una muestra de desacuerdo o malestar, no estar ajustado a lo que se espera. El ruido puede ser desorganizado, incorrecto, indeseable, pero sobre todo es desobediente. ¿Quién construye los estándares de lo deseable? ¿Qué voz es desagradable? ¿Para quién? Como cuenta el etnomusicólogo David Novak:

> El ruido es "a powerful anti subject of culture". La construcción cultural negativa del ruido [...] se puede remontar a la trata transatlántica de esclavos, donde los relatos de los colonizadores europeos describen la música, el cantar y el habla autóctonas de los pueblos esclavizados como "ruido" para domesticar y subyugar esas prácticas expresivas como parte del proyecto colonial.[9]

En la videoinstalación *Amaraña* del artista Javier Cabrero Velázquez[10] se muestra una secuencia en la que cangrejos de agua agujerean la tierra húmeda de un manglar. Una voz en *off* describe cómo, al subir la marea, la tierra produce un sonido laberíntico. Este trabajo relata la leyenda de la *Fonte de Riberão*. Bajo la ciudad de São Luis (en Maranhão, Brasil), se extiende una red de túneles

subterráneos donde habita una enorme serpiente que "se alimenta de leyendas y mentiras"[11] y que cuando crezca "tanto que pueda morderse la cola, hará que la ciudad colapse".[12] ∿ La madera de las construcciones de São Luis están plagadas de termitas. La voz en *off* nos cuenta cómo esa arquitectura colonial "maravilhosa, bella" se resquebrajará y derrumbará en un futuro, podrida y agujereada por dentro. Como las ideas coloniales, dice.[13]

La clandestinidad se desarrolla oculta en el perímetro de la hegemonía, dentro de su campo visual pero invisible, aprovechando y ensanchando sus puntos ciegos. Se mueve agujereando la realidad represiva hasta resquebrajarla, deglutiendo y defecando sus tecnologías, moviéndose a través de ella, parasitándola hasta transformarla. El laberinto subterráneo supone una contra-dinámica colectiva –tanto metafórica como literal– al paradigma panóptico de control y vigilancia propio de los regímenes de poder que funcionaron hasta finales del siglo XX.[14] Sin embargo, con la privatización de internet por los grandes magnates económicos y el desarrollo de las tecnologías de análisis de datos, el sistema capitalista ha sabido absorber las lógicas parasitarias e interconectadas de la red clandestina. Ha instaurado así un orden de explotación y vigilancia capaz de alimentarse incluso de sus contra-fuerzas. Soshana Zuboff define este cibercapitalismo como un sistema primordialmente basado en la vigilancia, "una lógica económica parasítica"[15] que se sirve de "prácticas comerciales ocultas de extracción, predicción y ventas [...] un movimiento que

aspira a imponer un nuevo orden colectivo basado en la certeza absoluta".[16] De cada activismo surge una marca, de cada movimiento, una invitación al consumo, y de cada necesidad vital, la participación ineludible en las dinámicas de opresión. ∿ Los pasadizos subterráneos han sido mapeados y las paredes de sus galerías cementadas. ∿ Las lógicas de consumo han difuminado las divisiones de tiempo y espacio hasta convertir la realidad en un circuito sin umbrales discernibles,[17] en un eterno deambular acelerado y productivista a plena luz 24/7. Si el sistema actual ha adoptado un sentido laberíntico, ¿cómo recorrer el circuito sin participar de él? Si ha descubierto nuestros movimientos en datos legibles y predecibles para ser extraídos, ¿cómo sumirnos en una nueva oscuridad?

> ∿ Los parásitos son glitches, ruido, fallos, interrupciones que muchas veces pasan desapercibidas, pero que perturban constantemente nuestra relación con el mundo. Según [Michel] Serres, la interferencia del parásito constituye un aspecto inerradicable de todo proceso de comunicación y conocimiento; cualquier intento de deshacerse de él solo resultará en una mayor proliferación. "Una nueva oscuridad se acumula en lugares inesperados que tendían a la claridad", escribe, "queremos desalojarla, pero sólo podemos hacerlo a un precio cada vez mayor y a cambio de una nueva oscuridad, aún más negra, con una sombra más profunda y más oscura".[18]

El ruido y la distorsión también son tácticas para el anonimato. Son formas de opacar la información, de ilegibilidad.

Un desorden que se multiplica cuanta más claridad se desea, que parasita y ensucia lo que se limpia. En las tecnologías de reconocimiento de datos se llama ruido al conjunto de datos inútiles, datos que no sirven porque entorpecen la circulación de información. ∿ En su artículo *Taking AI Into The Tunnels*, el teórico y activista Mikael Brunila aboga por la encriptación y el ruido como uno de los métodos posibles para un uso contra-capitalista[19] de la Inteligencia Artificial.[20] ∿ Los filtros de ruido visual hackean las IA para que registren mal los datos. Sirven para hacer menos legible una imagen a la máquina. ∿ Constituyen una herramienta de "privacidad diferencial"[21] impidiendo la filtración de datos personales durante el uso de IAs y, por tanto, evitando nuestra contribución pasiva en la centralización y vigilancia de estos servicios por parte de los grandes magnates económicos. Cuenta Brunila que a principios de los 2000 el colectivo francés Tiqqun hablaba de "zonas de opacidad ofensiva"[22] para combatir el cibercapitalismo. Esas 'zonas oscuras' permitirían la entrada de información sin desvelar su propia existencia al ojo del poder. Funcionan un poco como la oscuridad en sí misma, absorbiendo mucha luz pero devolviendo muy poca.[23]

> La opacidad nos invita a desarrollar un "art of distances" [*sic*] para aprovecharse de la inteligencia artificial y las estructuras de datos que crea, sin permitir que ninguna mirada centralizada nos comprenda en el proceso. Las zonas de opacidad ofensiva no son burbujas individuales sino secretos compartidos y privacidades colectivas.[24]

Esta opacidad ofensiva es una opacidad sonora. Un secreto susurrado al oído, un bisbiseo en constante modulación que rebota en las paredes de los túneles ocultando los cuerpos que lo emiten. Un eco negro. Establece una condición de cercanía que lo vuelve espectral a la mirada hegemónica a través de estrategias propias de la inexactitud, de lo orgánico y lo corpóreo. ∿ Este eco es fantasmal en cuanto acusmático, pero sin duda tiene cuerpo. En el ámbito de lo paranormal se utiliza la palabra ectoplasma para hablar de una materia viva que existe fuera del cuerpo y que carece de forma. Ese es en realidad el cuerpo del fantasma. El ectoplasma no puede ser visto, pero su existencia es especulada a partir de los extraños residuos que deja.[25]

> Expuesto a la luz, el ectoplasma se desintegra inmediatamente. Para existir, debe permanecer invisible. Es por esto que el ectoplasma no puede representarse, pero esto no impide que deje rastro. Las placas fotográficas utilizadas durante las sesiones de espiritismo estaban contaminadas con marcas extrañas: quemaduras, rayas, brillos; no imágenes reales sino vestigios de un contacto.[26]

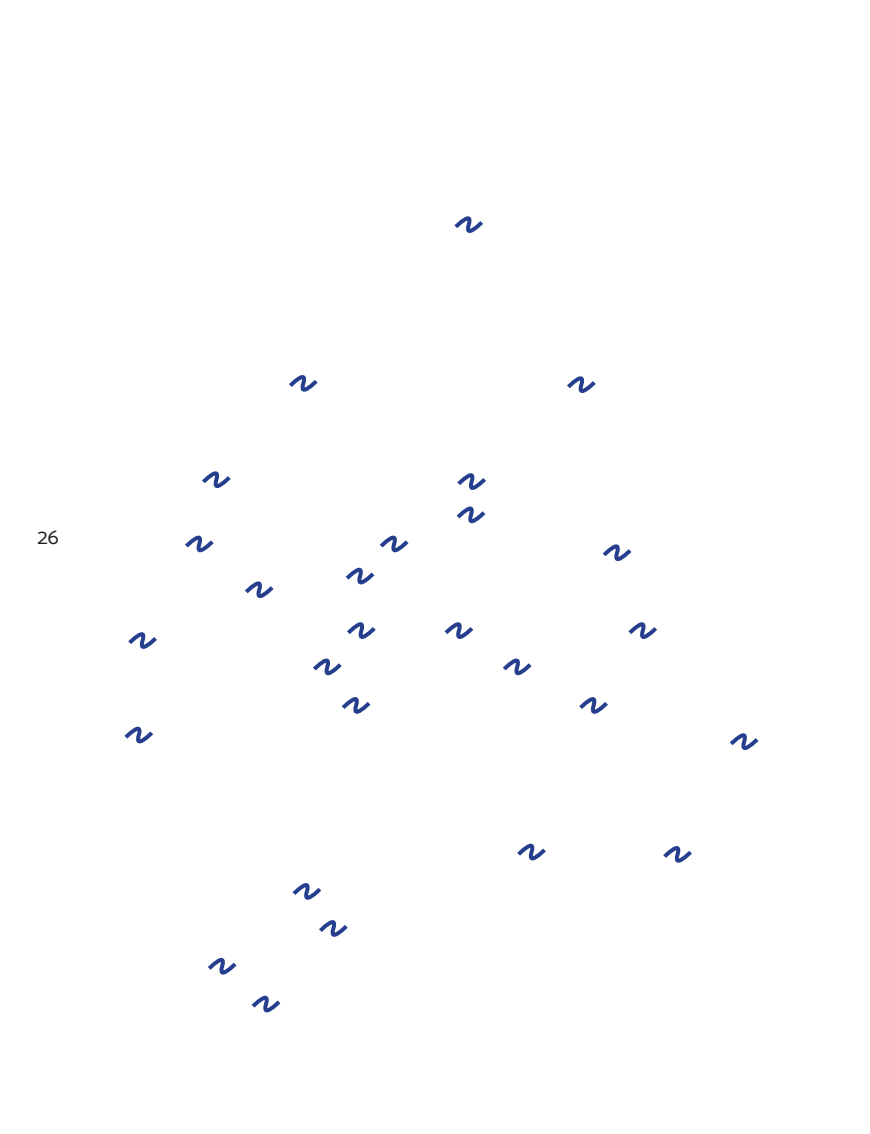
∿ Pensarnos como fantasmas es pensarnos en términos de afección. El modelo relacional que propone el ectoplasma se articula a través de la huella, ya sea residuo, ruido o erosión. Desdibuja los límites del cuerpo individual y concreto en un cuerpo social fluido de resistencia política que entra en contacto con las tecnologías de opresión para perturbarlas y confundirlas.

El proyecto *Hunting Mosquitos* de la artista Angeliki Diakrousi propone un hackeo de tecnologías cotidianas de opresión que bien podría considerarse ectoplasmático. En él, recorre su ciudad para 'cazar' e intervenir unos dispositivos sonoros de control social llamados Mosquitos. Se trata de aparatos instalados en la vía pública que emiten un pitido solo perceptible para les jóvenes y que les disuade de reunirse en la calle y hacer ruido. De esta manera, la reunión ociosa, improductiva y en última instancia peligrosa de los cuerpos en el espacio público se neutraliza a través de una frecuencia limpia y certera. El proyecto generó diversos mapeos colectivos y encuentros vecinales en Róterdam , además del desarrollo del *Mosquito Harmonizer* (armonizador de Mosquitos). Éste hackeaba la frecuencia sonora de los mosquitos modulando su timbre de grave a agudo y de forma continua, produciendo así una "agradable melodía".[27]

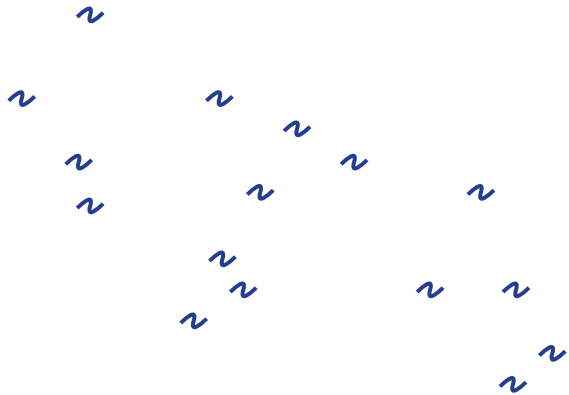
Propuestas ectoplasmáticas como las de Diakrousi inciden en el ruido por un lado como técnica para el anonimato, para la confusión; pero también como medio de encuentro de nuestros cuerpos en el que juego y organización política están estrechamente unidos. Internades en los túneles ahora parasitados por el capital y la vigilancia, es el sonido lo que va a atravesar las paredes, lo que va a hacer vibrar el cuerpo del túnel hasta desestabilizarlo. Quizá podamos emitir y recibir ruido a través de las paredes y hacerlas vibrar a nuestra propia frecuencia. Resonar en una psicofonía ofensiva que nos mantenga escondides de la

mirada centralizada del poder, vivites y coleando a través de los túneles.

¿Ocultar el temblor de la voz? ∿ Se esconde, no se deja ver y se escurre entre los dedos, fantasmal. ∿ Una huella sin pisada. ∿ Esas huellas te hacen saber inmediatamente que hay algo detrás ∿ cerca ∿ más o menos ∿ pero no allí exactamente ∿ una presencia ∿ se muestra, de alguna manera, vulnerable ∿ se ven sus grietas ∿ "un espacio de vida y de ausencias activas, una colección de rastros".[28] ∿ El cuerpo siempre está, pero tomar el espacio para el cuerpo y sus temblores, hacerlos explícitos y darles presencia por decisión propia, es algo político ∿ un sonido ∿ que ha roto el silencio ∿ un montón de cosas vibrando que me apetece contarte ∿ se van lejos para unes pero se acercan a otres ∿ no es una sintonía que haya oído antes. Se sigue repitiendo ∿ ya paró.







1. Jesús Martínez Martín, ***Letras Clandestinas. 1939/1976*** (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2018), 23.

2. Martínez Martín, ***Letras Clandestinas***. Jesús Martínez Martín señala que los aparatos de censura y control de la dictadura, principalmente sostenidos en este contexto por la ley de prensa e imprenta de Fraga Iribarne de 1966, siguieron vigentes y aplicables en su totalidad más allá de la muerte del dictador. En abril de 1977 se acabó proclamando el Real Decreto-Ley 24/1977 en el marco de la Ley para la Reforma Política, que cesó parte del secuestro administrativo de publicaciones, aunque manteniéndolo para las contrarias a la unidad de España, la Monarquía o las Fuerzas Armadas. Este Decreto también derogó el artículo 2 de la ley de 1966 en el que se sometía la libertad de expresión a los principios del Movimiento Nacional.

3. Tom Mangold y John Penycate, ***The Tunnels of Cu Chi*** (New York City: Berkley Books, 1986), 202. El suelo en Cu Chi es de tierra laterita, una composición típica de las zonas cálidas con altos índices de hierro y aluminio. El contacto con el aire y los elementos hace que la tierra se oxide y endurezca como el cemento.

4. Gordon L. Rottman, ***Tunnel Rat in Vietnam*** (Oxford: Osprey Publishing, 2012), 36.

5. Rottman, ***Tunnel Rat in Vietnam*** , 49.

6. Mangold y Penycate, ***The Tunnels of Cu Chi***, 115.

7. Wolfgang Thaler, ***ANTS. Nature's Secret Power*** dirigido por Wolfgang Thaler, 2004. El documental ***ANTS. Nature's Secret Power*** narra cómo un equipo de investigación vierte 10 toneladas de cemento para poder rellenar todas las cavidades de un hormiguero abandonado. Se retiraron, excavando, varias toneladas de tierra para finalmente dejar al descubierto una megalópolis de 50m2.

8. Oliver Long, "Not Giving Up the Ghost" en ***All horses are the same colour***, ed. Lieven Lahaye (Tallin: EKA GD MA, 2022), 94.

9. Eva Pensis, "Dissonance: A Suite on Trans Femme Noise" en ***E-flux Journal*** no.132 (diciembre 2022), 2. Fecha de acceso: 01.02.2025 https://www.e-flux.com/journal/132/508412/dissonance-a-suite-on-trans-femme-noise/

10. Javier Cabrero Velázquez, ***Amarraña***, dirigida por Javier Cabrero Velázquez, 2025.

11. Cabrero Velázquez, ***Amarraña***.

12. Cabrero Velázquez, ***Amarraña***.

13. Cabrero Velázquez, ***Amarraña***.

14. Aquí se hace referencia a los conocidos conceptos expuestos por Michel Foucault en su libro ***Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión.*** (Madrid: Siglo XXI, 1996).

15. Soshana Zuboff, ***La era del capitalismo de la vigilancia. La lucha por un futuro humano frente a las nuevas fronteras del poder.*** (Barcelona: Paidós, 2020), 9.

16. Zuboff, ***La era del capitalismo de la vigilancia***, 9.

17. Mark Fisher, ***Realismo capitalista ¿No hay alternativa?*** (Buenos Aires: Caja Negra, 2009), 51.

18. Laura Tripaldi, "Ectoplasm Feminism", ***NERO***, Nero Editions, 05.05.2024, Fecha de acceso: 01.02.2025 https://www.neroeditions.com/ectoplasm-feminism/

19. El uso que aquí hacemos del término 'contra-capitalista' en lugar del más utilizado 'anticapitalista' bebe de los razonamientos del teórique Zach Blas en su artículo "Contra-Internet", quien a su vez recoge el pensamiento de Paul B. Preciado en ***Manifiesto contrasexual*** (Madrid: Anagrama, 2016) para afirmar acerca del prefijo 'contra': "Contrasexuality is at once a refusal, and the constitution of an alternative. How, then, might we practice

"contra-internet" politics?" . Zach Blas, "Contra-Internet" en ***E-Flux Journal*** no. 74 (mayo 2016), 2. Fecha de acceso: 01.02.2025 https://www.e-flux.com/journal/74/59816/contra-internet/.

20. Mikael Brunila, "Taking AI into the Tunnels" en ***E-flux Journal*** no.151 (febrero 2025), 10. Fecha de acceso 01.03.2025 https://www.e-flux.com/journal/151/652643/taking-ai-into-the-tunnels/

21. Brunila, "Taking AI into the Tunnels", 10.

22. Tiqqun, ***Organe de liaison au sein du Parti Imaginaire. Zone d'Oppacité Offensive*** (París: Tiqqun, 1999), 283.

23. Brunila, "Taking AI into the Tunnels", 10.

24. Brunila, "Taking AI into the Tunnels", 11.

25. Laura Tripaldi, "Ectoplasm Feminism", ***NERO***, Nero Editions, 05.05.2024, Fecha de acceso: 01.02.2025 https://www.neroeditions.com/ectoplasm-feminism/

26. Laura Tripaldi, "Ectoplasm Feminism".

27. Angeliki Diakrousi, ***Hunting Mosquitos Booklet*** (Rotterdam: Varia, 2022), 18.

28. María Rosón, "Alcancía" en ***La biblioteca es una cita. Memoria y materia de una biblioteca*** Ed. Alejandro Simón (Barcelona: Bellaterra Edicions, 2025), 37.

diario de untes, amigues y juguitos de testo



Erio
Tijerín

5/12/24

L (mejor no escribo sus nombres aquí)

hoy estoy sentade en el suelo, sobre la moqueta del estudio de [redacted] en [redacted]. no nos conocemos mucho, aunque llevo un par de días aquí. va al baño y vuelve con una caja grande de plástico, de esas semi-transparentes y rígidas con tapas de colores que se anclan a los lados largos.

"this is my t-box"

como une niñe a punto de abrir un regalo, miro cómo la abre y va extrayendo dosis, algodones, jeringuillas y un bote de cristal con todas las que ya ha usado. me explica uno a uno todos los elementos. entre sus manos tiene el pequeño cristalito que contiene la líquida testosterona.

juguito de chico, como diría mi amigo J

cojo el botecito en mis manos y lo pongo a contraluz. resulta que la testosterona es transparente. mientras, L me explica cómo se consiguen hormonas en [redacted] y cómo ha sido su proceso, las diferentes y simultáneas vías que ha recorrido para tener hoy, aquí, entre mis manos este vial. —pócima

mirándola, pienso en sus efectos: una masculinización del cuerpo en distintos grados, según lo que busque cada une, durante el periodo que se desee, ya sea unos meses, años o permanente; una voz más grave, la masculinización del rostro, una redistribución de la grasa que ensancha la cintura y reduce la cadera, aumento del tamaño del clítoris, mayor vello facial y corporal, etc. y el más importante de todos, la necesidad de sentirse a gusto y alineade con el propio cuerpo.

pinchazo de testosterona

después simula que hace todo el proceso del ***t-shot*** para enseñarme cómo sería. marca con el dedo la mitad de la ampolla. elle se pincha esa pequeña dosis cada ciertos meses; es progresivo. le digo que me gusta su voz, ni femenina, ni demasiado masculina. especulo si su suave masculinización sin gallos será porque ha ido poco a poco. no es seguro pero por si acaso cojo el móvil y me lo apunto.

después de hablar de la primera mitad del cristalito de testo, hablamos de la segunda mitad. me cuenta que su novio no quiere pasar por el desasosiego largo y complejo para conseguir hormonas, así que las comparte con él.

media para mí

media para ti

¿y otra media para mí?

miro de nuevo el botecito y le pregunto, "¿cuando te pinchas sientes algo en el momento?" antes de que conteste, me imagino cómo sería el chute, si sentiría cómo un líquido enérgico me recorre el cuerpo. me explica que en su caso no, pero ya sólo pienso en pedirle unas gotitas, en pedirle que me inyecte.

¿y si lo probase ya? ¿ahora mismo?

20/12/24

hoy me acurruqué en el sofá con mi amigue U mientras me contaba cómo estaba siendo empezar en testo por la pública. está atravesando largos períodos de espera para acceder a la primera cita con une endocrine *transfriendly*. ojalá tenga suerte porque no hay muches y el proceso puede tornarse hostil y tránsfobo.

mientras le acariciaba el pelo me decía que estaba incómode porque tiene que insistir en que es un hombre trans muy binario, porque si mostrara su no binarismo se lo podrían denegar. tampoco sabe si conseguirá la testo en microdosis para un proceso más progresivo, ni cómo será dejarla, ya que se da por hecho que estaremos en testo para siempre.

juntes nos quejamos de que se nos exija a las personas

trans un binarismo absoluto que alcance el estándar de hombre-cis, y que alineemos a ello el resto de aspectos como el nombre, el sexo registral, una mastectomía, la expresión de género, etc. pero no es más que un estereotipo creado por el *cistema* para "tolerarnos" y mantener el binarismo.

¿dónde quedan las experiencias reales de les trans?

U me cuenta que continuará el proceso porque de conseguirlo, se incluiría crónica la testosterona en su tarjeta sanitaria. sin embargo no todes pueden ni quieren pasar por esta situación. las diferentes barreras a los procesos de transición hacen que, les que pueden accedan por la privada, y otres muches encuentren estrategias de supervivencia temporales en la clandestinidad, hasta poder tener acceso por la pública; o hasta que la pública cambie, sin excluir a les no binaries, psiquiatrizades, migrantes, etc.

3/01/25

en mis sueños ya estoy en testo
en mis sueños ya me unto, ya me pincho
en mis sueños ya soy un chico testex

16/01/25

hoy me acordé de que hace unos meses caminando por [redacted] me encontré con dos colegas. [redacted] me sigue sorprendiendo. allá donde voy me cruzo con otres cuirs, conocides o desconocides, nos atravesamos con una mirada de complicidad.

te veo, me ves

tras saludarnos, me contaron que habían quedado para pasarse testo. une de elles necesitaba, al otro le sobraba. seguí mi camino pensando en cuántas probabilidades había de encontrarme con dos personas transmasculinas pasándose testo en medio de [redacted].

✧ *qué bello* ✧

me ilusiona haber presenciado ese acto de amor con la testo, de verla fluir entre sus manos.

mientras recuerdo esto, pienso en mis amigues S y C. S nos confesó que le habían dado un paquete de testogel que otro chico ya no usaba. lo tenía en una estantería de su casa, esperando al momento adecuado. quizás este lo era, así que nos prometió que la próxima vez que fuera a su casa de [redacted] nos lo traería aquí.

aún no sé cuándo llegará, pero fantaseo con ese día. imagino cómo circula por el territorio exterior, cómo atraviesa los escáneres, cómo fluye recorriendo las vías del tren desde [redacted] a [redacted], para más tarde circular por nuestro interior, por nuestras venas.

24/01/25

hoy C me contó que se cruzó con S y riendo le dijo:

"tengo la mercancía"

C y yo nos miramos sorprendides. desde nuestra conversación antes de navidad sobre ese paquete de testogel que S nos ofrecía, no parecía que nada de esto pudiera materializarse. a veces se nos aparecía en sueños, recorriendo y transformándo nuestros cuerpos, deshaciéndose al despertar. pero la testo ha llegado a [redacted] y ya siento cómo el frescor del gel se aproxima a mi piel.

mientras la sueño, la converso y la imagino; también la leo. me unto y pinxo los textos bastos de *Testo yonqui* de Paul y masajeo la zona con cariño, con el calor colectivo que hace llegar la testo hasta mí. me pasan por las venas sus textos-de-testo, me atraviesa el paul-*shot*. transcribo algunas de sus palabras para tenerlas más cerca, me hace sentir acompañade como un abrazo que me calma y sos-

tiene, alguien que estuvo ya aquí y continuó.

