QUERER PARECER NOCHE

Eds. Beatriz Alonso
Carlos Fernández-Pello

TEXTO INSTITUCIONAL
INTRODUCCIÓN
TEXTOS

Es el desastre oscuro de la luz, **Manel Clot—38;** La casa de los cerdos, **Julián Cruz—44;** Disciplinas de umbral, **Ignacio Castro Rey—60;** Alegrías del incendio, **Fernando Gandasegui—70;** Durante muchos años, Madrid fue noche, **Paloma Checa-Gismero—88;** El tiempo iridiscente, **Carlos Fernández-Pello—98;** Una oscuridad más oscura, **Isabel de Naverán—114;** Keller podría ser cualquier lugar, **Diego del Pozo—124;** Es un secreto, **María Salgado y Fran MM Cabeza de Vaca—141**

Se te ve, **María Salgado y Fran MM Cabeza de Vaca—171;** Granito y ladrillo, un par de visiones del norte y el sur de Madrid, **David Bestué—174;** Negro como el betún, **Paula García-Masedo—186;** Permanecer ocultos, **Marian Garrido—198;** De estratos, pájaros y terruños, **Marta Echaves—206;** Hace mucho que te quiero, **Beatriz Alonso—218;** I am, etc, **Rubén Grilo—233;** Después de las estéticas del duelo, **Manuel Segade—236;** La esperanza muerta, **Chus Martínez—252;** Desde el pasillo de Historia, **Aurora Fernández Polanco—256;** Del oído al ojo, **Mariano Mayer—266**

ÍNDICE DE IMÁGENES
CRÉDITOS

TEXTO INSTITUCIONAL

Desde el momento de su concepción, la Comunidad de Madrid tuvo la firme voluntad de que el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo se convirtiese en un espacio concebido como articulador de la escena del arte contemporáneo en Madrid, con la finalidad de llevar estas últimas tendencias al público más amplio posible. Diez años después, la importancia pionera de su experimentación con la educación, la acogida de sus programas de performance entre el público general, un programa expositivo que ha sido capaz de aunar la cultura popular con la alta cultura y, sobre todo, su transformación arquitectónica, han conseguido situar al CA2M como un espacio especialmente importante para los públicos más jóvenes e inquietos de la Comunidad de Madrid y en una referencia de calidad artística y riesgo en el panorama institucional internacional.

La exposición que se recoge en esta publicación marca un hito singular: *Querer parecer noche* es uno de los proyectos más ambiciosos jamás realizados en este Centro, ocupando el edificio en su totalidad con cincuenta y ocho artistas participantes y veinte producciones nuevas, en una escala inédita que le ha permitido celebrar la creatividad de la escena artística madrileña. Si la reivindicación de la Noche Española había sido una de las claves de las vanguardias en España, la noche es hoy un filtro con el que leer los vínculos

entre artistas del pasado como Joan Miró, Maruja Mallo o José Val del Omar con los de las generaciones más jóvenes, haciendo que los diferentes medios estilísticos y formales muestren la riqueza de representaciones posibles en la plástica madrileña. La hipótesis del valiente trabajo comisarial de Beatriz Alonso y Carlos Fernández-Pello es la de una ficción de una escuela, para reconocer precisamente que la riqueza de opciones en el panorama local podría haber dado lugar a otra o muchas otras exposiciones más. Por eso este proyecto no puede entenderse aislado, sino como parte de un trabajo sostenido por medio de becas de producción, residencias artísticas, estudios con rentas bajas o adquisiciones para la Colección, que durante todo el año permite demostrar el apoyo de la Comunidad de Madrid a las artes visuales.

Madrid es un lugar privilegiado para acoger la complejidad de los retos de la estética contemporánea. El centro de la muestra, la obra a medio camino entre pieza coreográfica y escultura, entre organismo vivo e instalación ambiental, es *Yabba* de María Jerez. Esta obra demuestra la capacidad de los artistas actuales para fabricar obras totales, donde la colaboración entre las diferentes artes —música, danza, moda…— hacen de las artes escénicas un lugar privilegiado en el que ensayar lo que vendrá.

Esta publicación huye del catálogo convencional para ser un libro en el que se recogen textos del pasado reciente y muchos otros de nueva producción para componer un mapa, una guía abierta de las artes plásticas en el aquí y ahora de la Comunidad de Madrid, acompañadas por un magnífico relato fotográfico de Iñaki Domingo que traduce la exposición como un texto más.

Un proyecto de estas características no hubiese sido posible sin el intenso trabajo de un gran número de personas. A todas ellas, y en especial a los artistas y escritores participantes, la Comunidad de Madrid desea hacerles llegar su más sincero agradecimiento.

Jaime M. de los Santos González
Consejero de Cultura, Turismo y Deportes
Comunidad de Madrid

Nos debatimos, como siempre, entre el deseo y las apariencias, entre el querer y el parecer de una noche española que no nos deja ver del todo. Entre la nostalgia histórica de la que somos herederos y el momento histriónico que nos ha tocado vivir, es en lo barroco, en lo pardusco, en lo grasiento, donde hallamos algunas vías de negociación con una tradición que nos duele y nos esquiva. El relato de una ciudad sin imagen, en cuya oscuridad aparece también la claridad de una idea, la inspiración que le falta al texto o la serenidad y la concentración del silencio.

Querer parecer noche es una exposición que acoge diferentes formas de producción artística en Madrid para imaginar con ellas una oscuridad. En lugar de un análisis objetivo, levantamos un telón de anacronías y desfases; en lugar de un retrato de escena, nos abandonamos a las intuiciones e intrigas de palacio. Un delirio parcial, excéntrico, fruto quizá de la pasión o del secreto de alcoba, nos sirve para especular sobre aquello que hace singular a una ciudad que escapa continuamente a la continuidad. Sin una genealogía o escuela fuerte, todo lo que traza una línea temporal o narrativa es aquí amor, ilusión o coincidencia.

La incisión que proponemos es una de las muchas posibles de un contexto, con sus distintas sensibilidades y maneras de hacer, donde la idea

de lo local se construye a caballo entre quienes lo habitan y quienes están de paso. Un limbo o meseta, suspendida entre el norte y el sur, que se define por abrazar sin complejos el afuera a veces con más entusiasmo que lo que le crece dentro. Ante esta contradicción, también huimos de la ciudad para encontrarla: descendemos por las obras como por una torre de espejos, ecos y réplicas, y nos encontramos una trama ambigua, fragmentada, ojalá algo transformada, que incorpora la idea de escena a nuestros fantasmas cotidianos.

Pensamos entonces si se puede entender la producción artística en la ciudad desde el claroscuro: cuando tamizado, en la media tarde del verano más seco, el sol aprieta y los interiores se hunden en el querer parecer noche del visillo o la persiana. En medio de ese terror diurno o cegador, a la sombra de una cortina espesa, aparecen las ruinas de un último reino, el espejismo de un laberinto central o la visión de un monstruo de cerebro blando y corazón caliente, que parece más un sueño que una cosa real.

En julio de 2017 aceptamos el encargo de adentrarnos en las tripas de este Madrid subterráneo inventado por nosotros mismos. Recorriendo sus túneles húmedos, subiendo y bajando por sus pasadizos y recovecos, la hemos querido y dejado de querer unas mil veces. En la confusión de ese

hacer marrón, torpe pero brillante, abrimos un corte en la corte para, como en la verbena, juntar a propios y extraños. Intentaremos que, al menos durante un tiempo, se crucen las familias, se irriten las obras, se rocen las enemistades y sea necesario rascarse las formas de la ciudad. Un rumor de duermevela, un escalofrío en la nuca, un encogerse el estómago o el siseo de una serpiente. Donde cualquier parecido con la ficción es, además de muy real, la más valiosa de nuestras pertenencias.

Este libro amplía la exposición Querer parecer noche*, celebrada del 10 de octubre de 2018 al 27 de enero de 2019 en el Centro de Arte Dos de Mayo. En él se ponen en relación los textos de 20 autores, 15 de ellos inéditos, que se suman a los 58 artistas participantes en la muestra. Bajo el comisariado y la edición de Beatriz Alonso y Carlos Fernández-Pello, el conjunto forma parte de las diferentes celebraciones del 10º aniversario del Centro de Arte Dos de Mayo.*

Beatriz Alonso y Carlos Fernández-Pello

Triple
Action

ES EL DESASTRE OSCURO DE LA LUZ

(VOCES DEL CAMINO DE ORTIGAS)

MANEL CLOT

A n'Arnau

«No una palabra, apenas un murmullo, apenas un escalofrío, menos que el silencio, menos que el abismo del vacío, algo a lo que no se puede hacer callar, que ocupa todo el espacio, lo ininterrumpido, lo incesante, un escalofrío y acto seguido un murmullo, no un murmullo sino una palabra y no una palabra cualquiera, sino distinta, justa a mi alcance.» Michel Foucault hablaba así del habla de Maurice Blanchot, a quien admiraba profundamente y con quien nunca llegó, sin embargo, a encontrarse. «No más verdad resplandeciendo al fin, sino el brillo y la angustia de un lenguaje siempre recomenzado.» Me sitúo así, pues, en uno de los posibles puntos de partida de mi relación con el arte: ese de la intertextualidad múltiple y poliforme, cambiante, caída, figurada, fracasada y cuyo «principal interés teórico consiste en la imposibilidad de su definición».

Más allá de un ejercicio de construcción y de destrucción del lenguaje y sus aparatos narratológicos, la obra de arte me proporciona todas aquellas sensaciones que algunos otros seres y cosas ya nunca más serán capaces de volver a proporcionarme, nunca más como nada, nunca más como nadie: espero la obra de arte que se sitúa en el límite de mí mismo y que me crea problemas en mis propias fronteras, que me plantea contradicciones, que me origina conflictos, que es incapaz de darme soluciones, que me estimula algunos modos de la existencia del discurso, que me exalta en tanto que misteriosa pertinencia subjetiva, que me hace perderme en el anonimato de un murmullo inacabable, que relampaguea con destellos de una revelación momentánea, que me propone sumergirme en el éxtasis del *spleen*, que me alimenta el sentido de la perversión por la vía del doble y la alteridad, que me perfila el placer de las iluminaciones, que no espera de mí ninguna otra respuesta destinada a proporcionar soluciones, que me incrementa las percepciones de la contradicción, que me fundamenta el aprendizaje de la decepción, que me somete a las neblinas de lo turbio, que me da el valor inmenso de la decepción, que me recuerda la medida terrible de la frustración, que me permite hacer inventarios de los recintos mentales, que me sumerge en el espasmo del escalofrío, que me abandona a la incertidumbre de la espera, que me deja reducir datos en apariencia arbitrarios a un orden indeterminado, que me reafirma en mi impostura respecto a los procesos creativos,

que me activa las percepciones de los psicotrópicos, que me ahoga en los vapores de la abyección, que me propone vivir de la percepción de la privacidad y de la memoria personal, que me consolida en el carácter epocal de las tareas del arte, que me esclarece el entorno de la subjetividad, que me zambulle en la certeza triste de mi propia existencia fracasada, que me sumerge en la extrañeza de tener que hablar de objetividad para referirme sin embargo al profundo subjetivismo de la obra de arte que acaba por testimoniarme, a su vez, que el artista aún sigue, y a pesar de todo, vivo, que me hace sentir el dolor de la sustitución coital y que, en suma, me dilata la idea genérica de los esfínteres tal y como lo proponía Valère Novarina: «Boca, ano. Esfínteres. Músculos redondos cerrándonos el tubo. La apertura y el cierre de la palabra. Atacar en seco (con los dientes, los labios, la boca musculada) y acabar en seco (aire cortado). Parar en seco. Masticar y comer el texto. El espectador ciego tiene que oír rumiar y deglutir, preguntarse qué es lo que se come, allí, sobre el escenario. ¿Qué comen? ¿Se comen?».

Suelo aproximarme a las obras de arte como un merodeador, y desde unas posiciones escasamente estructuradas, bastante contradictorias, a menudo dolientes y casi siempre enfermizas o, como mínimo, anómalas, extrañas, como pareciendo que intento hacer efectiva —aunque sin yo saberlo hasta la fecha— aquella característica con la que la más que considerable intransigencia estructuralista de Todorov estigmatizaba el pensamiento del indecible, del oculto, del ausente, del siempre agazapado Maurice Blanchot —afortunadamente revisado de manera tan preciosista por Paul de Man y a su vez tan elevado por el elevado Lévinas—: el oxímoron, un tropo, una figura de estilo que consiste en decir simultáneamente esto y su contrario. Como apelando, en suma, a la plenitud del vacío. Porque tanto el espíritu de las contradicciones como las sombras de la duda se cimientan en estos pantanos. Así como el valor del miedo, el riesgo de la temeridad, la asunción de la falta, la firmeza de una suerte de errancia sin fin por los territorios de la reflexión de los demás. (Parece como si llevase grabada en mi alma una sentencia de Lawrence Weiner que una vez vi sobre un muro de Italia, en una fotografía: I'M NOT CONTENT. Por las personas que me envuelven, a veces parece como si la llevase directamente grabada en la frente). Como esa palabra impersonalizada de Blanchot —establecida así por Paul de Man—: «Soledad sin

consuelo. El desastre inmóvil que no obstante se acerca». Como si intentara establecer una especie de trama desesperada, un tejido cruzado y múltiple entre la hermenéutica gramatical y la hermenéutica alegórica de las que hablaba Péter Szondi refiriéndose al omnipresente Hölderlin, en clara alusión a sus interpretaciones de la «apariencia» y la «metáfora».

En un rápido ensayo de recapitulación a partir de todo lo esparcido en estos últimos años, intentando poner orden en una irrefrenable dispersión de fragmentos y apremiado por la angustia que produce la inevitable inminencia del desastre —incapacidad y fracaso ante lo previsible—, se me desdibuja una imprecisa imagen de algunos tópicos que vienen repitiéndose más o menos en mi pensamiento y, a veces, en mi texto, en mi tejido, entrecruzándose de tal modo que acaban por formar una especie de trama neurótica, de desvelar difícil y de aciago porvenir. Quizás esos elementos serían, en una impresión notablemente primeriza, el sujeto, el otro, la escritura, las pasiones, la supervivencia y el poder, a cada uno de los cuales se asociarían, respectivamente, la causalidad, el doble, la incomunicabilidad, la frustración, el exterminio y el miedo, un potente haz de discurso y una, por qué no, posibilidad de encuentro.

Concibamos, pues, la obra de arte como un poderoso Sistema de Producción (de sentido, por supuesto) Wcomo producción de texto, tanto la obra como su apéndice obsceno —la escritura de la obra de arte, es decir, su intertexto— se someten sin remisión a los designios del goce y, en cierto modo, a la idea del desgaste, esa *dépense* tan cara a Georges Bataille. En ese sentido, los experimentos ensayísticos se revisten de un profundo carácter transferencial: se trata de indagar en los universos propios para saber si han acabado por aflorar en ese texto, para saber si esa masa abultada sigue construyéndose, para saber si la herida sigue manando, para saber si el placer *sólo* es obtenido a partir del placer relatado. Saber si en realidad hemos escrito alguna vez o *sólo* hemos sido leídos. Ahí están los placeres de la entonación, de la refundación, de la instalación, del no proporcionar los nombres precisos, de la abolición de los aceptados. Del miedo. Afirma Barthes: «La neurosis es un mal menor: no en relación a la "salud" sino en relación a ese "imposible" del que hablaba Bataille, pero ese mal menor es el único que permite escribir (y leer). Se acaba por tanto en esa

paradoja: los textos como los de Bataille —o de otros— que han sido escritos contra la neurosis, desde el seno mismo de la locura, tienen en ellos "si quieren ser leídos" ese poco de neurosis necesario para seducir a sus lectores: esos textos terribles son "después de todo" textos coquetos. (...) Todo escritor dirá entonces: "Loco no puedo, sano no querría, sólo soy siendo neurótico" (...). El texto es un objeto fetiche y ese "fetiche me desea". Algunos quieren un texto (un arte, una pintura) sin sombra, separado de la "ideología dominante", pero es querer un texto sin fecundidad, sin productividad, un texto estéril (ved el mito de la Mujer sin sombra). El texto tiene necesidad de su sombra: esta sombra es "un poco" de ideología, "un poco" de representación, "un poco" de sujeto: espectros, trazos, rastros, nubes necesarias». Ese sujeto al que apelamos cuando se trata de pensar las figuras de la obra de arte contemporánea no sé si soy Yo o es el del artista, no sé si es mi alteridad gastada o es mi sombra proyectada. Retumba sin descanso en mi cabeza, de nuevo, siempre, una idea fija de Blanchot: «El uso de la palabra subjetividad es tan enigmático como el uso de la palabra responsabilidad, y más contestable puesto que es una designación que ha sido escogida como para salvar nuestra parte de espiritualidad. ¿Por qué subjetividad sino con el fin de descender al fondo del sujeto, sin perder el privilegio que éste encarna, esta presencia privada que el cuerpo, mi cuerpo sensible me hace vivir como mía? Pero si la pretendida "subjetividad" es el otro en lugar de mí, no es más subjetiva que objetiva, el otro es sin interioridad, lo anónimo es su nombre, el afuera su pensamiento, lo no concerniente su alcance y el regreso de su tiempo».

«De entre todas las pérdidas le quedaron sólo las palabras», había escrito un día Paul Celan. Con motivo de la recepción del premio Büchner, en 1960, Celan declara: «... encuentro algo que me consuela de haber recorrido ese camino imposible, ese camino de lo imposible. Hallo el lazo, lo que conduce —como la poesía— al encuentro. Hallo algo inmaterial, como la lengua, pero algo telúrico, terrestre, algo circular, algo que pasando por encima de ambos polos regresa hacia sí mismo y que además atraviesa incluso los trópicos: hallo... un meridiano». «El meridiano» se titulaba, pues, el discurso que pronunció cuando le fue concedido el premio, diez años antes de culminar sus postreros estertores de supervivencia con el exterminio definitivo, irreversible: «Poesía: eso puede significar un cambio de aliento. ¿Quién sabe

si la poesía hace el recorrido —también el del arte— aspirando a un cambio de aliento semejante: si consigue distinguir entre lo extraño y lo extraño, puesto que lo extraño —o sea el abismo y la cabeza de Medusa, el abismo y los autómatas— parece hallarse en una sola dirección: si precisamente aquí la cabeza de Medusa se encoge, si precisamente aquí fallan los autómatas —en ese instante único y breve—; si aquí con el Yo —con el Yo liberado y extrañado *aquí y de esa manera*— se libera además Otro? (...) Pero a mí me parece que desde siempre ha formado parte de las aspiraciones de un poema el hablar precisamente así *de lo ajeno*, hablar precisamente así *de la materia de Otro*, ¿quién sabe?, quizá de la materia de *Otro muy distinto*».

Aún una última idea a modo de abandono momentáneo: «pensemos que a pesar de lo que Paul de Man denomina "la pérdida del rostro" del texto autobiográfico, no desaparezcamos del todo en esa forma de relatos, pues los mismos siempre parecen depender de un relator material, relator que queda innombrado desde el texto mismo, desde la identidad-sentido. Y así que quizá siempre seamos algo más que nuestros textos, incluso que nuestros textos autobiográficos, aunque sólo por medio suyo podamos responder a la pregunta por nuestra identidad. Ese relator material de difuso rostro es el que nombra, al cabo, el propio nombre, aquella identidad que es referida en el nombre; nombre al que habremos de retornar de alguna manera después del rodeo por sus textos». Acerca del escribir, pues, escribía Eugenio Trías: «Escribir es una operación llena de presupuestos ontológicos. Es una forma de delación. Es una forma suburbial sustitutiva de copular. (...) Y al escribir, esos espectros de vida embalsamada o en conserva cobran un aliento postrero y comienzan a encarnarse. De este modo logra el escritor una copulación *in extremis*. Por eso escribe: no en razón que quiera "comunicarse" con ningún tú ni con ningún vosotros. (...) Por eso escribir es siempre un acto de amor. (...) Se escribe, pues, por razones muy oscuras».

LA CASA DE LOS CERDOS

JULIÁN CRUZ

De aquellos últimos días recuerdo las horas que pasé en barca. Hacía muchos años que cruzaba el camino de la ribera donde estaba el club de piragüismo, pero hasta entonces me aburrían los que se deslizaban por el agua. Antes los miraba con menosprecio y pensaba en si se hundirían. Pero luego de que yo también me vi inmerso en el naufragio, aprendí a valorar los remos y las distancias que se podían hacer, precisamente porque era un esfuerzo que me mantenía vivo.

Una tarde las canoas estaban amarradas en silencio y solo se oía el movimiento lento del río. Para cuando la niebla se hizo más espesa, pues se aproximaba la noche y el aire estaba saturado por la humedad, me metí en uno de los botes y remé hasta el puente más viejo, que estaba un kilómetro hacia al norte.

No tenía prisa y la corriente, aunque en dirección contraria, estaba en reposo. De modo que fui lentamente viendo las plantas acuáticas que se asomaban al hormigón y a los árboles que crecían enredados en el borde, como si estos se negaran a adentrarse en el agua.

Con el tiempo encontré simpático ir en canoa porque creía que así aislaba las horas montado en ella y que esta era una parte de mi casa. Incluso el ruido de los mosquitos, que antes aborrecía, ahora se me hacía agradable. Durante todo el atardecer, no oí más que el eco lejano de los animales y las hojas de los olmos moviéndose. Poco antes de llegar a la orilla, que comunicaba el camino hacia la carretera, metí mis manos en el agua, que era casi tan espesa como el barro.

Me había familiarizado con las horas insomnes de la noche, cuando la niebla solo permitía distinguir los destellos tímidos de las farolas alineadas. El color de aquella condensación variaba entre tonos más azulados y otros más cercanos al naranja, pero ambos eran tan sutiles que solo se podían captar cuando uno descansaba la vista. De todas formas, los recorridos los conocía de memoria porque la ciudad no era distinta de un decorado del que se conocen todos sus componentes. Los edificios emergían de la espesura de la niebla y, aunque entre su trazado hubiera calles más anguladas, todos daban la sensación de estar colocados en hileras.

No sé cuántas horas había pasado de pequeño pensando en estas calles y cuánto tiempo había tardado en disfrutar del gris interminable que las inunda. Pero esa tarde, al caer el sol, comprendí que mis manos, que al meterse en el agua se habían retorcido hacia dentro como si hubieran sido atrapadas en un remolino, compartían el mismo espesor gris del aire. Ambas cosas, el color y el molinete, se me presentaron como la imagen de lo que estaba a punto de ser engullido: mi ciudad.

Al principio no era evidente. Los meses de verano habían estado de por medio y unos y otros, amigos y familiares, tenían unas rutinas más laxas. Quien no pasaba las horas en la hípica lo hacía en los invernaderos o tumbado bajo los árboles. Hasta que dejé de saber de ellos.

Entonces me decía «bien, que llamen cuando quieran», pero nadie respondía a mis llamadas. Frente al temor y caos inicial, con los meses me abordó una especie de aceptación que va unida a los aspectos cotidianos. Luego de llorar durante semanas y sin apenas poder tenerme en pie, supe que nada de esto tenía que ver estrictamente conmigo; que a otros vecinos les había pasado lo mismo; que otros comenzaron a gritar por las calles buscando a los suyos.

No se podía decir, sin embargo, que la ciudad se hubiera convertido en un cementerio porque al menos la tierra preserva a sus muertos. Aquí es que simplemente se dejó de ver a las personas de forma paulatina e inexorable. Nadie conocía la forma en que la gente desaparecía, en cómo se producía el eclipse. Algunos tenían la sensación de que si permanecían en la ciudad, era por una especie de don. Pero solo los más supersticiosos podían tolerar esa idea.

Un día de los primeros meses, bajando por la que era una conocida calle comercial y que después fue un pasaje silencioso, vi a una mujer que lloraba, hundida, contra una papelera. Entonces me dijo:

—Estoy dando vueltas de día y de noche y ya no reconozco la ciudad en la que hemos vivido. ¿Dónde están los demás?

—No lo sé —respondí apenado—. Parece que los que han desaparecido mantienen un silencio cómplice.

—¿Eso crees? ¿Nos estarán gastando una broma?

La miré fijamente y tuve la certeza de que los vidrios que eran sus ojos no le permitían disimular su terror.

Recordé entonces cuando en el colegio nos explicaron que nuestra ciudad se encontraba en un valle regado por tres ríos y que, por lo tanto, era una charca en mitad de un entorno agreste. De esa charca bien se podría decir que era un pozo o un agujero que se había convertido en nuestra casa.

Pero por motivos que desconocía, todo lo que había tardado tanto en labrarse y levantarse se fue disolviendo como un terrón de azúcar en la boca de un caballo. Nadie tenía una explicación razonable. Los pocos que quedaban pensaron que un buen día, tal vez cuando se encontraran distraídos, las cosas volverían a la normalidad. Y, sin embargo, todos éramos presos de la idea de que seríamos los próximos en desvanecernos.

En el colegio nos habían dicho que la ciudad era un pozo, pero yo siempre había estado seguro de que otro aún más profundo existía en su interior y que debía hallarse detrás de la estación de trenes.

Esta suposición no era una idea propiamente mía: otros me habían mencionado que tenían la misma creencia. La estación de trenes no estaba geográficamente en el centro de la ciudad, pero había conseguido convertirse en el eje que imantaba al resto. Muchos de los barrios tuvieron que crecer a espaldas de un terreno que nadie sabía exactamente cómo era. Cuando era pequeño, siempre supuse que detrás del depósito de locomotoras se hallaban otros depósitos menores y algunos almacenes pequeños pero, a juzgar por el muro enorme que rodeaba todo el complejo, esto solo tendría sentido si estuviéramos hablando de unas mil instalaciones más.

Como solo conocíamos el muro de la estación, también las afueras de la ciudad se nos presentaban como algo desconocido, de no ser por los pinares interminables que se veían desde dentro. Los únicos que habían salido de la ciudad eran justamente los trabajadores ferroviarios. De aquí, aseguraban ellos, partían y regresaban

diariamente más de cincuenta trenes que nos abastecían de alimentos, objetos de consumo o materiales de construcción. Recuerdo que en aquel entonces pensaba que nadie salvo ellos podría haber visto lo que había más allá del valle. Pero cuando una delegación de la empresa vino a visitarnos al colegio, estos mismos conductores nos dijeron que las vías, ya a la altura de los pinares, se prolongaban en forma de túnel, de modo que, aun conociendo su destino, todo el tránsito era idéntico. Según ellos nunca veían qué había por encima ni alrededor del túnel.

Una tarde estuvimos con nuestra profesora en la estación porque quiso que conociéramos al representante de la empresa ferroviaria que había sido galardonado por sus años de trabajo. Un señor que había comenzado de delegado sindical y que entonces, a los ojos del resto, era una reliquia. En un momento dado me escurrí con otro compañero hacia un pasillo que se prolongaba hacia el interior de las vías. A través de una ventana vimos la copa de un árbol inmenso en la distancia; un árbol que no había visto antes. Al pegarnos al cristal, observamos después que detrás de aquel tejo había una hilera de chopos escoltándole y que, junto a ellos, languidecían unos vagones abandonados como si fueran caballos raquíticos, moribundos. La enorme cantidad de tapias que flanqueaban a los árboles y a los vagones, apenas nos permitía distinguir el horizonte, salvo algunos detalles, como que se levantaban algunas edificaciones borrosas. Pero yo habría jurado que, habiendo paseado antes por detrás de esos muros, dado que la ciudad los circundaba, la imagen era completamente distinta a la que yo conocía.

Cuando volvimos a la sala donde estaba el resto de nuestros compañeros, que seguían atentos a las explicaciones del representante, no pude evitar preguntarle, una vez que hubo acabado de hablar, si era verdad que los túneles se extendían a lo largo del país.

—Niños, veréis. Cuando yo tenía vuestra edad ya existían los túneles —dijo—. Pero también yo tuve la curiosidad que te ha movido a preguntarme sobre su existencia y por ello le pregunté a mi abuelo. Cuando él era pequeño no había trenes, así que me explicó lo siguiente: cada semana partía hacia los bosques una nueva milicia conformada por hombres y mujeres a caballo, guiados por perros

de caza. Debían atravesar los bosques adyacentes de la ciudad para encontrar las materias primas. Los bosques, entonces, eran más frondosos que hoy porque apenas permitían filtrar la luz a través de sus copas y el suelo era tan espeso y denso como en las alturas. Por ello, para poder guiarse, se habían obligado a anudar en las correas de los perros un farolillo, así que, cuando la luz se mantenía fija e inmóvil, era porque los perros habían atrapado a otro animal.

»Este era el método que acompañó a nuestros antepasados hasta que llegó el tren. Después, las milicias ya no necesitaron a los perros, por lo que estos fueron abandonados a su suerte.

»Los túneles, niños, se construyeron precisamente para defendernos de unas jaurías que habían crecido sin límite. Una jauría que ya no reconocía a sus viejos compañeros y que, desde entonces, tiene sus ojos puestos en nosotros. Incluso a día de hoy, aun creyendo que el sonido de las vías podría paliarlo, se perciben los ladridos coléricos y afligidos de esos animales.

A nadie parecía importarle en mi ciudad conocer lo que había en el exterior; pero sería injusto decir que estábamos obligados a cultivar la ignorancia. Tardé por ello muchos años en valorar lo poderosamente amplio que era nuestro mundo, cerrado en sí mismo y poblado de sombras interminables. No es que yo tuviera un especial interés en conocer los lugares por los que ninguno de nosotros había pasado nunca. El mapa, me decía, no tiene por qué reflejar más que a los miembros de una familia. Sin embargo, sí que encontraba molesto que no se nos permitiera ver qué había en el interior de nuestra ciudad, dentro de los muros de la estación. Este pensamiento se volvió obsesivo cuando en mi cabeza lo equiparé con el recelo de que en mi cuerpo habría un órgano que vivía su propia vida. Me bastaba con recurrir a las explicaciones de mis profesores, que nos decían que los huesos no preceden a los pulmones ni al revés, para encontrar terrible la idea de que había una víscera que no se conjugaba a nosotros.

Después de veinte años, la posible existencia de ese órgano siguió siendo importante. Pero, tras el comienzo de las desapariciones, supe que las palabras de aquel ferroviario eran ciertas. Entonces,

un murmullo comenzó a aferrarse a las ventanas como si se tratara de una afrenta que poco a poco va entorpeciendo y ensuciando los oídos. Un eco lejano, gradualmente intenso, que al principio resultó novedoso y hoy era tan monótono como el antiguo ruido de los vagones. Era verdad. Fuera de día o de noche, los perros cubrían el cielo con su voz metálica.

Hubo una noche en que la lluvia me sorprendió con la celeridad con la que se prende una cerilla. A la altura de la calle del Muro, corriendo al tiempo que me tapaba torpemente la cabeza con la chaqueta, me detuvo de pronto un hombre.

—¿Tienes a dónde ir? —me preguntó.

—A mi casa —dije con los ojos entrecerrados por las gotas.

—¿Puedes acompañarme un rato? Vivo en ese portal.

Quizá en otros tiempos cualquiera hubiera declinado la propuesta, pero en aquellos días nadie podía pensar que habría una violencia mayor que la que conocíamos, así que me fui con él.

Era un señor con barba, descuidado. Vivía en una de las casas que siempre había querido visitar, una cuya fachada, porticada con vigas de madera, recordaba a la de un palacio. Él tenía un rostro propio de las familias acomodadas que en seguida se habían velado por el polvo. Al hurgar en sus ojos, en sus arrugas o en sus manos, me figuré con claridad los días de paz y sosiego que le habrían acompañado a él y a su familia, imaginándomelo distraído, sin dudar siquiera de la riqueza de su herencia, jugando en los antiguos campos de la hípica.

Subí a su casa sin decirle nada. En esos momentos estaba más interesado en observar los detalles del edificio: los ornamentos de la barandilla de las escaleras, el estucado de la pared, los pomos y los timbres de las puertas o el tragaluz del último piso que se veía al asomar la cabeza. Era difícil o incómodo admitirlo, pero siempre pensé que las casas que no conocía eran como los telones de un teatro de los que ahora podía conocer el juego que se escondía tras ellos.

Ese piso al que subí, por suerte, era una buena guarida. Apenas pasé el recibidor para cerciorarme de que a su inquilino le gustaba vivir entre tinieblas, cosa que por momentos no parecía lo más sensato. Frente a mí se hallaba el salón, donde había un escritorio que había apartado a los sofás y que estaba levemente iluminado por una lámpara pequeña. Fue justo al entrar allí cuando vi que sobre el suelo, tumbada sobre una alfombra, había una chica leyendo un libro.

—Hola. ¿Eres su hija? —pregunté. Ella simplemente arqueó las cejas y supongo que le bastó ese gesto para saludarme.

—¿Dónde vives? —me preguntó de repente el señor, que acababa de sentarse.

—Cerca. Al lado de la universidad.

—Niña, ¿quieres hacernos caso? Deja el libro —le dijo a la chica, que debía de tener mi edad.

—¿Cuántos son? —pregunté.

—Lo que ves. Mi hija y yo.

—Siempre había querido entrar en esta casa. He tenido una fijación especial por ella desde pequeño.

—¿Sí? ¿Por qué?

—Porque siempre la veía de soslayo. Sabía que estaba aquí, pero su arquitectura me parecía impropia de estas calles. La primera vez que me percaté de su presencia fue cuando nos llevaron del colegio a la estación y, de forma casual, alguien detuvo la marcha en frente de su casa. Luego juré no volverme a parar delante nunca.

—¿No te gusta el edificio?

—Al revés. Es que preferí inventármelo. Pero no he podido rechazar su invitación.

—Dime: ¿alguien de tu familia trabajaba en los trenes?

—No —respondí con sequedad.

—Mi familia contribuyó notablemente a la industria. Supongo que no te sorprenderá saber que los mismos que sufragaban las cazas luego invirtieron su fortuna en los trenes —entonces el señor miró a su hija y se detuvo—. ¿Qué opinión tienes de lo que ocurre? Quiero oírla. Los pocos a los que veo rehúyen esa pregunta.

—Bien... —durante unos segundos me mantuve en silencio—. Suponga que usted tiene en la mano una habichuela que se mueve. ¿No querría saber por qué lo hace? Su mejor opción sería abrir la legumbre y conocer el misterio que alberga. Pero esto puede parecerle insuficiente, con lo que podría llegar a pensar que lo misterioso es cómo ha llegado allí la larva que hace que la habichuela baile. A la pregunta de «por qué está ahí», se le encadenaría la de «de dónde viene la larva», y así hasta que se vea inmerso en una tarea judicial sin límites. Seguramente todas esas preguntas son importantes, pero nuestra propia vida exige la discriminación y, precisamente porque desaparecemos, no podemos abarcarlo todo. Por eso creo que el querer saber lo que ocurre no implica que lo lleguemos a entender.