> La testosterona no tiene sabor. No tiene color. No deja huella. La molécula de testosterona se disuelve en la piel como un fantasma atraviesa un muro. Entra sin llamar. Penetra sin marcar. No es necesario ni fumarla, ni esnifarla, ni inyectarla, ni tan siquiera tragarla. Me basta con acercarla a la piel, y así, por simple vecindad con el cuerpo, desaparece para diluirse en la sangre.[1]

Paul dice que no deja rastro visible, tan solo "el sentimiento de transgresión de los límites del género impuestos" para une misme.[2] cuanto más tiempo paso aquí, más le entiendo.

imagino la ritualidad del primer unte, juntes, compartiendo la emoción y los nervios, colectivizando la testo. según el prospecto de la testo, como también con el minoxidil, esto no puede hacerse así. la testosterona está indicada para uso transdérmico exclusivo de varones adultos y contraindicada para personas asignadas mujer al nacer. es intransferible y hay que evitar todo contacto posible, sobre todo con la pareja-sexual-mujer.

el prospecto no contempla nuestras prácticas y deseos, así que imagino un contra-prospecto transmasc. uno donde se provoca la transferencia, en el que se la aplicas a tu novie T4T, o donde recomiendan altamente hacer la cucharita con tus amigues después de las dosis.

el grupo de wasap se reactiva tras las vacaciones. hemos quedado el 27.

17/02/25

hoy me levanté pensando que en 10 días me untaré, y en el hecho de que si consiguiera testogel por la vía oficial, además de afrontar el proceso estigmatizante y patológico, en mi historial médico aparecería según el DSM-V la acepción de Disforia de Género. manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales



(mejor omito lo que pienso sobre esto)

cuando quedé con U me contó que iba a ser muy insistente con que no le pusieran en el historial ningún trastorno del DSM-V, sino simplemente,

"está en tratamiento hormonal"

Helen Hester acoge este malestar en *Xenofeminismo*:

> Este dilema es uno de los motivos por los que algunas personas que disponen de los medios necesarios prefieren evitar el diagnóstico oficial como forma de acceso a los tratamientos y las tecnologías. [...] Las infraestructuras

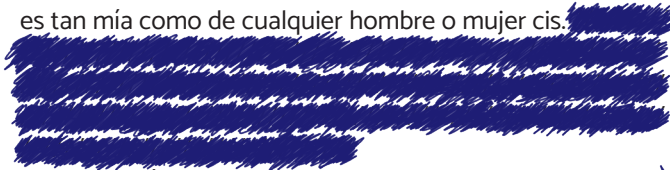
> de salud empujan a las personas a encontrar otros modos de acceder a la atención, a menudo ligados a la autoexperimentación dentro de redes de contención politizadas.[3]

pero muches de nosotres ya hemos estado en hormonas sintéticas con la píldora, y ya hay testosterona en nuestros cuerpos, como en cualquier otro.

> Pero la testosterona no es la masculinidad. En realidad nada permite afirmar que los efectos producidos por la testosterona son masculinos. Lo único que podemos decir es que hasta ahora han sido en su mayoría propiedad exclusiva de los cis-hombres. [...] Aquí todo es cuestión de dosis, de regularidad, de miligramos, de forma y modo de administración de la molécula, de hábito, de praxis.[4]

me pertenece la testosterona

es tan mía como de cualquier hombre o mujer cis.



a pesar de si aparecer en el DSM-V, no hay estudios completos sobre la testosterona en cuerpos transmasculinos. pero me quedan las redes, los fanzines y los foros DIY-HRT donde cada une se vuelve experte en el propio cuerpo.[5]

le doy vueltas a toda la información que voy obteniendo, me siento une estratega navegando los canales oficiales y los alternativos, sopesando sus beneficios e inconvenientes. sin romantizar una toma sin seguimiento, la testosterona clandestina es una necesidad.

20/02/25

hoy chateo por [redacted] y me cuentan algunes conocides cómo les ha ido:

- una butch transmasc me cuenta que leyó en un hilo de ///// /, que ya no está, cómo un chico había explicado su proceso para conseguir la testo y esta información del boca a boca digital le ayudó a empezar. también acabó llegando así al fanzine DIY-HRT.
- [redacted]
- F explica por su lado que no le recetaron testo por haber estado psiquiatrizade, pero que gracias a la testo de otres, pudo empezar por su cuenta. tiempo después le dijo a su enfermera que estaría en testosterona con o sin receta, y finalmente se la incluyó en la tarjeta, aunque sin seguimiento. ??

- otres me cuentan que se organizan para distribuirla entre aquelles que tienen mayor dificultad para obtener receta, como les psiquiatrizades o les migrantes.
- R dejó la testo y sigue sacando de vez en cuando algunos botes de su receta crónica por si en algún momento quiere volver sin tener que pasar por los mismos procesos –que asegura no querer repetir en absoluto– y cuando a algune le hace falta, se lo da.
- [redacted].

pienso en la red que trata de hacer accesible lo que el sistema impide. y aun así, hay partes que desconozco, manos anónimas moviendo la testo a otras manos anónimas. un flujo incontenible y oculto, de dimensiones desconocidas. una práctica necesaria que cuidar, sobre la que destacar su importancia sin revelar su interior.

26/02/25

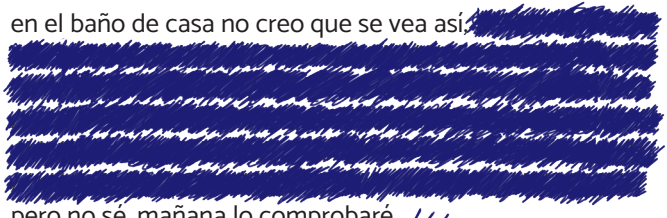
hoy estoy en un parque tumbade sobre el césped con el sol calentándome la carita y el viento acariciando mi piel.

cada vez queda menos para nuestra quedada de untes colectiva. pienso que después del primer unte guardaría el sobrecito como algo sagrado, como lo hace el Museum of Transology (MoT) de Bishop en Inglaterra con su colección de objetos que representan la vida de las personas trans, no binarias e intersexuales.

mientras recuerdo los objetos del museo, me llega una nota de voz de M. con los ojos cerrados, escucho el audio: me habla con ilusión de sus primeros pelitos en la barbilla, dice que nunca buscó tenerlos y ahora celebra cada nuevo que crece. le escucho varias veces y aprecio cómo le ha cambiado ligeramente la voz desde la última vez que hablamos. imagino cómo cambiaría la mía.

imagino cómo me brillaría la piel si me untara el testogel aquí mismo, frente a todo el mundo. mis brazos reflejando el sol, jugosos, hasta filtrarse en el interior.

en el baño de casa no creo que se vea así:

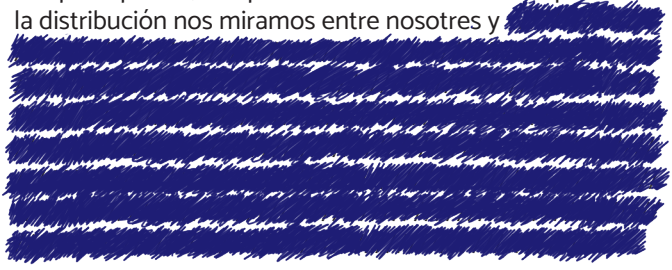


pero no sé, mañana lo comprobaré.

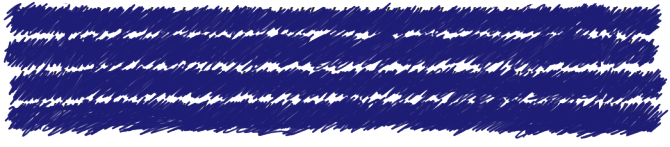
¡es hoy!

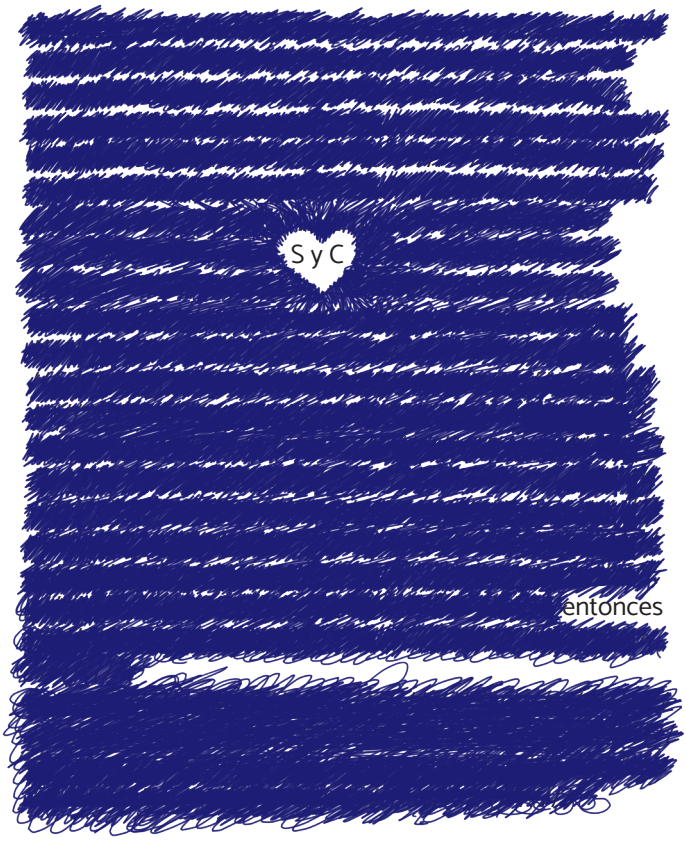
27/02/2025

hoy la testo fue llevada de unas manos hasta las mías. S sacó un puñado de bolsitas de color metálico de testo-gel, las observamos y toqueteamos como si no creyera-mos posible tener este jugo aquí entre nuestros dedos, tan accesible por fin. antes de nada, le pedí a S si podía quedarme con algunos sobres extra para U. de todes, era a quien más me apetecía llevárselo por sorpresa. C se guardó unos cuantos también. cada une piensa en otres que quieren empezar, que al menos quieren entrar en contacto hasta que les sea posible obtenerlas por otro medio más estable. después de lo de hoy, serán mis manos las que reparten, las que mueven tras el unte. después de la distribución nos miramos entre nosotres y



"¿nos untamos?"





fue como en mi sueño

Contraespacio Trans

1. Paul B. Preciado, ***Testo yonqui*** (Barcelona: Anagrama, 2020), 56.

2. Preciado, ***Testo yonqui***, 111.

3. Helen Hester, ***Xenofeminismo*** (Buenos Aires: Caja Negra, 2018), 90.

4. Preciado, ***Testo yonqui***, 110.

5. Aquí se hace referencia a un concepto expuesto a lo largo de diferentes capítulos por Diego Marchante en ***Transbutch, luchas fronterizas de género entre el arte y la política*** (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2016) http://hdl.handle.net/10803/370854.

Hay que ver lo que hay que oír

María
Louzán

Hablo de palabras que están por todas partes. Las oigo, las veo, a veces las entiendo. Vienen cuando no las quiero, se van cuando las llamo. Estas palabras agujerean el espacio, el de aquellas calles, el de estas páginas; ocupan las esquinas, se asoman por los márgenes, trepan por los muros, asaltan estas líneas. Allá como aquí, me escondo, espero, escucho.

Dicen que llegó al pueblo en busca de un hombre que había abandonado su hotel la noche anterior y no había regresado. Dicen que recorrió sus calles acompañado por tres vecinos. Dicen que nadie conocía al desaparecido ni al extranjero que preguntaba por él. Pasaron, dicen, tres días hasta que las autoridades locales recogieron los testimonios y difundieron un retrato hablado de un hombre nunca visto. Por entonces, el extranjero ya se había ido: dijo que la obra había terminado.[1]

Hay artistas que quisieran que sus obras no fueran vistas, tan solo contadas, que bastara con saber de ellas de pasada, de oídas. Es el caso anterior y es el caso de Francis Alÿs. *The Rumour* es una intervención que el artista belga lleva a cabo en Tlayacapan, una pequeña localidad al sur de Ciudad de México. La acción consistía en empezar

un rumor, pasearlo por las calles y dejarlo en boca de sus vecinos. Una vez esparcido, era cuestión de tiempo que su existencia tomase cuerpo, y es que los rumores también hacen cosas, por ejemplo, un rostro.

El compromiso de Alÿs con el juego, el cuento y la fábula sostiene el conjunto de su producción. Es precisamente por este pacto que muchas de sus acciones no caben en una exposición, en un catálogo o en este texto; se sitúan más allá de los límites de lo clasificable y lo verificable, esto es, los propios límites del discurso historiográfico. Su obra se entretiene, confunde y deforma como un rumor: ¿acaso necesitamos, para poder hablar, que una escritura nos recorra y sepa lo que decimos?[2] Francis Alÿs responde con intervenciones que quieren ser bromas, anécdotas, historietas; no se explican, se cuentan. De su obra también diría que solo son falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres.[3]

La sola llegada de estas palabras inquietas desbarata la pretendida univocidad del discurso autorizado. Las preguntas que no podemos responder acerca del rumor son, de hecho, las mismas que articulan y acechan a la historia, a saber, de dónde surge el acontecimiento y cómo se puede demostrar. No se trata, por tanto, de llenar los huecos que deja lo institucionalizado, sino de exponerlos, de poner en evidencia la contradicción, la fractura y la carencia inherentes a cualquier proceso de construcción de sentido.[4]



Imagen del cartel difundido por la policía local

Sobre este acecho, y a propósito del archivo del lugarteniente general de París, Arlette Farge apunta la existencia de una policía completamente organizada alrededor de la

captura de los murmullos y clamores de la ciudad, de la observación de la calle y de los rumores que estremecen su superficie. Ante un archivo que se constituye, desvergonzadamente, por la necesidad de saberlo y oírlo todo, Farge advierte en sus hojas sueltas el "eco desordenado del desorden percibido": escondidos entre la multitud, dispuestos entre plazas y esquinas, estos observadores y confidentes de la policía reproducen apresuradamente "lo súbito, lo brusco de la ciudad".[5] Nunca, o en contadísimas ocasiones, repasan o corrigen lo oído, lo adivinado, lo malentendido, lo entrevisto en la calle. Es así como las palabras perseguidas se suceden, sin sorpresa ni demora, con las noticias de la guerra o de los viajes de los príncipes.[6]

Aprovecho igualmente la ocasión y la impertinencia del rumor para saltar de la versión a la subversión y de la página a la calle. Junto a los canales y los procedimientos legítimos o autorizados de comunicación, el rumor instaura circuitos fantasmas, paralelos e invisibles por los que es posible transitar anónima y colectivamente. A menudo necesitamos confundir nuestras voces en un "se dice" que viene de no se sabe dónde para poder decir aquello que no se dice.[7] De nuevo, ahí están las gacetas de la policía secreta parisina, repletas de anotaciones alborotadas: "París está inundada de escritos... no se oye otra cosa que... por todas partes se habla de... se dice que".[8] Paradójico, escribe Farge, el archivo contiene a un tiempo aquello que niega y lo que quiere oír a toda costa.[9] Por ello, frente a la historia que primero nos calla y luego nos habla demasiado alto, el rumor

nos deja jugar al escondite: ocultarnos, encontrarnos, quizá salvarnos.

En este sentido, no puedo sino pensar el rumor como una práctica del desvío. Comparto la formulación que Michel de Certeau proporciona sobre los usos cotidianos y desviados que hacemos, entre otros, del espacio o de la lengua. Convencido de la capacidad de resistencia de las artimañas y los escamoteos, así como de su dimensión inventiva, creativa e imaginativa, De Certeau advierte una táctica en el desvío: el zapeo en la televisión, el ritmo y la pausa en la lectura o el paseo en la ciudad son algunos de los ejemplos que comenta.[10] Si me atrevo a introducir el rumor entre estas prácticas, lo hago allí donde se vuelven a encontrar la página y la calle. Los rumores circulan, van y vienen, se desbordan y corren por una y otra, o, lo que es lo mismo: lanzo palabras al aire y caen piedras.

Hay, además, una transgresión en la especificidad del rumor, no tanto en su contenido como en su forma de meterse y entrometerse donde no lo llaman. Su insistencia recuerda aquello que no se puede instituir o autorizar: el desacuerdo. Los rumores, que son verdaderos o falsos, verdaderos y falsos a la vez, nos dan una idea de lo que una historia que habla demasiado alto nunca podrá ni querrá contar.[11] Al contrario, Francis Alÿs, que en algún momento prometió "plantar de rumores la tierra",[12] cuenta con una obra que solo podemos seguir contando. Respondemos a algunas preguntas, una o dos, y dejamos otras, tres o más,

pendientes. Y es que el caso es ese: decir un poco, callarnos un poco más. Pido disculpas, pero este aparente desvío es el argumento mismo.[13]

Mientras alguien cuenta de espaldas a la pared y este texto acaba, puedo admitir, si aún cabía duda, que he tomado palabras que no son mías, que son de todos menos mías, que primero son de todos y después mías. Me he subido a un rumor cuyas circunstancias, hora o nombres no conozco, pero cómo podría saberlo, por qué debería saberlo: estoy en un recuerdo que no es mío.

1. La obra se resiste a los catálogos; los datos y las fechas bailan, las imágenes faltan. Aunque es frecuente tropezarse con ella en entrevistas y conversaciones, aquí me atengo al comentario que se recoge en: Mark Godfrey, Klaus Biesenbach y Kerryn Greenberg; eds., ***Francis Alÿs: A Story of Deception*** (Londres: Tate Publishing, 2010), 91.

2. Michel de Certeau, ***La escritura de la historia*** (Ciudad de México: Editorial Universidad Iberoamericana, 2006), 204.

3. Jorge Luis Borges, "Emma Zunz", en ***Cuentos completos*** (Barcelona: Debolsillo, 2024), 268.

4. Mario Rufer, "Huellas errantes. Rumor, verdad e historia desde una crítica poscolonial de la razón". ***Versión: estudios de comunicación y política***, 23 (2009), 25.

5. Arlette Farge, ***La atracción del archivo*** (Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, IVEI, 1991), 82.

6. Farge, ***La atracción del archivo***, 80-82. El cargo del lugarteniente general de policía –aclara la autora– se creó en París en 1667; toda la policía se organizaba alrededor de su autoridad. Sus archivos se conservan en la Biblioteca del Arsenal, en los Archivos de la Bastilla.

7. Margarita Zires, ***Del rumor al tejido cultural y saber político*** (Ciudad de México: Editorial Universidad Autónoma Metropolitana, 2005), 45-46.

8. Farge, ***La atracción del archivo***, 84.

9. Farge, ***La atracción del archivo,*** 86.

10. Michel de Certeau, ***La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*** (Ciudad de México: Editorial Universidad Iberoamericana, 2000), 25-48.

11 Mario Rufer, "Huellas errantes…", 33.

12. Cuauhtémoc Medina, ed., ***Francis Alÿs: Relato de una negociación. Una investigación sobre las actividades paralelas del performance y la pintura*** (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2015), 157.

13. Susan Buck-Morss, ***Hegel y Haití. La dialéctica amo-esclavo: una interpretación revolucionaria*** (Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005), 11.

Me acuerdo

Carmen Piñeiro

Este texto se inspira en
Je me souviens de Georges Perec
que a su vez se inspira en *I remember* de Joe Brainard.

Me acuerdo de todas las veces que alguien me ha tendido la mano.

Me acuerdo de ir al instituto sin dormir después de haberme pasado la noche leyendo *Nada*.

Me acuerdo de una vez en la que dije exactamente lo que quería decir.

Me acuerdo de una conferencia en la que un profesor de la complutense nos llamó "mano de obra barata".

Me acuerdo del día en el que Marina me dijo la nota de corte para acceder a la beca de la FPU.

Me acuerdo de grabar las canciones que sonaban en la radio con mi *mp3*.

Me acuerdo de la habitación en Carabanchel por 475 euros sin gastos.

Me acuerdo de escuchar las clases grabadas en el trabajo.

Me acuerdo de una vergüenza que hace tiempo que tengo.

Me acuerdo del verano de 2020 en el que escuchamos tantas canciones.

Me acuerdo de que, realmente, no teníamos tantos recuerdos felices.

Me acuerdo de mi abuela Inés.

Me acuerdo de uno de esos viajes interminables al volver de Galicia. Esa noche llegamos muy tarde y dormíamos todas menos tú, que conducías.

Me acuerdo de mi jefe más de lo que me gustaría.

Me acuerdo de al menos 3 mentiras que acabé confesando.

Me acuerdo de ***Todas las historias***.

Me acuerdo del paseo en el que me contaste que la última farola de la república se escondía a unos metros del palacio real.

Me acuerdo de la pasta con ***le sarde***. Y de compartirlo todo.

Me acuerdo de: "sé quién dices, pero no ha venido".

Me acuerdo de pensar que debería haber aprovechado más los barrios de los que me he ido.

Me acuerdo de ese tiempo en el que no tenía que responder a ninguna pregunta que no quisiera responder.

Me acuerdo de *amor amor de cacharel*.

Me acuerdo de cuando estuve enfrente del *Raboteurs de parquet*.

Me acuerdo de cosas que en realidad no han sucedido.

Me acuerdo de cuando nos explicaste que *Cuatro cuartetos* era un poema, pero también era un cuadrado.

Me acuerdo de pensar que nunca sería quién soy.

burlarse
burlar
burlar
*burlar

burlar

burlar

burlar el documento

burlar

burlar

burlar la historia

burlar

burlar

Clandestinidad a plena vista
El libro con las cubiertas falsas

María
Sancho de Pedro

La materia clandestina demanda ser abordada por metodologías específicas. Su conceptualización solo se hace posible mediante el ejercicio histórico y situado que se caracteriza por su actitud esquiva, mutante y fronteriza, como trazando movimientos para escapar de un poder que juega a perseguirlo. Lo clandestino es contrapoder puesto en práctica y ligado a una huella material concreta que desnaturaliza las costuras de un poder autoritario, fuerza a que este poder dibuje el contorno de su propia represión. Para su definición, lo clandestino puede pensarse desde



Cubierta falsa, con *Recetas de Cocina* por Conservas Albo S. A., y en páginas interiores una foto y un escrito de Dolores Ibárruri: *No renunciamos a la República*.

marcos híbridos, que se inspiren en metodologías corporales: una combinatoria de epistemologías situadas, análisis fenomenológico-existencial y arqueogenealogía.[1]

En el camino, la extensión breve será un digno adversario, pero la selección de una práctica singular desde la que partir, será la mejor aliada. La materia y praxis a la que dirigimos nuestra mirada es el libro con cubiertas falsas.[2] Manoseando su figura, podemos descubrir cómo un régimen de poder autoritario como la dictadura franquista dictaminó las fronteras de lo visible, generando un contexto de vigilancia exhaustiva y afectando a las condiciones sensibles y políticas en las que la intersubjetividad se conformaba.[3] Este descubrimiento se acompaña de un esfuerzo consciente por entender la concreción de esta práctica sin tratar de que su delineamiento se entienda como una conceptualización universalizante acerca de lo clandestino.[4]

> Cuando una palabra aparece, un mundo nace con ella.[5]

Trabajar el concepto de la clandestinidad comienza por demostrar que la clandestinidad existió. Anne Dufourmantelle, una voz recurrente, nos recuerda que "existir es ser visto, leído: es, a fin de cuentas, aparecer".[6] En este texto, lo clandestino se viste de una especificidad determinada y se asocia con una práctica literaria de resistencia en el

franquismo.[7] Clandestino es aquí ***adjetivo*** que acompaña al objeto: libro con cubiertas falsas. La clandestinidad existió, sí, en un tiempo y lugar concretos. Durante todo el ejercicio de la dictadura, circularon las letras clandestinas en un combate de tinta permanente contra el régimen. La práctica literaria clandestina que traemos es un ejemplo particular que forma parte de un conjunto de expresiones disidentes acuñadas en el contexto perseguido de la literatura, editorial e imprenta de la dictadura. Con el bozal de la censura y la persecución, la única voz posible se cuela por la grieta de la escritura traficada: despertar y mantener despiertas las conciencias, seguir sosteniendo la maquinaria de la propaganda, como principal arma de resistencia, pero también como instrumento de autoafirmación.[8] Una misión de rescate que trata de activar la política que había sido herida de muerte por el franquismo.[9]

> Fueron sonidos del silencio que se atrevieron a desafiar también la inhibición de una sociedad temerosa, primero, y desactivada y adormecida, después.[10]

Para los militantes, el ejercicio de la clandestinidad no es ya una opción, sino que adquiere incluso carácter obligatorio. El compromiso era tan profundo que muchas veces sacrificaban el nombre, la identidad o una subjetividad independiente del partido. Afectivamente, la clandestinidad se tejía como una angustia y ansiedad secretas y colocadas

dentro del mobiliario de la cotidianidad.[11] Dufourmantelle reconoce en ese secreto, como en cualquier otro, un entrelazamiento "silencioso y cómplice"[12] entre cuerpo y muerte, nunca en mayor exponente que en el caso de pena capital para aquel que sea descubierto.[13] No pierdo, por ello, plena consciencia de la distancia que me permite abordar la práctica con la lejanía suficiente como para introducir filosofía, psicoanálisis, teoría política o incluso juego literario. Tampoco intento con ello caer en una romantización de la clandestinidad o de los ejercicios de contrapoder, ello haría un flaco favor a la hora de respetar el contexto de génesis de este tipo de prácticas. Pero, ocasionalmente, pienso:

> Quienes hemos leído alguna vez a escondidas, desafiando la prohibición de los adultos –en el sigilo de la noche, a horas intolerables para los niños, bajo el camuflaje de la manta, con la linterna encendida, apagándola cada vez que sonaban unos pasos que se acercaban–, somos descendientes directos de aquellos primeros lectores furtivos. No deberíamos olvidar que el libro de páginas triunfa, en gran medida, porque favorecía las lecturas clandestinas, negadas, no consentidas.[14]

La práctica literaria del libro con cubiertas falsas es un juego de un escondite a plena vista. El mejor lugar para ocultarse es un soporte material milenario, habitual, có-

modo y plenamente naturalizado en nuestros ecosistemas sociales.[15] Lo clandestino cava surcos en la ilusión fáctica de la normalidad. Subversivamente, deformará, transformará, resignificará y politizará el libro hasta en su cualidad estructural. Martínez Martín dice que solían contar con una extensión tan corta que resbalaban desde la categoría del libro a la del folleto.[16] Quizás no fueran libros ni siquiera en el principio, pero lo que sí está claro es que lo clandestino dotó a este objeto de multiplicidad, reconstruyéndolo plásticamente y otorgándole cualidades de tapadera, cofre o tumba –dispuesta a ser profanada por una selección meticulosa de lectores elegidos por el Partido Comunista, principal difusor de esta práctica–. Disfraz exquisito, interior cual semilla infernal, a punto de desencadenar los horrores de una caja de Pandora con forma de libro. Una práctica singular, pero no ocasional o rara; más bien, uno de los ejercicios de clandestinidad literaria más comunes en la década de los cuarenta.[17]

> Habría bastado con que el censor levantara la cubierta.[18]

> Romper los secretos es espiar lo prohibido.[19]

Un uso provisional de la ironía nos permite agradecerle a esta práctica clandestina algunos de los diálogos entre cubiertas y entrañas más inusuales del siglo XX. Veríamos entonces la escena casi cómica en la que se ponen a



Cubierta falsa de la obra ***Moby Dick*** en cuyas páginas interiores figuraba ***Cómo se ha creado, cómo se ha luchado y cómo lucha la JSU.***

dialogar compañeros de soporte tan extraordinarios como Stalin y Velázquez, el capitán Ahab y la JSU, o presenciaríamos estampas tan rocambolescas como la de Dolores Ibárruri en su faceta más culinaria. Si el censor hubiera llegado a pasar de la portada... Pero el censor no estaba pensado como lector, sino, más bien, formaba parte de las cabezas pensantes que gestaron esta reconceptualización del soporte. El censor condicionó todos los procesos de creación, edición, impresión y difusión literaria durante la dictadura.[20] Sin duda, funcionaba como parte de la propia maquinaria de vigilancia que se activaba en el ejercicio del poder, así como un estímulo cruel pero fructífero a la hora de generar prácticas clandestinas de resistencia;[21] el

esfuerzo por reprimir fortalece el negativo.[22] Existían ciertas feromonas asociadas a estos libros proscritos, contaban casi con un componente erótico en la manera en la que atraían magnéticamente, no solo a militantes, también a estudiantes o académicos. La actitud transgresora convivía pacíficamente "con el negocio que proporcionaba el trasiego de libros malditos".[23]

> [Presentándole] la apariencia de un documento sin valor; todo esto, a lo que debe añadirse la colocación descarada del documento, puesto de lleno ante los ojos de todos los visitantes [...].[24]

Entre los anaqueles descansa un lomo como cualquier otro, un título vago y difícil de recordar, un libro del montón, ni remotamente llamativo si nos atenemos a su cubierta. Diseñado para camuflarse a plena vista, el libro con cubiertas falsas es una carta robada.[25] Es el resto material y archivístico que pone en evidencia una de las prácticas clandestinas más singulares del franquismo. Señala un agenciamiento que "saltea las bases del contrato social para sustituir el estado de las cosas por otra organización subyacente que lo subvierte".[26] Esta agencia no se despliega sin el riesgo, sin ese vértigo que surge cuando se maneja un equilibrio mortal entre la exposición y el ocultamiento.[27] No solo por la vida individual, sino por la colectiva, por la de los que pasaron y por la de los que

pasarán, el secreto se guarda y nos guarda, permitiendo que la futuridad se geste en las prácticas de resistencia del pasado. Su estatuto de secreto tiene naturaleza de *pharmakon*, le caracteriza el devenir;[28] por lo que el contenido político del libro no se identifica exactamente con una revelación. Dufourmantelle habla, más bien, de entender los secretos como "desplazamientos de sentido que pueden levantar el peso de las maldiciones y la lógica que perpetúa la violencia".[29] La toxicidad del secreto se vuelve fuerza cuando se aprovecha la ética de la clandestinidad para extraer fuelle y despertar la política mediante el ejercicio de la agencia intersubjetiva.

> Un arma tóxica o remedio. [Puede] ser un agente de destrucción lento o rápido, [refugio] de vida en la potencia de regeneración.[30]

Eso es el libro con cubiertas falsas; se apoya en las lógicas del secreto, como pasaje radical que "hace de nosotros un clandestino".[31] Pero es un secreto que utiliza como escondite frontal su propia visibilidad: libro con cubiertas falsas, ¿o carta robada? Quizás soporte material que se presenta como significante infinito, en el cual las lógicas de la intersubjetividad son irrenunciables; existe el secreto porque existe un otro al que dirigirlo.[32] Un libro con cubiertas falsas es entonces ese secreto que late taquicárdicamente en el fondo de una práctica clandestina, construida como ejercicio de protesta y resistencia, ante un régimen de visibilidad

apoderado políticamente por una autoridad censora y totalitaria. Como huella material y de archivo, el libro con cubiertas falsas da fe de la operatividad propia de lo clandestino: el desafío de las lógicas habituales de la visibilidad y la invisibilidad, el carácter subversivo que desprende la vandalización de moldes opresivos, la intersubjetividad que late en el fondo de las prácticas de resistencia, y su ferviente materialidad, a veces pasada por alto... Eso es el libro con cubiertas falsas: clandestinidad a plena vista.

1. Donna Haraway, "Conocimientos situados: La cuestión de la ciencia en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial," en ***Mujeres, simios y cíborgs***, (Madrid: Alianza Editorial, 2023); Donald A. Landes, ***The Merleau-Ponty Dictionary***, (London: Bloomsbury, 2013), 52; Maurice Merleau-Ponty, ***Lo visible y lo invisible***, 1ª ed. (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2010); Francisco Vázquez García, ***Cómo hacer cosas con Foucault*** (Madrid: DADO Ediciones, 2021), 56; Michel Foucault, ***La arqueología del saber*** (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2015); Michel Foucault, ***Nietzsche, la genealogía y la historia*** (Valencia: Pre-textos, 2022).

2. Dice María Rosón que "lo material nos abre una vía, un camino, para pensar innovadoramente la dictadura", en "La memoria de las cosas. Cultura material y vida cotidiana durante el franquismo", en ***Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*** 17 (2021), 10.

3. Michel Foucault, ***Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*** (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2023); Nick Crossley, "The Politics of the Gaze: Between Foucault and Merleau-Ponty", ***Human Studies*** 16 (1993), 405; Merleau-Ponty, ***Lo visible y lo invisible.***

4. Haraway, "Conocimientos situados".

5. Anne Dufourmantelle, ***Defensa del secreto*** (Madrid: Nocturna Editorial, 2023), 28.

6. Dufourmantelle, ***Defensa del secreto***, 81.

7. Por su brevedad y su enfoque, que no pretende ser reductivamente histórico, este ensayo se centra en las investigaciones de Jesús A. Martínez Martín acerca del libro con cubiertas falsas. Para ampliar información sobre literatura clandestina en el franquismo, sin embargo, se pueden consultar otras fuentes: Fernando Larraz, ***Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*** (Gijón: Trea, 2014); Fernando Larraz, ***El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*** (Madrid: Biblioteca Nueva, 2009); Jordi Cornellà Detrell, ***Literature as a response to cultural and political repression in Franco's Catalonia*** (Londres: Tamesis Book Limited, 2011).

8. Jesús A. Martínez Martín, ***Vietnamitas contra Franco. Letras perseguidas y espacios secretos*** (Madrid: Cátedra 2023), 10, 16, 19, 21.

9. Jesús A. Martínez Martín, ***Letras Clandestinas 1936-1976*** (Madrid: Imprenta Municipal Madrid, 2016), 21.

10. Martínez Martín, ***Vietnamitas contra Franco***, 23.

11. Martínez Martín, ***Vietnamitas contra Franco***; 32-33, 35.

12. Dufourmantelle, ***Defensa del secreto***, 54.

13. Martínez Martín, ***Vietnamitas contra Franco***, 23.

14. Irene Vallejo, ***El infinito en un junco*** (Madrid: Siruela, 2021), 325.

15. Vallejo, ***El infinito en un junco***.

16. Martínez Martín, ***Vietnamitas contra Franco***, 83.

17. Martínez Martín, ***Vietnamitas contra Franco***, 53; Martínez Martín, ***Letras Clandestinas***; 52, 83.

18. Martínez Martín, ***Vietnamitas contra Franco***, 83.

19. Dufourmantelle, ***Defensa del secreto***, 28.

20. Martínez Martín, ***Letras Clandestinas***; 138, 27, 30.

.

21. Foucault, ***Nietzsche, la genealogía y la historia***; Foucault, ***Vigilar y castigar***.

22. Dufourmantelle, ***Defensa del secreto,*** 93.

23. Martínez Martín, ***Vietnamitas contra Franco,*** 64-65.

24. Edgar Allan Poe, "La carta robada," en ***El escarabajo de oro y otros cuentos*** (Madrid: El País, 2004), 186.

25. Poe, "La carta robada"; Jacques Lacan, "El seminario sobre 'La carta robada'," en ***Escritos*** (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2009).

26. Dufourmantelle, ***Defensa del secreto***, 89.

27. Martínez Martín, ***Vietnamitas contra Franco***, 19.

28. Dufourmantelle, ***Defensa del secreto***, 21, 30.

29. Dufourmantelle, ***Defensa del secreto***, 18.

30. Dufourmantelle, ***Defensa del secreto***, 38.

31. Dufourmantelle, ***Defensa del secreto***, 116.

32. Lacan, "El seminario sobre 'La carta robada'"; Dufourmantelle, ***Defensa del secreto***, 115.

Vacíos y secretos
Para una propedéutica de la abstracción como dispositivo de creación artística sub-versiva/repticia

Darío Hernández

Prólogo, por necesidad suscitada, a un lector abierto de miras

Clandestino (del latín ***clandestīnus***).
Del adverbio latino ***clam*** («en secreto», «a escondidas»).
Significado original: «lo que se hace o existe en secreto».

El texto que se presenta a continuación habla de abstracción, sí, pero no en un sentido clausurado respectivamente a su significación histórica y a su concepción historiográfica, a pesar de que se debe –porque algo hay que intentar decir y discutir al respecto; las palabras nos serán aquí ***útiles***– a cierta recuperación de pareceres de autores pertenecientes a tradiciones ya muy determinadas por un contexto particular. Se ruega, por ello, prestar más atención a lo que se dice que desde dónde o quién lo dice –las citas bien pudieran no serlo–. No pretende este texto, por tanto, hacer alusión a ninguna significación de por sí concreta ni concretada a la fuerza, pues cualquiera está cargada ya de significado preconfigurado y, por ello, delimitada. El texto se plantea como un manifiesto a favor del 'simple' abordaje de la práctica creativa –ya sea artística o de configuración de la subjetividad propia– desde la abstracción; esta

entendida desde una perspectiva muy –ahora sí– 'concreta': como un proceso cognitivo –o espiritual– puro y fundamental mediante el cual aislar las propiedades de la experiencia creativa, dejando de lado lo particular o accesorio, para centrarse en lo esencial, lo común o lo generalizable *de manera no necesariamente explícita*. La abstracción se plantea así en términos epistémicos, como mecanismo que permite al conocimiento ir más allá de lo inmediato y concreto, hacia lo general y conceptual –lo *abstraído*–, pero en su reformulación *operante*; como una herramienta para la creación y generación de una otra realidad *al margen* de la imperante en la sociedad actual, totalizadora. Hablamos, pues, de una herramienta que se mantiene en la potencialidad, promoviendo la *re-actualización* constante y eterna –y, por ello, de vigente actualidad–. El trato que se da aquí a la abstracción responde *solamente* a eso: posibilidad de abstraerse, potencia de abstracción.

Creo firmemente que esta potencia permite la libre configuración de formas, subjetivas o artísticas, que se hallan en su máxima expresión precisamente en la falta de una necesidad de justificación, en la *no-respuesta*, en la expresión liberada de sus cadenas, en una suerte de *nihilismo positivo*. De ellas, el no-entendimiento, el *secreto* o la poca claridad son síntoma principal y edificante hito fundacional. Celebramos, pues, la ausencia de sentido inherente como una posibilidad ética flexible que invita al ser humano a abrazar el vacío, el silencio, como punto de

partida para una reinvención personal. Esta flexibilidad ampara el ímpetu disidente, desobediente, la no-conformidad que reluce en el ígneo brillo de la mirada de los inconformistas –aquellos que se mantienen al margen–. De esta potencia política, la abstracción permite enfrentar y criticar la ideología instituida, movilizar los cimientos de la forma hecha, escapar a la lógica política imperante en el mundo y permanecer en los bajos fondos como algo que la merma y cortocircuita –que no se deja absorber ni capturar, que ***no se deja saber***– poco a poco desde lo subrepticio, desde lo marginal, a escondidas y desde la disidencia. La abstracción permite así tomar las armas para una 'nueva' revolución: la del secreto, la del significado ausente o no dicho, la de lo ambiguo; oculto por necesidad o estrategia frente a un entorno hostil. Hablamos, pues, de la necesidad de un significado 'secreto', clandestino, que opere posibilitando la liberación de la interpretación y propiciando la creación de nuevos códigos de comunicación y expresión alternativa.

A mi madre, mi pintora abstracta favorita.
Y a mi padre, gran pintor y abstraído donde los haya.
Tanto hicieron ambos por mantener el secreto.

NO ENTENDER TODO ESTÁ BIEN; al contrario de lo que se podría pensar, el no entendimiento no supone el rechazo al acceso a un estatuto privilegiado de conocimiento –en el que supuestamente se encontraría, por ejemplo, el autor de una determinada obra–, sino, más allá, la oportunidad de apertura del Texto a nuevos frentes de ampliación de sentido. Lo relevante del enfrentamiento a lo extraño, a lo ambiguo o a la abstracción no es la búsqueda de las razones, pareceres y pretensiones del autor al escribir el texto y sus ínfulas como regidor de su sentido, sino la oportunidad de un batimiento de alas que ponga en movimiento las diferentes proyecciones del objeto para posibilitar nuestro juego con él. De ahí el enorme acierto de una expresión como 'dejar volar la imaginación', pues la imaginación es una fuerza poderosa y libre, prometedora de un eterno futuro. Al contrario de lo que se tiende a pensar en ocasiones, la inteligibilidad no implica una correspondencia con un sentido normalmente impuesto y presupuesto, sino el encuentro con un campo de sentido propio donde pueden ser recogidos los objetos presentados como impresiones de una realidad inclausurable y de constante potencia realizadora. Y parece que esto no es fácil de comprender para muchos; una de las principales dificultades para el artista contemporáneo sigue siendo

que los incrédulos no pueden llegar a entender que alguien pueda hacer cosa alguna, "concretamente una obra de arte, espontánea o directamente –*a primo*–. La idea de que alguien pueda hacer algo sin planearlo, sin hacer continuos esbozos a partir de los cuales se obtiene un producto acabado, es incomprensible para ellos".[1] No son capaces de comprender que la verdadera destrucción y traición está en aceptar los valores de cualquier sistema, pues es el sistema el que hace a la gente depredadora.

La infiltración de la mirada clínica sobre las artes no ha traído consigo más que problemas en tanto se busca constituir un escenario de representación en sus disciplinas. Esto supone una prefabricada restricción de su naturaleza que, en su ejercicio de conversión de las entidades de las artes o el lenguaje en meras superficies a ser atravesadas, supone un enorme prejuicio: "la noción de que las obras de arte tienen una función vicaria o sustitutiva".[2] El texto, o la obra, pareciera presentarse en lugar de un objeto que está perdido, como si no tuviera valor *per se*. Se instaura así la corrección o validez de la obra en un lugar que privilegia lo temático o tematizable por sobre lo inespecífico. Así, las artes parecen quedar reducidas a una representación teatral alrededor de la cual se construye una escenografía que constituye y define el espacio de lo real en términos de la ideología política dominante. Olvidan que eso que llaman 'realidad' no es más que algo superfluo e hiper-condimentado; y que el arte "no puede resultar de efectos sofisticados, frívolos o superficiales".[3]

Las obras visuales, o las que al menos *juegan* con lo visual, no obedecen ya –si es que en algún momento lo hicieron– a un principio de gusto basado en el puro placer, ni siquiera en el entendimiento. Quedan, pues, "libres de todo interés (necesidad, deseo, moralidad) conectado a ellas, así como de todo conocimiento conceptual sobre su constitución y finalidad".[4] Estas obras quedan situadas bajo el régimen de la abstracción, externas al contenido y exentas de tener que responder, en el momento de su realización, a algo. Se mantienen así en secreto, en silencio. Quedan, pues, liberadas de la necesidad de un querer-decir que siempre "está fundamentado sobre algo diferente de sí mismo".[5]

Las obras dadas a la abstracción se convierten, así, en dispositivos que *vienen a ser* por sí mismos, sin llegar a ser afectados por un régimen de reproducción siempre sometido a las lógicas de consumo. En ellas, palabras, formas y colores aparecen desordenados, desnaturalizados de su pre-consensuada o pre-impuesta imagen, sirviendo a una composición general sobre la cual nada se superpone. Transgreden así los límites, los márgenes, y se ubican en la marginalidad, saliéndose de la norma y de la forma, de la radical significación que no es sino metáfora del control coercitivo y la censura. De otro modo, pueden ser propuestas y consumidas, desprovistas de un sujeto que las ata a una determinada asociación; se trata de la posibilidad de una asociación libre, de la constitución de una densidad de experiencia abierta y plural. Para ello, no debe permitirse

caer el carácter de sentido del objeto bajo la responsabilidad del concepto; el objeto no debe ser más que materia (***matter***)[6] en su pura potencia significante. La consecuencia visual de este planteamiento es su auto-liberación de su aspecto simulacral; lo visual se libera del 'aquí y ahora' de la donación o la percepción, permitiéndose entonces la restauración de las genuinas condiciones de ***transmisión***. Ello supone volver a poner en juego el ***sentido del mundo*** a través de su pluralización. Siendo esta no más que el fruto de las 'Musas' que velan con fuerza sobre la forma,[7] permitiendo la heterogeneidad y el movimiento de "los momentos discretamente separados unos de otros en que consiste el arte".[8] La experiencia artística se encuentra así en las antípodas de esa 'correspondencia con la realidad', reconociendo, solo como tal, "una simultaneidad integrada (y, además, integrada de acuerdo con un severo proceso de selección o abstracción [...])".[9]

La pluralización de enfoques permite una liberalización a todas las escalas (géneros, sexos, tribus, formas de vida y formas en general), facilitando la afloración de una ***nueva agencia*** que no más se presta a la individualización, sino a la proliferación de una 'singularidad pluralizada' que arrastra las nuevas posibilidades de generaciones y engendramiento, de sucesiones y pasajes, de saltos, brincos, llegadas, partidas y nuevos comienzos e intenciones. Se trata del nacimiento de un nuevo horizonte donde tiene cabida la disparidad como fruto de una identidad inhallable, heterogénea y que no se da sino ***a posteriori*** y formada

por el conjunto de prácticas en sus respectivas diferencias. Esta pluralidad artística –y también vivencial– "inaugura un programa de trabajo muy extenso, cuyo primerísimo artículo (¿o su conclusión?) debería consistir en la imposibilidad de principio de una clasificación de las artes, ni jerarquía ni otra taxonomía"[10] y que afecta también a nuestra propia experiencia social. Las relaciones mutuas no darán jamás pábulo efectivo a la proximidad si no se produce también una abstracción de las múltiples categorías y convencionalismos a este respecto. La transgresión debe darse a través de la intraducibilidad, del reconocimiento de los objetos y cuerpos únicamente a su propio través y desde su singular lugar en el mundo, pues estos *responden*, pero en lenguajes estrictamente intraducibles más allá de su concreta expresión. Ahí precisamente está también el carácter de índole más artístico de la lengua. Así pues, "'Poesía', por tanto, si se quiere, pero poesía anterior a toda práctica literaria, poesía de la lengua misma –sentido que sólo se entiende en ella, y por consiguiente en su silencio propio o su color...–"[11] o su forma, diríamos en este caso.

Y es que existe ese otro rol de la forma que nos permite incluir en el ámbito de las prácticas artísticas elementos que escapan a la organización formal, que se mantienen clandestinamente, no debiéndose pues a una supuestamente necesaria armonía. La forma implica una fuerza externa que sobre ella se ejerce; y es en el ejercicio de aplicación de la fuerza que se produce la sensación. Una sensación que visibiliza esas fuerzas insensibles; fuerzas de

presión, de estiramiento, de aplastamiento. Esas fuerzas, si puntualmente libres, dan nuevo sentido y forma a aquello sobre lo que se ejercen. No solo actúan dando lugar a la deformación, sino también a la transformación. Mientras la deformación actúa siempre sobre el cuerpo y se presenta estática, la transformación de la forma "puede ser abstracta o dinámica".[12] En este sentido, estas fuerzas actúan sobre la materia haciendo indiscernibles sus márgenes, el contorno de su ***Figura***, permitiendo líneas de fuga que hacen permear con una ***precisión deformante*** la antes nitidez del sujeto. No se trata pues de volver armoniosa la ***Forma***, sino de ponerla en relación con las fuerzas que la suscitan y que hacen convulsionar al cuerpo en un grito que las contiene en potencia y que, por consiguiente, expresa lo acontecido como el surgimiento de otro mundo donde la mano adquiere independencia y traza marcas que no dependen de nuestra voluntad, interés o vista. Justamente aquí "está el acto de pintar, o el punto de inflexión del cuadro",[13] que de la pintura podemos tomar de ejemplo desde una perspectiva práctica para nuestro 'habitar' en el mundo. Así, nuestro ***objeto***, más que mostrar con absoluta claridad, debe ***sugerir***, manteniendo el secreto para sí; el 'misterio' de la creación artística,[14] que la hace inclausurable y abierta como código de enorme potencia comunitaria.

Imaginamos, pues, un sistema donde todo el mundo participa con el pensamiento alto, con una expresión profunda, con una fuerza vital que desde fuera es vista proyectada en

forma de grito, "con su carne física y las alturas, la proyección individual de su espíritu".[15] Cada una de las vibraciones de su ser pasan por su lengua, por su carne, irradiando nerviosamente la vitalidad de su espíritu liberado, revitalizado, conocido no a través de las palabras, sino de sí mismo. Esto es el 'conocimiento definitivo de la Vida', con todas sus consecuencias en los sentidos y en la sensibilidad. Una sensibilidad que se ilumina desde el interior y que, ni mal ni bien, se siente como una disposición a construir un nuevo orden fuera de las pretensiones de construcción de un lenguaje claro. Todo ello porque lo que es del dominio de la imagen "es irreductible por la razón, y debe permanecer en la imagen, so pena de aniquilarse".[16]

La abstracción ofrece mecanismos para instruirse a uno mismo en un principio basado en la experiencia pura. Aparente cálculo sencillo, supone una cuestión de gran dificultad, pues interrumpe el entendimiento y hace dar a las facultades lo mejor de sí mismas. Así, es fuente de entusiasmo para el pensamiento en sus horas bajas. A través de ella se forja un quimérico dominio del alma. El lenguaje no constituye entonces traba alguna, ya que no puede inmovilizar la rueda del espíritu cuando este se ha convertido en una nube ingrávida. Allí, el súbito cambio del pensamiento a la expresión prepara el entendimiento para no atascarse buscando la consumación; los pensamientos se ciernen en impúdica excitación imbuyéndonos de un espíritu que busca comenzar a inventar ya desde el principio. Pues la tarea no estriba en que seamos otros, sino en que seamos

nosotros mismos y en que plasmemos "mediante líneas y colores lo más propio y entrañable de [n]osotros mismos".[17]

La abstracción se vuelve así ***anti-exclusiva***, sirviendo para hacer frente a las lógicas formalizantes, las del academicismo y la necesidad de justificación, y también para jugar con la propia forma del mundo. Nos permite rehuir un tanto esa 'ronda fantasmagórica' de los productos del trabajo,[18] orquestando nuevas relaciones y vínculos entre lo central y lo periférico en la producción; esto bien responde al ámbito de la ***exforma***.[19] Se trata de ir "más allá de lo 'políticamente correcto' y de la simple denuncia de la mecánica de la autoridad o de la represión",[20] y de fundamentar un arte ***realista*** que se resista a las operaciones de selección y clasificación y que levante el velo ideológico del aparataje de poder que instala los mecanismos de exclusión y expulsión. Hablamos entonces de un procedimiento de ***revelación*** que abre un espacio para el desarrollo de las negociaciones fronterizas entre lo que se admite y lo que se excluye, entre lo residual y el producto. Transitando este lugar flotante entre la disidencia y el poder nos permitimos abalanzarnos por sobre donde solo los ángeles, eunucos sin forma, osaban pisar.

Todo esto, sin duda, nos ofrece una particular visión sobre la cuestión del sentido que no debemos obviar en su relación con el contexto autoral. Aquí, lo que se propone es un encuentro con lo abiertamente revuelto, con el evento creativo, desmitologizándolo y atendiendo a su relación

irresuelta. El objetivo es el de matar al Autor,[21] sí, pero, más allá de ello, el de permitirnos nuestra propia expresión tomando "la propia cuestión del yo en y como práctica".[22] Esto, precisamente porque esta reconsideración solo puede desarrollarse en torno a una valoración significativa de la formación del *yo*.[23] Plantéese la cuestión así como el abordaje de una suerte de para-creación al modo del espacio paraliterario; el resultado de ese espacio de debate, traición y reconciliación que no se debe a la coherencia ni la resolución es la constitución de "un drama sin Obra, unas voces sin Autor, una crítica sin Argumento"[24] que no pueda ser *utilizado* como modelo y que el *establishment* no considere ni siquiera detonante ni afectivo. Que parezca que la obra no dice nada; a menudo, el arte reside en lo que no se dice.