Después de unos segundos sin conversación, el señor habló de nuevo:

—No salgas a la calle. Mira cómo llueve. Quédate.

—¿Está seguro?

—Sí. Los sueños también ahogan, pero no en la misma medida.

Después de cenar me acosté en el cuarto que me habían concedido. A decir verdad, no tuve una sensación de inquietud al hacerlo, aunque no es una impresión eufórica, digamos, el verse extranjero en tu propia ciudad. Desde que comenzaron las desapariciones, mis hábitos se habían centrado en recorrer las calles y las casas como si hubiera planificado un viaje. No hay nada de anecdótico en la conciencia que examina esta ciudad despoblada; un aspecto

que trastoca profundamente la frontera entre la vigilia y el sueño, un terreno donde los edificios hacen de cabezas de un cuerpo desmembrado. Las últimas personas que, como yo, pudimos recorrer todos estos espacios hoy dominados por el frío, comprendimos los gustos y las pasiones de los propietarios de los objetos desnudos y solos que habitaban cada lugar. Incluso en el objeto más tímido o pobre —un zapato, un peluche, un jarrón—, veíamos las manos que lo habían alimentado con su pensamiento.

No tuve pesadillas al dormirme. Tampoco oí los ladridos porque se vieron difuminados por el sonido de la lluvia. Pero me asusté cuando, en mitad de la noche, la hija de mi anfitrión me despertó tirándome de los dedos. No se le había ocurrido otra cosa más normal que colocarse una máscara de una lechuza que hizo que me retorciera sobre la cama. En seguida ella se rio y salió del cuarto.

Lo que en sí me sobrecogió no fue que la chica me despertara del sueño ni que llevara la máscara; no, lo que me asustó fue que hizo algo que volvía a mí con recurrencia y que era el sentirme observado mientras duermo. Desde pequeño este pensamiento me había atrapado de la misma forma en que una mosca agoniza en una telaraña. Pensaba que ver a alguien dormir era como anticiparse a su funeral. Para librarme de este peso que creía llevar a cuestas, solo, propagué esta ocurrencia en el colegio y luego en el instituto, de modo que mis compañeros empezaron a temer que sus padres, por las noches, los miraran fijamente cuando estaban soñando. Y muchos niños y adolescentes se decidieron, gracias a mí, a lo contrario, a ser ellos quienes desvelándose mantuvieran una guardia nocturna frente a los cuerpos de sus progenitores.

Recuerdo que una vez un padre le debió decir a un amigo mío: «¿Qué haces ahí levantado?», y este preguntó: «Papá, ¿la muerte viene sola... o con refuerzos?». Le dio al parecer una torta y lo mandó de nuevo a la cama.

Esta pregunta también se la hicimos a Rafael, nuestro tutor, y nos advirtió de lo siguiente: «Cada noche nos visita alguien. Alguien que quiere vernos frente a frente. No creáis que es el andar nocturno de nuestra conciencia. Nosotros permanecemos quietos.

Más bien, es alguien que no conocemos pero que es idéntico a nosotros». Si lo que quiso nuestro tutor fue calmarnos, desde luego que consiguió lo contrario. Por ello tuve que construir una fortaleza invisible para cuando iba a la cama, pues habíamos enredado la idea de que el sueño y la muerte eran la misma cosa, si no fuera porque el dormido debía poder resistirse. Así fue que en adelante comencé a pensar que los límites de mi cama eran los bordes sobre los que se levantaban cuatro paredes y que, no muy por encima de mi cabeza, el techo era una cubierta a dos aguas. Mi cama comenzó a ser mi casa, por muy pequeña y humilde que fuera. Entonces yo me imaginaba las horas que podría pasarme dentro creyendo que afuera todo estaría sepultado por la nieve; que podría retozar sobre las sábanas sin que ningún peligro pudiera acecharme. Seguramente esto se me ocurrió recordando al lobo que con sus soplidos quería demoler la casa de los cerdos, salvo porque ahora el peligro no era imaginario.

Esa mañana me levanté pronto, cuando aún amanecía. Fui a la cocina a desayunar y esperé en el salón tomando un café. La lluvia había ido remitiendo pero todavía se podían observar desde la ventana los largos pasillos de agua que había dejado en las aceras. Me hubiera gustado preguntarle al hombre quién construyó los túneles, pero la noche anterior lo había descartado por cansancio. Estaba seguro de que su respuesta le habría dado sentido a la maldición de aquellos que nos habían encajonado en esta ciudad. Pero ya no estaban en casa, ni él ni su hija.

Me entretuve por la casa mirando entre sus cajones y armarios. Bastaba con pestañear para darse cuenta del barullo en el que se encontraba la vivienda, donde todo estaba solapado y en montículos. La única cosa que agarré, aislada en el suelo junto a un estuche de jabones, fue una radio. La encendí con la curiosidad de revivir un objeto inútil, pero escuché una tabarra de insectos. Si hubiera oído a los perros, entonces me habría asustado pensando que estarían dentro de la ciudad. Por suerte, el sonido de unas cigarras o unos saltamontes era lo más parecido a oír una nana en aquellos días.

En fin, esa mañana no era distinta de cualquier otra, salvo por el hecho de que cada día era más silencioso al anterior. Uno se acaba

acostumbrando a todo de la misma forma que otros animales transforman el aburrimiento en sosiego. Un secreto que también conocían los curas de nuestra escuela, para quienes el mayor temor era que el infierno acabara hastiando a sus huéspedes, haciéndole perder toda su eficacia.

Aunque ya no sabía exactamente en qué mes estaba, las lluvias habían comenzado a ser constantes. Habían penetrado hasta lo más profundo del suelo, por lo que seguramente el verano estaría próximo y entonces se habría cumplido un año desde que todo cambió.

Una celebración siniestra, sin duda. Un año en el que incluso el cielo parecía una persiana que había sido cerrada. Desde entonces tenía un color extraño, del que vagamente se podía decir que era azul. Tal vez me obligaba a pensar que era «azul» aunque no lo fuera. O puede, si acaso este pensamiento no es absurdo, que el color estuviera muriéndose.

Durante las siguientes semanas seguí intercalando mis paseos en piragua con los allanamientos. También cené en varios restaurantes abandonados donde las despensas conservaban cantidades ingentes de comida, a pesar de que tuve yo mismo que hacer de cocinero. En una ocasión imaginé incluso que todas las mesas estaban ocupadas y hasta hice un gesto de asombro falso cuando me coloqué en una de ellas, haciéndome creer que había tenido suerte en encontrarla. Le ordené al camarero irreal que me trajera exactamente los dos platos que tenía delante. Pensé, por otro lado, que podía divertirme lanzando los platos contra la pared y las lámparas, pero esto solo tiene valor cuando alguien puede reprenderte por hacerlo.

La represión era útil del mismo modo que el que te encierra crea las condiciones de la libertad. Hubo una tarde que esta reflexión me pareció acertada cuando me encontré con un grupo de seis músicos de una cofradía. «¿Adónde vais?», les grité, aunque no me respondieron. Aun así les seguí. Caminaban a paso firme y disciplinado y, hartos de escuchar los ladridos de los perros en la distancia, se decidieron a tocar en un puente. Lo hicieron desesperados, con el ansia deprimente de los golpes del tambor y el

chillido de las trompetas sin variar en ningún momento. Alejándome, creí ver en ellos a unos soldados que sueñan febrilmente con un enemigo invisible, un enemigo que solo se figura como un ruido informe en la distancia. Pero aquellas trompetas no podían hacer nada contra los ladridos. ¡Amansar a las bestias! ¡Cómo iban los cerdos a someter a los lobos! Esa firmeza del que ve que todo se derrumba, esa repulsa al mismo orden que nos había llevado arrastrados hasta aquí, me pareció una de las imágenes más bellas que podría coleccionar.

Al día siguiente, las luces ya no se encendieron. El que pudo estar al cargo de la central, quién sabe si alguien más con él, había dejado de proveer electricidad. Hasta entonces no había reparado en la generosidad, por otro lado extravagante, de quien con tanto empeño mantenía la luz. Por eso pensé que, para corresponderle, podría ser yo mismo el que me dirigiera hasta las instalaciones para encender de nuevo los suministros, aunque sabía que era un aviso inviolable. ¿No hacía tiempo ya que estábamos sumergidos en las tinieblas?

Tuve que contradecirme y aceptar que este lugar tan propio se había vuelto ajeno y cruel. Necesitaba saber con la misma ansia enfermiza por qué la larva ha llegado a la habichuela. No me quedaba otra opción, después de haber recorrido la ciudad tantas veces, que adentrarme por fin en los terrenos de la estación.

Frente a mi fortaleza privada allí se hallaba la más inexpugnable de todas. Cada paso que daba era más tembloroso que el anterior. Estaba, pues, preso del encanto de quien prefiere desvelar a ocultar, del que ignora, justamente, que el exceso de luz provoca la ceguera.

Llegué. Llegué a la estación y entonces dejé de oír el ladrido de los perros. El aire tenía distintos olores, refrescantes y agudos, como los del limón y las manzanas, o el del sauce, la sal y el trigo reseco y dorado. Antes de cruzar el umbral de las vías y adentrarme, eché un vistazo atrás y observé la última porción de la vida que había dominado.

Frente a mí estaba el imperio prohibido. No se escuchaba nada, salvo porque quise otorgarle a la brisa un sonido que no tenía. Entonces

me encontré con cientos de naves que se prolongaban en fuga hacia el horizonte, sin ser capaz de adivinar sus límites. Ninguna de ellas tenía puertas, solo ventanas, pero a una altura tan elevada que no me permitía ver qué había en su interior. Anduve sin orden entre aquellas paredes de hormigón mohoso y los árboles solitarios que poblaban sus calles. La impresión me conmovía y aterraba en proporciones idénticas. Entonces, justo al pasar un depósito abandonado que entorpecía el camino, observé que había una nave que tenía una puerta abierta. Me quedé tan paralizado como si me acabaran de enterrar los pies, hasta que una figura salió de entre las sombras y se me quedó mirando fijamente. «Ven», dijo.

La luz caía en aquella nave con la levedad de una pluma, asemejándose a unos chorros de agua que fluyen lentamente. El sol le había dado a la estancia una pátina ocre, como si fuera la corteza de un pan. La figura puso su mano sobre mi hombro y me acompañó por dentro, donde hileras interminables de cuerpos yacían sobre camas.

No pude contener las lágrimas, aunque de pronto me viera invadido por una sensación de plenitud como si esta se me hubiera pegado sin permiso.

Todos reposaban allí: mis padres, mis familiares y mis amigos, acostados sobre las camas, con una leve sonrisa en sus rostros. Cientos de miles de hombres y mujeres habían acabado en ellas guiados por el mismo ímpetu que a mí me había arrastrado. Camas que, ante mis ojos nublados, se perdían en la distancia de entre aquellas paredes y techos arenosos que estaban a punto de vencerse.

En medio de aquel orden, de aquella imagen repetitiva, comencé a evocar el caos del mundo que había conocido, con sus errores y defectos, con sus esquinas agrietadas y paredes rotas. Yo no había sido más o menos importante que el resto, pues todos habíamos luchado contra la adversidad, y si nuestros antepasados habían agotado sus esfuerzos, era para que los siguientes tomáramos el relevo y no nos dejáramos destruir.

Y allí estaban todos, soñando el más real de los sueños.

En ese instante sin segundos, la figura me detuvo y me señaló la cama vacía que teníamos delante. Y como si hubiera sido guiado por órdenes que desconocía, me metí en ella sin decir nada.

«Ya no habrá de nuevo más peligros», dijo la figura. Entonces cerré los ojos y noté un beso en mi frente.

DISCIPLINAS DE UMBRAL

IGNACIO CASTRO REY

El origen de la experiencia estética está en nuestra capacidad de emocionarnos ante la belleza, en una inesperada conjunción de materia y forma. La obra de arte es una elaboración humana que busca reproducir esa belleza sensible que encontramos ocasionalmente en la vida corriente o en la naturaleza. Intelectual y vivencialmente, el hombre se ha preguntado desde antiguo por las claves de una atracción que siempre ha tenido fama de poder *trastornar* las facultades emotivas y racionales. Hasta en algo tan banal como la penúltima versión de *King Kong*, uno de los protagonistas dice al final, explicando melancólicamente la muerte del animal que se había enamorado de una mujer: «Es la belleza lo que mató a la bestia». Es posible también que algunos seres humanos —no solo Marilyn—, no hayan podido sobrevivir a su belleza, sobre todo si no se han conformado con ella y la admiración que generaba. Mucho antes de Sócrates y Platón, obsesionados con la experiencia sensible de lo bello, el hombre se ha preguntado por la fuerza de esa emoción estética que a veces arrastra todos nuestros sentidos. Parte de la impresionante cultura egipcia, griega o azteca no deja de ser también una reflexión sobre el misterio de la belleza en este mundo imperfecto. Y tal fascinación ha continuado hasta hoy, en las leyendas de la imaginación culta y popular, tanto laica como religiosa. Todavía un personaje del *Ulises* de Joyce reconoce con tristeza: «El sentido de la belleza nos extravía».

Fiel a cierta línea de sombra que viene al menos de Deleuze, una reciente conferencia de Agamben establecía dos tipos de imágenes. De un lado, las imágenes publicitarias o artísticas que nos rodean, remitiéndose unas a otras, envolviéndonos con una pared protectora. Estas imágenes aparecen «colgadas» en el tiempo social y nos empujan a seguir con la velocidad de la comunicación, a interactuar, a consumir. De otro, algunas imágenes que nos *paran*, que detienen el parloteo incesante de la comunicación y nos sumergen en un tiempo distinto. En este caso la imagen no aparece colgada en el tiempo, sino que *tiembla* con el tiempo dentro, como si lo acumulase

en su misterioso estar-ahí. Estas obras —Agamben ponía el ejemplo de algún trabajo último de Bill Viola— no reproducen espectacularmente lo visible, de un modo al que ya estamos acostumbrados, sino que más bien hacen visible lo invisible. Trabajando una paradójica ***alta indefinición***, algunas imágenes hacen patente el Tiempo mismo en estado puro, con su espectral ambigüedad. De manera que, liberando la sensación de la opinión, estas obras de arte despiertan algo que estaba remotamente latente en nosotros. Como si impactaran directamente en el sistema nervioso, dice Deleuze, nos ahorran el tedio de otra historia más que escuchar[1].

También Baudrillard, al margen de la fama que a veces le ensombrece, comparte esta concepción ontológica de la imagen. Más allá de todo juicio estético, el autor de ***América*** cultiva la «ciencia imposible del ser único» (Barthes), la de una singularidad sin concepto. Se da en él la apuesta por la aparición estólida de un objeto que anula, al menos por un momento, el aura insoportable del sujeto, este narcisismo blindado, con su dosis de enfriamiento local, que sostiene el estruendo de la comunicación mundial. Se trata, insiste Baudrillard, de una presencia fulgurante sin traducción posible en el sistema de aplazamiento y tránsito que llamamos cultura. Tal objeto solo tendría acogida en la operación poética de la forma, un acontecimiento que ocurre —por primera y por última vez— a pesar incluso del metalenguaje global del Arte. Deleuze ha expresado así la tarea de la creación: convertir el accidente en monumento duradero[2]. Y Baudrillard sigue siempre este hilo conductor. Desde ese hilo, ajeno al orden circulatorio del discurso-mercancía, la institución Arte es una «comedia». Con su habitual carácter polémico, Baudrillard llega a decir en una entrevista que jamás se cita: «Todo lo malo que le pase a la cultura me parece bien»[3]. El autor de *Cool Memories* se refiere a la industria cultural que, complementando la pragmática económico-técnica, cierra la aversión de nuestra sociedad opulenta a cualquier obra del afuera[4].

1. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena, Madrid, 2002, p. 43.

2. *Ibid.* p. 136.

3. Jean Baudrillard, «La comedia del arte», en *Lápiz*, Madrid, febrero de 1997, n.º 128-129, p. 56.

4. «Esta es la cultura, nuestra cultura dominante, la inmensa empresa de reproducción museográfica de la realidad, la inmensa empresa de inventario estético, de resimulación y de reproducción estética de todas las formas que nos rodean. Esta es la amenaza más grave. Es el grado Xerox de la cultura. ¿Existe todavía una ilusión estética? Y si no, ¿existe una vía hacia la ilusión transestética? ¿Aquella radical, del secreto, de la seducción y de la magia?». Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*, Monte Ávila, Caracas, 1998, pp. 11-12.

De hecho, la mediación infinita, nuestra intolerancia «plural» al evento imprevisto, ha supuesto que el suceso más mínimo dé lugar a ríos de imagen. La imagen sociocultural, lo que Barthes llamaría *studium*, intenta *horadar* cualquier acontecimiento, taladrarlo, segarle la hierba bajo los pies. La imagen de los *media* es parte de nuestra guerra preventiva contra lo real, contra el enigma de su discontinuidad[5]. La alta definición de la omnipresente imagen, su «perfección inútil», produce una pantalla continua sin imaginación posible[6]. Al no conservar una relación con el vacío, con lo inimaginable que es centro de lo real, torna imposible el acontecimiento mismo de la percepción. De alguna manera, se ha producido una estetización monstruosa en la que el arte desaparece al realizarse socialmente, concluye Baudrillard. Ocurre como si las cosas se hubieran «tragado su propio espejo», perdiendo de este modo cualquier posibilidad de ilusión, de profundidad. La hipervisibilidad ha devorado la mirada.