Más, si cabe, puede decirse de este anhelo por un *arte* que no solo posibilita, sino que potencia el autodescubrimiento en *su* multiplicidad. Se trata de una fuerza que enfrenta esa sistematización que "traiciona la modernidad al negar la riqueza y la importancia de la diferencia".[25] Su operación permite así cortocircuitar las lógicas absorbentes y totalizantes de significado en el capitalismo contemporáneo, evitando que toda su potencia pueda ser unificada y reconvertida en un mero útil para la propagación de la mercancía. Frente a una coercitiva exigencia de transparencia, los fenómenos de la abstracción y de la falta de claridad dificultan los flujos del capital en toda su escala simbólica. Nace entonces la posibilidad para la fundación

de un nuevo y prometedor juego. Este, solidario con la vida y la muerte e interesado en la transgresión de las prohibiciones, permitirá la evidencia de la riqueza humana en la experiencia del milagro de su propio nacimiento. Así, el arte retornará a su origen político "como una protesta contra un mundo que existía, pero sin el cual no hubiera podido tomar cuerpo".[26] Se trata entonces de apostar por un arte eminentemente libre y salvaje, presentado como la posibilidad de un mundo donde cuesta percibir con claridad las huellas marcadas por antiguos pasos erráticos, donde solo queda juego y donde las reglas se difuminan allende la mitología perdió su sentido. Hoy, al menos, de eso se trata.

Solo queda quizás un alegato por la carne, pero también por el vacío que a ella se superpone. Aquí, los dioses se retiran y lo que permanece se divide y se disgrega frente a lo que antes era privación de verdad; pues la verdad se mantiene al margen, retirada, inenarrable e infigurable –de ahí la necesidad del secreto–. Pero ese cambio produce un deslumbramiento vertiginoso que describe las formas de un nuevo cuerpo en una escena simultánea de duelo y deseo. No queda ya zozobra melancólica, pues no se abandona más el mundo. Se trata precisamente de eso: "No abandonar el mundo que se hace siempre más mundo, siempre más atravesado de ausencia, siempre más en intervalo, incorpóreo, sin que por ello tengamos que saturarlo de significado, de revelación, de anuncio o de apocalipsis".[27] Este 'ascenso al éter' no consiste más que en ello, en introducir un nuevo modo de contemplar afirman-

do la destrucción del *status quo* con fulgurante fiereza y fundiendo en espíritu vivo la sensación de "estar a punto de caer, sólo para comenzar nuevamente el ascenso".[28] Pasamos así a otra fase, la de la creación, donde Prometeo se muestra desencadenado y con una razón emancipada cuyas formas son espontáneas. Su instinto plasma ahora la *Idea-fuerza* como un desencadenante de intención puramente creadora que asume la eterna posibilidad de interpretación. La duda se presenta, no más como enemiga, como la oportunidad de creación en el cambio de códigos. El sinsentido es aquí "un resultado inmediato, con la posible derivación de un *cambio de código* y la subsiguiente *renovación del sentido*".[29] Quedarán tras él las reminiscencias de un placer preconstruido que ahora se presenta renovado, alterado, como la confesión de un pronto y fresco olor alejado de habladurías y proyectado hacia el infinito. Como ya antes que nosotros dijeron: "Los infinitos son lugares demasiado intensos para la palabra".[30]

Satisfagamos, pues, nuestro impulso creativo adhiriéndonos a la verdadera realidad de las cosas, a lo fluido, para articular nuestro impulso en el registro de nuestra potencia imaginativa. "El futuro duerme en [nosotros] y únicamente tiene que despertar".[31] Sean así nuestros sentidos y emociones los que recojan y transformen el mundo estimulando a otros por medio de esa particular función social que tiene el arte. Su potencia creativa debe contribuir a formar la disposición social, a la estabilidad psicológica del sujeto, a su vez que a enriquecer su orientación por el entorno,

convirtiéndose en algo esencial para su desarrollo social; la abstracción permite precisamente ese "toque catalítico, esa inestabilidad del equilibrio necesaria para impulsarle hacia una serie de acciones, de las que una será la pintura".[32] La abstracción, y su volcado en pintura, suponen así la apertura de una ventana a lo subrepticio, la posibilidad de un día nuevo, el suave impacto en la sien de un halo de luz lejana que se entremezcla, lejos, en la distancia, con los ligeros e ingrávidos tonos azulados de las nubes; grandes nubes de materia y forma en movimiento que, en su ***re-venir*** a ser constante, otorgan sentido. Sentido, finalmente, a todo y a todos.

1. Barnett Newman, "El artista-ciudadano", en ***Barnett Newman. Escritos escogidos y entrevistas*** (Madrid: Editorial Síntesis, 2006), 88.

2. Jean-François Lyotard, "Par delà representation", en ***Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art*** (Leuven: Leuven University Press, 2012), 122. Traducción de: "le même préjugé de la fonction substitutive, voire vicariante des oeuvres".

3. Hans Hofmann, "The Search for the Real in the Visual Arts", en ***Search for the Real and Other Essays*** (Andover: Addison Gallery of American Art, 1948), 46. Traducción de: "Art cannot result from sophisticated, frivolous, or superficial effects".

4. Jean-François Lyotard, "De deux sortes d'abstraction", en ***Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art*** (Leuven: Leuven University Press, 2012), 194. Traducción de: "émancipé de tout intéret (besoin, désir, moralité)

lié à ces oeuvres, tout comme de tout connaissance conceptuelle de leur constitution et de leur finalité".

5. Jacques Derrida, ***Los márgenes de la filosofía*** (Madrid: Cátedra Editorial, 2021), 198.

6. El término en inglés nos permite evidenciar la doble naturaleza de ***matter***, tanto propiamente como ***materia***, como asunto de relativa importancia.

7. Jean-Luc Nancy, ***Las Musas*** (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2008), 137. Allí se hace referencia a una interesante cuestión formulada por Walter Benjamin: "El ideal del contenido puro del arte sólo es presentado por la pluralidad de las Musas". La cita proviene de: Walter Benjamin, "Theorie der Kunstkritik", en ***Gesammelte Schriften, vol. 1, 3*** (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1980), 834; citado en Jean-Luc Nancy, Las Musas (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2008), 137.

8. Theodor W. Adorno, ***Teoría estética*** (Madrid: Taurus, 1980), 242.

9. Jean-Luc Nancy, ***Las Musas***, 25.

10. Jean Luc Nancy, ***Las Musas***, 138.

11. Jean Luc Nancy, ***Las Musas***, 139.

12. Gilles Deleuze, ***Lógica de la sensación*** (Madrid: Arena Libros, 2016), 65.

13. Gilles Deleuze, ***Lógica de la sensación***, 103.

14. Aludimos a la cuestión del «misterio» de modo cercano a lo planteado por Stefan Zweig en: Stefan Zweig, ***El misterio de la creación artística*** (Madrid: Ediciones Sequitur, 2015).

15. Antonin Artaud, "Posición de la carne", en ***El arte y la muerte / Otros escritos*** (Buenos Aires: Caja Negra Editorial, 2005a), 81.

16. Antonin Artaud, "Manifiesto en lenguaje claro", en ***El arte y la muerte / Otros escritos*** (Buenos Aires: Caja Negra Editorial, 2005b), 87.

17. Heinrich von Kleist, "Carta de un joven poeta a un joven pintor", en ***Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*** (Madrid: Hiperión, 2008), 80.

18. Karl Marx, ***El Capital 1*** (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2017). Hago aquí referencia al término e idea utilizados por Marx para hablar de cómo los objetos en el mundo capitalista parecen determinar sus propias relaciones con autonomía del trabajo humano. Marx lo comenta en su análisis del fetichismo de la mercancía.

19. Término utilizado por Bourriaud en: Nicolas Bourriaud, ***La exforma*** (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2015).

20. Nicolas Bourriaud, ***La exforma,*** 10.

21. Hablamos aquí, e incluso vamos un tanto más allá, del planteamiento de Barthes en: Roland Barthes, "La muerte del autor", en ***El susurro del lenguaje*** (Barcelona: Paidós, 1994), 65–72.

22. Christopher N. Robbins, ***Artist as Author. Action and Intent in Late-Modernist American Painting*** (Chicago: The University of Chicago Press, 2021), 157. Traducción de: "the very question of the self in and as practice".

23. Esto es defendido por Butler a lo largo de: Judith Butler, ***Giving an Account of Oneself*** (Nueva York: Fordham University Press, 2005).

24. Rosalind Krauss, "El postestructuralismo y lo paraliterario", en ***La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*** (Madrid: Alianza Editorial, 2022), 297.

25. Griselda Pollock, "Abstraction and Difference", en ***Symposium Proceeding Women in Abstraction: Another History of Abstraction in the 20th Century*** (19–21 de mayo de 2021), Centre Pompidou & AWARE, 2. Traducción de: "a betrayal of modernity by denying the richness and significance of difference".

26. Georges Bataille, ***Lascaux o el nacimiento del arte*** (Madrid: Arena Libros, 2013), 28.

27. Jean-Luc Nancy, "Un día los dioses se retiran…", en ***La partición de las artes*** (Valencia: Pre-Textos y Universidad Politécnica de Valencia, 2013), 50.

28. John Golding, ***Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*** (México: Turner y Fondo de Cultura Económica, 2003), 215. Golding habla de esta sensación al respecto de los cuadros pintados por Rothko, Newman y Still.

29. Pere Salabert, ***Teoría de la creación en el arte*** (Madrid: Akal, 2013), 44.

30. Chantal Maillard, Introducción a ***Henri Michaux. Escritos sobre pintura*** (Madrid: Vaso Roto Editorial, 2018), 15.

31. Paul Klee, ***Diarios*** (Madrid: Alianza Editorial, 1989), 68.

32. Mark Rothko, "La satisfacción del impulso creativo", en ***Mark Rothko. Escritos sobre arte*** (1934-1969) (Barcelona: Paidós Estética, 2007), 61.

Censura velada, normativa burlada
Trabas y burocracia

El problema del cine español es que no tiene problemas, que no es ese testigo de nuestro tiempo, que nuestro tiempo exige a toda creación humana.

Fragmento del llamamiento a las Conversaciones de Salamanca, publicado en *Objetivo*, *Índice e Ínsula*, 1955.

El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico.

Extracto de la ponencia de Juan Antonio Bardem "Situación actual de la Cinematografía Española", 15 de mayo de 1955.

Andrea Bednarczyk Tisler

Salvo en casos contados y raros, el cine no constituye en España una verdadera profesión, aunque para muchos pueda ser un medio de vida. [...] Esta falta de profesionalidad, que es una grave falta de vocación, no puede remediarla un Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas apenas dotado de lo elemental. Es imprescindible un sincero deseo de superación y un reconocimiento de la propia ignorancia, de que todo, en fin, se tiene que aprender. El cine es una cosa seria.

Revista *Objetivo*, núm. 2, enero de 1954.

¿Cree usted en la tantas veces repetida crisis temática del cine español?

Pregunta planteada a varios directores españoles en la revista Revista *Nuestro Cine*, núm. 6, diciembre de 1961.

¿Alguna vez se ha preguntado cuáles son los pasos administrativos a seguir para realizar una película? Tal vez sea una pregunta rara con la que iniciar. Probablemente, no la más conveniente para llamar su atención. Sin embargo, pido que haga usted cierto acto de fe, e incluso le rogaría que mostrase entusiasmo, como si lo planteado fuese verdaderamente de su interés. Al menos, durante este breve rato, intentaré que lo sea. Retomemos la cuestión planteada. En caso de que la respuesta sea negativa, hoy quiero que realice dicho ejercicio. No se preocupe, está claro que le guiaré en ello. Concretamente, quiero que se lo cuestione bajo un contexto específico: los fascinantes, ~~o fascistas,~~ años cincuenta de la España franquista. Previamente, mencionaré un aspecto que es importante que tenga bien presente desde un inicio. La producción cinematográfica, como tantas otras artes, se veía sometida a censura. ~~Una censura un tanto astuta, pues no estaba explicitada, era una censura difusa, carente de nitidez, y sin limitaciones. Al no estar delimitado qué podía decirse y qué no, puede imaginar la arbitrariedad que envolvía al organismo censor. Una ventaja para ellos, todo un fastidio para el resto~~. Dicho esto, de ahora en adelante trataré de esbozar todos los pasos que debe seguir para la realización de un filme. Para ello, me he servido de un artículo publicado en diciembre de 1951 en la revista *Espectáculo* bajo el título "El papeleo cinematográfico", redactado por Eduardo Ducay, productor cinematográfico ~~cuyos ideales, digamos, hicieron que no fuese especialmente querido por el~~

~~régimen.~~ Entenderá usted que esta no es una transcripción exacta, sino, más bien, una base de la que partir. Además, en un intento por hacer que sus instrucciones gocen de una aplicabilidad que englobe toda la década y no solo sus inicios, me he tomado la libertad de añadir y modificar contenidos ~~¡al más puro estilo censor!~~ Espero que, una vez le cuente, tenga usted más claro cómo hacer su película. Empecemos.

Trabas y burocracia cinematográfica:

Usted tiene un guion y quiere usarlo para realizar un largometraje. Desde luego, necesita capital, pero dejaremos esta cuestión para más adelante. Empecemos por el principio. Usted tiene que solicitar la correspondiente documentación para poder llevar a cabo dicho guion. Tendrá que acercarse al número 20 de la calle Fernando el Santo, en Madrid, donde se encuentra la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Una vez allí, deberá entregar tres copias del guion acompañadas de una instancia –por supuesto, siguiendo el modelo oficial– en la que solicite su "cartón de rodaje". ¿Qué ocurre con su guion? Su guion pasa a manos de los llamados "lectores", que se encargarán de la primera fase de censura a la que se va a someter su película. En caso de que no haya nada indeseado, ~~que no suele ser la situación más repetida~~, obtendrá su "cartón de rodaje" en poco más de una semana. En caso contrario, le indicarán las causas por escrito en un informe, ~~aunque~~

~~verbalmente, y sin dejar constancia, también le darán a usted muchas indicaciones~~, y le sugerirán distintas modificaciones con las que tener más éxito la próxima ocasión que lo solicite. ~~Y así hasta que lo consiga~~. En confianza, entre usted y yo, puedo comentarle algunos casos para que se haga una idea ~~–y también se ría–~~ del proceso al que hoy ha decidido enfrentarse. Por ejemplo, fueron tantas las dificultades ~~y trabas~~ a las que tuvo que hacer frente Luis García Berlanga durante la filmación de ***Los jueves, milagro*** (1957) que propuso que el censor, el Padre Garau, figurase como guionista. Además, trató de impedir que su nombre apareciese como director. No lo consiguió. La censura que padecen los filmes extranjeros a través del doblaje también es bien curiosa. ~~En la película *Mogambo* (1953) de John Ford no pudo tolerarse el adulterio. Se prefirió el incesto, convirtiendo el matrimonio formado por Grace Kelly y Donald Sinden en una pareja de hermanos.~~

Algunos pocos productores saben que cuentan con los fondos suficientes para su producción. Sin embargo, nos pondremos en el caso más difícil, pero también en el más común, supondremos que usted requiere financiación. Usted quiere poder disfrutar de las ventajas que le ofrece el Estado, quiere obtener una subvención. ~~Más papeleo~~. En primer lugar, para poder solicitarla, usted tiene que conceder algún tipo de seguro que evidencie que, efectivamente, su película se va a realizar. Esto se hace presentando cartas de compromiso o los respectivos contratos con sus técnicos y artistas. Dicho personal deberá estar en posesión de

su correspondiente carnet sindical ~~o dependerá que usted posea los contactos suficientes como para que le hagan la vista gorda.~~ Los distintos subgrupos sindicales se encargarán de revisar la documentación aportada y tendrán que dar su aprobación. Otro de los puntos importantes consiste en la presentación de un presupuesto desglosado que abarque todos los costes de la producción. Serán requeridos dos ejemplares. También tendrá que presentar los contratos con los estudios que vaya a trabajar, así como los informes que la Dirección General de Cinematografía y Teatro haya emitido sobre su guion. Tras esto, esta será la clasificación a la que se someterá su película:

Categoría	Subvención a percibir sobre el presupuesto presentado
Interés Nacional	50%
1ª A	40%
1ª B	35%
2ª A	30%
2ª B	25%
3ª	Sin subvención a percibir

Son dos los órganos que usted debe tener presentes aquí: el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía por parte del Ministerio de Comercio, que dará por bueno

o no el presupuesto presentado; y, por otro lado, la Junta de Clasificación y Censura del Ministerio de Información y Turismo, que determinará la categoría a la que pertenece su película. ~~¿El criterio? Pues usted debe tratar de acercarse por sobreentendimiento a los gustos del régimen con su propuesta. Puede usted imaginar que la mayoría de sus compañeros optan por evitar cuestiones políticas y por acogerse a la moral católica. Ya sabe, hay que ganarse el pan. De todas formas, le aconsejo que siga una práctica bien extendida: el inflamiento sin temor del presupuesto presentado. ¿Cómo cree usted que rentabilizamos nuestros filmes? Una fórmula, por cierto, que de su escandalosa reiteración ha dejado de ser un secreto.~~ Algo que se evidenció con la publicación en 1955 del texto *La industria de producción de películas en España* por parte de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Industria, donde reconocían que la subvención del Estado debía reflejarse de media en un 38,8% de los ingresos de una película, pero que, a efectos prácticos, acababa suponiendo en torno al 50%. ~~Así que sí, funciona.~~

Llegados a este punto, con guion, personal, estudios y financiación, temo decirle que aún queda algo imprescindible, algo sin lo cual no puede empezar a filmar. Le hablo de la película virgen. Ya sabe, el rollo en el que quedarán impresos sus fotogramas. Para ello, en esta ocasión debe dirigirse a la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, también ubicada en la ciudad de Madrid. Usted pregunte por su dirección exacta, seguro que le ayudan. Aquí ha

de presentar la solicitud respectiva junto con el cartón de rodaje facilitado y la ficha aportada cumplimentada –con todos los datos que pueda imaginarse–. Un prolongado proceso que, en caso de ser resuelto satisfactoriamente, le otorgará la película virgen. La cuantía de película concedida no es libre, ~~mucho menos depende de su petición,~~ sino de unos parámetros preestablecidos:

Negativo imagen	15.000 metros
Negativo sonido	15.000 metros
Positivo	20.000 metros

Debe tener presente que los precios oscilan sobre las 2,50 ptas. el metro para el positivo y 7 ptas. el negativo, por lo que le recomiendo un uso consciente y escatimado del mismo, ~~pues el de estraperlo va mucho más caro.~~

¡Bien! ¡Por fin puede grabar su película! ~~¡Por supuesto que el papeleo no acaba aquí!~~ Es posible que tenga usted un montón de vicisitudes durante el montaje del filme. Pero no nos vamos a detener en eso. Seamos positivos, ¡usted ya ha acabado su largometraje! Sin embargo, tiene aquel impulso tan extendido hoy día de querer hacer algo con su película: quiere distribuirla. En efecto, ¡su película tiene que volver a ser juzgada! Sé que ha pasado un tiempo, pero, ¿recuerda cuando llevó su guion y amablemente se lo corrigieron? Ahora tienen que corregir el producto

final: su montaje del dilme. Para ello solo ha de volver a la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Espero que haya actuado con cautela y haya hecho caso de todas las correcciones y modificaciones que le sugirieron. Si es así, es posible que no le hagan objeciones. Su película será, de nuevo, clasificada. Obtendrá dos permisos de doblaje si es de primera, uno si es de segunda y ninguno si es de *tercera*. ~~Si usted quiere contar más cosas que las aquí permitidas, es conveniente que consiga estos permisos, pues siempre puede exportar distintas versiones a las comercializadas en España. Aprenda de don Ignacio F. Iquino, quien aquí estrenó *Juventud a la intemperie* (1961), mientras en Italia estrenó la misma película bajo el título *La regina dello strip-tease*. La prensa italiana se escandalizó al verla, y la administración española, al descubrirlo, también. ¡Y encima lo tomó por costumbre! Todo un experto en el arte de burlar.~~ En caso opuesto, de no conseguir su permiso, siga intentándolo. No se abrume, acabará cultivando su paciencia.

Ahora nos falta –~~sí, todavía nos falta~~– conseguir que su película sea comercializada. Volverá a visitar la Subcomisión Reguladora, de nuevo en busca de la tan ansiada película virgen. En esta ocasión, para el tiraje de sus copias. Puede solicitar material para veinte copias, pues más no puede poner en circulación. Le concederán, con suerte, quince. Nos encontramos cerca. Pero ahora requiere que le autoricen la proyección de todas y cada una de sus copias. Se acercará, otra vez, a la Dirección General de Cinematogra-

fía y Teatro para obtener los certificados correspondientes. Las salas de proyección no podrán exhibir su película sin esta certificación. Pero seguro que le conceden todo lo que usted pida, como siempre. Lo ha hecho muy bien.

¡Ahora sí! ¡Por fin! ¡Su película se ha estrenado! ¡Enhorabuena! Espero que le guste a su público. Sobre todo, espero que le guste a la Iglesia. ¡Ah! ¿No se lo he dicho? Si la Iglesia no queda contenta podrá forzar su retirada de circulación y dificultar su estreno. No será la primera vez que esto pase, como podrá usted suponer. Recuerde lo que sucedió con el ejemplo más polémico de la época, el incidente de Luis Buñuel con *Viridiana* (1961). La Iglesia, tras su resonado éxito en el Festival de Cannes y la proclamación en prensa española de tal logro, no quedó satisfecha con la censura franquista, así lo reflejó *L'Osservatore Romano*, periódico vaticano. Esto no solo fue por la sutil alusión última a un *ménage à trois* –por cierto, uno de esos casos en los que el remedio resultó, para regocijo de Buñuel, peor que la enfermedad, pues el final fue una de las escenas que la junta había instado a modificar–, sino, y sobre todo, por la bárbara y burlesca escena en la que se referencia el pasaje bíblico de La Última Cena. ¿La solución en España? Censurar, eliminar y, en definitiva, borrar cualquier rastro alusivo a la película.

¡Buena suerte!

No puedo extenderme todo lo que me gustaría. Como ima-

ginará, también aquí el papel es limitado. ~~Tampoco sé qué le llegará de todo aquello que le he tratado de comunicar.~~ Le ruego que tome mis indicaciones como una sucinta introducción a lo que, verdaderamente, tendrá que hacer frente. Resulta complejo abarcar la totalidad de órganos implicados. Mucho más lo son la infinitud de solicitudes y pasos exigidos, constantemente sometidos a cambio. ¡Pero son muchos los que lo han conseguido! ~~¡Y los métodos de resistencia son bien diversos! Hágame caso, al menos, con cuestiones como el presupuesto o los permisos de doblaje. Aunque, no se lo voy a negar, son muchos los proyectos frustrados.~~ Como le he dicho, tenga paciencia. La espera es una virtud y también un acto de fe.



confesar
confesarse
confesar
confesar
confesar
te quiero confesar
confesar un secreto
confesar un lenguaje
confesar un amor
confesar una fantasía
confesar un sueño
confesar
confesar
confesar

algo invisible

confesar
confesar
confesar
confesar
confesar
confesar
confesar un miedo
confesar
confesar con miedo
confesar
confesar
confesar
confesar
confesar
confesar
confesar y escuchar
confesar un código
confesar
confesar
confesar
confesar
confesar
confesar el engaño
confesar al oído
confesar
confesar

confesar
al confesar señalo

al confesar confío

"Emergencia de una cultura festiva"[1]
Santas y militantes de la nocturnidad

Olivia Amengual

Dios te salve, T.
llena eres de gracia;
la comunidad está contigo.
Bendita tú eres
entre todes les santes,
y bendito es el fruto de tu vientre, T.
Santa T., Madre de todes,
ruega por nosotres, pecadores,
ahora y en la hora de nuestra muerte.
Amén

Al mudarme a Madrid tuve el placer de conocer a una personalidad importante en el barrio donde iba a pasar mis próximos meses. Toparme con ella no fue pura casualidad, ya que se trataba de la portera de mi edificio, a quien siempre veía saludar a todo transeúnte que pasaba en las distintas direcciones frente a mi portal. Ella, como mucha gente que transitamos por Madrid, tampoco es de aquí, y entre algún saludo cordial en el rellano me preguntó de dónde era, a lo que siguió toda una larga conversación en la que conectamos inmediatamente al decirle que venía de una isla, como ella. Seguido de un cariñoso 'mi niña', T., con una sonrisa, me confesó que había vivido muchos años en el mismo lugar de donde yo vengo, y continuó relatando sus vivencias estando allí.

> En esa discoteca que solíamos llamar El Gato Negro, en el callejón más intrincado de Gomila, pasábamos las noches mis amigas y yo, ofreciendo espectáculos que revolucionaron la escena queer del momento. Allí me presentaba con mi largo e impresionante abrigo de visón, y cualquier cosa podía pasar. Un día me plantaba en medio del escenario e interpretaba a una diva folclórica; otro día venía un chiquillo que decía ser fotógrafo y nos montábamos una sesión de fotos en el baño. Entre todas decorábamos el local a nuestro gusto, como si fuera nuestra habitación de adolescente, convirtiéndolo en un lugar que no sabías si era el decorado de una película de John Waters o un bar de alterne.

De repente me paré y pensé: *¿No había escuchado alguna historia parecida antes?* En mi cabeza, las noches en Mallorca a mediados de los ochenta ya tenían una descripción determinada y resultaba ser muy parecida a la que me contaba T.