Casi tanto como Heidegger, Deleuze le ha dedicado páginas decisivas al arte contemporáneo. Sean cuales sean las diferencias entre ambos —Deleuze acusa a Heidegger de ser demasiado «historicista», de permanecer todavía demasiado cercano a Hegel[7]—, en ninguno de los dos pensadores cabe exactamente una «estética», pues ellos siempre han intentado pensar la densidad ontológica de la obra de arte como el precipitado de una exterioridad sin paliativos, un punto de fuga inmanente que funde lo sensible con una universalidad imperceptible. En los dos casos se trata de pensar una singularidad, un *Ereignis* o haecceidad sin equivalencia, sin asignaciones suprasensibles de esencia. «Lo que nos interesa —dice Deleuze— son aquellos modos de individuación distintos de las cosas, las personas o los sujetos... la individuación, por ejemplo, de una hora del día, de una región, de un clima, de un río o de un viento, de un acontecimiento»[8]. Desde este plano inmanente, el autor de *Mil mesetas* entiende la obra de arte como algo inanticipable desde la institución artística. La irrupción intempestiva de la obra pone en suspenso la historia, también la del Arte.

5. Jean Baudrillard, «El espíritu del terrorismo», en *Power Inferno*, Arena, Madrid, 2002, pp. 24-26.

6. Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas, op. cit.*, p. 16.

7. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993, p. 96.

8. Gilles Deleuze, *Conversaciones*, Pre-Textos, Valencia, 1995, p. 44.

La originalidad de la creación artística nos remite una y otra vez a la diferencia entre *devenir* e *historia*[9]. Como el mito, el devenir nace en la historia y se sume de nuevo en ella, pero no le pertenece. La historia es el conjunto de condiciones, prácticamente negativas, que hace posible experimentar *algo* que escapa a la historia. Una época designa únicamente el conjunto de trabas de las que hay que desprenderse para devenir, para crear algo nuevo y permitir la irrupción de lo no previsto. Y solo esta intempestividad puede ser universal, precisamente porque surge en cualquier punto, saturando los átomos. Se trata de la aparición misteriosa de un objeto, un devenir *minoritario* que fuerza una variación imprevista en la situación mayoritaria. La obra será capturada tarde o temprano por el metalenguaje de los especialistas, pero el *punctum* (Barthes) de la creación volverá a surgir por fuera, en otro punto nómada, incansablemente mutante.

Se trata de la fuga como conquista o creación, lo que Foucault llamaba *afirmación no positiva*[10]. Es la experiencia de un perpetuo recomienzo, pues desde el momento en que lo creado se parece a algo consagrado, a un «Bacon» o un «Twombly», la obra ya no es nada. Se hace necesario otra vez transformar el cliché, maltratar la imagen. Como si la mano adquiriera independencia y pasara al servicio de otras fuerzas, trazando marcas, casi ciegas, que ya no dependen de nuestra voluntad ni de nuestra vista[11]. La primacía de lo desconocido, una trascendencia *desértica*, es el único previo, el preliminar referencial en el sistema abierto de los pensadores de la singularidad, sean Deleuze, Badiou, Baudrillard o Agamben. Según ese «sistema abierto», de filiación nietzscheana, precisamente porque el mundo comienza y acaba en cada punto, nunca se termina nada, pues lo esencial está siempre por venir. Lo potencial es algo que siempre regresa, también tras el último acto.

Como en la mónada de Leibniz, todo brota en la obra de su propio fondo sombrío, por eso —¡igual que el *Dasein*!—

9. Diferencia, punto de fuga que se prolonga a lo largo de *Mil mesetas* con nombres distintos: el *rizoma* bajo el árbol, la *manada* frente a la masa, lo *molecular* y lo molar, lo *minoritario* y la mayoría, lo *báptico* y lo óptico, espacio *liso* y espacio estriado, *máquina de guerra* frente al Estado... No se trata de otro dualismo, sino de una «doble articulación» que hace que la estratificación histórica siempre sea corroída por la mala hierba de un afuera que se multiplica. Véase en particular «Lo liso y lo estriado», Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1988, pp. 483-506.

10. Michel Foucault, «Prefacio a la transgresión», en *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 129.

11. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación, op. cit.*, p. 102.

no necesita «ventanas» ni soporta relaciones externas[12]. Según Deleuze, para rozar la violencia de la vida se requiere empezar una y otra vez desde cero, experimentando con el vacío y liberando ahí nuevas líneas de fuga. Cualquier sensación ha de componerse con el desierto, con la distancia insalvable de un Sáhara. Lo que se logra con este método es una planicie inmanente sostenida por una trascendencia meramente sensitiva, una eternidad que coexiste con la más breve duración[13]. Por muy compleja que sea, la obra conserva el vacío, una llanura tan vasta que, como decía el pintor chino, permite que en ella retocen caballos. La consistencia de los materiales se pone al servicio de un accidente, del accidente convertido él mismo en duradero. Se da en este sentido una *catástrofe* profunda: si todavía hay ojo, dice Deleuze, es el ojo de un ciclón[14].

El arte integra necesariamente su propia catástrofe. Lo que surge después es una suerte de potencia de ilocalización. Se trata de una cercanía *háptica*, un *absoluto local* que le permite a Cézanne hablar de la necesidad de «ya no ver» lo inmediato, de estar inmerso en ello, de perderse, sin referencia[15]. Como dice John Berger, sin la desaparición no existiría el impulso de crear, pues entonces se poseería de antemano la seguridad, la permanencia que el arte lucha por encontrar[16]. Es, por tanto, como si la obra hubiera de *adelantarse* a la desaparición, integrándola en su sistema.

El arte conserva, es lo único en el mundo que conserva. Pero no lo hace del mismo modo que la industria, que añade una sustancia para conseguir que la cosa dure. Por el contrario, la obra se sostiene abrazando su propia fragilidad, sacando de ahí fuerzas. Por eso encarna el devenir no humano del hombre, la invención de una zona de indeterminación donde cosas, animales y personas se reencuentran de una extraña manera. La única ley de la creación consiste en que el compuesto, asumiendo una *caducidad incorruptible*, una *individuación por indeterminación*, se sostenga por sí mismo[17]. Se trata de una

12. Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, pp. 39 y 107.

13. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?, op. cit.*, p. 167.

14. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación, op. cit.*, p. 139.

15. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, *op. cit.*, pp. 500-501.

16. John Berger, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Árdora, Madrid, 1997, p. 39.

17. Giorgio Agamben, *La comunidad que viene*, Pre-Textos, Valencia, 1996, pp. 30-38.

inverosimilitud geométrica, una imperfección física que ha logrado acoger una relación afirmativa con la universalidad de lo indiscernible. El monumento resultante puede caber en muy pocos trazos, en un pasaje sonoro de Cage o en un poema de Machado.

Lo inmaterial siempre ha estado presente en el arte, una eliminación de lo manual en la que «no se nota la mano». El artista retuerce el lenguaje, lo hiende, para arrancar la sensación de la opinión. El acontecimiento que resulta es como una *llovizna*, pues, igual que el luchador de sumo, crea algo común a la mayor velocidad y a la mayor lentitud. La sensación lograda es lo contrario de lo sensacional, de ahí el esfuerzo de algunos artistas por no pensar en el espectador. Renuncian al estruendo del espectáculo para acercarse a la convulsión de la sensación.

No hay en esta comprensión de la obra, igual que ocurre en Rilke o en Berger, ninguna necesidad radical de la institución Arte, puesto que la obra forzosamente se produce allí donde cada actividad logra la intensidad de una línea de fuga, de retorno a lo desconocido. La obra acaece cuando conseguimos escapar de la cultura, haciendo cualquier cosa para crear desde fuera[18]. De hecho, la escritura, la pintura, no tienen otra finalidad que la de liberar a la vida de las coagulaciones que la cercan. En este sentido, es totalmente cierto que únicamente se escribe, se pinta o se hace cine para los analfabetos, para los que no leen o nunca nos atenderán[19].

En este aspecto, el mejor arte siempre está a un paso del abandono del Arte, aunque solo sea porque la vibración de la obra abraza lo enigmático, dándole cuerpo a lo invisible. Tal abandono no tiene por qué tomar la forma expresa de un Rimbaud o un Duchamp. Con frecuencia no es más que el instantáneo regreso poético, que la obra facilita, a algo que estaba perpetuamente *ahí*, pegado al magisterio no intelectual de la materia. En cualquier caso, la creación respira más cerca de la gente que

18. Rainer M. Rilke, *Cartas a un joven poeta*, Alianza, Madrid, 1980, p. 99. También, John Berger, *op. cit.*, pp. 41-49.

19. Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, Pre-Textos, Valencia, 1980, p. 85. Según Artaud, escribimos para los analfabetos, hablamos para los afásicos, pensamos para los acéfalos. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?, op. cit.*, p. 111.

no tiene obra, públicamente catalogada, que ese producir a medias propio del elitista supermercado del arte.

Aunque es posible que hoy nos sobren pantallas y nos falten ventanas. A diferencia de la industria, que conserva las cosas añadiendo una sustancia que altera el original, el arte conserva dejando caer a las cosas en su imperfección original y extrayendo de ello cierta levedad, el *aura* de un pequeño milagro. Recordemos los cuerpos de Lucian Freud, las escenas de Hopper. El arte *deja ser* a las cosas, las salva abrazando su «perdición» irremediable. Tal vez por esto, uniendo finitud e inmortalidad, Agamben nos recuerda que algunas imágenes logran el sortilegio de una caducidad incorruptible. En el exterior natural, esa cercanía por todas partes recubierta, ocurre algo parecido. El vuelo en las aves, la danza en los humanos, es posible gracias a un juego con la gravedad, con el peso y la resistencia del aire. La música acepta la finitud, se funde con el paso fugitivo del tiempo, por eso puede juntarlo, detenerlo en un momento. Tal vez por esta razón el compositor de *free jazz* Leroy Jones (Amiri Baraka) comenta un día: «La música de John Coltrane es una de las cosas en este mundo que hacen del suicidio una idea aburrida». Jones puede referirse a que escuchar esa música nos libera del miedo; hace más apasionante y peligroso, más emocionante vivir que morir.

Se ha dicho a veces que el arte no respeta el canon de la cronología, siendo casi indiferente al paso de las décadas y nuestra perpetua fiesta de cumpleaños. Es cierto que podemos *fechar* con bastante precisión un cuadro o una partitura, una grabación audiovisual. Pero eso es ajeno a su valor artístico, a la fuerza atemporal que nos *retiene* en un cuadro o en un tema musical. Si ese pequeño acontecimiento de lo ahistórico ocurre, una obra de hace tres siglos puede ser más *actual* que algo de hace tres días. Como la obra de arte ha extraído una eternidad del fondo sombrío de la finitud, algo *infraleve* que coexiste con la más breve duración, no tiene nada que temer del

paso del tiempo. De ahí que el poeta J. Keats pudiese decir: «Una obra de arte es una eterna alegría». El momento que apresa el poema o la pintura no tiene ya ningún temor escondido, pues ha asumido, en la tensión pueril de una forma, la noche que nos daba miedo.

ALEGRÍAS DEL INCENDIO

FERNANDO GANDASEGUI

[Imagen desenfocada del suelo de una nave en Montemor-o-Velho.]

Los mapas de mares y océanos privilegian las corrientes superficiales, mientras que el efecto de las profundas y lentas derivas de agua no es tenido en cuenta, siendo, por lo menos, igual de influyente[1]. En los mapas terrestres son señalados accidentes geográficos como grandes montañas o cataratas, pero otros como una colina o una meseta permanecen invisibles. Verticalidad. Privilegio. Visibilidad. Influencia.

1. Lucy R. Lippard, *Yo veo/tú significas*, Consonni, Bilbao, 2016, p. 139.

Un día recibí una carta con un cartel roto dentro. Antón Ferreiro, el antiguo jefe técnico de Teatro Pradillo, en Madrid, lo había arrancado del baño del teatro. «Te lo tienes que quedar tú», escribió en el sobre. Mujeres y hombres de espaldas, con los pantalones bajados, enseñan agachados el culo en el cartel de la temporada de invierno 1994, subtitulada *La otra manera de ver teatro y danza*. En él puede leerse un aforismo de Heráclito para introducir una obra: «Los cerdos se regocijan más en el cieno que en el agua limpia». El cartel estuvo décadas allí. Miles de personas lo habrán mirado. Es la típica imagen con la que convives y acabas por no ver. Que te sirve como paisaje para pensar en otras cosas. Al llegar a cada casa en la que vivo, cuelgo el cartel en el baño. A veces me doy cuenta de que está. Es lo que me queda, o no.

«Los indígenas tzeltales de Chiapas disponen de una teoría de la persona según la cual los sentimientos, las

emociones, los sueños, la salud y el temperamento de cada cual están regidos por las aventuras y las desventuras de todo un montón de espíritus que viven al mismo tiempo en nuestro corazón y en el interior de las montañas, y que se pasean. Estamos compuestos por fragmentos, rebosamos de vidas menores. En hebreo, la palabra "vida" es un plural, porque en una vida hay muchas vidas. Los vínculos entre los seres no se establecen de entidad en entidad. Todo vínculo va de fragmento de ser a fragmento de ser, de fragmento de ser a fragmento de mundo, de fragmento de mundo a fragmento de mundo. Se establece más acá y más allá de la escala individual. Agencia inmediatamente entre ellas porciones de seres que de golpe se descubren al mismo nivel, se experimentan como continuos. Esta continuidad entre fragmentos es lo que se siente como comunidad.»[2]

Se puede escribir sobre la vida o se puede escribir desde la vida. Se puede escribir sobre teatro, pero, ¿se puede escribir como el teatro? Si escribo como hace el teatro, tú y yo, ahora mismo, compartimos un imposible. Según Peggy Phelan, «la performance honra la idea de que un número limitado de personas en un marco específico de tiempo/espacio pueda tener una experiencia que no deja ningún rastro después»[3]. El fenómeno teatral se resiste a su documentación. Estrictamente, no podemos salvar nada. La contingencia radical de su naturaleza es contraria a cualquier reproducción. Todo documento traduce la experiencia performativa en algo distinto. Fracaso anunciado o desafío. Entonces, ¿se puede escribir como el teatro? «El desafío que propone la demanda ontológica de la performance hacia la escritura es el de remarcar las posibilidades performativas de la escritura en sí misma», sugiere Phelan[4]. Derrida va más allá, y defiende que «lo performativo promulga el ahora de la escritura en el tiempo presente»[5].

Estoy moviendo los dedos sobre el teclado de un ordenador. Tecla a tecla, se juntan letras formando las palabras y las frases que estás leyendo. Al pasar los ojos por aquí compartimos el presente de este acto que continuará hasta

2. Comité Invisible, *Ahora*, Pepitas de calabaza, Logroño, 2017, p. 148.

3. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, Londres, 1993, p. 149.

4. *Ibid*, p. 148.

5. *Ibid*, p. 149.

que tú quieras. Mi presencia implica tu ausencia y viceversa. Ni tú ni yo sabemos en este momento cómo terminará esto. Tormenta de verano en Barcelona, escampa, signifique lo que signifique eso para ti, no puedo controlar lo que piensas. Dentro corre el aire fuera mueve las ramas de una palmera. A la frase anterior le podría faltar una coma, pero decido dejarla así ahora mismo mientras escribo, no importa. «El acto de la escritura hacia la desaparición, en lugar del acto de la escritura hacia la preservación, debe recordar que el efecto posterior de la desaparición es la experiencia de la subjetividad misma.»[6] Este texto, poco a poco, debería desaparecer, y yo con él.

Si se escribe teatralmente, cada palabra de este texto debería matar a la anterior, y dejarse matar por la siguiente. Quien escribe también debería desaparecer, hasta que no quede nada más que tu recuerdo. Lo que pasa en la máquina teatro, de aquí en adelante, teatro, se quema en un fuego que aparece y desaparece, hace aparecer y desaparecer, al mismo tiempo. Artes tan vivas que mueren en cada gesto, palabra o imagen, solo sobreviven en la memoria de sus testigos, transmitiéndose en el testimonio de los supervivientes, documentos vivos, sus cuerpos y voces son las fuentes primarias por las que circula y se trasmite cada una de las historias de las artes escénicas. «Se escribe para recordar»[7], pero ¿no se traicionará así la experiencia de lo recordado en un teatro? ¿Será la oralidad, por su performatividad y falta de fijación, el sistema de comunicación más cercano al hecho escénico? ¿Puede hablar un texto?

Nunca he visto bailar a Montse Penela. Empecé a trabajar cuando ella ya lo había dejado. Muchos de los que trabajaron los últimos veinte años en Madrid también han desaparecido de la escena. De hecho, la historia entre la primera generación de artistas en Madrid, la que como dice Juan Domínguez tuvo que «inventárselo todo»[8] y la mía, está llena de huecos y silencio. Todo lo que sé de Montse Penela me lo han contado. Su trabajo en las obras

6. *Ibid*, p. 148.

7. Eric A. Havelock, *La musa aprende a escribir*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 76.

8. VV AA, *In-Presentable (2008-2012)*, La Casa Encendida, Madrid, 2015, p. 78.

con la coreógrafa y bailarina Elena Córdoba y muchas otras. Cómo se movía. Que se había ido a vivir al norte. Este verano, Elena me envió un vídeo de una obra suya con Montse. Fue como ver una aparición. Insuficiente. Tecleé su nombre en Google. Hay muy poca información. Acabé en una página web de una escuela de danza de Asturias. En un *post* de 2015, da las gracias a sus alumnos «por bailar con tanta intensidad» ese curso, con un vídeo de Natalia Makarova bailando *La muerte del cisne*. Pienso en Montse Penela enseñando a bailar a sus alumnos. Transmitiendo con las indicaciones de su cuerpo y su voz todos los fragmentos de cuerpos que alberga el suyo, devolviéndolos a la vida por un momento. Esos niños y niñas portan sin saberlo algo de la performance más radical que se ha hecho en Madrid. Tampoco he visto bailar a muchas otras, ni podré hacerlo. Escribiría aquí todos sus nombres. Los tatuaría en este papel, como quien se tatúa para no olvidar.