Durante mi adolescencia, entre muchas de esas tardes que pasaba en casa de mi abuela, acompañada de mis tíos, también fui partícipe, con cierta confidencialidad, de esas mismas historias que testimoniaban una forma de vida fuera de la norma en plenos años ochenta. Mientras en la calle seguía vigente el eco de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social[2], coincidentemente, El Gato Negro se convirtió, tal y como me contaban, en la guarida de mis tíos y también en la de T. De modo que estas anécdotas reveladas entre sigilos no se tratan de meras experiencias



RECUERDO CUANDO VIVÍA EN UN PELIGRO PERO NOS SENTÍAMOS VIVAS

RECUERDO CUANDO HORMONARSE ERA UN SUICIDIO

RECUERDO CUANDO LAS BARRAS DE LABIOS Y EL SEMEN SABÍAN A ALGODÓN DE AZÚCAR.



S. Caterina da Siena Verg. O. P.



Travestismo Sagrado

"Mare dels Desamparats
que no me desampareu
ni en la vida, ni en la mort,
ni en lo tribunal de Deu"





de su juventud, sino más bien una historia compartida, una poética de lo común.

Seguí escuchando con gran atención y dejé que siguiera contándome sus historias, que fueron acompañadas con algunas fotografías sacadas de su galería del móvil. A través de aquella pantalla podía ver reflejado todo un archivo de imágenes realmente especial que me recordaba a las obras intervenidas por la querida artista y poeta, Roberta Marrero.

En mis primeros años de instituto, gracias a la saturación iconográfica desplegada en los *collages* de Roberta, sentí una especie de 'llamada' hacia la escena *queercore* que me abrió todo un mundo. Y es que tal y como dice Paul Preciado, "el archivo de Roberta funciona como un libro de santos profanos y malditos, a los que los parias del régimen sexo-género vamos en peregrinación como otros van a Lourdes".[3]

De modo que, entre los carretes que T. echaba de fiesta, El Gato Negro se veía como una especie de santuario como lo fue la *Factory* de Warhol para Candy Darling o Rachel Humphreys, la Casa Costus para Fabio McNamara, así como el *T-Club*[4] lo fue para la fotógrafa Libuše Jarcovjáková. El sentido estético e inevitablemente político de cada uno de los detalles de ese lugar revelaba una apreciación de la sensibilidad *camp*. Este aspecto no deja de ser, tal y como lo entendía Esther Newton, una visión de la realidad

intrínsecamente ligada al espíritu de resistencia contracultural de las personas queer.[5] Y es que, así como analiza María José Belbel, es importante entender el sentido de agencia política que suponía y supone el *camp*, más allá de los discursos de la mayor teórica de referencia de la alta cultura, como Susan Sontag, quien lo interpretaba como una concepción desligada de conceptualizaciones que no tuvieran que ver con términos estéticos.[6]

T. me contaba su percepción del mundo hace más de treinta años a través de un cuerpo que solo tuvo cabida en el transcurso de la noche. Hablaba de cuerpos que estaban al servicio del placer de recrearse en su propia fantasía, de materias siendo atravesadas por la música, del baile aconteciendo entre los límites de cuatro paredes periféricas y forzosamente herméticas; o de la máscara como un accesorio que incorporaba nuevas subjetividades y que negaba la identidad en un sentido único.[7] Casi como dinámicas escapatorias de lo 'familiar', me describía su casa como aquellos sótanos que pasaban desapercibidos. Incluso hablaba de la oscuridad del cielo como una puerta abierta para que ella pudiera:

> burlar, charlar, criticar, gritar, bailar, animar, pasear, coquetear, abrazar, alterar, celebrar...
>
> ...acceder, atraer, crecer, desobedecer, distraer, exponer, florecer, morder, permanecer, querer, recorrer...



mientras se acicalan para los clientes como en sus paseos vestidas con ropa de calle o cuando se asoman a la puerta de sus humildes moradas. Errázuriz las captó en primeros planos y en tomas más alejadas, pero siempre con deferencia, con un exquisito trato que evite, como es el caso de otros fotógrafos, incidir en el morbo del comercio sexual que queda orillado a un segundo plano, aunque los clientes o puteros sí son fotografiados. En algunos casos Evelyn, probablemente el faro que más brilla de este conjunto de individuos fotografiados de forma magistral, aparece retratada sola apoyada en el alféizar de una ventana (Fig. 42), o sin maquillaje ni afeites con prendas de hombre junto a su compañero Héctor, en 1987. La familiaridad y la confianza lograda por la artista la llevó a capturar imágenes tan dispares entre sí como la que muestra a Evelyn de pie delante de un calendario porno muy subido de tono –un actor exhibe una erección– mientras que en otras instantáneas posa amigablemente junto a su propia madre, Merce-

21 Véase Pedro Lemebel, *Manifiesto (hablo por mi diferencia)*, 1986. El texto se encuentra dispo-

> ...abolir, aplaudir, bendecir, contradecir, descubrir, confundir, escabullir, existir, gemir, incumplir, seducir y transgredir.

La noche hacía posible la distorsión del espacio, el tiempo y el sujeto. Teatralizar la apariencia se convirtió en un modo de reterritorializar el cuerpo, así como la maleabilidad del género en objeto de deseo de aquellas almas desinhibidas. Tal como Nan Goldin declaraba al hablar de los retratos de sus amigas: "they're not people suffering gender dysphoria but rather expressing gender euphoria".[8] De ese modo, aunque hubiera una necesidad incesante de expresarse hasta convertirlo en una realidad, ¿acaso elles buscaban una total transparencia de los códigos de socialización en su nocturnidad? Más bien creo que T. y muchas de sus amigas tenían una actitud celebratoria de la opacidad ante esos ecos de violencia que invadían la ciudad, profesionalizando técnicas de escamoteo y despiste como estrategias emancipatorias.

> Mi niña, la luna en la noche era como el cantar de un gallo cuando amanece, nos abría camino para que nosotres nos lanzáramos montades por las callejuelas más recónditas de la ciudad hasta llegar a nuestras catacumbas, la fiesta.

T. me hablaba de una emergencia festiva asalvajada, donde se generaba una gestualidad al ritmo de Donna Summer, Bronski Beat o la última canción de los Pet Shop Boys, que se sincronizaba sin ningún pudor entre las dece-

nas de personas que había reunidas clandestinamente. Le brillaban los ojos describiendo las pasarelas imaginadas, construidas y compartidas, en las que una performaba ser la nueva Concha Piquer, la modelo de la alta costura pseudo punk, pop y *kitsch* del momento, o la nueva estrella de Pedro Almodóvar.[9] Después de todo, su modo de producir otras realidades mediante "una economía de signos y gestos que operan en la sombra"[10] que solo elles entendían, se convirtió en su razón de ser, en su manual de supervivencia, en la válvula de escape de su dolor, en el fruto de la felicidad, en su ocultamiento ante los demás seres de la faz de la tierra.

Estar enterrades en el subsuelo les permitía gozosamente evadirse a través de sus sentimientos más primarios, donde sus cuerpos, como las raíces, se nutrían mediante las ondas sonoras con una presión acústica lo suficientemente baja para no ser descubiertes. Sobrevivir ocultes durante el día y deslumbrar por la noche solo pudo ser posible bajo una de las estrategias que mayormente permitía negociar con la hostilidad del mundo, manteniéndose siempre juntes.[11]

En ese lapso que duró la conversación, no podía dejar de darle vueltas a la esperanza como metodología que proponía José Esteban Muñoz. Lo que T. me había compartido en un instante cotidiano de nuestras vidas se había convertido en un mecanismo de mirada hacia el pasado, proyectando una posible visión al futuro. Imaginaba esa corporalidad desenfrenada como una "historia encarnada,

pero también una primera herramienta a nuestro alcance para interpretar el pasado, el presente y el futuro".[12] Así, un intercambio como este me acompañó a proyectar una verdadera desviación del discurso dominante. Me sirvió no solo como una comprensión de que la utopía existe en lo cotidiano,[13] sino como elemento esperanzador, como una apertura hacia la espera de la posibilidad de otro mundo. Pienso en ese pequeño fragmento de historia que T. me quiso compartir como una respuesta anticipatoria colectiva hacia un futuro queer, un "lo todavía no sabido"[14] que proyecta "un entonces y un allí",[15] una ensoñación que nos anima a movernos.

Entre mis pensamientos, el furor y la piel de gallina se apoderaban cada vez más de mí. Mientras tanto, solo intentaba atender en silencio y hacer alguna que otra mueca mostrando mi máxima atención, con la esperanza de que ella continuara con sus anécdotas. T. soltaba algunas carcajadas durante su relato y, entre alguna que otra mirada a los lados para descansar la vista, pasó R., el vecino del primero, con su Jack Russell, que se dirigió directamente a T. para que lo acariciara. La charla se desvió hacia el vecino y T., tras un "Bueno, no te entretengo más, mi niña", se despidió de mí. Este momento me hizo darme cuenta de que era la hora de retirarme; mis congelados celebraban poder ser salvados, ya que me había olvidado completamente de ellos al verme evadida de toda realidad tras esa magnífica conversación.
Piqué el botón del ascensor, entré en él y me vi reflejada

en el espejo. Me miré fijamente y pensé: ¿Qué habrá hecho que T. me haya querido contar este recuerdo tan bonito, que a ella le marcó tanto y que a mí no se me va a olvidar en la vida?

1. Fefa Vila Núñez y Javier Sáez del Álamo (eds.), ***El libro de buen amor. Sexualidades raras y políticas extrañas*** (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2019), 259.

2. En España, a partir de 1970, esta ley sustituyó la conocida y represiva Ley de Vagos y Maleantes, que llevaba vigente desde 1933. En el año 1954 esta ley fue modificada por el régimen franquista, incluyendo explícitamente la persecución de las personas LGTB. Además, la Ley de Escándalo Público castigaba todos aquellos actos que 'ofendieran' la moral pública, reprimiendo y ejerciendo una extrema violencia hacia las personas con una identidad y sexualidad disidentes. En 1977 se celebraría en Barcelona la primera manifestación por los derechos de las personas LGTB, un año después, se organizaría en Madrid. Tras estas marchas del orgullo crítico, se desplegaron movilizaciones continuas, llegando a conseguir el 23 de noviembre de 1988 la derogación de la Ley de Escándalo Público y en 1995 la derogación de la Ley de Peligrosidad social

3. Roberta Marrero, ***We can be heroes. Una celebración de la cultura LGTBQ+*** (Madrid: Lunwerg Editores, 2018), 5.

4. Se trata de un mítico bar LGTB en la ciudad de Praga, que la fotógrafa checa Libuše Jarcovjáková frecuentaba, realizando numerosas fotografías de 1983 a 1985 durante el régimen totalitario de la Unión Soviética. Actualmente, ha realizado un documental "I'm Not Everything I Want To Be" (2024)

y un fotolibro de este club en particular, véase en Libuše Jarcovjáková, ***T-Club***, 2.ª ed. (Praga: Untitled, 2024).

5. María José Belbel Bullejos, "***Yes, We Camp***. El estilo como resistencia. Feminismos, disidencia de género y prácticas subculturales en el Estado español", ***Desacuerdos*** 7 (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012): 161.

6. Belbel Bullejos, "***Yes, We Camp...***", 161. Véase también: Susan Sontag, ***Notes on Camp*** (Londres: Random House, 2018).

7. Red Conceptualismos del Sur et al., ***Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*** (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012), 186.

8. Nan Goldin, ***The Other Side*** (Göttingen: Steidl, 2019), 7-8. La traducción de la frase sería tal como: "No son personas que sufren disforia de género, sino que están expresando euforia de género".

9. Sabel Gavaldon y Manuel Segade (eds.), ***Elements of Vogue: un caso de estudio de performance radical*** (Móstoles: Centro de Arte Dos de Mayo y Motto Books, 2019), 5. Aunque estas pasarelas puedan resonarnos con la escena del ***ballroom*** y esa "noción de performance radical" ligada al ***voguing***, ampliamente divulgada a partir del famoso documental ***Paris is Burning*** (1990) dirigido por Jennie Livingston, debemos tener en cuenta varios aspectos. Esta escena eclosionó en Nueva York y se generó a partir de la cultura popular desplegada en torno a "desfiles transgénero y espectaculares batallas de baile entre reinas negras y latinas". Las diferencias entre la escena trans multicultural estadounidense y la realidad española fueron extremadamente notables, aunque llegaban influencias, sobre todo a partir de la década de los ochenta, mediante la industria cinematográfica y musical. Asimismo, en la España postfranquista hubo una eclosión de espectáculos, por aquel entonces todavía clandestinos, como forma de expresión artística para muchas mujeres trans y travestis. Elles, mediante sus exhibiciones, sirvieron a su comunidad con toda una representación de aquelles referentes que habían podido rescatar entre las décadas de esa

España franquista, represiva y autárquica.

10. Gavaldon y Segade, ***Elements of vogue***..., 16.

11. Gordon Brent Ingram, Yolanda Retter y Anne-Marie Bouthillette (eds.), ***Queers in space: communities, public places, sites of resistance*** (Seattle: Bay Press, 1997), 95.

12. Gavaldon y Segade, ***Elements of vogue***..., 5.

13. José Esteban Muñoz, ***Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*** (Buenos Aires: Caja Negra, 2020).

14. Javier Martínez Contreras, "Incipit Vita Nova: Acercamiento al espíritu de la utopía de Bloch", ***Bajo Palabra*** 24 (2020): 137-156.

15. Muñoz, ***Utopía Queer***..., 29.

*Las composiciones que acompañan este artículo están generadas mediante un conjunto de imágenes que intentan homenajear las obras de Roberta Marrero, así como un entramado de páginas fotocopiadas y escaneadas de distintos libros que han ayudado a documentar durante el proceso de escritura. La mención de estos fragmentos en las notas al pie no era suficiente, era necesario dejar una huella, una presencia permanente que formara parte de la representación gráfica de lo que busca transmitir este texto. Su superposición no es casual, pues su ilegibilidad permite una estrategia de escamoteo ante las leyes de copia, concediendo a les lectores servirse de cartas, ensayos y fotografías protegidas por derechos que acaban siendo amparadas por el ***creative commons***.

Daurir ua caisha,
que non ei per edart

Raúl de Carmen
Cristina Ensenhat Beso
Lolita Beso Atés
Mercé Ensenhat Beso

*U*ego a Betrén. Subo caminando la Calle Mayor y llamo a la puerta. Me reciben Cristina y Mercé en su casa y nos sentamos en el sofá del comedor. Abrimos la caja de Lolita. Está llena de papeles, libros y cuadernitos bastante ordenados. Ya estamos hablando de 'cosas de la vida': de quién soy hijo, de que hace mucho frío estos días y de que si hay demasiada gente ahora en el valle. Sin darnos ninguna señal, empezamos a ojear los papeles y sobres que salen de la caja, muchos de ellos ya extendidos por el sofá.

Cristina y yo solamente habíamos coincidido una vez antes. Ella es profesora de aranés en el cole de Vielha, escribe, pinta y es hija de Lolita. Mercé es su hermana.
Tienen unas voces preciosas y juntas me cuentan-cantan (*conden-canten*) lo que cantaba su madre.





Fotografía de Cristina y Mercé revisando el archivo de Lolita Beso, 02/01/2025.

Jo pensi qu'açò siguec un crack, "Venga, todos castellano aquí, todos igual" e clar, es causes de cada lòc e tot açò se perdèc fòrça, non se deishaue parlar ne aranès ne catalan.

Guarda! A jo m'auesse shautat anar de petita a barar coma era mainadèra d'ara que pòden ana'i e apréner, mès açò començèc mès tard. En casa parlauem catalan.

Cristina me cuenta que, durante la dictadura, se intentó eliminar por completo la lengua y cultura aranesas. Que se perseguía. Que las hablas aranesas se vieron obligadas a ocultarse, a buscar un escondite. Que Lolita se encontró 'un hablar' y 'un cantar' clandestinos, escondidos en los cuerpos. Como si la lengua hubiera considerado que nuestras gargantas fueran el mejor lugar para refugiarse hasta que todo pasara. Como si no les quedara bosque para huir y necesitaran estas pequeñas cuevas hasta que pudieran salir, de nuevo, a sonar junto al río.

Todo lo que ella consiguió volver a hacer sonar está ahora suelto por el valle y en esta caja que parece diminuta para todo lo que guarda.

Me cuenta Mercé,
que le hubiera encantado poder ir a bailar.
Abre un libro.
Lee.

Açò pensa qu'ei recuelhut pera mia mair, açò ei mama que 'va retallar-ho. Tot ho retallave, lo que per ella ere important, ho retallave tot'. Alavetz, te vas trapant aguestes causes e allucines. Jo tot açò ac vau descorbint ara, imagina que jo ager pera net era allucinant per aciu cercant e vedent totes aguestes causes.

Ei super chulo perque i a cartes que s'enviaue damb eth Bernat Menetrièr e jo les liegia e flipaua.

Aguestes son cartes q'escriuie era mia mair ad aguest òme entà saber se i auie un esturment que se ditz "eth bot" qu'ara l'utilizen, e ei per era, perque non n'i auie adès. Era volie veir qu'ère, quin 'aparato' ère, qu'ac volie saber tot.

Lolita recortaba y recogía fragmentos de todo lo que le interesaba. La caja que estamos abriendo está llena de recortes de artículos, postales, fotografías de periódico, fotocopias de frases concretas subrayadas a lápiz y estampitas de San Antonio de Padua. Cristina me cuenta que ella tampoco se imaginaba la magnitud de todo lo que había estado trabajando su madre y que, ahora que lo estamos viendo, ella alucina.
Yo también alucino.

Guarda, tot lo des vestuaris, coma ac cercaue era. Lo a tot aciu: “el calzado”, es esclòps, era capa deth pastor, açò ei ta lieger-lo.

Ya llevamos unos treinta minutos hablando y todo es muy emocionante. Cristina me cuenta que Lolita se escribía con un tal Bernat Menetrièr. Que se intercambiaban cartas sobre cómo era eth bot, un instrumento tradicional aranés que se perdió durante el franquismo y que se recupera a través de estas conversaciones.
Hay una cosa en la que no había caído.
Resulta que lo normal, cuando se trabaja con archivos de cartas, es no tener la parte propia, la que se envía cuando se cartea con alguien. De Lolita, sin embargo, tenemos los escritos de ambas partes. Parece que se encargó de guardarlo y de hacer copias de sus propias cartas para mantener la conversación completa. Como si supiera lo importante que iba a ser todo esto cuando alguien decidiera abrir su caja.
Es una maravilla.

Tiempo después de este día, yo ya no estaba en el Valle, Cristina me envió una foto por WhatsApp. Había encontrado, con ayuda del señor Menetrièr, con quien había estado hablando estos días, una figura humana tocando eth bot en los arcos de la puerta de la iglesia de Betrén. Una iglesia románica con una figurita tocando un instrumento olvidado y recordado; que no veíamos y ahora vemos.

Jo quan trapi aguestes causes ei que m'emocioni. Guarda tot açò: "pancarta, viajes, telas, puntillas, trajes pequeños, ofrendas, facturas 1976". Totes es facturetes aciu, ac a tot, lo que son es factures, totes. Guarda, aciu ditz: "Lolita Beso, tres capas aranesas", ei qu'ei molt fòrt, ei que a més, veir-lo tot aciu metut.

Claro,
penses,
eth mimo...

Guarda, toti es cassettes, es factures. Guarda, ei era sua letra: "11 pesetas gastadas en una cinta para Virtudes, Pepita, Sisco y entregadas a Angelina. Telas de Betrén, cassettes".

Tot açò ei información dera que se pòt hèr un trebalh preciós, guarda, aciu lo dera grabadora, lo que li costèc, "56.000 pesetas en 1978", aquera grabadora qu'auie era, ua petiteta damb era qu'era anaue grabant a tot eth mon, e alavétz, era gent la venguie a veir e li condauen causes.

Qué bonito.

Lolita se compró una grabadora de la que guarda aún el recibo y la hoja de instrucciones.
Le costó 56.000 pesetas.
Con ella recogía rimas, melodías y canciones para que hoy no nos olvidemos de ellas. Cristina me dice que los cassettes los tiene arriba.

Es cassettes les è naut, les è per aciu es grabacions e atau. Quan ac comencè a veir, clar, en aguesta epòca, ja ath principi de tot, lo que ja arribauen a cantar... Aguesta, per exemple, “Era Morisca”, açò ei molt divertit.

E guarda lo que i a aciu encara,
eth diboish,
en lord,
era pròba.

Ah, pensi que lo auia vist, mès a veir, me dèishes tornar-lo a veir? Perque aguesti dibuishi, d’aon gessen?

Nosates, damb era mia germana, perque clar, era s’a quedat era casa, l’auiem de uedar, e comencèrem a campa’c tot. Cada viatge que dauriem un libre,
pam!
ua uelheta d’aguestes,
escrits que li interessauen
e de tot.
Alavetz diderem: ac sauvam e ja dempús ac anarám classificant un shinhau.

"Era Morisca" es la canción que recupera Lolita. Es una canción preciosa sobre subir hacia Vilac, otro pueblo del valle cerca de Betrén, a bailar.

= E R A M U R I S C A =

I

Tut pûjan Maria Inés
va per Santa Gèma
è porte ûa pèna.
Tut passán per Sant Germès
lí què ûa lèrma
en es sos pès.
Estriuet:
Era Murisca se'i ben barada
li tre'ra pena a'ra mainada,
era mainada ja'spabilada,
bare se cau tuta'ra maitiada.

II

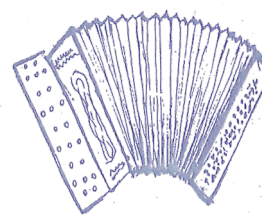
Pe't camin dret de Vilac
pûje è tabe bashe
saute è nú se canse.
Pe't camin que va a Betlán
pûje è dempûs bashe
en tut cantán.
Estr.: Era Murisca .....

III

Tut saután barán cantán
pûje pe'ra Costa
bashe'ra Carrera.
Tut saután barán cantán
acabe'ra hesta
hén cushin-cushan.
Estr.: Era Murisca .....

IV

Enta'ra net de Sant Juan
hèn huec en'a plassa
es pobles amassa.
Ta Sant Felix cum cad'an
ûa turtilla grossa
coca è vin blanc.
Estr.: Era Murisca .....



= E R A M U R I S C A =

I

Tut pûjan Maria Inés
va per Santa Gèma
è porte ûa pèna.
Tut passán per Sant Germès
lí què ûa lèrma
en es sos pès.
Estriuet:
Era Murisca se'i ben barada
lí tre'ra pena a'ra mainada,
era mainada ja'spabilada,
bare se cau tuta'ra maitiada.

II

Pe't camin dret de Vilac
pûje è tabe bashe
saute è nu se canse.
Pe't camin que va a Betlán
pûje è dempûs bashe
en tut cantán.
Estr.: Era Murisca .....

III

Tut saután barán cantán
pûje pe'ra Costa
bashe'ra Carrera.
Tut saután barán cantán
acabe'ra hesta
hén cushin-cushan.
Estr.: Era Murisca .....

IV

Enta'ra net de Sant Juan
hèn huec en'a plassa
es pobles amassa.
Ta Sant Felix cum cad'an
ûa turtilla grossa
coca è vin blanc.
Estr.. Era Murisca .....



Era vertat ei que a jo se me met eth còr gran perque ei tot autentic, e tot ei molt nau tanben ta jo, que jo ja sabia bèra causa, mès ère molt reservada mama.

Fixa-te aguesta que chula.

'T'en recordes que aixo ho ficaba sempre allí, el cartellet per vendre?'

.

Me cuenta que, mucho de lo que hay en la caja, lo fueron encontrando suelto dentro de libros y cuadernitos. Que Lolita aparecía cada vez que se tocaba la librería y se desprendía un papelito de cada uno de los libros que había usado. Que lo que estamos viendo es, en gran parte, un archivo de marcapáginas. Hecho de herramientas para recordar por qué punto del libro iba, a partir de dónde se tiene que seguir leyendo, hasta dónde ha podido llegar y con qué tenemos que seguir.

Siguen apareciendo cosas que, en Cristina y Mercé, generan imágenes clarísimas. Parece que recuerden cada detalle, cada textura y cada olor.
Yo, gracias a ellas, puedo imaginarlo.
Empiezo a entender un poco esta caja, cada cosita es una maravilla, cada palabra manuscrita es un detalle de la historia de porque hoy seguimos cantando.
Me encantaría poder contar esto.

Clar, lo que t'è ensenhat ei ua pinzelhada, ara mos cau veir que podem hèr. Mès sabes que passe, jo que creigui fòrça en aguestes causes, ei molt curiós qu'ages vengut a jo. Qu'ages vengut ara que mama moric hè pògui mesi, qu'entà jo ei lèu nau tot açò que çò descorbint.

Que non ei per edart.

Tu ara ès aciu,

t'è condat era istòria dera mia mair,
ua istòria que sò, lèu ara, reconeishent.

Ara que hèm damb tot açò?