Hamlet, muriéndose hacia el final de la tragedia, dice a su amigo Horacio, el único superviviente: «Si alguna vez me diste lugar en tu corazón, alarga por algún tiempo la fatigosa vida en este mundo, y divulga mi historia». Shakespeare, en un juego conceptual de metateatralidad, nos invita a dudar si la obra que nos llega podría ser el relato que Horacio, el testigo, contará después, porque quizás «gracias a nuestra memoria, por un lado, podemos apropiarnos del curso de las cosas y, por el otro, con la desaparición de estas, reconciliarnos con la violencia de la muerte»[9]. En un escenario lleno de cadáveres, llegan unos caballeros y preguntan a Horacio por lo que ha pasado: «Me oiréis hablar», responde. ¿Fin? El resto, a lo mejor, no es silencio, ya que «la relación ingenua del oyente con el narrador está dominada por el interés de conservar lo narrado. El punto cardinal para el oyente sin prejuicios es garantizar la posibilidad de la reproducción»[10].

En una escena de *Wings of Desire* [El cielo sobre Berlín], irónicamente, en una biblioteca, un anciano dice para sí: «Con el tiempo, los que me escuchaban se convirtieron

9. Walter Benjamin, «El narrador», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 1991, p. 121.

10. *Ibid*, p. 123.

en mis lectores. Ya no se sientan en círculo, sino aparte, y ninguno sabe nada del otro. Soy un viejo de voz cascada, pero el relato sigue ascendiendo desde lo más profundo y la boca entreabierta lo repite poderosamente, pero sin esfuerzo, como una liturgia en la que nadie necesita ser iniciado». En otra escena, el viejo narrador camina renqueante por un descampado preguntándose dónde está la Potsdamer Platz, destruida durante la guerra. Mientras, invoca sus recuerdos de la plaza y pareciera que, al escucharle, al igual que en un retablo de las maravillas, la Potsdamer Platz se levantara, como Lázaro se levantó. En su última intervención cambia el clásico «Háblame, musa...» de los aedos, por un «Muéstrame». Puede que sea la cercanía a la muerte del anciano, a la desaparición, lo que le permita «mostrar» o empeñarse en narrar para no olvidar, ya que en el moribundo «aflora lo inolvidable, comunicando a todo lo que le concierne esa autoridad que hasta un pobre diablo posee sobre los vivos que lo rodean. En el origen de lo narrado está esa autoridad»[11]. Por la fugacidad de los hechos que acoge, por la intensidad de la vida que en él se quema una y otra vez, el teatro puede ser uno de los lugares para acoger la muerte hoy. Muerte alegórica, entiéndase, muerte de la que, como Horacio, podamos ser testigos y, como el anciano de la Potsdamer Platz, narradores.

Patricia Lamas fue una actriz que trabajó en Madrid durante los noventa y principios de los dos mil. Un día Patricia regaló una caja de zapatos. En ella había varios VHS de piezas de teatro. Entre ellos estaba *Protegedme de lo que deseo* (1997) de Rodrigo García, que toma su título de la obra homónima de Jenny Holzer. Había leído varias veces el texto de la obra en su pliego de la colección Pliegos de Teatro y Danza[12] que Óscar Cornago llamó las cenizas o «los restos del naufragio»[13] de una época del teatro en Madrid. El texto consiste en un pequeño monólogo inicial y unas frases sueltas sobre la vida. Nadie había guardado una copia del texto. El VHS llegó a Antonio Fernández Lera, editor de los Pliegos, quien junto con Isabel Albertus, su mujer, transcribió el texto con dificultades porque

11. *Ibid*, p. 121.

12. www.pliegosteatroydanza.wordpress.com.

13. Óscar Cornago, «Pliegos de Teatro y Danza: los restos de un naufragio», en *La Opinión de Tenerife*, 1 de agosto de 2008.

la obra estaba mal grabada, puede que incluso tuvieran que inventarse algo. Cuando estábamos empezando con *Los detectives salvajes* conseguimos que Antonio nos pasara una copia de la cinta de *Protegedme de lo que deseo*. Compramos palomitas y la vimos proyectada en mi casa.

Los detectives salvajes es una novela de Roberto Bolaño, cuyo título tomamos prestado Javier Cruz y yo para un proyecto. Javi siempre decía que no era un proyecto, que era un estado. En la novela de Bolaño, dos jóvenes poetas mexicanos buscan a una poeta desaparecida a la que nunca conocieron. La búsqueda le sirve a Bolaño como excusa, entre otras cosas, para retratar la literatura de una época. A causa de todos los relatos que habíamos escuchado sobre la escena madrileña antes de llegar a ella, se nos había despertado una curiosidad que necesitábamos saciar. Así que empezamos la búsqueda de una compañía de teatro que trabajó en Madrid a principios de los dos mil, y de la que no vimos sus obras. Durante dos años hablamos en Madrid con las personas cercanas a ellos. Viajamos a Portugal, Cataluña y Chile siguiendo su rastro. Mientras tanto, intentamos mantener en secreto su nombre hasta que llegáramos a Ana María García y Juan José de la Jara, quienes formaron la compañía de teatro Lengua Blanca.

Nunca hemos contado públicamente lo que nos pasó. Antes de empezar la búsqueda, hicimos una pequeña pieza de vídeo llamada *Prólogo a Los detectives salvajes*, explicando lo que íbamos a hacer. En realidad, Javi y yo siempre hemos hecho prólogos. Una amiga dijo que aquel prólogo era una carta de amor.

Como los mapas de mares y océanos, la Historia suele hacerse desde arriba, mirando la superficie. Ordenando la importancia arbitraria de unos hechos sobre otros, confía en que, además, al escribirlos, puede determinar su lectura y la influencia sobre los acontecimientos presentes y futuros. Pero al igual que en los sueños, los hechos muchas veces no importan, sino el significado que queramos darles.

En un teatro, más aún, porque solo queda la «experiencia de la subjetividad misma». Contrario a la complejidad de dicha experiencia, el vicio logocentrista ha privilegiado en el teatro los elementos textuales sobre todos los demás, desplazándolos al territorio de lo parateatral. Fuera de los textos, a partir de los cuales se ha escrito su Historia, todo son retales. Sin embargo, tan importantes eran para la experiencia del teatro griego las drogas, o en una liturgia medieval el vino, como los textos que nos han llegado, por ejemplo. Si «toda historia es la historia de un naufragio»[14], ¿cómo hacer historia(s) desde abajo? Laura Mulvey defiende la oralidad como una posibilidad para el cine feminista de contarse de otra manera. La historia masculina del cine ya ha sido escrita. En ciertas oralidades podemos escapar de las hegemonías y contar las historias desde abajo[15]. Ya lo dijo el anciano de la Postdamer Platz: «El relato sigue ascendiendo desde lo más profundo». En la oralidad transmitida en los retales del teatro afloran otras historias.

En las pistas de hielo (2008) fue la última obra de Lengua Blanca. En Youtube hay un vídeo de Ana cubierta con cigarros encendidos, echando humo mientras alguien toca la trompeta. También se ve a Juanjo con una piñata en la cabeza. Ana lo persigue con los ojos tapados y un palo, intentando romper la piñata. Se estrenó en el Festival Citemor en Montemor-o-Velho, un pequeño pueblo de Portugal cercano a la costa. Entre arrozales, un castillo en lo alto, lleva cuarenta ediciones. Citemor es el festival más longevo de creación escénica contemporánea de Europa. La obra se presentaría después en Pradillo, en La Casa Encendida y en el festival Escena Abierta. No se habrá hecho más de cinco, seis o siete veces. Todavía es así, pero antes era peor, más precario, y en una ciudad indiferente. Obra al año, meses ensayando, chándal a las ocho de la mañana, no paras nunca, estrenas, pocos espectadores, cinco o seis bolos, sigues viviendo como una rata, y a por la siguiente. Conseguimos el vídeo de *En las pistas de hielo* y lo vimos proyectado en casa de Javi. Ni una sola palabra. Acción tras acción al límite. El ruido seco del palo de madera chocando

14. *Ibid.*

15. A partir de la entrevista a Laura Mulvey en Ràdio Web MACBA: https://rwm.macba.cat/en/sonia/laura-mulvey/capsula.

con el suelo de hormigón. Una pequeña maqueta de una antigua pista de hielo de muñecos patinando. Hielo, movimientos autómatas y pequeños rastros de sangre. Ana haciéndose una lavativa en el suelo, un suelo que se llenaba después de cucharas en las que ardía una llama. Ventiladores hacían bailar por el aire cientos de kilos de paja. Es uno de esos trabajos que van calentando y calentando la escena por si acaso pasa algo. Como una invocación. Decidimos ir a Montemor-o-Velho, a la nave agrícola donde se estrenó *En las pistas de hielo*.

En Montemor-o-Velho los artistas madrileños encontraron un respiro para trabajar. Allí se gestaban obras de una manera que Madrid no permitía. Con tiempo y medios, las artistas disfrutaban de residencias, del tiempo laxo del verano y de una producción cercana y generosa, acompañados por Vasco Neves y Armando Valente, sus directores, y de todos los escenarios posibles del pueblo y sus alrededores. Vasco nos recibió al llegar. La nave abría el lunes, así que nos pasamos un par de días en Montemor-o-Velho de festival. Entre obras, cafés y Super Bocks, Vasco nos llevó a pasear por el pueblo.

Recorrimos el castillo, casas derruidas, iglesias, un pequeño teatro rehabilitado, arrozales, el río Mondengo... En cada uno de esos espacios se habían hecho obras de las que nos habían hablado. Allí había trabajado buena parte de la escena madrileña. Javi dice que es como ir a Ítaca, a una arcadia o un espacio mitológico. De Citemor han salido obras directamente al Pompidou, Avignon o a teatros de Madrid. En ese castillo Carlos Fernández, en esa casa La Ribot, en esa iglesia Carlos Marquerie, en este teatro Mónica Valenciano y Elena Córdoba, en ese solar Angélica Liddell... En ese río la Orquestina de Pigmeos hizo *Pigmeos do Mondengo*. Vinieron cientos de personas, era una performance que se hacía recorriendo el río, con músicos, buceadores, todo el pueblo estuvo aquí. Nos pasamos el fin de semana con la gente del festival, gigas de recuerdos en alta calidad. Grabamos y fotografiamos decenas de esos

espacios vacíos. Escenarios vacíos que se llenaban con los relatos escuchados de lo que allí había pasado. El lunes fuimos a la nave. Era propiedad de un hombre con mal humor, pero Vasco lo convenció para dejarnos entrar. Estaba hecha una mierda. Dentro había maquinaria de campo, tractores, basura y un cerdo vietnamita enorme. Al volver a Madrid y mirar los materiales, la única foto desenfocada de todo el viaje fue la de aquel suelo, donde Lengua Blanca estrenó *En las pistas de hielo*. La única imagen que habíamos ido a buscar.

Una comunidad es aquel sentimiento de experimentar continuidad entre vínculos, «de fragmento de ser a fragmento de ser, de fragmento de ser a fragmento de mundo, de fragmento de mundo a fragmento de mundo»[16]. «Tom Sharpe indicaba que la comunidad artística forma una urbe transnacional. La comunidad artística sería un colectivo de personas de un número similar a una pequeña ciudad que, a pesar de no compartir el mismo espacio físico, comparten la misma estructura social»[17]. Si existe la «ciudad teatral», esta obliga a sus habitantes al encuentro, a buscar un espacio en el que compartir un presente. A diferencia de otras ciudades, para formar parte de la «ciudad teatral», para mantener la continuidad entre los vínculos, «hay que salir de nuestra casa, ir al encuentro, echarse al camino, trabajar en la ligazón conflictiva, prudente o feliz, entre los fragmentos de mundo»[18]. Ciudad de una noche, la «ciudad teatral» se hace y se deshace cada noche que volvemos a encontrarnos.

«No quiero esta tarde / La quiero ennegrecer.»[19]

«Estás solo va a llegar la mañana / Sol cuello cortado.»[20]

Ahora seguía en estas páginas una suerte de relato de la «ciudad teatral» en torno a Madrid. De los artistas, espacios y retales que la han conformado en los últimos veinte años. De lo escuchado en las aguas profundas del teatro madrileño, por si podía arrojar algo de luz sobre el naufragio,

16. Comité Invisible, *op. cit.*, p. 148.

17. Antonio Ortega, *Demagogia y propaganda en arte según Antonio Ortega*, Biel Books, Barcelona, 2011, p. 19.

18. Comité Invisible, *op. cit.*, p. 149.

19. Escuchado a Pablo Caruana en un bar de la calle de la Palma la madrugada del 1 de septiembre de 2018. En su blog en Teatron se pueden encontrar recopilados artículos que ayudan a comprender qué ha pasado en Madrid: http://www.tea-tron.com/pablocaruana/blog/.

20. Guillaume Apollinaire, «Zona», en *Alcoholes*, Hiperión, Madrid, 1995, p. 21.

en gran parte invisible todavía. Pero a medida que avanzaba el texto, lo he ido borrando, poco a poco, hasta que no ha quedado nada. Quizás me tenía que dar cuenta de que es imposible, no soy la persona, este no es lugar, o esto trata precisamente contra la necesidad de la Historia y de intentar desprenderse de lo que nos ata a ella. De momento, excepto algunos intentos, permanece oculta en el patrimonio oral de sus habitantes, por si alguien quiere preguntar y sumergirse.

Si a mí me preguntan por un espacio donde se encontraba la comunidad escénica en Madrid, respondería que, desde 1990, fue alrededor de Teatro Pradillo. Con la dirección artística de Carlos Marquerie, aquel antiguo garaje se convirtió en los noventa en un lugar de exhibición e intercambio entre los artistas que empezaron a «inventárselo todo». Olga Mesa, Rodrigo García, La Ribot, Oscar Gómez-Mata, los grandes exiliados, pero también otras artistas como Elena Córdoba, Angélica Liddell o Mónica Valenciano, y tantas otras que siguen viviendo en Madrid, mostraron allí sus primeros trabajos. Después de muchos años a la deriva, la sala volvió a abrir renovada en 2012 con Getsemaní de San Marcos, Fernando Renjifo y otra vez Carlos Marquerie, acompañados por una extensa comunidad que la sostenía. Allí, en un solo espacio, en una ciudad desértica, se compartieron tantas intensidades que venían desde tan lejos, se acogió tanto deseo que, incontenible, no pudo sino implosionar, dispersándose, dando lugar en parte a la riqueza de la escena actual.

«—Tú nos quieres decir que dejemos Luvina porque, según tú, ya estuvo bueno de aguantar hambres sin necesidad —me dijeron—. Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos.»[21] Durante 2016, el equipo que dirigimos Pradillo llevamos aquel muerto con nosotros. Javi y yo formábamos parte del equipo durante el proceso de *Los detectives salvajes*. El año se acababa con una obra infantil, acabábamos de volver de buscar a Lengua Blanca en Chile.

21. Juan Rulfo, «Luvina», en *El llano en llamas*, Cátedra, Madrid, 2004, p. 118.

A la última función asistió solamente una niña con su madre. Decidimos hacer igualmente el pase, como siempre. La niña entró sola. Recuerdo a aquella niña jugando en la sala, entera para ella, corriendo por todos lados, y pensar que en ese momento se cerraba una etapa para el teatro en Madrid, que los fantasmas habían desaparecido. Esa noche cerramos Pradillo. Javi se quedó con el abridor de vino del teatro, y yo con el cartel del baño. El campo se ha abierto y hemos de campar, anchas, ahora, el teatro es un buen lugar para hacerlo, donde «la vida se juega siempre ahora, y ahora, y ahora»[22], manteniéndonos a flote, guiándonos por todas las corrientes a la vez, porque «el misterio de la madera no es que arda, sino que flote.»[23]

Después de Citemor, seguimos encontrándonos y entrevistando a las personas que habían conocido a Lengua Blanca. El relato de una época iba creciendo con cada una de las voces que escuchábamos. Este verano, un hombre mayor que anda por las terrazas de Lavapiés, se confundió, preguntándome si quería «adivinar el pasado». Me acordé de *Los detectives salvajes*. De las entrevistas recuerdo que en un principio nadie entendía por qué buscábamos a esa compañía, a lo que no sabíamos qué responder, más que por eso mismo los buscábamos. Luego no paraban de hablar sobre ellos y sobre otros artistas, obras, espacios y anécdotas que habitan, inevitablemente, el pasado. La sensación era que con cada entrevista asistíamos a una performance. Recuerdo a Nines Martín contándonos la producción de *En las pistas de hielo*, cómo tuvo que colocar todos esos cigarros en la ropa de Ana y lo difícil que fue encontrar la paja. Que Pablo Gisbert de El Conde de Torrefiel era fan de Lengua Blanca, que un día les envió un *e-mail* con sus textos o invitándoles a algo que había hecho cuando estaban empezando. Alguien nos dijo que todo el mundo lo deja, como Julia Roberts, y que no pasa nada.

Antes de viajar a Chile fuimos a Cataluña. Bolaño escribió una pequeña novela llamada *La pista de hielo*. El libro transcurre en el *camping* Stella Maris. En él no se

22. Comité Invisible, *op. cit.*, p.18.

23. Cita de Anne Michaels encontrada en un cuaderno de trabajo no publicado de Elena Córdoba.

especifica dónde está, pero localizamos un *camping* con el mismo nombre en Malgrat de Mar, cerca de Blanes, la ciudad en la que Bolaño pasó sus últimos años. También descubrimos que Bolaño, al llegar a España, trabajó como vigilante en el *camping* Estrella de Mar de Castelldefels, así que fuimos hasta allí. En el Estrella de Mar vimos lo que veía Bolaño desde la garita de la entrada. Nadie se acordaba de un joven vigilante chileno de hacía treinta años. Cerramos el bar con el borracho del *camping*, que vivía allí varios meses al año, y al que llamaban el Lengua porque no paraba de hablar. Nos dio pistas sobre algunos de los personajes que salen en los *campings* de Bolaño. El Stella Maris, latinismo de Estrella de Mar, era el *camping* más pequeño de Europa; su dueño nos dijo que es posible que un latinoamericano con gafas fuera a escribir a la cafetería del *camping* por las mañanas. En aquellos días nos dejábamos llevar con torpeza y despreocupación por la inercia de los estados de un proyecto que, como las novelas de Bolaño, se iba escribiendo a base de cabos sueltos. Javi también se llevó del Mediterráneo una contractura que aún hoy le dura.

Nos habían contado que los Lengua Blanca se habían ido a vivir a Chile. Nos dimos cuenta de que leían la *newsletter* de Pradillo desde una IP de Santiago de Chile, pedimos dinero y nos compramos dos billetes para allá.

Llegamos en noviembre de 2016. En plena primavera chilena. Santiago de Chile es una ciudad gris. Puede que influya la nube de esmog que la cubre, a causa de la contaminación y la barrera natural de los Andes, o el poso de la dictadura militar católica con aire yanqui que la invade. Así que decidimos marcharnos rápidamente a Valparaíso, donde nos perdimos como los *Perros románticos* de Bolaño. A la vuelta a Santiago nos dedicamos a decidir la manera para contactar con Juanjo y Ana. La Región Metropolitana de Santiago tiene siete millones de habitantes, pero a veces pensábamos que nos los podíamos cruzar por la calle y no reconocerlos. Todo lo que sabíamos de ellos nos lo habían

contado. Habíamos recorrido 10 000 kilómetros y no les poníamos cara todavía. Fuimos al *Mercurio*, un periódico de tirada nacional para poner un anuncio, pensamos citarles en los jardines del cerro Santa Lucía que se veían desde la torre de pisos donde vivíamos y grabar el encuentro, hasta miramos pistas de hielo donde quedar con ellos.

Todas malas ideas de artistas, o de artistas que no comprenden bien lo que están haciendo, porque todavía creíamos que estábamos haciendo un proyecto que compartiríamos, evitando, en principio, las opciones más fáciles y menos artísticas. Una tarde escuchamos un audio suyo, la voz caliente en una entrevista justo después de hacer *En las pistas de hielo* en Pradillo, donde «trabajábamos» o dedicábamos nuestros días y nuestras noches entonces. Salimos a pasear por un parque y, hablando después de haberles escuchado, nos dimos cuenta de que, en realidad, lo único que queríamos era conocerlos y, de paso, si fuera posible, saber por qué habían abandonado la escena. Juanjo se dedica actualmente a hacer páginas web, así que hicimos lo que podríamos haber hecho al llegar, o desde Madrid: llamarles por teléfono. No es fácil encontrar una cabina de teléfono en Santiago. Se estaba haciendo de noche, recorrimos cuadras y cuadras, entramos en bares, preguntamos a gente, hasta que dimos con una cabina de Telefónica en Plaza Italia. Tuvimos que llegar hasta Santiago de Chile para hacer una llamada en una antigua cabina de Telefónica.

Yo grabo con la cámara. Monedas. Javi descuelga el teléfono y marca. «¿Hola, Juanjo? Era él. Joder, se ha cortado.» Monedas, marca. «Juanjo, perdona que se ha cortado.» «Otra vez, no me jodas.» Monedas, risas nerviosas, Javi vuelve a marcar. «Hola Juanjo, perdona que se corta todo el rato. A ver cómo te lo explico... Me llamo Javier y estoy aquí en Santiago con mi amigo Fernando. Hemos venido buscando a Lengua Blanca.» «No me jodas, en serio, se ha cortado otra vez.» «¿Pero qué te ha dicho?» «Ha flipado.» Salimos corriendo con la cámara buscando otra cabina,

pero no encontramos. No podemos dejar la llamada a medias. Nos metemos en un *guest house* del centro y le pedimos al recepcionista un teléfono. Le explicamos para qué lo necesitamos y no entiende nada, pero nos lo deja igual. Subimos por las escaleras a la azotea, pero hay un partido de fútbol a todo volumen y no se escucha nada. Yo sigo grabando. Bajamos al *hall* y llamamos. El jefe del hostal y los empleados del hostal nos piden que les devolvamos el teléfono. Les decimos que se esperen. Javi vuelve a llamar, creo que le explicó a Juanjo otra vez el motivo de nuestro viaje, con más calma y detalles. Recuerdo los silencios de Javi escuchando su respuesta, la luz naranja, y los gestos que me hacía mientras. Devolvemos el teléfono a su dueño enfadado. Salimos y ya es de noche. Juanjo le había dicho a Javi que Lengua Blanca estaba congelada, que era pasado, pero tenía que consultarlo con Ana. Nos pedía que les enviáramos un *e-mail*.

Hola Ana, hola Juanjo,

Llevamos meses llegando aquí.

Explicamos anoche a Juanjo un poco apresuradamente lo que nos ha traído a Santiago, que sois vosotros, y también es todo lo que hemos encontrado en el trayecto.

A este viaje le han precedido otros, y otros muchos encuentros y relatos.

La cosa es sencilla, nos han hablado tanto de vuestro trabajo, del que no vimos nada, en bares, calles y teatros que hace un par de años decidimos empezar un proceso de búsqueda en el que sabíamos que encontraríamos otras muchas cosas. Así han ido apareciendo espacios, personas, historias..., que no solo nos han acercado a Lengua Blanca, sino a la amplitud de un contexto del que formasteis parte.

Queda muy poco de una escena muy reciente y lo que nos llega no nos basta, necesitamos comprender.

Por eso hemos venido hasta aquí, después de muchas vueltas.
Solo podemos respetar vuestra decisión, *todo va bien*,
pero pensamos que todo esto
solo sirve para eso
para hacer que nos reencontremos todos
pero si no podemos hacerlo
mientras estamos metidos en la vida
hay demasiados colores demasiadas luces
palabras
gente moviéndose a nuestro alrededor
entonces
solo nos reencontraremos
en el silencio.

Estamos por aquí, un abrazo,

Fernando y Javi.

Todo va bien es una obra de Lengua Blanca y lo que sigue en cursiva un poema de Céline que usaban en la pieza y que anticipaba su respuesta. Nos contestaron que lo que tuviera que ver con Lengua Blanca está en las obras, que más allá solo es anécdota, y que preferían no juntarse con nosotros. No les llamamos ni les escribimos más. Puede que nos encontremos en Madrid o algún otro sitio, como se despedían en el *e-mail*, o que no los conozcamos nunca. Seguimos en Chile un par de semanas. Viajamos hasta el sur, a una isla llamada Chiloé, en la que cuentan que hay seres mitológicos en sus bosques y mares. Allí vimos cómo los Andes se hundían en el Pacífico. Un paisaje de los que te hacen sentir insignificante. A la vuelta a Madrid, presentamos una pieza de vídeo para justificar la beca que nos habían dado para el viaje. El vídeo se titulaba *Los cabos sueltos*, y se acababa al descolgar el teléfono en aquella cabina. No hemos vuelto a tocar *Los detectives salvajes*. Solo habíamos hablado de lo que nos pasó en Chile a personas cercanas y cuando estamos los dos. Ahora tú también lo sabes.

Pablo Caruana nos dijo una vez que lo que nos empujaba a buscar a Lengua Blanca era nuestro miedo a desaparecer.

A día de hoy, pienso que *Los detectives salvajes* fue una obra que duró dos años. Que aquel estado del que hablaba Javi era en realidad el del performer, actor o bailarín. Que, sin saberlo, al seguir el rastro de una combustión, nos consumimos en cada uno de los movimientos, palabras e imágenes que hicimos. Que no podía quedarnos nada más que el relato que llevamos con nosotros. Después de cinco años trabajando juntos en colectivo, como en el teatro, desaparecimos de alguna manera con *Los detectives salvajes*. Este texto ha sido la transcripción de esa experiencia. De un posible agregado de experiencias que continúa contigo. Como en el teatro, si este texto está hablando, eres el testigo de una desaparición y la portadora del relato de la experiencia de *Los detectives salvajes*. A Bolaño le preguntaron una vez qué salvaría de un incendio. «El fuego», respondió[24].

Mientras termino de escribir este texto, confirmo una sensación que me ha acompañado durante su escritura. La sensación de que este texto me estaba poniendo a escribir para cerrar, o volver a abrir, que veces es lo mismo, varias pérdidas o desapariciones. La de Teatro Pradillo, Lengua Blanca y cierta escena madrileña, la de *Los detectives salvajes*, los años de trabajo con Javi y, en un sentido que todavía desconozco, la mía propia. Solo puedo estar agradecido de haber pasado por ahí, de haber compartido las alegrías de cada incendio. Desapariciones todas necesarias que permiten invocar a lo que está llegando o a lo que ya está aquí, para que esto vuelva a ser un prólogo. Dicen que las intensidades (una idea, un gesto, un afecto) crean realidad y dejan luz tras de sí, proporcional a la energía suscitada. El pasado del que provienen es inaccesible, no podemos adivinarlo. Solo queda cultivar un «olfato de pirómanos» y aprender a intuir la noche nuclear de las intensidades[25].

24. Andrés Braithwaite, *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas,* Universidad Pedro Portales, Santiago de Chile, 2006, p. 88.

25. A partir de una relectura de Amador Fernández-Savater sobre la *Economía libidinal* de Jean-François Lyotard.

DURANTE MUCHOS AÑOS, MADRID FUE NOCHE

PALOMA CHECA-GISMERO

Durante muchos años, Madrid fue noche.
Aquí un compendio de glosas.

Al principio de la noche salimos en banda a pintar la ciudad de siluetas, grafitear eslóganes con tiza y comer cocido. Al principio de nuestra educación nos creímos situacionistas y, como tales, recorrimos una ciudad que hasta entonces para mí había sido sirenas de ambulancias en la M-30, botellones en el parque y queso fresco. Pasó a ser fría, caliente y húmeda. Casas ocupadas, talleres y, pronto, relaciones públicas.

Éramos románticos como lo son todos aquellos que esperan encontrar en la noche el escape a la racionalidad. Cuando no iba en grupo, recorría las calles escuchando música. Con las manos en los bolsillos de la gabardina, deambulaba al paso de la música electrónica. Dentro y fuera del metro. Por ese entonces yo era dibujante.

No hubo noción de vanguardia hasta unos años después, cuando primero descubrimos el diseño y, después, nos volvimos curadoras y críticas.
La vanguardia vino al darnos cuenta de que su marco institucional también podría contenernos a nosotros. Artistas, coleccionistas, críticos, museos y periódicos. La vanguardia no era romper con nada, porque eso no se puede hacer.

De aquellos años recuerdo cuatro o cinco personajes naturalistas. Actrices y actores de las galerías que, anhelando entrar algún día en la corte, aprendieron la gestualidad de moda. Afecciones sesenteras, pómulos acentuados, boca siempre medio abierta. Aún no están en la corte, pero siguen posando, consumidos y exprimidas. Visten vestidos abstractos, pintan notas musicales. Su maquillaje color carne sostiene un teatro de autonomía que, todos los demás sabemos, está anclado en el castizo fenómeno social del clientelismo.
A su favor tienen el don de caminar con tacones altos sin hacer ruido. También, en muchos casos, sus voces suenan a algodón.

La corte es de color blanco: luz blanca, paredes blancas, suelos de cemento gris oscuro. El tiempo no pasa y nadie envejece. Los únicos cuerpos mutantes son los de los cuatro que, sentados en los tronos de marfil, señalan con el dedo y otorgan premios de diamantes. El resto de la corte se recicla en ciclos de diez años.

Los naturalistas desean camuflarse con el fondo. Aceptan el valor del ornamento y están dispuestos a pasar por él, con la copa en mano, sin moverse ni para comer, hipotecándose para tomar aviones, siguiendo a la corte en sus retiros estacionales.

En la facultad no aprendíamos nada. Yo solo recuerdo una clase de *land art* y otra de estética en la que suspendí por escribir un ensayo sobre la tragedia griega. En la clase de estética había dos compañeras de clase muy decepcionadas, pues pensaban que iban a aprender maquillaje y peluquería. Follábamos en los baños. Comíamos cruasanes y bebíamos cañas y café. Solo dos o tres o cuatro profesores no vivían requemados. Una vez alguien encontró a alguien sentada sobre las rodillas de otro alguien de mayor rango en su oficina. El edificio olía a belleza acrílica. Hoy, si cierro los ojos, con rap de fondo, puedo recrear su aroma.

Pienso en Madrid y la recuerdo de noche, aquella larga clase de estética.

Historizo estas imágenes porque me ayudan a situar el lugar donde se recuerda la persona que está escribiendo ahora sentada en mi sofá de cuero marrón. Si ahora cierro la boca y, con los ojos abiertos, miro hacia adentro, sigo viendo la casa del vecino de enfrente; pero en cierto modo veo también en mi frente la imagen clara de la noche madrileña. Oscuridad ambiental y muchas luces orbitantes de colores.

Aquí escribo párrafos que hablan de dos cosas: la primera cosa es la manera en la que las noches de Madrid forjaron mi relación con el arte. La segunda es la manera en la que pienso y practico la primera. Todo esto es parte de algo más grande, una unidad pegada a otra, que está al lado, fragmentada en capítulos, con índice y referencias, pero no disponible en este momento.

Hoy puedo escribir porque bailé mucho tecno.
Entrábamos un poco antes de medianoche. Pedíamos una copa en la barra de arriba, que había menos cola. Los focos de colores ya giraban todo a nuestro alrededor, mancando elipses verdes y rosas donde la

pared se junta con el techo. Luego, bajábamos a donde la música era más alta y animada. Saltábamos y movíamos las piernas. Sacudíamos la cabeza al ritmo. Yo cerraba los ojos y movía todo el tronco desde la cintura. Hombros para adelante y para atrás. Con el tiempo, los bajos de todos los temas se fungían en sincronía, dándonos una base rítmica constante para los pies, sobre la que distintas melodías electrónicas nos tiraban de los brazos. Fue así como desarrollé un amplio repertorio de movimientos de brazos y manos que conservo hasta hoy día.

Pasé miles de noches bailando. Yo bailaba para mí. Tú bailabas para ti. Ella bailaba para sí. Sudando, marcando la base. Una vez que incorporamos la experiencia de la inter-conexión-espacio-temporal, yo no me pude desprender de ella.
La siento incluso ahora, mientras tecleo en mi portátil esta construcción de cierta circularidad histórica. Suena una *jam* de *jazz* de posvanguardia, con sitares y sintetizadores. Mi cabeza dibuja círculos con los ojos entornados. A mi derecha hay una vela que se refleja en la ventana. Del otro lado, un árbol y tres palmeras que ondean al viento. ¿Y tú? Baila. Haz ochos con el pie.

La percepción de esta experiencia, porque no es ocular y vive en el ritmo, es bella; y en tanto que bella, placentera.

No sé si se me entiende. Quizá ayude que te diga que me he pintado la cabeza de rojo.

Bailábamos en grupo hasta la mañana.

Las primeras danzas fueron grupales sincronías, en las que el espacio era ritmo y yo cerraba los ojos y me movía por horas en la oscuridad de colores.
Pero pronto adoptamos el frívolo placer de nombrar, segmentar y demarcar. Una noche, en la calle, al azar llovieron libros sueltos del cielo. Con las manos los abrimos y los aseguramos alrededor de las cinturas, como salvavidas. Los fijamos con papel celo entre las hojas y difuminamos los bordes. Unos se hicieron artistas, otros diseñadores, otros críticos o comisarios. Así fue como llegó la enfermedad capital. Por temor a ser confundidos con cualquiera, las calles se

llenaron de pavos reales mascando hojas de libros, con copas en la mano y zapas de colores.

Ahí sí. Así sí que hubo una escena.
Una escena que es regularidad, urbanidad, competición y fraternidad.
Que también es postureo y favores tácitos.
Que es mortal, porque empieza y acaba.
En la que hay solidaridad, deseo colectivo y teatro.
No recuerdo que abundara el cuestionamiento del consenso sobre la relación entre el arte y su institucionalidad, pero sí que de vez en cuando este impulso tomara la forma de un proyecto independiente.

La escena, por ejemplo, era así: colarnos en una inauguración en un piso en Chueca. Objetos envueltos en plástico de burbujas, acumulados en estanterías. Ver cómo todos se miran. Contienen un secreto guardado en silencio que nadie enuncia. Dos besos, dos besos, dos besos. ¿Qué estás haciendo ahora? Pues esto y esto. Mucho trabajo.

Parte del valor de la escena es aprender quiénes toman las decisiones.