Entre pertenencias

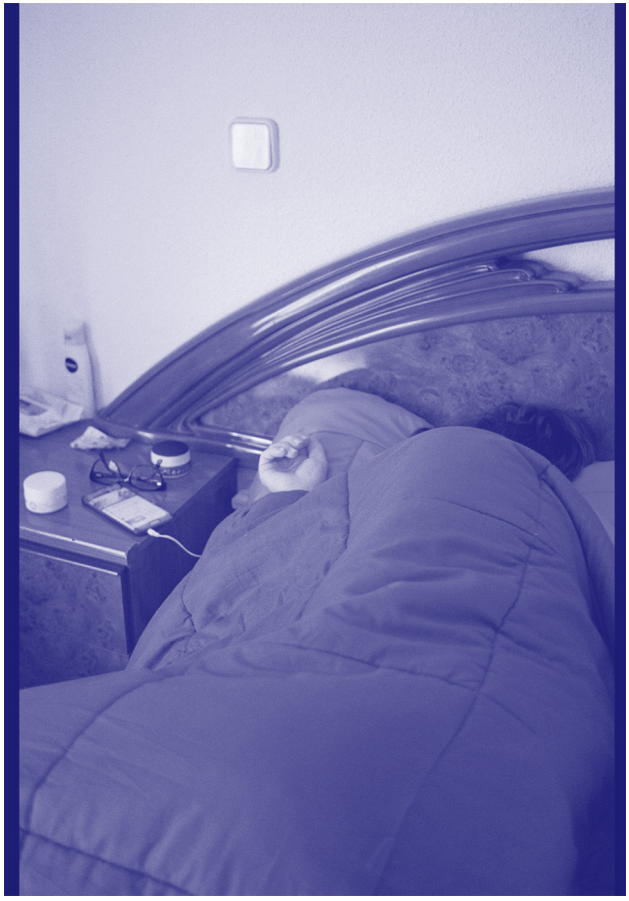
Marius I.
Scarlat

Salí de mi habitación y fui a la cocina. El suelo estaba cubierto de cristales. Una taza rota. Mi madre estaba agachada, recogiendo los pedazos con cuidado para que el perro no se lastimara. Me miró y dijo: "Se han roto los tres relojes del mal". No entendí, pero había algo extraño en su mirada. Como si, de pronto, respirara mejor. Y, sin saber por qué, yo también sentí alivio. Algo se intuía en el ambiente, como si algo mágico quisiera pasar.

No recuerdo exactamente cuándo empecé este proyecto. Ni siquiera era un proyecto al principio. Solo una necesidad: hacer fotos a mi madre.



Antes ya había fotografiado a otros miembros de mi familia, pero nada parecía conectarlo todo. Esa urgencia tomó forma durante un proceso de revelación familiar: mi hermano confesó haber estado luchando con una adicción durante siete años. Aunque ese secreto permaneció oculto a lo largo de este tiempo, durante ese tiempo se manifestó de otras formas entre nosotros. Siete años de algo que nadie nombraba, pero que todos sentíamos. Su aislamiento, los silencios, la tensión en casa. Mis padres, sobre todo mi madre, vivían entre el amor, la rabia, la impotencia. Y yo, sin saber cómo hablarlo. Cómo preguntar qué nos estaba ocurriendo. Fue entonces cuando volví a la fotografía, no como quien empieza un proyecto, sino como quien busca una manera de sostener lo que duele, de decir lo que no sabíamos poner en palabras. Miré a mi familia desde otro lugar. También me miré a mí mismo.



¿Qué pasa cuando quien está frente a la cámara es tu madre? ¿Tu padre?

¿Se puede mirar a los más cercanos sin filtros? ¿Hay que volverlos extraños para poder verlos?

La fotografía, en el espacio familiar, me ha llevado a habitar una tensión constante: mirar sin romantizar, sin suavizar, pero también sin traicionar. En ***Pictures from Home*** de Larry Sultan, podemos entender que fotografiar a la familia es un proceso de negociación constante, en el que las percepciones personales sobre los demás entran en tensión con lo que estos deciden revelar. Sohrab Hura, en ***Life is Elsewhere***, también explora ese espacio íntimo donde la imagen se vuelve conversación, memoria y a veces enfrentamiento. Ellos me ayudaron a entender que una imagen puede no decirlo todo, pero sí contenerlo. Que la fotografía familiar, lejos de ser una representación plana, puede ser un terreno complejo, lleno de capas, contradicciones y afecto. No se trata de retratar la verdad, sino de habitarla, aunque esté llena de grietas.



He pasado los últimos años fotografiando a mi familia. Me obligaba a construir una imagen al día: un retrato, un bodegón, un gesto... A veces algo simple, como el desayuno de mi madre al volver del Ahorramas, su maquillaje sobre la mesa, sus vestidos colgados. Otras veces, más íntimo: ella rezando en su habitación, la vela encendida, sus ojos cerrados. Yo me movía en silencio, intentando no interrumpirla.

Es muy difícil en la familia tratar temas emocionales. Hablar el uno con el otro. La fotografía es una herramienta que permite conversar. Es un medio que permite acercarse a eso que es secreto y no tiene palabras. La imagen opera siempre cerca del secreto, de lo invisible... Es una reflexión sobre la propia necesidad del medio (de la imagen) de hacer visible un secreto. Había una situación en la familia sobre todo durante el período en que mi hermano estaba en terapia de cuidado y protección para que no saliera de casa y volviera a consumir. Había conversaciones con mi madre, con su novia... Había un comportamiento secreto tanto por nuestra parte como por la suya.



Acabo de llegar a casa. Mi madre está sentada en el sofá viendo una telenovela en el móvil. Mi hermano está en su habitación. La puerta está entreabierta y pude ver que la habitación está completamente a oscuras y solo puedo intuir su cara alumbrada por la pantalla del móvil. Le saludo y entro en la habitación. Mi madre está sentada en el sofá viendo una telenovela en el móvil. Miro hacia la habitación de mi hermano. La puerta está entreabierta. Él no está. Entro a mi habitación a cambiarme.

vii

COSMIA NICUȘOR

PT VINDECAREA
DE VICII RELE

PENTRU CĂSATORIE
PENTRU GĂSIREA
UNUI LOC DE MUNCĂ
PENTRU LINIȘTE
SUFLETEASCĂ.

BUNUL DUMNEZEU
ȘI MAICA DOMNULUI
SĂ-I LUMINEZE
MINTEA
AMIN

Antes de irme a Rumanía mi madre me dio esta nota para que se la diera a Fane para que la llevara al monte Athos, un lugar sagrado donde las mujeres tienen prohibido entrar.

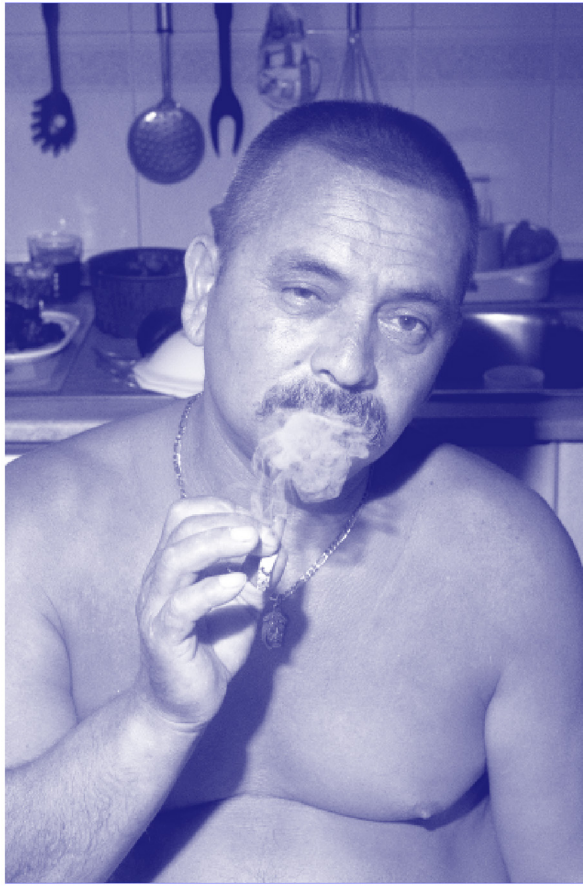
La nota dice: “Pentru a vindeca obiceiurile rele. Pentru căsătorie. pentru a găsi un loc de muncă. Pentru liniștea sufletească. Dumnezeu și Maica Domnului să-i lumineze mintea. Amin.”



Ideas para fotografiar:

- Una foto de mis padres sentados en el sofá. Los dos se ríen. Mi madre me mira y mi padre mira hacia una lado.
- Una foto de mis padres de pie. Los dos me miran.
- Mis padres están sentados en la mesa del salón.
- Retrato de mi madre. Ella está sentada en la mesa del salón. Yo estoy justo en frente también tomando asiento. La cortina está corrida hacia un lado. Mi madre mira directamente a la cámara.
- Fotografiar algunos vestidos de mi madre.
- Fotografiar maquillaje de mi madre.
- Fotografiar a mi madre cuando llega del Ahorramas a desayunar.

Cada día me obligaba a conseguir un retrato, un bodegón, construir una imagen, un espacio dentro de casa, una situación imprevisible. Hacía muchas fotos para poder conseguir terminar el día con al menos una buena foto.



El ritual siempre ha sido clave en mi trabajo, algo que entendí gracias a mi abuela. Ella me decía que para aprender cómo hacer sus rituales de sanación, tenía que estar cerca de ella y robarle ese conocimiento. Ella no podía enseñarme ya que si lo hacía el ritual perdería todo su efecto. ¿Acaso no sucede eso con la imagen?

Para fotografiar a alguien hay que verlo como a un desconocido. Si lo miras con alguna idea previa, si sientes algo por él o intentas humanizarlo, lo pierdes. El otro no aparece. Solo cuando te enfrentas a esa persona desde la vulnerabilidad, sin expectativas, aparece lo que no conocías, aparece la imagen.



Desde hace varios años tengo la necesidad de fotografiar a mi madre.

Le hago un retrato. Pruebo hacerlo dentro de casa. La coloco justo delante de la puerta del salón pero la foto no me convence. Pruebo justo cerca de la ventana, casi a contraluz, con la cortina por detrás. En ese momento la foto no me me gustó del todo pero con el tiempo descubrí la foto era realmente bonita. Ahí noté que mi madre había dejado de sonreír. No porque le pasara algo sino porque yo se lo pedí. No específicamente para esta foto. De hecho en este caso no le dije nada, solo que se colocara delante de la ventana.

A mi madre le encanta hacerse fotos y siempre sale contenta y sonriendo pero le pedí que dejara de hacerlo. Entendía que una buena imagen funcionaba mejor si su rostro se mostraba algo más neutro. Poco a poco lo entendió. Por complacerme, cada vez que le hacía una foto cambiaba su rostro, dejaba de sonreír, fijaba su mirada en el objetivo de la cámara y su postura se ponía muy rígida. A mí eso me generaba una sensación extraña. Fue así como le quité la sonrisa a mi madre.



Mi madre se ha metido en la habitación a rezar. Lo sé porque he escuchado la cerilla encendiéndose. Cojo la cámara y entro en la habitación para hacerle fotos. Me costó mucho pedirle que me dejara. Ella accedió. Siempre que le pido algo relacionado con la foto accede. Tiene los ojos cerrados. La luz está apagada y solo nos ilumina la luz de una vela. Solamente se escuchan susurros de los rezos de mi madre y el clic de la cámara. Yo trato de moverme sin hacer mucho ruido para no molestarla. Hago algunas tomas generales y trato de acercarme para hacerle un primer plano.



Mi relación con el alcoholismo ha sido complicada durante gran parte de mi infancia y adolescencia.

Mi abuelo tuvo durante parte de su juventud una etapa complicada con el alcohol y mi madre sufrió en su niñez diversos conflictos que surgían por este problema. Mi madre me transmitió esa herida emocional y yo he vivido durante mi infancia con ese rechazo hacia las personas que consumen alcohol, entre ellos mi padre, mi tío, mis amigos...

Debido a eso mi madre no soporta hoy en día el alcohol ni a las personas que lo consumen. Mi padre no es un bebedor habitual pero el día que llega bebido a casa se despierta algo en mi madre que la altera. Durante mucho tiempo creí que los conflictos familiares se debían a que mi padre bebía, cuando en realidad era mi madre quien los provocaba, impulsada por el miedo de que mi hermano y yo viviéramos lo mismo que ella había vivido.

situar
situar fuera del mapa
situar
situar
situar
situar
situar
situar
situar
situar
situar las palabras en el espacio
situar el conocimiento
situar
situar
situarse en la deriva
situar
no saber situar
situar
situar
situar
situarse
situar

situar el cuerpo
situar la mirada
situar la distancia
situar
situar
si-
si-
tuar
situar
situar
situar
situar
situarse entre
situar lo oscuro
situar el conflicto
situar
situar
(des)situar
situar
situar

situar

situar

tuar

Tentativa de no pasar de largo[1]

Hernán
Cómez Carbajo

*h*ay un local al que nunca he entrado. No sé si alguna vez estuvo realmente abierto, pero yo lo conocí cerrado. Es una esquina anodina, sin rótulo, sin persiana nueva ni reforma visible. Lo que en su momento llamaba la atención no era el interior, del que apenas podía verse nada, sino la capa externa. Una piel de papel que había ido engrosándose con el tiempo. Carteles, pegatinas, anuncios impresos en blanco y negro, letras rojas, incluso escritas a mano. Se superponían, se desplegaban, se desleían con la lluvia, dejaban asomar fragmentos de otras épocas. No formaban una composición ordenada, pero tampoco era puro caos. Había en ese exceso una especie de ritmo, uno no del todo visible, pero presente. Un ritmo menor, como si ese

punto de la ciudad respirara a su modo: anunciando talleres de bici, conciertos en bares, mudanzas urgentes, fiestas que ya ocurrieron, asambleas barriales, números de teléfono y concentraciones. Siempre he disfrutado de mirarlo. Nunca por mucho tiempo. Pero cada vez encontraba algo nuevo: una capa más profunda, una palabra parcial, un adhesivo partido por la mitad. No había un mensaje claro, sino una acumulación de gestos, una escritura coral que no pretendía permanecer, sino insistir. Se anunciaba lo precario, lo fugaz, lo colectivo. De eso no queda nada. Ya no está. Todas esas huellas de tiempos y diversiones pasadas desaparecen sin previo aviso. Ahora, mi reflejo es lo único que reconozco en esa superficie de cristal, excepto la tajante presencia de un único cartel que dicta: "Prohibido fijar carteles. Responsable la empresa anunciadora". Algo ha cambiado en mí también. Desde entonces intento captar todas las señales antes de que desaparezcan.

Entre paso y paso, un sonido y una textura. Irrelevantes ecos de un desplazamiento, pues, como acostumbro, lo primordial es el destino. Tan solo llegar al punto deseado, como si el espacio que lo rodea fuera una excusa, un ruido del trayecto.[2] Así hemos aprendido a movernos en la ciudad: sin parar, sin atender, sin permanecer. El entorno ha sido relegado a un mero fondo, pues las lógicas de consumo y productividad necesitan de esa máscara. Allí donde nadie se detiene, nadie se cuestiona su lugar y, menos aún, el potencial de su acción.[3] Toda experiencia del camino se simplifica en un atravesar más rápido que lento. Deseando llegar, salir

de ese tránsito incorpóreo, para seguir con nuestro ajetreado día a día. Eficiencia y rapidez, la fórmula perfecta para perder de vista aquello que habitamos. Al final, un fondo sin fisuras donde cada cosa ocupa el lugar que le corresponde, sin preguntas ni interrupciones.[4]

Desde el metro al Centro de Estudios, 688 pasos. En el camino paso por 29 portales, 18 bancos, 63 farolas que no iluminan de la misma manera. Hay cuatro cafeterías, nada que ver con las 160 mesas alojadas en las aceras. Distingo hasta seis tipos de baldosas y un total de 124 árboles, entre falsas acacias, sóforas y olmos. Hoy he tardado cinco minutos. Ayer siete. Todo forma parte de un orden que no entiendo, pero que repito.

Llevo tiempo intentando hacer algo más que andar. No sabría decir cuánto, ni por qué exactamente. Camino como todes, pero a veces algo me hace frenar. He probado a fijarme en las cosas. No en las grandes, esas se imponen, sino en las otras, las mínimas; las que están ahí pero no parecen estar.[5] Se prescinde de ellas en la imagen espectacular, pero son inevitables: una pegatina, por ejemplo, rota, medio arrancada; la mitad de una palabra en una farola, una firma en el semáforo. Las sigo. No sé si me llevan a algo, pero insisten. Como restos de algo que ya ocurrió, como señales que resisten a desaparecer del todo. Ahí están, persistiendo. Supervivientes de un gesto. Me quedo un rato. No pasa nada. La gente sigue andando.

Inventario de lo que no cuenta

Un trozo de cinta adhesiva pegado al suelo.
Una silla de madera cerca de la basura.
Un charco de agua de riego, sin origen visible.
Varios candados abandonados.
Un melocotón en la acera.
Dos equis grabadas en una baldosa.
Una colilla encajada perfectamente en una hendidura.
Otras quince repartidas alrededor.
Una cuerda atada a un árbol.
La pintura levantada de una verja.
Restos de una poda callejera.

Con el tiempo he aprendido a sostener la mirada sobre aquello que no la requería. Al hacerlo, el espacio empieza a comportarse de otra manera. Nuevos ecos que se funden con los sonidos del presente instaurando un ritmo otro. Otro, pues obliga a detenerse o, por lo menos, a hacer más lento. Otro por su reiteración de seguir atendiendo. Camino y me detengo. Escucho, entonces, cómo sus síncopas desafían todo orden dominante.[6] Allí, en un tiempo pasado alguien se implicó en intervenir, en dedicar tiempo para modificar, retorcer y esconder aquellas presencias no bienvenidas. Conspirar con los ritmos. Conspirar con los cuerpos. Recuperarlo para modificar la sintonía en la que nos movemos y, con ello, desestabilizar la ley del trayecto. Me empeño en captar esos ecos, pero no bastan los ojos: piden otra forma de estar.[7] Me reclaman. No con palabras ni neones, sino

con una leve vibración que a veces emite el entorno.[8] Me piden estar, no solo pasar. Y yo intento escuchar, orientar el cuerpo entero hacia lo que ocurre, incluso si parece banal.[9] Afino los sentidos como quien busca un punto de fuga en un muro liso. Ya no me basta mirar: necesito tocar con la mirada, acercarme, dejar que eso mínimo me roce.[10] Ante todo, soy un cuerpo; desde ahí debo empezar. Comienzo a notar cómo la experiencia, antes plana, cobra relieve. Aquella interfaz se vuelve superficie viva. Por cercanía, por contacto, me descubro implicado, dispuesto a afectar y a ser afectado en retorno.[11] Algo se afloja, como si el espacio, al sentirse atendido, empezara a respirar conmigo o yo respirara con él.

Aquella vibración leve, casi imperceptible, empieza a extenderse.[12] Ya no se queda en mí, se propaga. Como cuando un cuerpo vibra y, al hacerlo, convoca la vibración de otros cuerpos cercanos. Lo que sentía como una llamada aislada se convierte en resonancia.[13] Una especie de sintonía tenue que se esparce por el entorno, como una presencia que insiste. Me doy cuenta entonces de que esta atención que intento practicar, esa tentativa de atender incluso lo más banal, no es un gesto individual ni introspectivo. Es una forma de estar-con. No hay un yo atento sin mundo que responda. Mi cuerpo no escucha solo: escucha con otros, entre otros. Y así, en esa expansión silenciosa, la atención se vuelve vínculo. Porque ahí donde algo resuena, se revela la interdependencia que lo sostiene.[14] Descubro que no camino entre cosas, sino entre cuerpos, signos, gestos que

dejaron otros y que ahora, de alguna forma, me atraviesan. Lo común no aparece como una identidad compartida, sino como una red de afectos mínimos que se activa en cuanto dejamos de consumir el espacio y empezamos a compartirlo. Un lugar por hacer, no por transitar. Un compromiso reiterado habitúa a los cuerpos a estar presentes. El cuerpo, al percibir con cuidado, participa.[15] No desde la acción grandilocuente, sino desde una forma de presencia que acompaña. No todo puede nombrarse. Tampoco hace falta construir un discurso sobre cada movimiento. A veces es suficiente con quedarse, con sostener el gesto de estar. Esa permanencia discreta genera una pequeña alteración. Nada espectacular, pero sí firme. Una forma de resistencia que no se organiza, aunque persiste. Ante todo, tentativas de orientarnos hacia un sostener aquello que pasa sin que cause conmoción. Así, territorializar no será entonces trazar un nuevo mapa, sino permitir que ese mapa tiemble[16]. Dejar que se vuelva poroso. Ensayar otra forma de estar donde mi atención no recorta, sino que prolonga. Donde cada gesto abre en vez de clausurar. Y en esa apertura algo se vuelve habitable de nuevo.

Tácticas para hacer lugar[17]

Elige una calle. No tiene que ser especial. Basta con que esté un poco al margen, que no tenga cámaras encima, que aún admita la posibilidad de ser modificada. Obsérvala. Nómbrala sin pronunciar su nombre oficial. Llámala por lo

que ves en ella: la calle del cable suelto, la calle de las hojas acumuladas, la del banco torcido. Rebautizar también es una forma de desvío.

Anuncia algo con un cartel. Puede ser una pregunta, una consigna, una afirmación temblorosa. No lo firmes. Pégalo despacio en la pared, como si hablaras con la superficie. Que no sea urgente. Que no grite. Que exista como resto, como interferencia.

Recoge del suelo las servilletas voladas, la bolsa caída, o la botella abandonada. No te conviertas en héroe. Hazlo como quien levanta algo que le pertenece por un momento.

Arranca anuncios de empresas especuladoras.

Siéntate en un lugar donde nunca te hayas sentado. Permanece. Observa cómo se comporta la calle cuando no estás en movimiento. Déjate mirar.

Riega una planta que no sea tuya. El árbol del alcorque más cercano también vale. Cuenta cuántas plantas nacen de esa misma tierra. Si no hay ninguna, plántala tú.

Escribe algo breve en una nota y escóndelo: un secreto, una palabra, una receta. Algo que solo tendrá sentido si alguien lo encuentra.

Genera un nuevo lazo. No importa con qué: una cuerda, una

conversación, un gesto compartido. Algo que una lo que no estaba unido.

Y luego vete. Sin borrar el rastro.

Al atender así, también cambia algo adentro. No se trata de entenderlo todo, ni de asignar valor a cada cosa. Más bien, de admitir que lo más simple puede afectarnos si lo dejamos actuar. En esa apertura se hace posible otra forma de relación con el espacio. Una relación que no acumula ni instrumentaliza, que no busca imponerse ni controlarlo todo. Algo más cercano al cuidado, a una ética sin programa, que aparece cuando el tiempo se dilata lo suficiente como para percibir la profundidad de lo que parecía plano. Tal vez eso sea habitar. No ocupar un lugar, sino aprender a estar con él.[18] A leer sus ritmos, a responder sin dominar, a compartir el tiempo con lo que ocurre alrededor. Y, aunque todo esto parezca demasiado pequeño, es desde ahí, desde lo micro e imperceptible, desde donde se apunta hacia algo más grande. Las transformaciones no siempre comienzan con rupturas visibles, quizás estos desvíos mínimos puedan reorientar el modo en que vivimos.[19] Todo esto no tendrá nunca una forma estable. Se mueve, se disuelve, reaparece. Y aun así, deja algo. Un eco leve que se transmite entre cuerpos. Una continuidad sin nombre que da sentido a lo común sin necesidad de afirmarlo.

.1. George Perec, ***Tentativa de agotar un lugar parisino*** (Rosario: Letra e, 1992). Gracias a Perec entendí que lo cotidiano no es banal, sino un territorio lleno de sentido que suele pasar desapercibido. Su forma de escribir, sensible a lo más mínimo, me animó a intentar mirar de otro modo. Este texto nace como una respuesta a sus ejercicios de atención: una tentativa por seguir sus pasos y asumir ese gesto de observar lo infraordinario como forma de estar con el mundo, de vincularse a lo que parece irrelevante y, sin embargo, sostiene nuestra experiencia cotidiana

2. Franco "Bifo" Berardi, ***Fenomenología del fin: sensibilidad y mutación conectiva*** (Buenos Aires: Caja Negra, 2017), 326-329.

3. Henri Lefebvre, ***La producción del espacio*** (Madrid: Capitán Swing, 2013), 132.

4. Lucía Jalón Oyarzún, "Balística anestésica e imaginarios borrosos: la rebelión poética del cuerpo a cuerpo", ***Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*** 33 (2019), 79.

5. Jacques Rancière, ***El reparto de lo sensible: estética y política*** (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014), 19-22.

6. Henri Lefebvre, ***Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*** (Londres: Continuum, 2004), 78.

7. Maria Puig de la Bellacasa, ***Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*** (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), 96.

8. Jane Bennett, ***Materia Vibrante*** (Buenos Aires: Caja Negra, 2022), 53.

9. Sara Ahmed, ***Fenomenología Queer: orientaciones, objetos, otros*** (Barcelona: Bellaterra, 2019), 19-37.

10. Puig de la Bellacasa, ***Matters of Care***..., 102.

11. Marina Garcés, ***Un mundo común*** (Barcelona: Bellaterra, 2022), 89.

12. Dimitris Papadopoulos, Niamh Stephenson y Vassilis Tsianos, ***Escape Routes: Control and Subversion in the Twenty-First Century*** (Londres: Pluto Press, 2008), 75.

13. Andrea Soto Calderón, "Una atención dispersa: imágenes y experiencia", en ***El eclipse de la atención***, eds. Amador Fernández-Savater y Oier Etxeberria (Madrid: Ned ediciones, 2023), 120.

14. Garcés, ***Un mundo común***, 154.

15. Puig de la Bellacasa, ***Matters of Care***..., 161.

16. Berardi, ***Fenomenología del fin***..., 17.

17. Michel de Certeau, ***La invención de lo cotidiano I: artes de hacer*** (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000), L y 129-130.

18. Amador Fernández-Savater, ***Habitar y gobernar: inspiraciones para una nueva concepción política*** (Madrid: Ned ediciones, 2020), 213-14.

19. Concomitentes, "Reencantar vínculos ecosociales desde el arte", en ***Agenciamientos ecológicos: arte y gobernanza en la era de la crisis climática***, coord. Fran Quiroga (Madrid: Bartlebooth, 2025), 77.

El lugar que falta
Un análisis de la construcción simbólica, visual y social de los márgenes urbanos y sus valores para la creación disidente

Francisco Javier
Romero Varo

Este ensayo propone una relectura crítica del concepto de lugar desde los márgenes urbanos. Para ello analizo la condición de periferia al respecto de los territorios con una estructura visual, simbólica y estética propia, marcada por la sobremodernidad y la ausencia de identidad. Recurro a un enfoque multidisciplinar que trabaja desde la teoría antropológica, los estudios visuales y los estudios urbanos para identificar qué condiciones tienen esos lugares y no lugares que, en su condición de liminales, permiten y favorecen el desarrollo de prácticas artísticas disidentes. Lejos de centrarme en la hipótesis clásica de los márgenes urbanos como espacios de carencia física y estética, este ensayo estudiará cómo su estatus simbólico puede ser un campo fértil de conflicto, creación y resignificación.

Sobre el lugar, el no lugar y la periferia

Considero entonces importante establecer un marco conceptual compartido tanto para el lector como para mí. En este sentido, trabajaré con una de las definiciones más aceptadas a nivel académico, desarrollada por Honorio

Velasco desde las aristas estéticas, simbólicas, etnográficas y sociológicas en su libro *Cuerpo y espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad en las culturas*.[1]

Velasco define el lugar como un asentamiento sobre un territorio cuyas relaciones colectivas de cualquier tipo lo hacen trascender lo físico o geográfico, haciendo que sus habitantes lo entiendan como común. Para construir el lugar que necesito para este ensayo –los márgenes de lo urbano– será necesario aunar otros enfoques que lo definan desde lo urbano, lo estético, lo visual y lo compositivo, ampliando su sentido mediante la suma de significados.

Para ello, estableceré diálogos entre este concepto y los aportes de autores de diferentes disciplinas, con la intención de construir una definición ampliada que permita abordar aspectos fundamentales para el análisis de los espacios liminales y su potencial artístico.

La construcción estética y visual de la periferia

Las periferias tienen una construcción espacial y social específica, con una tendencia compositiva hacia la repetición volumétrica (barriadas, 'polígonos', pareados), formal (materiales o estilo), conceptual (chalets aislados), e incluso cromática. Esto facilita establecer relaciones

de homogeneidad, tanto estéticas como simbólicas, que pueden hacernos dudar del lugar en que nos encontramos, incluso percibiéndolo como parte de un imaginario global uniforme. Este tipo de territorio, además, es expansivo, masivo, mal articulado, peor conectado y generalmente aislado,[2] quedando identificado colectivamente como el lugar opuesto al centro y la historia. Tales características configuran una percepción del espacio marcada por la desigualdad, que afecta transversalmente a edad, género, clase u origen.[3]

El término 'periferia' ha sido frecuentemente entendido de manera negativa, como:

> [...] espacio sin sentido del lugar cuya carencia de historia conduce a una carencia de identidad espacial; a ser el espacio con un nuevo sentido del lugar, donde la fuerza de los espacios vacíos contrasta con la debilidad de las actividades.[4]

No obstante, Solà-Morales[5] contrapone a esta lectura el concepto de "periferia *splendida*", proponiendo una relectura de estos espacios urbanos desde sus propias lógicas internas. Para ello, sugiere adoptar unas "gafas de periferia".

Esta idea se conecta con la propuesta de Keith Moxey, quien defiende que las imágenes contemporáneas deben analizarse desde ópticas culturales actuales, locales o

globales, capaces de interpretar los contextos urbanos y sus manifestaciones estéticas.[6] De ahí la importancia de trabajar con y a través de los estudios visuales, que permiten entender las nuevas reglas simbólicas de la periferia y sus modelos identitarios, estéticos, relacionales, urbanos y globales.

No podemos ignorar que las periferias se han construido históricamente como territorios de necesidad, habitados por sujetos anónimos desvinculados simbólicamente tanto del entorno como de sus vecinos,[7] a diferencia de lo que ocurre en comunidades rurales. Estas personas suelen mantener sus relaciones sociales, laborales y afectivas en sus lugares de origen.

Estos territorios en conflicto constituyen zonas fronterizas: el límite entre lo urbano regulado y lo no reconocido como lugar. Es precisamente en estos márgenes donde los creadores encuentran libertad frente a las restricciones del sistema urbano y político, posicionándose desde la disidencia. Allí, lo liminal permite la construcción de nuevas relaciones, nacidas de la incertidumbre.[8]

En estos entornos, las prácticas colectivas de acción artística florecen al amparo de la libertad que otorga la ausencia de vigilancia normativa. La imagen urbana puede ser intervenida clandestinamente, y las jerarquías se debilitan. Son espacios donde se ejerce una libertad no fiscalizada,

como ocurre en otros entornos no regulados, tales como internet o los videojuegos.[9] Las periferias, además, son espacios bombardeados, destruidos y reconstruidos,[10] y ese proceso de transformación constante las convierte en escenarios fértiles para la creación artística.

El libro ***Forma Urbis*** de Josep Parcerisa[11] analiza esta replicabilidad de las periferias, que se traduce en una política urbanística globalizada, funcionalista y totalitaria.[12] La distinción entre centro y periferia se diluye cuando ambos comparten transformaciones similares en lo estético y visual. Esta asimilación permite que las estructuras de poder se interioricen también en los márgenes.

En ese contexto, el conocimiento de los códigos visuales constituye una herramienta de empoderamiento para los habitantes de la periferia. Las prácticas artísticas disidentes que surgen desde estos bordes deben asumir la tarea de expandir ese conocimiento, integrando los marcos teóricos de Moxey[13] y Freedman.[14]

Los lugares (o no). Identificación y análisis

Del mismo modo que Honorio Velasco define los diferentes lugares según los atributos simbólicos, visuales y relacionales que se generan entre los habitantes destaca enormemente en la creación disidente el que es denomi-

nado como no lugar:

> No lugares, donde se está solo. Cuando los individuos se acercan hacen lo social y disponen los lugares, pero el espacio de la sobremodernidad sólo tiene que ver con individuos no identificados, socializados ni localizados; juego social fuera, paréntesis que acoge a los individuos.[15]

Que hilvana muy bien con el lugar sin identidad de Arteaga: "espacio atópico, de baja calidad formal, definido por la repetición de piezas uniformes pero sin una lógica general. Asociado a una urbanización tan acelerada que impide una sedimentación suficiente para construir identidad del y con el lugar".[16]

A simple vista, el *no lugar* de Augé, el *no lugar* de Honorio Velasco y el *lugar sin identidad* de Dematteis comparten elementos. Todos describen un tipo de espacio sin anclajes simbólicos, resultado de procesos urbanísticos acelerados y fragmentarios. Sin embargo, mientras Dematteis nos habla de la ausencia de tiempo para consolidar arraigos, Velasco y Augé manifiestan la sobremodernidad como el elemento definitorio del no lugar.

Así, el tiempo y sobre todo el tiempo de la modernidad –ya sea en forma de aceleración urbana o de desconexión simbólica– aparece como elemento determinante en la producción visual de estos lugares.

Sobre los elementos de la periferia

> La dilatación de los territorios urbanos frecuentados habitualmente por los ciudadanos resta importancia a la proximidad en la vida cotidiana: el barrio ha dejado de ser lugar de integración de las relaciones de amistad, familiares, profesionales y cívicas; los vecinos son cada vez menos los amigos, parientes y colegas.[17]

Esta afirmación sirve como punto de partida para pensar los espacios concretos que configuran la periferia. A continuación, presento una reflexión dividida en tres niveles: la calle, la plaza y los polígonos.

La calle como suma

La calle es el primer nivel morfológico, visual y estético en el que podríamos dividir las periferias. Puede entenderse de dos formas: la primera, de raíz más ligada a la ciudad de origen musulmán, concebido como un espacio generado por la agrupación de casas.[18] Aquí, la calle es resultado de las identidades visuales individuales expresadas en las fachadas: colores, materiales, modulación... En este modelo, la imagen urbana surge de la suma de imágenes domésticas.

Esta concepción, sin embargo, solo se aplica a tramas unifamiliares, donde el habitante ha podido tomar decisiones sobre la apariencia de su vivienda. ¿Quién ha podido decidir realmente la estética exterior de su piso de cincuenta metros cuadrados en el barrio de Quintana? Lo más habitual en las periferias es que la forma urbana sea resultado de decisiones tomadas por arquitectos y planificadores. El habitante se convierte así en consumidor, que elige dónde vivir en función de ubicación, precio o imagen, pero sin capacidad real de intervención estética.

Esta visión de la calle es compartida por Velasco, Dematteis y Augé, quienes coinciden en que la calle es una unidad perceptiva compuesta de fragmentos. Aceptar esta lectura nos permite entenderla como una suma de elementos intervenibles, desde donde operar estéticamente. Es precisamente desde este enfoque que muchos proyectos artísticos disidentes trabajan la transformación del tejido urbano a través de las artes murales.

Velasco agrega a esta idea un componente relacional: "la calle puede ser lo público, pero la inmediata (el vecindario) es como una extensión de la casa. Las relaciones con los vecinos varían durante el día, las estaciones, las ocasiones [...]".[19]

La plaza de las relaciones

La plaza ha sido, desde la antigüedad clásica, el lugar de las relaciones sociales, comerciales e institucionales. Desde el punto de vista etnográfico, se constituye por los recorridos, encuentros, movimientos e intercambios de quienes la ocupan, ya sea de manera cotidiana o esporádica.[20] Es también el lugar del esparcimiento infantil y juvenil, donde bancos, terrazas y juegos configuran identidades grupales y estéticas.

La percepción de estas identidades como positivas o negativas influye en el arraigo o desarraigo estético y simbólico hacia el entorno. En las periferias, muchas plazas son simplemente espacios residenciales: plazuelas de barriadas obreras de los años cincuenta y sesenta rodeadas por edificios iguales entre sí, con zonas peatonales, aparcamientos, árboles y bancos que forman un salón público exterior. Durante la infancia y adolescencia, este espacio suele vivirse como una extensión del hogar.

A partir de este modelo básico, surgen plazas 'equipadas' para el consumo, con comercios o bares. Estas desplazan a la plaza relacional (libre de lógica mercantil), reemplazándola por un espacio orientado al mercado. En este contexto, los procesos creativos quedan excluidos: la mercantilización del espacio público expulsa las dinámicas artísticas espontáneas que suelen surgir en lo liminal.[21]

Existen también plazas de 'centralidad',[22] que intentan replicar el simbolismo de la plaza mayor de la ciudad. En ellas se concentran instituciones (ayuntamientos, iglesias), servicios (escuelas, ambulatorios) y comercio (mercados, centros comerciales). Son sede de eventos sociales como ferias o fiestas populares, y las acciones culturales que ocurren en ellas suelen estar organizadas desde el poder.

Estas plazas tienen un fuerte valor simbólico para la comunidad. El cinturón residencial que las rodea disfruta de mayor reconocimiento. Pero el arte aquí no pertenece al lugar; los artistas llegan invitados por las instituciones convirtiéndolos en los espacios de la representación del poder pero no espacios para la producción disidente.

Los polígonos del conflicto

Las relaciones urbanas también generan conflicto, sobre todo en los espacios monofuncionales que se desarrollan en la periferia, como barriadas o urbanizaciones. Estas representan modelos de éxito simbólico vinculados al imaginario del triunfo económico difundido por el cine estadounidense.

Resulta paradójico que muchas de estas urbanizaciones colinden con polígonos industriales. En ocasiones, basta una calle para separar viviendas –incluso de alto nivel

adquisitivo- de fábricas y naves. Esta proximidad resulta contradictoria desde una perspectiva simbólica, ya que en la lógica neoliberal vivir junto a la producción industrial tiene connotaciones negativas.

En otros casos, el borde de estas urbanizaciones no da a fábricas, sino a terrenos vacíos, solares sin urbanizar que disuelven la trama sin continuidad estética. El límite no se resuelve; solo desaparece.

Los bordes (urbanos) como un germen de lo artístico

Los bordes de las periferias se convierten en espacios de libertad individual y colectiva. Son zonas al margen de los controles sociales y las jerarquías urbanas. Esta frontera dentro de la frontera no es campo ni ciudad; se trata de un espacio indefinido, sin atributos, no planificado, al que no llega el poder, una 'trasera' sin sentido funcional ni estético. Suelen ser el lugar de los desechos, de aquello que ya no se quiere ver.

Cuando Victor Turner[23] define en *El proceso ritual* que los sujetos liminales poseen atributos ambiguos, no lo hace pensando en contextos urbanos. Sin embargo, su idea de que estos sujetos –como los neófitos en ritos de paso– pueden representarse como "seres totalmente desposeí-

dos" resulta útil para pensar estos espacios. Son lugares sin estructuras asentadas, sin ritmos normativos, donde puede florecer la creatividad relacional y colectiva.

Lo liminal, según Turner, describe un estado transitorio, ambiguo, potencial. Y estos bordes urbanos, como los sujetos liminales, comparten esos rasgos: son inciertos, marginales, improductivos en términos institucionales, pero fértiles para nuevas formas de relación y creación. Así, los no lugares[24] y los lugares sin identidad[25] pueden vincularse con lo liminal.

Esta conexión permite pensar la periferia –y más aún, su borde– como un territorio donde la falta de presión simbólica o normativa favorece la emergencia de asociaciones espontáneas y colaborativas. Nacidas de los propios habitantes, estas dinámicas suelen materializarse en prácticas artísticas disidentes, con la vocación de intervenir simbólicamente el entorno.

Por sus atributos, el borde se ha convertido en un espacio liminal para sujetos también liminales. Un entorno idóneo para construir relaciones entre creadores al margen de los circuitos del poder. Aquí, el límite no es solo transición, sino potencial: "ámbito de expresividad donde todo lo no manifiesto en las operaciones diarias puede ser estudiado".[26]

Estas zonas permiten la experimentación artística libre –graffiti, música, danza–, sin represión ni fiscalización,

porque a menudo son espacios que 'no importan al poder'. Esta falta de atención institucional convierte al borde en un lugar fértil para el arte y la cultura. Freedman[27] señala que estas zonas, al ser bombardeadas y reconstruidas, son también campo de cultivo para prácticas artísticas que reflejan procesos de transformación urbana global.

Así, el conocimiento de estos códigos se vuelve clave para empoderar a quienes habitan los márgenes. Las prácticas artísticas colectivas y disidentes pueden entonces asumir la tarea de expandir este conocimiento y resignificar el espacio. Moxey[28] y Freedman[29] insisten en que, al apropiarse del lenguaje visual dominante, los creadores-habitantes pueden transformar los márgenes en espacios expresivos y significantes.

1. Honorio Velasco, ***Cuerpo y espacio: Símbolos y metáforas, representación y expresividad en las culturas*** (Madrid: Ediciones Cátedra, 2018).

2. Isabel Arteaga, "De periferia a ciudad consolidada. Estrategias para la transformación de zonas urbanas marginales," ***Bitácora Urbano Territorial*** 9, no. 1 (2005), 100.

3. Néstor García Canclini, ***Diferentes, desiguales y desconectados: Mapas de la interculturalidad*** (Barcelona: Gedisa, 2004), 83.

4. Arteaga, "De periferia a ciudad consolidada…", 102.

5. Manuel de Solà-Morales, "Territoris sense model" ***Papers*** 26 (1997), 24.

6. Keith P. F. Moxey, ***Visual Time: The Image in History*** (Durham, NC: Duke University Press, 2013), 18.

7. Marc Augé, ***Los no lugares. Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*** (Barcelona: Gedisa, 2000), 36.

8. Victor Turner, ***El proceso ritual: Estructura y antiestructura*** (Madrid: Altea, 1988), 98.

9. Remedios Zafra, ***Un cuarto propio conectado: (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*** (Madrid: Fórcola, 2010), 58.

10. Kerry Freedman, ***Cómo enseñar arte hoy*** (Barcelona: Octaedro, 2007), 72.

11. Josep Parcerisa, ***Forma Urbis: La construcción formal del espacio urbano*** (Barcelona: Edicions UPC, 2012), 91.

12. François Ascher, ***Los nuevos principios del urbanismo*** (Madrid: Alianza Editorial, 2004), 76.

13. Moxey, ***Visual Time: The Image in History***..., 201.

14. Freedman, ***Cómo enseñar arte hoy***.

15. Honorio Velasco, ***Cuerpo y espacio***..., 135.

16. Giuseppe Dematteis, "Suburbanización y periurbanización. Ciudades anglosajonas y ciudades latinas" en ***La ciudad dispersa. Suburbanización y nuevas periferias,*** ed. Francesc J. Monclús (Barcelona: CCCB, 1998), 89–109.

17. François Ascher, ***Los nuevos principios del urbanismo*** (Madrid: Alianza Editorial, 2004), 76.

18. Velasco, ***Cuerpo y espacio***..., 135.

19. Velasco, ***Cuerpo y espacio***..., 135.

20. Velasco, ***Cuerpo y espacio***..., 137.

21. Turner, ***El proceso ritual***..., 102.

22. Dematteis, "Suburbanización y periurbanización...", 102.

23. Turner, ***El proceso ritual***..., 102.

24. Augé, ***Los no lugares***...

25. Dematteis, "Suburbanización y periurbanización...", 107.

26. Turner, ***El proceso ritual***..., 102.

27. Kerry Freedman, ***Enseñar la cultura visual: Currículum, estética y la vida social del arte*** (Barcelona: Octaedro, 2006), 84.

28. Moxey, ***Visual Time: The Image in History***..., 22.

29. Freedman, ***Cómo enseñar arte hoy***..., 85.

Deshilachar el museo[I]

Sofía
Beltramone Valiente

I. El siguiente texto llegó a mis manos casi por casualidad o causalidad, mientras revisaba materiales sobre lo secreto, encubierto, críptico, oscuro, subterráneo, anónimo. Lo hallé entre los volúmenes de la sección de arte impreso de la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en noviembre de 2024. No estaba encuadernado ni pertenecía a ningún libro; se trataba de un pliego suelto, sin signatura ni indicios de su autoría. Su papel, ligeramente amarillento, parecía haber escapado al sistema de inventariado, como si hubiera sido infiltrado para permanecer al margen del catálogo oficial. ¿Fue descartado? ¿Olvidado? Aun así, decidí leerlo. A medida que avanzaba, me pregunté quién lo había escrito y qué buscaba transmitir a través de su narrativa fluida, aunque laberíntica. Lo que sigue es mi intento de tirar del hilo, siguiendo los nudos y fricciones que atraviesan sus imágenes y omisiones. El escrito será analizado desde las categorías de arte contemporáneo, espacio público y "museo performativo",[1] prestando especial atención a los contrapuntos entre poder, error y conflicto, con la intención de comprender las fisuras que este documento –o quien lo escribió– parece señalar. Lejos de ofrecer una lectura definitiva, pretendo abrir las costuras para ver qué se oculta entre sus pliegues, al asumir que mi interpretación es solo una de las posibles –y parciales– lecturas.

Iria del Sur es una ciudad cuya ubicación parece más atemporal que espacial. Los cartógrafos insisten en fijarla al borde de un río, entre el desierto y la selva, pero quienes han intentado describirla coinciden en que su verdadera existencia está fuera de toda coordenada. Aunque fundada en un tiempo incierto y siempre construida por quienes la habitan, Iria aparece en los mapas con una precisión que parece desmentir su naturaleza esquiva. En el corazón de esta ciudad se alzan Los Monolitos, un conjunto de estructuras verticales de hormigón cuya función original se ha perdido en el tiempo. Algunos dicen que fueron tanques para contener agua; otros que formaron parte de un experimento arquitectónico inacabado. Hoy, estas imponentes torres mudas son el hogar de pinceladas, carbonillas, pasteles, óleos y tintas. Entre su piel se atesoran obras que buscan convivir con la contemporaneidad transformando aquella envoltura hormigonada en epicentro de la vida cultural y lienzo de la urbe. II

II. Al encontrarme con estas primeras líneas, recordé las palabras de George Perec:

> Cuelgo un cuadro en la pared. Enseguida me olvido de que allí hay una pared. Ya no sé lo que hay detrás de esa pared, ya no supe que hay una pared, ya no sé que esa pared es una pared, ya no sé qué es eso de una pared.[2]

Con esta operación, el muro se disimula a simple vista, convertido en una barrera imperceptible que circunscribe y limita el espacio. Pero, ¿qué ocurre

Desde estas superficies que se alzan como testigos mudos de un pasado incierto, hace algunos meses, nació un anuncio que recorrió las calles de la ciudad como un rumor más que como una certeza. Algo estaba por suceder en Los Monolitos, esas estructuras cuya utilidad perdida aún alimenta las especulaciones de unos pocos.[III] La convoca-

detrás de esa superficie aparentemente inocua? ¿Qué permanece velado en sus entrañas? Mientras la mirada se acostumbra a lo evidente, detrás se orquestan decisiones, silencios y maniobras que, aunque inadvertidas, determinan la configuración de un espacio que reclama ser habitado. En un mundo donde todo parece quedar expuesto a la mirada pública, donde el registro y la circulación de imágenes transforman cada acción en un espectáculo, lo que se esconde tras los muros se vuelve aún más difícil de identificar. Este hallazgo sugiere ser una invitación a reflexionar sobre cómo lo presuntamente invisible puede condicionar lo visible, definiendo así el devenir del espacio.

III. En este pliego, algunas palabras me susurran en una tinta diferente. Incierto, rumor, especulaciones... son términos que reverberan como un diapasón para afinar lo que ellos quieren decir. Y en este constante vibrar, ¿qué huyen de señalar en su trazo? En Iria del Sur da la impresión de que estos términos viven, al tiempo que la constituyen y gobiernan. Tienen una cualidad escurridiza, como si se resistieran a ser fijados o plenamente comprendidos. Todos ellos cargan con un trasfondo

toria, si es que alguna vez fue real, parecía más una excusa para activar las conversaciones detenidas de la ciudad que un intento concreto de alterar aquellas torres imperturbables. Sin embargo, un cónclave de voces, compuesto

de duda, de verdad parcial, como si insinuaran más de lo que dicen. Son vocablos que sugieren una presencia indefinida, una forma de eludir el centro para desplazarse por los márgenes.

Esta atmósfera de ambigüedad podría no limitarse al plano de lo narrado: podría expandirse como marco interpretativo para pensar otras configuraciones institucionales que, como Iria, funcionan bajo lógicas que no siempre se muestran ante los ojos. Como las paredes de Perec, las instituciones culturales delimitan espacios de exhibición, pero su aparente transparencia encubre estructuras de poder que definen qué es perceptible y qué permanece en las sombras. Aquello que alguna vez se sostuvo en los márgenes ha sido históricamente una herramienta de resistencia, un modo de dar forma a lo que no tenía voz. Sin embargo, el arte se enfrenta a un desafío adicional. No se trata únicamente de hacer presente lo que ha sido omitido, sino de desentrañar lo que subyace bajo capas de burocracia, intereses privados y estrategias de control. Paradójicamente, las propias instituciones han adoptado prácticas encubiertas en su funcionamiento interno: mecanismos opacos de toma de decisiones, silenciamientos estratégicos y maniobras que operan bajo la lógica de la exclusión antes que de la apertura. Así, lo que antes se concebía

por figuras cuyo prestigio no parecía eximirlos de un aire de misterio, se hizo presente.[IV] De sus deliberaciones, que se dieron a puerta cerrada y bajo una luz que nadie pudo precisar, emergió un fallo que, como todo en Iria, parecía diseñado para suscitar tanto entusiasmo como controversia.

como un gesto disruptivo ha sido absorbido y reformulado por los mismos dispositivos de poder que deberían ser su blanco, reforzando la opacidad tras los muros que aún delimitan lo que puede o no ser revelado.

IV. Sin embargo, ¿qué otras decisiones se profesan en susurros entre los pasillos de Los Monolitos? ¿Qué voces se anidan al interior de la institución –museal–? Como un cónclave de figuras cuya autoridad ha sido percibida siempre inquebrantable, estas voces ejercen un peso determinante. A través de sus discursos, los museos se han construido históricamente como instituciones sólidas, una fortaleza que se refleja en su arquitectura monumental y maciza. Empero, al igual que Los Monolitos, su estabilidad ya no es incuestionable. Estas edificaciones afrontan el reto de mantenerse relevantes en un contexto donde la eficacia, la gestión y la dependencia de agentes privados marcan su funcionamiento. A pesar de remitir a un tiempo incierto, este extracto resuena de forma inquietante en el presente. Resulta elocuente, en este sentido, la imagen de las construcciones de la artista argentina Luciana Lamothe, estructuras cuya solidez aparente se tambalea ante la fragilidad de sus ma-

Los trazos elegidos llevaban la firma M. y C., un dúo cuya obra, como Los Monolitos mismos, parecía esquivar toda definición. Su propuesta no pretendía simplemente intervenir las torres, sino desdibujar las fronteras que separan la obra del espacio y el tiempo, como si esas categorías fueran meras ilusiones que el arte tenía el deber de disipar.[v]

teriales y, ante la cautela del espectador, confiesan la posibilidad del derrumbe. ¿No ocurre algo similar con estas instituciones? A pesar de sostenerse con el prestigio y la autoridad de quienes las habitan, los conflictos internos y las presiones externas amenazan su equilibrio. Es probable que, tras el aire de misterio que envuelve a este círculo de voces, ya resuene el eco de un posible desmoron amiento.

v. Al leer por primera vez este fragmento no terminé de comprenderlo. Su escritura parece encerrar un mensaje que se repliega sobre sí mismo en un movimiento centrípeto. Por ello, insisto en su (re) lectura. Considero que es posible trazar un vínculo con la evolución de los museos. Desde finales del siglo XIX, éstos ha dirigido su atención hacia el arte de su tiempo; a –como señala Pinochet Cobos– consagrar artistas vivos, lo que los ha llevado a dialogar con la escena artística vigente y con los diversos conflictos en ella generados.[3] Posteriormente, fue necesario negociar con propuestas que reclamaban mayor ductilidad al poner el énfasis en los procesos y en lo inmaterial, en el cuerpo y el lugar, a través de performances, instalaciones e intervenciones en el paisaje. En este sentido, Carla Pinochet Cobos plantea la noción de “museo

Hablar de una red de telas entrelazadas sería reducir la idea a una descripción insuficiente; las piezas, teñidas de un color vibrante y adornadas con patrones que parecían captar las trayectorias invisibles del viento, no eran tanto materiales como extensiones del entorno. Moviéndose al compás de una danza propia entre la luz y la sombra, esta coreografía textil no imponía su presencia; se diluía en el paisaje, como si siempre hubiera pertenecido allí.