La escena son encuentros regulares en espacios muchas veces nocturnos, cuya función es, ante todo, comprobar que todos somos los que somos. Que seguimos vivos. Que, si hay alguien nuevo, ha venido de la mano de alguien, porque no puede entrar solo.

Se cree que gana quien aguanta.
El rictus agrio y seco; menos cuando después de la inauguración algunos siguen de ronda y beben vinos y gin-tonics y, poco a poco, deambulan, bien hacia el tecno, bien hacia el piano.

Yo sigo prefiriendo la ruta del tecno, sobre todo cuando bailo con pintores que bailan porque saben que al final de la noche a quienes cierran el club les tocan polos de sabores.

Una noche volviendo a casa un *enfant terrible* de la escena me preguntó que por qué no estaba ya dentro. Yo ya estaba mirando desde

fuera, tomando notas para este texto. A los cinco minutos llegamos a la esquina que la calle peatonal hacía con mi calle y yo giré hacia la derecha, subí dos manzanas y entré a mi portal, que es diferente a mi portal de ahora.

Este texto obedece el principio del montaje. Está compuesto de imágenes icónicas, referencias simbolistas y una marcada presencia de material textual. Lo escribo cerca de los cuchillos de la cocina. Claro, estoy sobre la mesa.
¿Será esta forma de escribir historia una forma dialéctica?
¿Me liberará de las armaduras rígidas con las que se erige la otra historia?

De momento me da un armazón flexible y me permite hablar del baile.

Unos años después construimos un recinto para nuestra educación. Le pusimos un parqué de baloncesto y pintamos los suelos con chicle de fresa.

Sin micrófono, abrimos un *cabaret* serio y racional.
Las invitaciones eran, como te imaginas, *collages*. Pero, como estábamos al tanto de las posibilidades tecnológicas de nuestra época, eran *collages* en gifs animados.

Ya por entonces jugábamos de lleno a la vanguardia. De manera intuitiva nos caían bonos de valor sobre la mesa. El Estado nos recordará como una asociación informal, pero yo opino que fue aformal. Los primeros años del *cabaret* fueron espontáneos, ricos e intuitivos. Poco a poco, la necesidad de capitalizar en el valor de la espontaneidad llevó a concretar sus formas, sus límites y objetivos. Esto pasa a menudo, y no solo en las organizaciones artísticas.

Los procesos de institucionalización se parecen a una campana: despacito se mantienen invisibles por un tiempo, latentes a ras de suelo. Luego, de pronto, cogen tracción y engordan como la espuma. Valores exponenciales y especulativos que, en el momento, ciegan el valor real del trabajo implicado en la sustención de la ilusión de crecimiento. La etapa de tranquilidad y estabilidad que llega después

con frecuencia se confunde con un plan sostenible a largo plazo. Ese es el momento de saltar.

Jugando entrenábamos para la profesión de lo aforme. Por ejemplo: con madera construí un mueble. Corté láminas, tallé motivos en sus caras. Fijé bisagras y creo que hasta lo pinté de blanco. En una cámara de vídeo grabé cintas y cintas de documental fijando la construcción del mueble en película digital que luego metí en cajas. El documental sigue guardado en algún sitio, pero no sé dónde tiré el mueble, una tarde de invierno, rápido, para hacer sitio.

En esta escuela también bailamos. Aquí nosotros poníamos las copas. Pero esto no eran fiestas, eran bailes serios, con título, subtítulo, hora y día. Se entraba por detrás, abriendo la verja.

Nos pasábamos el día criticando instituciones. Esto significa leer mucho y tratar de encontrar incoherencias. Fue un buen entrenamiento para después, cuando empecé a recibir créditos por hacer lo mismo en la universidad y en las revistas. Esto también significa que nos vestimos con disfraces de cartón, máscaras de color amarillo e imprimimos, entonces, muchos pdfs. Todo esto lo hacíamos para nosotros porque no estaba bien ser natural y, en el fondo, por entonces ya nos molaba la autorreferencialidad. A veces venía gente de la calle, a la que dejábamos entrar para cultivar audiencia. Después de hacer esto varias veces, dejamos de criticar instituciones. Al menos nos dimos cuenta de que, dentro de esta escuela, sería una práctica imposible.

Bailando, jugando, bebiendo, comiendo fuet parecíamos ser libres. Hace diez años éramos ingenuos pero hoy, claro está, somos unos sentimentales.

Pienso: ¿cómo escribir sobre el pasado sin caer en el mito de las protoformas? No quiero confundirte: aquellas noches de bailes flexibles e interminables no guardaban en sí escena artística futura alguna, por más bellas que fueran. Son las lógicas que tú y yo diseñamos desde el presente las que dan sentido a aquellas dislocaciones.
No éramos orgánicos. Lo orgánico es lo nuevo empaquetado.

> Y lo nuevo no tiene historia porque se la doy yo (¿no iba así el cuento?).

~~~~

También en Madrid se quemaron cosas y maté al vampiro.
Una mañana, cerca de la ventana, de repente vi la luz: durante siglos, un vampiro me había estado haciendo sombra. Me puse pragmática: bebí litros y litros de zumo de ajo. Sudé toxinas y lamí los cortes de sus colmillos en mi piel. A partir de entonces todo fue documental. Descripciones, frases cortas, luz y tomas frontales, como estas:

> Aquellos habían sido los días del barroco. El barroco era bello pero era, sobre todo, dolor. Lágrimas de cera. Sangre, pelo, telas de oro y martirio. Piel curtida a latigazos, roja e hinchada de pasión sacrificial. Yagas de ansiedad cortaban la boca de mi estómago. (No, no eran úlceras víricas.) Ojos cegados a la fuerza pues, en el barroco, el único sentido es el de la piel. Y para sentirla hay que azotar cada vez más fuerte.

Bajé del falso paso donde vivía el vampiro a vivir con la multitud. Desde la horizontal, abrigada en comunidad, vi cómo otras vírgenes entraron a su régimen de visualidad. Yo cambié de paradigma. Dejé la alegoría detrás y me volví estructuralista, que es lo mismo que barroca pero en lugar de dolor hay tedio e ilusión de transparencia.
Dando por muerto el barroco, aprendí a identificar a las otras estéticas de la culpa, sus víctimas y, sí, también a sus cómplices.

~~~~

Quiero reconocerte que no sé cómo hacer lo que estoy haciendo. Por un lado, he confiado en mi instinto. Por otro, en fríos ejercicios externos de narración. Quería ver cuán lejos del referente me podía alejar, sin tener que repetirte de cuando en cuando que cuando empecé a escribirlo, empecé pensando en la noche de Madrid. También quiero decir que esto sigue, que no termina aquí y que se multiplica, con diversas variaciones, cada vez que empezamos a hablar de lo mismo.
Yo salí de la escena. Rápido había aprendido la penuria temporal que la define, donde los lazos y voluntades son caducos y obedecen, inmediatos,

a las oscilaciones del mercado. Un día me subí a un avión. Al siguiente, sin darme cuenta, me había convertido en historiadora. Desde entonces, las escenas tienen valor para mí como construcciones históricas. Son síntomas indicativos de algo mayor, aunque, insisto, no son nunca esencias de nada.
Entender sus ciclos me provoca hastío, pero me ayuda a contestar preguntas. Siento placer con sus sorpresas.

Cuando estoy, entro y salgo, y siempre estoy mirando.

Aquella educación estética me liberó del presentismo de escribir crítica, al que regreso cuando necesito el amor inmediato del presente. Durante la semana mi oficio son las palabras causales y concatenadas, escritas en papel digital y habladas en el estrado de la clase. Tantos años bailando de programa en programa me enseñaron que esta polifacia es lo que más placer me daba. Hoy retorno a la versatilidad del código sin estar pegada a los géneros.
Cuando me estanco, escucho piano en los altavoces. Eso casi siempre funciona. Tumbada en el sofá, con la ventana abierta, escucho también el sonido de los animales nocturnos, que caminan por encima de la valla, luego saltan sobre el suelo de hojas secas y a veces se pelean entre sí. Leo códigos abstractos por donde se puedan colar imágenes. Y se cuelan.

Si no me estanco, construyo tramas de sentido sobre palabras que dan sentido a lo que veo.

Se ralentizó la historia y se congelaron los presupuestos. A uno y a dos y a tres la noche se les hizo oscura. Inventaron una tradición: para sentirse anclados, solo hablarían usando esdrújulas y sobreesdrújulas. Esta banda talló sus largos refranes en bloques de granito. Los coronaron con guirnaldas churriguerescas. Confundiendo la teoría con los trabalenguas, quisieron saturar la noche con su oscuridad, pero se habían olvidado de que la noche es, en el fondo, clara luz de colores. Por suerte, el granito pesa tanto que, en lugar de difundir los trabalenguas, los ancló creando vértices centrípetos de oclusión. Parece que, tras años de austeridad, esta banda ha vuelto a bailar y vuelve a apreciar la noche en su plena clarividencia.

Lean con cuidado: este texto es una falsa narración, donde lo ontogénico se confunde con lo filogénico. O, peor, se da por hecho la existencia de algo así como una *Zeitgeist*.

He aprendido a escribir historia. Al principio temí que me estuviera refugiando en esta práctica por necesidad de seguridad. Hoy sé que es una cuestión de poder.
Cuando escribo historia me pregunto cómo he de escribirla. Qué viene antes y qué viene después. Cuáles son los espacios que hay que dejar entre las cosas. Dónde empieza y dónde termina un bloque. Dónde intuir relaciones causales y dónde las cosas no son más que yuxtaposiciones.

Pienso en la relación entre historias, y cómo esta historia y esta otra hacen como que no se ven cuando, claro está, comparten estantería.
Yo escribo las dos.

También pienso en cómo y cuándo estoy yo. Aunque siempre esté, la mayoría de las veces hay que escribir las historias como si no fueran presenciales.

Este es un texto que es una función de pensar en Madrid.

Ayer soñé que regresaba al régimen del vicio, el de la máquina que dicta el bajo electrónico. Pero no, no. Otra vez no.

Inflo el estómago y los bajos pulmones con oxígeno. Lo contengo por seis segundos, lo exhalo en ocho. Entra brisa marina por la ventana, escucho un par de hojas secas retorcerse entre el aire y las baldosas del patio. La autopista corre de fondo. Desde el altavoz me envuelve el sonido de un enorme ventilador industrial. Estoy en una sala de turbinas brillantes, con resplandores magentas, cian, amarillos y blancos. El espacio es negro e infinito. Las voces angélicas de las válvulas aúllan lubricadas siguiendo el surco de los destellos de las aspas sonoras del ventilador. Allí estamos, todos nosotros, estás tú y estoy yo y está ella. Seguimos allí bailando activando la máquina, moviendo la historia, a ciegas, en círculos.

EL TIEMPO IRIDISCENTE

CARLOS FERNÁNDEZ-PELLO

INTRODUCCIÓN

Estamos en el mes de agosto, es 1976. David Hildebrand Wilson decide dar un paseo por las inmediaciones del Dallas Creek, en el estado de Colorado, muy cerca de donde se encuentra actualmente el rancho particular de Ralph Lauren. Después de un rato caminando por el campo, David se fija en un punto concreto del arroyo y decide hacer un receso para montar su cámara de 16 mm. Después de cargar el carrete con unos 400 pies de película, dirige el teleobjetivo hacia el río hasta que en el visor solo se ve una pequeña porción de agua y de alambrada. Durante los siguientes trece minutos filma lo que será su próxima película, *Stasis*, abriendo el campo lentamente hasta que la imagen inicial queda reducida a un detalle más de la panóramica final.

Días después, en el laboratorio, David va a reencuadrar laboriosamente la porción correspondiente al primer plano. Lo va a hacer cada ocho fotogramas, ampliando su tamaño metódicamente hasta que este abarque la totalidad de la pantalla, de forma que el encuadre sea siempre el mismo a pesar de la variación en el foco. El resultado será una película en la que, de una manera casi imperceptible, la resolución de la imagen, sin cambiar de cuadro, se descomponga lentamente en grano.

Según las propias palabras de Hildebrand, «ese era el objetivo de la película en primer lugar»: «lo que me empujó a hacerla fue, esencialmente, verla convertirse en grano (...) pero la película hizo algo distinto que supongo era también interesante (...) esa película, por alguna razón que nunca entendí del todo, consiguió crear cierto revuelo»[1]. El autor termina su frase ahí, en suspense, sin aclarar qué es exactamente lo que hizo la película ni qué revuelo consiguió. Veinte años más tarde fundaría junto a su mujer, la también artista Diana Wilson, una de las instituciones artísticas más singulares de nuestro tiempo, el Museo de Tecnología Jurásica de Culver City, en California.

1. Véase https://www.alternativeprojections.com/assets/Uploads/David-Wilson-Oral-History-Transcript2.pdf

Cuando pienso en la historia de David no puedo evitar pensar que la ironía sigue desaparecida del mundo del arte. Pero eso no me preocupa tanto como verla desaparecida en el hacer de tantos artistas. Cualquier intento de fijar una idea es indisoluble de cierta contingencia y reiteración; el que improvisa, curiosamente, repite formas, variaciones, que no guardan lealtad al origen, y sin embargo, son su herencia. Es por esto que creo que el arte permite insistir sobre la idea de accidente, una y otra vez, sin el riesgo de provocar daños materiales. Es por eso, también, que los primeros párrafos de este texto son un refrito de los primeros párrafos de mi primera exposición como comisario. Y es por eso que admito que, al escribir estas líneas, muy quieto, sigo sin saber del todo cuál será el sentido de este laberinto que estoy a punto de empezar a improvisar.

LA OSCURA CALIDEZ DEL MAL

Aunque está cayendo en desuso, todavía hoy se escucha aquello de que en la noche todos los gatos son pardos; que con la oscuridad, con la falta de luz, nos resulta más fácil disimular las taras, los defectos y las debilidades de aquello que se presenta ante nuestros ojos. El refrán también se usa a veces para justificar los roces inconfesables, las folladas inesperadas o las reuniones entre aquellos que no coinciden durante el día: cuando la idea de claridad es sinónimo de calidad y lo que queda en la sombra siempre es digno de sospecha. Es evidente que hay algo de esa sospecha en el gato y hay algo de gato en Madrid —probablemente como en muchas otras partes— solo que en nuestro caso nuestra nocturnidad es también fruto de un discurso europeo cuyo foco nos elude y golpea en la sierra, dejándonos en esta sombra tan periférica pero tan reconfortante.

Sin un mercado real, pero también, afortunadamente, ninguna miseria grave que exportar —de esas que tanto gustan a los pueblos del norte— diría que las formas de producción aquí, en la penumbra —en todas las penumbras

del mundo— son más proclives a enturbiarse. Como en una sopa de temperatura media, entre el desinterés y la tranquilidad, formamos parte de ese limbo mediterráneo que tiene el extraño privilegio de ser simultáneamente norte del sur global y sur del norte local.

Será por esa tensión que la obra de arte en estas latitudes persevera a sabiendas de que volverá al estudio más pronto que tarde —y no hablo ya de ventas, sino de simplemente contar con un almacén que no sea el armario de casa—. Esta condición media, que las instituciones locales describen como un problema estructural, a resolver en interminables mesas redondas sobre internacionalización, bien al contrario, creo que acentúa el color marrón de una práctica que sigue a la sombra del imperio protestante. En esta meseta inventada, donde el arte es a menudo un saber menor de quien lo practica, la poesía pocas veces puede evitar el mestizaje con oficios y formas de supervivencia muy diversas. Por eso me gusta pensar que aquí, como en la película de Hildebrand, las obras se hunden en esa ciénaga de la experiencia, de la que luego, más tarde, brotarán los relatos legendarios.

La defensa de esa vulgaridad, de ese potencial en lo inerte, nunca va exenta de riesgo ni de ofensa, igual que tampoco lo va de afecto. Es habitual oírme decir, a mí, que he dedicado casi una década a formarme en la Facultad de Bellas Artes de la Complutense, que jamás podría defender el currículo de esta institución en su forma pasada o actual, y a pesar de ello me reconozco, con cierto pudor, producto de algunas de las perlas que viven en ese mar de torpeza. En cierto sentido, y salvando las distancias, los pantanos institucionales en los que nos movemos a diario me recuerdan a los sinsabores de la política hidrográfica del régimen —ya se sabe, el legado agridulce de los embalses en un país que se vuelve desierto— y me enfrenta a esa pregunta tan vieja en los términos en los que los ha expresado alguna vez Ignacio Castro Rey: ¿cómo empuñamos el mal sin que este nos empuñe a nosotros?; o dicho de otra

forma, ¿qué hacer con la certeza inconfesable de que la imaginación prospera cuando nada se mueve alrededor?

En primer lugar, podemos empezar por aceptar la naturaleza inmoral de lo que hacemos. No hay, creo, nada tan frívolo y tan banal como el dedicarse a la obra de ficción en tiempos de urgencia o necesidad: tratar de darle fuerza de gravedad a la superficie de las cosas en medio de hechos catastróficos, no parece, a simple vista, una actitud propia de gente responsable —y por eso creo que los artistas nunca deberían parecerlo—. Soy de los que opinan que aún está por demostrar que el arte funcione a la forma de la homeopatía o la magia simpática: hasta donde hemos visto, el mundo no ha sido mejor cuanto mejor se ha representado, sino cuando, al contrario, se han multiplicado las condiciones de su imaginario en todas direcciones; cuando se ha extendido la idea de que imaginar algo, lo que sea, no obliga moral ni éticamente a realizarlo ni a hacerlo verdadero. En mi opinión, saber cómo y cuándo uno puede disfrutar de la voluptuosidad de lo macabro sigue siendo un síntoma de madurez —y uno de los poderes más preciados del arte—. Sublimar aquello que nos acecha, envolverlo en una ironía espectral o un deleite incómodo, siento que nos prepara para encarar la injusticia mucho mejor que el cultivo de la superioridad moral.