M. y C. hablaban de su obra con palabras que parecían extraídas de un tratado arcano más que de un manifiesto artístico. No describían, insinuaban. Decían "habitar el instante" como quien revela un misterio, y "tejer el espacio" como si el vacío mismo pudiera ser domado. Para ellos,

performativo",[4] según la cual este espacio no es una entidad fija e inalterable, sino un territorio en constante mutación, capaz de asumir la incertidumbre y el conflicto como parte de su dinámica. Se trata de una institución que extrae potencial de las fisuras y, por lo tanto, mantiene una permeabilidad constante al cambio. No obstante, esta plasticidad no siempre se traduce en apertura. La institucionalidad se enfrenta a una contradicción interna entre su discurso de flexibilidad y su tendencia a consolidar jerarquías que refuerzan lo establecido. Es posible que, como las telas de M. y C. en Los Monolitos, las tensiones entre permanencia y transformación sean parte de la esencia misma del museo, cuyas fronteras, aunque intenten desdibujarse, siguen marcadas por hilos invisibles que delimitan lo posible y lo permitido.

su creación no sería algo que los habitantes simplemente contemplaran; sería un vínculo invisible, algo que los implicaría porque su verdadero escenario no era el espacio, sino el instante del encuentro. Los elementos naturales –la luz que caía y desaparecía, el viento que parecía susurrar secretos a través de las telas, e incluso la humedad que impregnaba el aire– no eran accidentes del entorno, sino colaboradores, piezas indispensables de una coreografía cuya verdadera extensión nadie podría medir. Cada corriente de aire habría trazado una línea efímera; nada era fijo, nada estaba completo. Y, sin embargo, como ocurre con todas las aspiraciones de Iria, lo sublime, tan cercano en su promesa, halló su límite en lo real.

Mientras la ciudad dormía envuelta en su letargo habitual, algo se agitaba en las alturas. Un viento caprichoso había comenzado a trazar sus propios designios. Se hablaba de ráfagas inusualmente fuertes, de un aire que, lejos de fluir, se enredaba en los rincones de Iria del Sur. Atentos a las señales que la atmósfera regalaba, M. y C. advirtieron lo inevitable. Propusieron postergar el despliegue de la urdimbre de telas que pretendía trenzarse con el entorno, no sucumbir ante él. Pero en la intervención, Los Monolitos, donde las decisiones parecían emanar de un orden hermético, las palabras ya estaban dichas. No habría dilaciones. El fallo debía materializarse, anclarse en la verticalidad de las torres, sin importar si el cielo aullaba en su contra. Así, se avanzó, entre pliegues que parecían tensarse contra la voluntad del tiempo.

Fue un soplo violento, inesperado como un recuerdo olvidado, que irrumpió durante los trabajos de instalación. Nadie pudo preverlo.[VI] Las telas, concebidas para resistir las inclemencias del clima, cedieron ante el embate como si su destino hubiera sido dispersarse. Fueron arrancadas de sus anclajes con la facilidad con la que el tiempo borra un sueño, y se esparcieron por la ciudad en una travesía tan

VI. En Iria del Sur, ¿qué naturaleza tiene aquello que no se puede anticipar? El viento aparece como un agente intempestivo, y al mismo tiempo como figura que permite pensar más allá de lo atmosférico. Resulta posible desentrañar la relación entre la irrupción del viento y el concepto de imprevisto.

Etimológicamente, el término ***imprevisto*** proviene de la unión de las voces latinas ***im-*** (prefijo de negación), ***pre-*** (antes de) y ***visitus*** (ver). Es decir, aquello que resulta imposible de ver, de anticipar. Repentino, fortuito, abrupto; en todas estas palabras resuena el factor sorpresa, la intromisión de lo inesperado. Esta noción puede extenderse a términos como ***accidente***, ***caos*** o ***crisis***, que remiten a la contingencia, pero además a la fractura de un orden establecido. Sin embargo, en Iria, ese sobresalto no actúa únicamente sobre el paisaje. En su juego sin coreografía planeada, lo imprevisto desordena el espacio, trastoca las agendas y desacomoda las certezas. Tal vez por ello, al llegar a este punto, considero que el viento, con su acción súbita, habría hecho más que barrer las telas de un soplo; habría despejado el escenario para revelar

caótica como precisa. Algunas se posaron suavemente en los jardines, otras cubrieron automóviles o quedaron atrapadas entre las ramas de los árboles. Como si de un manto se tratase, las más desafortunadas cubrieron la feria local que fluye a los pies de Los Monolitos. Se dice que metros y metros de tela dañaron aquellas estructuras artesanales, ocasionando daños irreversibles.

Los periódicos locales, ávidos de convertir lo extraordinario en un relato manejable, llamaron al suceso "la tormenta de hilos".[VII] Pero, lo que siguió no pudo ser contenido en titulares. Aunque el viento cesó, lo ocurrido persistió en los murmullos de quienes veían en la obra un acto necesario y de quienes la consideraban una afrenta al orden subyacente de Iria del Sur. Como todo en esta ciudad, el incidente parecía más un reflejo que un evento, un eco de tensiones

los hilos ocultos que sostienen a la institución, dejando al descubierto las fuerzas que operarían en las sombras.

VII. "Iria del Sur despierta bajo una tormenta de hilos". (s.f). *La Ciudad*, sección Cultura, 5. Luego de una ardua búsqueda logré localizar una publicación. Si bien permite verificar la veracidad de los hechos, la copia encontrada presentaba signos de deterioro; algunas secciones eran ilegibles, lo que deja abierta la posibilidad de omisiones en su contenido. Para mi sorpresa, aún en su carácter fragmentario, la nota deja constancia del tinte particular en los hilos. Pensados para dialogar con la paleta del entorno,

más profundas que seguían resonando mucho después de que las telas hubieran caído.

Al día siguiente, Los Monolitos despertaron transformados en un lienzo caótico, cubiertos por inscripciones que parecían haber surgido en la noche como si fueran un dictado del propio viento. Frases breves y contundentes, en tonos oscuros y cargados de vehemencia, se extendían sobre sus superficies, convirtiendo las torres en un palimpsesto de agravios y descontento.[VIII] Lo que antes había sido un espacio de contemplación ahora era un escenario de confrontaciones simbólicas, donde cada palabra parecía resonar con un eco invisible.

su color consigue camuflarse con los lapachos que pueblan los alrededores al fundirse en el movimiento rítmico que trenza hojas y filamentos.

VIII. Intenté localizar algún documento o artículo que pudiera ofrecer más información sobre estas inscripciones callejeras en Los Monolitos. Tras varios intentos fallidos, comprendí que era el momento de dejar de leer para comenzar a escuchar lo que estas frases tenían y, aún tienen, para decir. Son marcas que gritan por ser escuchadas, aunque entre tanta interferencia y distancia son inentendibles en su totalidad. No obstante, en su constante reiteración hay algo indudable: no desaparecen. Estas escrituras resisten, se adhieren a la superficie y se aúnan con otras voces que he leído para configurar una premisa: el arte contemporáneo, al

irrumpir en el espacio público, no puede operar sin interferencia.

Douglas Crimp, a propósito de *Tilted Arc* de Richard Serra, señala que:

> [...] la especificidad espacial [...] se refiere ante todo a un lugar público particular. El material de la obra, su escala y su forma no solo intersectan con las características formales de su entorno, sino que también se cruzan con los deseos y principios de un público muy diferente de aquel que se conmocionaba y aprendía del arte radical de fines de los 60.[5]

Con ello, el autor expone que el espacio público no es un terreno neutral. Cada intervención lo reconfigura, y su supuesta apertura no es más que un campo de fricciones donde se negocian significados, accesos y exclusiones. Me pregunto, entonces, cómo se gestiona este espacio que, como su adjetivo indica, nos pertenece a todos. Más que un lugar de libre circulación, el espacio público es el ámbito de lo colectivo, pero también de lo cultural, lo social y, de manera ineludible, lo político. Cada intervención en él, lejos de ser un gesto aislado, genera efectos que pueden ser integradores o excluyentes, transformadores o conservadores, inscribiéndose en las dinámicas de la vida común. Quizás sea precisamente eso lo que estas frases pintadas interrogan: la capacidad de Iria –y del museo– de tolerar el desacuerdo, de alojar el conflicto, de hacerse cargo de lo que se inscribe sobre su piel cuando la tinta se ha derramado.

Las paredes, que durante décadas habían guardado un silencio obstinado, comenzaron a hablar en un idioma fragmentado, compuesto de quejas, acusaciones y preguntas que nadie se atrevía a responder. Cada grafiti parecía destinado a un interlocutor desconocido, como si las frases intentaran encontrar su camino hacia oídos específicos, aunque todos convergían en una misma verdad incómoda: algo había salido mal, algo se había roto, y el aire de Iria del Sur, siempre tan elusivo, parecía exigir una explicación.[IX]

IX. Una duda persiste como un murmullo... ¿Son las frases estampadas en las paredes de Los Monolitos parte de una conversación? O, por el contrario ¿se volvieron una amenaza a contener? Aquí se esboza una reacción silenciosa –o mejor dicho, silenciadora– que trae consigo las palabras de Néstor García Canclini, quien advierte que el museo ha dejado de ser "un apaciguado patrimonio de la humanidad" para convertirse en un territorio en disputa.[6] La pugna entre la apertura y el control se vuelve evidente cuando el museo reacciona de manera defensiva ante la emergencia del conflicto, eliminando cualquier huella de lo que no puede gestionar. Esta reflexión resuena en un contexto en que los museos, más que nunca, deben balancear su actividad de mediación junto con la responsabilidad de ofrecer espacios para la reflexión crítica y la toma de posición en el campo artístico y frente al mundo. Por su parte, Jesús Carrillo en "Democratic Institutions vs. Culture Wars" observa que la cultura ha dejado de experimentarse como un espacio sagrado o como un campo abierto al disenso entre

Los titiriteros de la ciudad, fieles a su inclinación por eludir la confrontación, optaron por una estrategia de sigilo que parecía más apropiada para las páginas de una ficción que para los registros de la historia.[X] En un acto que nadie pre-

visiones del mundo diversas.[7] Por el contrario, ha sido convertida en un terreno minado, donde las disputas se combaten con fuego amigo, diezmándolo todo a su paso. En consecuencia, los territorios culturales se presentan como escenarios donde las tensiones entre el arte, el poder y el público se dirimen a través de maniobras de control que soslayan el riesgo y la incertidumbre. En este contexto, el museo se vuelve un actor reactivo en lugar de un espacio de mediación, y su respuesta ante la crisis no es abrir el debate, sino asfixiarlo; muchas veces a través de la censura o el cese de proyectos. A la luz de estas reflexiones, me pregunto si esta ciudad esquiva puede sostener una institución que no responda al conflicto con la misma lógica que la gobierna, y sea capaz de hacerlo desde una escucha activa.

x. Las maniobras mudas de los titiriteros de Iria no me resultan ajenas. Ignoro por completo la especificidad de la tarea de los titiriteros de Iria ¿se valora el mutismo al tirar de los hilos? En su coreografía, aparentan ser una tarea lúdica e incluso sencilla e inocua... Al enredar un dedo en una cuerda y tensarla para liberar otra, se ilustra cómo el museo contemporáneo opera en un entramado de dinámicas diversas que no siempre convergen de manera armoniosa. Éste debe articularse con la estructura

senció pero que todos sospecharon, tensaron las cuerdas para orquestar una puesta en escena. El telón se alzó para un artista cuyo nombre ya se desvanecía antes incluso de comenzar su trabajo, como si hubiera sido concebido para

burocrática del Estado, las influencias del sector empresarial y sus patrocinadores, las perspectivas de artistas, curadores y académicos, así como con las expectativas de la sociedad civil, las comunidades locales y la heterogeneidad de públicos que lo atraviesan. En este sentido, Jesús Carrillo señala que las instituciones culturales suelen operar bajo una lógica piramidal y burocrática, al priorizar intereses internos o políticos.[8] La intervención de financiamiento privado ha reducido los márgenes de error y la tolerancia al 'fracaso' parece disminuir, instaurando una noción de eficacia que impone el control como principio rector. En estrecha vinculación con esta idea, Fernández-Savater cuestiona:

> ¿Por qué, sin embargo, se impone esta noción de control como la esencia de la eficacia? Es un misterio bien interesante, porque realmente me parece que sería mucho más eficaz acompañar a estos movimientos, en vez de sofocarlos o neutralizarlos.[9]

En este paradigma de la eficacia y el control, el fallo deja de ser una posibilidad para representar una amenaza. En Iria, la operación encubierta que reemplazó una obra viva por un diseño opaco me devuelve el reflejo de una falla interna. Sería un error de cálculo que expondría la grieta del sistema, un riesgo que infundiría miedo y paralizaría, para

diluirse en la bruma del olvido. Este nuevo proyecto, privado de todo riesgo, se limitó a teñir las torres con un diseño opaco, una suerte de respuesta calculada para no suscitar ni rechazo ni entusiasmo.[XI]

dejar al museo atrapado entre su necesidad de orden y la inevitabilidad del conflicto.

XI. No sé si fue el viento que lo trajo consigo o si ya estaba instalado desde antes, pero algo en esta escena deja ver con claridad una pulsión por lo ***impecable*** que parece haberse afianzado también en Iria. Bajo este régimen, prima el orden y se privilegia la prolijidad. Lo pulido, pulcro y liso se presentan como sinónimos de belleza, tal como escribe Byung Chul-Han, y además como garantía de beneficio.[10] Las grietas se eliminan para eludir toda resistencia, de modo que desaparece cualquier indicio de negatividad. No obstante, esta búsqueda exhaustiva del 'producto' perfecto, de una imagen homogénea y anestésica que acumula aprobaciones inmediatas, niega el carácter híbrido y experimental del arte contemporáneo. Apostar por el arte de nuestro tiempo supone siempre un desafío; y aún más si nos referimos a proyectos que, desde sus cimientos implican la entrada de agentes externos y, en ocasiones, incontrolables. Entonces cabe preguntarse, ¿qué sucede cuando un museo de arte contemporáneo no puede ser "camarada del tiempo"[11] de sus artistas y busca únicamente resultados controlados y predecibles? ¿En qué momento, al esquivar el error, el museo traiciona su razón de ser –contemporáneo–?

Mientras tanto, los materiales de M. y C., junto con su ambición de insuflar vida a las torres, fueron trasladados a un almacén en los márgenes de la ciudad.[XII] Allí, en ese espacio donde el tiempo parece detenerse, se acumulan las cosas que la ciudad decide olvidar. Nadie osa cruzar ese umbral, como si al hacerlo pudiera desatar algo más que recuerdos: quizá el murmullo de un proyecto que nunca se realizó pero que duerme en la clandestinidad de un sótano, o la persistencia de un sueño que aún respira en la sombra.[XIII]

XII. Probablemente estas líneas aspiren a ser una propuesta para reflexionar acerca de la paradoja del museo actual: su pretensión de ser un espacio dinámico choca con las restricciones que impone. ¿Cómo es posible que incluso en Iria del Sur –una ciudad que rehúye toda cartografía– esta contradicción se manifieste con tanta claridad? ¿Será acaso que estamos frente a un conflicto que excede todo territorio y toda temporalidad? Aunque sus discursos institucionales proclaman el acompañamiento y fomento de un arte crítico y experimental, en la práctica prevalecen las lógicas que privilegian la estabilidad sobre el cambio. La lógica organizativa –continúa Fernández Savater– favorece lo instituido sobre lo instituyente, bloqueando cualquier transformación real.[12] En esta dinámica de tiempos cortos, la demora y el diálogo se ven desplazados, anulando el papel de las instituciones culturales como motor de cuestionamientos y propulsores del disenso. Consecuentemente, los cambios profundos, como en Iria, quedan atrapados en la rigidez de sus propias agendas.

En Iria del Sur, el tiempo no es una línea ni un círculo; es una trama densa, tejida con hilos de acontecimientos y ficciones que se entrelazan hasta hacerse indistinguibles.

XIII. Pero en ese escondite remoto, ¿qué más habita en su interior? ¿qué otras cosas la acompañan y le dan sentido? Quizás, las piezas desplazadas de un museo, las cuales revelan su fragilidad. En otros términos, su limitada capacidad institucional, su escasa autonomía en la toma de decisiones y su incapacidad para asumir el conflicto y la incertidumbre como parte de su dinámica interna. Trabajar desde la inestabilidad implicaría ceder territorio y poder, algo que la institución no está dispuesta a conceder, pues pondría en jaque su propia legitimidad y funcionamiento. Ante este temblor, el museo se apresura a restaurar la normalidad, para desvelar una tendencia conservadora que perpetúa discursos establecidos y refuerza dinámicas de exclusión, en un intento por preservar su apariencia monolítica. Sin embargo, esta estrategia de evasión lo expone a sus propias contradicciones, dejando al descubierto las fisuras de una gestión deficiente e inarticulada que intenta suturar conflictos sin resolverlos. Así, lo acontecido en Los Monolitos, más que un accidente, parecería ser la metáfora de cómo las presiones externas pueden comprometer la credibilidad del museo e incluso atentar contra sus proyectos críticos fundacionales. Incapaz de interpretar su propio presente, la institución museal se reduce a un mero edificio, un andamiaje desprovisto de significado, una envolvente que deja de configurarse

Aquí, lo que sucede y lo que se imagina no son opuestos, sino reflejos que se confunden en la superficie siempre cambiante de la memoria. Lo que comenzó como un intento artístico de habitar el presente, terminó por desenterrar las tensiones profundas que atraviesan la ciudad.[XIV] Estas, al igual que las telas arrebatadas por el viento, parecen condenadas a reaparecer, a enredarse en cada esquina y en cada palabra no dicha, reconfigurándose con cada ráfaga que atraviesa este lugar que, más que una ciudad, es un acertijo que ningún mapa puede resolver. [XV]

como un dispositivo ético-político y como un lugar verdaderamente habitable.

XIV. Considero que, al igual que el viento en Iria del Sur, los imprevistos en el ámbito museal contemporáneo tienen la capacidad de despejar la niebla y sacudir las estructuras para de(s)velar que la institución se muestra reticente al movimiento. El dinamismo del accidente, que irrumpe como conflicto, abre la posibilidad de ser aprehendido y pensado, pero la institución ha optado por el reposo. En su inmovilidad, ha dejado de tejer aquella trama siempre abierta que constituía su esencia como espacio cultural. Se ha distanciado de su rol como agente impulsor de comunidad, renunciando a su potencial como espacio de transformación y crítica.

XV. Sobre el final de este análisis, me cuestiono si el museo tiene aún la capacidad de rehacerse. Deshilachar sus entramados no significa destruirlos, sino comprender los hilos que los componen para

volver a tejerlos de otro modo. En este proceso de reconstrucción, algunos interrogantes continúan abiertos: ¿Pueden los museos reconciliar su discurso crítico con su estructura de poder? ¿Es posible que confronten sus propias contradicciones sin temor a desmoronarse? Quizás, en este ejercicio de volver a hilar, se encuentre la clave para que la institución recupere su capacidad de dialogar con el presente y habitar el error como parte de su propia metamorfosis visible, en lugar de operar de manera enmascarada dando puntadas –que intentan ser– invisibles.

Y así, mientras concluyo estas páginas y devuelvo el pliego a su lugar en la Biblioteca, no puedo evitar preguntarme si este texto fue olvidado, infiltrado o dejado aquí con la intención de ser descubierto por futuros lectores. Acaso lo clandestino sea solo otra forma de narrar lo inexorable; un murmullo que resiste al silencio, una historia otra que se condensa, fluye y se materializa –a veces– en tinta. En ese acto de reubicarlo en su escondite, tal vez mi lectura también sea otra puntada en esta trama encriptada que insiste en revelarse.

1. Concepto desarrollado por Carla Pinochet Cobos en *Derivas críticas del museo en América Latina* (México: Siglo XXI Editores, 2016).

2. George Perec, *Especies de espacios* (Madrid: Montesinos, 1974), 68.

3. Pinochet Cobos, *Derivas críticas del museo en América Latina*, 23.

4. Pinochet Cobos, ***Derivas críticas del museo en América Latina***, 40-42.

5. Douglas Crimp, "La redefinición del espacio público" en ***La cultura visual***, eds. Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003), 147.

6. Néstor García Canclini, "Un museo para la globalización" ***Otra Parte 1*** (2003), consultado el 21 de enero de 2025, https://www.revistaotraparte.com/op/ideas/un-museo-para-la-globalizacion/

7. Jesús Carrillo, "Democratic Institutions vs. Culture Wars" en ***The Constituent Museum: Constellations of Knowledge, Politics and Mediation***, eds. Jon Byrne, Emma Morgan, Nicola Paynter, Aida Sánchez de Serdio y Alenka Železnik (Ámsterdam: Valiz y L'Internationale, 2018), 234–241.

8. Carrillo, "Democratics Institutions versus Culture Wars", 239.

9. Amador Fernández-Savater y Marina García, "Habitar el conflicto", en ***Mutaciones en el espacio público***, eds. Athena Athanasiou, Helena Barcenilla García, Elena Bernal, Amador Fernández-Savater, Marina García Cristóbal, Antonia Koch y Ana Lasén Díaz (Valencia: Bartlebooth, 2021), 37

10. Byung-Chul Han, "Lo pulido" en ***La salvación de lo bello*** (Barcelona: Herder Editorial, 2015), 11-24.

11. Boris Groys, "Camaradas del tiempo", en ***Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*** (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 83-100.

12. Fernández-Savater y García, "Habitar el conflicto", 31.

Editorial

Sofía Beltramone Valiente, María Louzán, Carmen Piñeiro.

Corrección, revisión y adecuación textual

Hernán Gómez Carbajo, Darío Hernández, María Louzán, Carmen Piñeiro, María Sancho.

Diseño y maquetación

Sofía Beltramone Valiente, Raúl de Carmen, Iria Rodríguez Perera, Sara Santana López, Marius Scarlat, Erio Tijerín.

Diseño de póster

Iria Rodríguez Perera, Sara Santana López, Erio Tijerín.

Recursos visuales

Olivia Amengual Casado, Marius Scarlat, Erio Tijerín.

Producción

Olivia Amengual Casado, Andrea Bednarczyk Tisler, Sofía Beltramone Valiente, Carmen Piñeiro, Iria Rodríguez Perera.

Mediación

Olivia Amengual Casado, Sofía Beltramone Valiente, Raúl de Carmen, Hernán Gómez Carbajo, María Louzán, Carmen Piñeiro, Sara Santana López, Erio Tijerín.

Redacción

Olivia Amengual Casado, Andrea Bednarczyk Tisler, Sofía Beltramone Valiente, Raúl de Carmen, Hernán Gómez Carbajo, Darío Hernández, María Louzán, Carmen Piñeiro, Iria Rodríguez Perera, Francisco Javier Romero Varo, María Sancho, Sara Santana López, Marius Scarlat, Erio Tijerín.

Redes

Sofía Beltramone Valiente, Hernán Gómez Carbajo, Andrea Bednarczyk Tisler, María Sancho.

*Q*ueremos agradecer todo el apoyo que hemos recibido para hacer posible esta revista. A les tutores del itinerario de Prácticas en Investigación y Proyecto: Jesús Carrillo, Noemí de Haro y Lidia Merás. A la Coordinación del Máster: Alicia Fuentes Vega, Noemí de Haro, Santiago Lucendo y Lidia Merás. A todes les profesionales que dedicaron su tiempo y atención, además de compartir su experiencia con nosotres: Mela Dávila, Andrea Galaxina, Julia Morandeira, Georges Perec y Roberto Vidal.

A todo el equipo de la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en especial a Isabel y Alberto, al personal que hace que el museo funcione y se mantenga, a les limpiadores y a les trabajadores del NuBel. A Silvia Palomino de Antalis y a Sergio Baraza de Palgraphic por confiar en nuestro proyecto, posibilitando la materialización del mismo.

A nuestres compañeres y a todes les docentes del Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, por su trabajo y por defender frente a los recortes una educación y universidad públicas de calidad.

Patrocinadores

La impresión y encuadernación de *ACTA - a tientas* ha sido producida en colaboración con la empresa Palgraphic, S. A.

Esta revista ha sido impresa en papel distribuido y cedido por Antalis: Papel Olin Design Regular Bright White.

Se compuso con tipos: Avara-Black y Catamaran-VariableFont_wght.





Revista Acta n°10, junio de 2025
ISSN: 2445-4397
DEPÓSITO LEGAL: M-16925-2016

ACTA es una revista de carácter universitario y distribución gratuita. Ha sido producida por les estudiantes del itinerario de Prácticas en Investigación y Proyecto del Máster Universitario en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual de la Universidad Autónoma de Madrid y la Universidad Complutense de Madrid, en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Todos los textos se publican bajo la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0).

Para esta edición, se imprimieron 300 ejemplares en la imprenta Palgraphic, en Madrid, a junio de 2025.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

UAM
Universidad Autónoma de Madrid