No obstante, cada día que pasa, esto parece una tarea poco menos que imposible. Para una mayoría de expertos cada vez más comprometidos con la gestión del proyecto ético e institucional del arte, ideas como estas albergan con frecuencia la semilla del diablo, ora conservador, ora progresista, ora capitalista. A ese sentir yo le digo: bienvenida sea la semilla del mal; pues con ella no sólo se pueden plantar maldades si no también comérselas, tallarlas, cocinarlas o injertarlas. Hablar de lo fantástico en épocas de un realismo atroz —y no es que la nuestra lo sea aún, aunque apunta maneras— con frecuencia ha sido visto por las gentes de bien como un síntoma de frivolidad, de burguesía o de cesión frente a las presiones del imperio de turno.

La edad, para estas personas serias, comprometidas políticamente, obliga a «tomar posición», pero curiosamente esta madurez solo puede existir en los términos tan pueriles del «conmigo o contra mí».

En contra de esa simpleza, creo que si existe algo en la noche que la diferencia del día es la contundencia con la que te golpea toda la complejidad de su apariencia. Y es que como adultos valoramos la noche en virtud de todo aquello que nos aterraba de ella, probablemente porque en la oscuridad hay una posibilidad de lo imposible, aun cuando sea aterradora. El aprendizaje de los sueños, de los miedos, es como esa plusvalía de los baños públicos de las que hablaba el emperador Vespasiano: sus beneficios no huelen, *non olet*, y sin embargo son producto de nuestras orinas y heces nocturnas.

A mi entender, esta parábola de tiempos de los romanos avanzó hasta los pliegues más sugerentes del Barroco, con el apogeo de la tradición alquímica, cuando se empezó a tener claro que toda flor, todo perfume —toda sublimación espiritual y estética— surgía irremediablemente de la putrefacción de su sustrato. Una hipótesis del arte, la de la hez, que no creo que estemos en condiciones de olvidar o dar por superada. Así como el jabón es fruto de la grasa o la cosmética estuvo emparentada con la mierda descomunal del cachalote[2], el algo de la imaginación del arte suele ser el resultado de una desviación sofisticada del sentido común, de su materia, en el momento máximo de su corrupción.

SEMEJANTE, SIMPLEMENTE SEMEJANTE

A principios del siglo XX Menéndez Pidal, influido por el idealismo alemán, otorgaba a la creación española unas características inmutables entre las que destacaba «un persistente realismo». También su maestro, Menéndez Pelayo, había escrito años antes que «las artes mágicas tienen menos importancia en (la historia de) España, tierra

2. El ambergris o ámbar gris es una sustancia excretada por los cachalotes, compuesta de restos digestivos, que queda flotando en el mar. De olor dulce y terroso, se usó durante mucho tiempo en perfumería como fijador, aunque a día de hoy ha sido sustituido por compuestos sintéticos.

católica por excelencia, que en ninguna otra parte de Europa»[3]. El deje académico de ambos, en pro de un realismo soporífero, aún campa a sus anchas en muchos de nuestros chiringuitos culturales e institucionales, no vamos a engañarnos. Tendrían que ser los estudios posteriores sobre la materia fantástica, de la mano de autores como Julio Caro Baroja, Rafael Llopis o más recientemente Gerardo González de Vega, los que fueron contrarrestando esa caricatura a lo largo del siglo, subrayando la influencia de las fantasías caballerescas en el advenimiento de la novela moderna[4] y localizando incluso la aparición del cuento de miedo con la novela cortesana, de la mano de maravillas tan desconocidas como *El ahorcado servicial* de María de Zayas.

El propio compendio de Vega, *El demonio meridiano*, consigue además hacer un caso convincente de cómo, gracias a la tradición fantástica popular, «los calvinistas de los Países Bajos aplicaban a España, con valor profético, el sobrenombre de demonio del Sur o Meridión». Y mientras los católicos veían en ello una manifestación de la melancolía castellana, el apelativo demoníaco motiva, aún más si cabe, a mantener viva esa leyenda de que somos los moradores de la noche de Occidente.

Tanto Beatriz como yo pensábamos que la exposición podía tomar prestada esta situación poética de la meseta y, en su exageración fantástica, reivindicar la práctica de la ficción desde dentro de una ciudad fantástica. Pensamos al principio en *La torre de los siete jorobados* de Carrere, como frontera de ese territorio fabuloso por el subsuelo, en el que Madrid se yergue sobre los restos de una antigua ciudad judía, repleta de deformes. Pero también pensaba yo en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, cuyo relato limita al sur con esa Sierra Morena abisal, telúrica, del sueño dentro del sueño, fruto de la visión espuria de un conde polaco[5]. No eran malos puntos de partida, pero pronto nos dimos cuenta de que eran más valiosos como mentiras y fantasías secundarias que como anclajes de un paisaje que huye de la definición.

3. Gerardo González de Vega, *El demonio meridiano*, Miraguano Ediciones, Madrid, 2015, p. 14.

4. «Con [las novelas de caballerías] el libro dejó de ser un tesoro (...) para devenir un objeto de uso común y circulación general, al alcance de quien pudiera pagárselo y aspirase a obtener alguna satisfacción». El origen de la novela moderna habría de ser «motivado por el simple afán de entretenimiento», *ibid*., p. 38.

5. El autor de *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, el capitán y conde Jan Potocki.

En la línea de esa obsesión, sobre lo que no tiene forma fija pero lo parece, se encuentra también el trabajo etnográfico y mitológico de Roger Caillois en torno a la relación perversa entre materia e imaginación. Amante de Victoria Ocampo, traductor de Borges al francés y uno de los pocos eruditos del relato fantástico, Caillois estuvo siempre en un segundo plano de la historia: a la sombra de Bretón en su adolescencia, de Bataille en su juventud o de la etnografía y antropología oficial en su madurez. Lo que le convierte en uno de mis personajes secundarios favoritos.

Ya en su ópera prima, *La necesidad de la mente* —publicada después de su muerte, pero escrita con tan solo veintidós años—, Caillois iba a mostrar interés por las lagunas científicas del pensamiento automático, la sobredeterminación de las ideas y lo que él llamaba el ideograma lírico. En pocas palabras, intentaba una de las viejas cuadraturas del círculo que es la de descubrir una causalidad en la casualidad: quería averiguar qué es lo que hace que, en la quietud de la mente, una cosa nos lleve a la otra, y luego a otra, y luego a otra, para acabar, con frecuencia, en un final de parentesco tan evidente y lógico que resulta inverosímil. Le perseguía la posibilidad de que esa inercia tan humana tuviera réplica en la formación de los cristales, en la entropía de la temperatura y en otros fenómenos poco o nada conscientes, que trazase una diagonal entre la formación de la imaginación y la formación de la materia.

Caillois trabajó sobre estas cuestiones hasta sus últimas consecuencias, desde el camuflaje invertebrado hasta la teoría de juegos, pasando por la mitografía del pulpo o los minerales, y publicaría poco después un breve ensayo que, bajo el título de la psicastenia, exploraba el umbral que existe entre la pasividad del cuerpo y la imaginación nocturna. Un término, el de psicastenia o debilidad de la mente, que adquiere un tinte menos clínico, más legendario, cuando Caillois lo mezcla con la definición que daba Minkowski de la esquizofrenia como «un espacio oscuro». Así, para el psicasténico, la noche no es tanto el momento

de la exaltación del cuerpo como el espacio en el que su límite material se hace más evidente:

> El espacio se presenta ante estos espíritus desposeídos como una voluntad devoradora (...) Los persigue, los cerca, los digiere en una fagocitosis gigante. Y por último los reemplaza. El cuerpo pierde su unidad con el pensamiento, el individuo cruza la frontera de su piel y vive del otro lado de sus sentidos. Intenta verse desde un punto cualquiera del espacio. Siente que él mismo se convierte en espacio, espacio negro donde no pueden ponerse cosas. Es semejante, no a ninguna cosa, sino simplemente semejante.[6]

Se dice que en el principio fue el miedo. O, más bien, como precisa el aforismo latino, *primus in orbe deos fecit timor*: el miedo fue quien primero creó a los dioses.

Castro Rey ha advertido de que en nuestra cultura de la circulación ilimitada, «el género de terror siempre comienza con una detención: del coche, de la televisión, de las comunicaciones». Según él, «todo lo durmiente, lo que no se expresa espectacularmente es motivo de miedo»[7]. Dado que toda exposición es una forma de detención, podríamos afirmar, bajo estos parámetros, que toda exposición supone también el inicio de un relato de terror. Lo único que cambia en nuestro caso es que lo durmiente, lo estático, se salta ese segundo parámetro y sí se expresa en el museo en términos de espectacularidad. La pesadilla del arte en la era de su proliferación institucional es la de una suspensión del tiempo pero siempre positiva, envuelta de un simulacro de vitalidad pasada, de lección histórica, que nos impide salirnos del guión. El museo nos asegura que la interrupción no es mera interrupción; que no queda en vacío. Que tras el terror, hay moraleja.

También Marina Garcés ha apuntado hace poco hacia una idea de tiempo simulado. Según la autora vivimos un presente insostenible que nos obliga «a pensarnos desde

6. Roger Caillois, «Mimetismo y psicastenia legendaria», en *Revista de Occidente*, n.º 330, (1935, 2008).

7. Ignacio Castro Rey, parte del programa de radio *Insignificancias* para El Estado Mental Radio.

el agotamiento del tiempo y desde el fin de los tiempos»[8], lo que desemboca en una suerte de «condición póstuma» que ya no puede relacionarse con el futuro sin verlo poco menos que como una ingenuidad. La historia se ha vuelto a poner en marcha pero, según la autora, ahora vivimos un tiempo de la «inminencia», «en el que todo puede cambiar radicalmente o acabarse definitivamente» y esta ambigüedad del porvenir crea un inquietante claroscuro «que tiñe de sombras nuestros escaparates de luz artificial». Para Garcés rebelarse contra esa condición póstuma es casi un imperativo de su *nueva* ilustración radical, y justamente eso, el devenir imperativo, es lo que más me cuesta casar con la duda ilustrada: coincido con su propuesta más en imagen, en su apariencia de rescate de algo pasado de moda, que en su fondo de imperiosa novedad. Y es que no veo cómo el consumo permanente de nuevas «formas de resistencia», a menudo subrogada a estos zombis insaciables de tendencia que son las obras de arte —o peor, a estos seres idealizados que somos los artistas—, puede desmarcarse de la lógica lineal histórica de siempre. La que promete el enésimo horizonte luminoso.

8. Marina Garcés, *Nueva ilustración radical*, Anagrama, Barcelona, 2017, p. 13.

Quizá sea por esta obligación intelectual de la historia a contrapelo que asistimos a una fanfarria de instituciones en vías perpetuas de descolonización, sin fecha de inauguración, que paradójicamente perpetúa la influencia de sus estructuras a través de eternos seminarios, congresos, publicaciones y exposiciones que proclaman su fin inminente. Prometen la caducidad de un tiempo viejo pero lo hacen indefinidamente, como se prometía la llegada del mesías, reforzando la posición de los profetas, historiadores y curadores, y protegiendo al credo de la cultura del verdadero peligro: su ruina. Lejos de experimentar con el error al alcance de la mano, el del saber menor de cada tradición, de cada lengua, estas derivas críticas sustituyen hoy a unos dioses blancos por otros más exóticos —un canon crítico por el siguiente— y mantienen vivo el gran relato de que la historia se mueve a grandes pasos, barriendo a un lado la verdadera crisis de nuestro imaginario: que no sabemos parar; que nos da miedo parar.

A riesgo de equivocarme —pues qué sería del pensamiento sin eso— diría que el descarrilamiento de ese tren bala llamado crítica supone el inicio de un particular relato de terror que molaría empezar a contar. La fantasía comienza con un choque frontal entre la inoperancia mediterránea y el utilitarismo beato del norte. Le sigue un mundo alternativo de verdad, que no necesita, por enésima vez, ser salvado de nada, ni en el nombre del padre ni el nombre de la madre. Un arte que no nos libra del mal sino que, en su mentira implícita, nos invita a caer en la tentación de querer parecer noche y ser seres semejantes, no a ninguna cosa, sino simplemente semejantes.

EL MOVIMIENTO DENTRO DEL MOVIMIENTO

Desde hace aproximadamente quince años sufro episodios regulares de parálisis del sueño. Esta continuidad en el tiempo se aparta de la experiencia esporádica que la mayoría de la gente tiene con el fenómeno —al parecer bastante habitual y nada peligroso—. Siempre me he sentido tan asustado como atraído por esta forma de memoria corporal: en parte porque tiene algo de reflejo atávico, asémico, acultural, que escapa a esas supuestas bondades del cuerpo tan extendidas hoy; en parte porque colinda con la práctica de la hibernación y de muerte aparente de ciertos seres vivos. De hecho, me gusta creer que fue aquel día, grabando imágenes de líquenes y suculentas en Lanzarote, que caí en la cuenta de que la parálisis del sueño y la psicastenia orbitaban alrededor de un mismo centro de gravedad: el de la tendencia natural de la vida a ensayar su ser cosa; su querer parecer cosa.

La parálisis del sueño es un trastorno que se define como una incapacidad transitoria de movimiento en los momentos previos o posteriores a eso, el sueño. El sujeto, consciente pero inmóvil, mantiene una percepción completa del cuerpo y en algunas ocasiones hasta cierto grado de audición. El fenómeno va acompañado normalmente de

una sensación creciente de presión, siseo o vibración concéntrica, a menudo en dos o tres tandas, que produce una angustia intensa y un miedo superior, muy físico, a pesar de sentirte desconectado del cuerpo. Este comportamiento se explica desde el punto de vista médico como un *delay* o retraso en la conexión del cerebro con el resto del organismo, que sucede durante el sueño para evitar que el cuerpo responda a los estímulos ficticios y resulte dañado.

El terror de esta parálisis es total porque uno vive, efectivamente, del otro lado de los sentidos. Es decir, se siente con total precisión que uno no puede sentir nada. Si sucede durante la inducción al sueño suele producir alucinaciones hipnagógicas como la sensación de otras presencias en la habitación, o movimientos fantasma que vuelven a su posición original al despertar. Cuando sucede después del sueño la claridad del fenómeno es mayor; el terror es menos narrativo, más opaco; el vacío del cuerpo se hace más evidente y la lucidez del sujeto es idéntica a la que uno tiene ahora mismo, leyendo este texto. En estos casos, cuanto más haces por despertar, más insoportable es la presión, similar al hormigueo de un miembro dormido solo que en todas partes y por todas partes. La conciencia, sin respuesta nerviosa, se revela como el monstruo definitivo de la existencia: te sabes despierto sin poder estarlo y el cuerpo, como la cosa inerte que es, en ese momento, se vuelve claramente tu enemigo. En mi caso, la única forma de conseguirlo es disimular y desistir: solo cuando te abandonas al miedo de haber quedado en ese limbo para siempre, confiando que la amenaza de esa noche eterna sea solo eso, apariencia, solo entonces, cuando uno engaña al ser, el cuerpo recupera su parecer y despiertas.

Representada desde antiguo como la visita del íncubo o del súcubo —la imagen más famosa es la de *La pesadilla* de Füssli— la parálisis del sueño recuerda con mucho a las formas de sanación de la legendaria tierra de Elea. Peter Kingsley planteaba recientemente en *Los oscuros lugares del saber* una historiografía alternativa en la que las

prácticas oscurantistas de los *phólarchos*, o señores de la cuevas de Elea, serían una parte fundamental de la base de la tradición filosófica occidental. Su historia contrasta con la imagen luminosa del mundo clásico, que ya sabemos que es más un invento alemán que un sentir mediterráneo, pero sobre todo reencanta el imaginario de esa tradición que hoy algunos consideran poco menos que agotada. Figuras como Parménides, Jenófanes o Zenón serían para Kingsley algunos de esos sanadores del umbral y su forma de conocimiento, al contrario de lo que nos habríamos figurado, no aspiraba a ascender al mundo de las ideas si no a descender a los abismos del ser cuando se hace cosa.

«Para los griegos» escribe Kingsley, «la inmovilidad tenía una vertiente que les parecía sumamente inquietante (...) siniestra, ajena, profundamente inhumana»[9]. Por eso es que «los dioses mantenían una calma perfecta allí donde los seres humanos eran presa del pánico». En los momentos trágicos estos «ni siquiera cambiaban de expresión»; pasara lo que pasase los dioses «seguían siempre iguales: enigmáticos», y el ejercicio de esta quietud, su imitación por medio de la técnica corporal, era lo que permitía a los eleatas transportarse a una realidad que contenía a la vez al futuro, al pasado y al presente. La divinidad para ellos estaba claramente en permanente retirada del cielo y del tiempo; oculta en lo más nocturno del cuerpo.

Con esa idea en mente, al iniciar este proyecto, partimos de un retrato de Madrid parcial, anacrónico, de paso, sin referencias claras ni escuela. Madrid como una ciudad sin tiempo, cortesana, real y realista, pero también poseída por las leyendas populares de espectros y fantasmas que la hundían en el subsuelo de la historia.

Perdida entre los pliegues de este dédalo descubrimos una de esas rimas y leyendas que merece la pena rescatar y cuyo origen oficioso tendría lugar en el número 29 de la calle de las Infantas, sede del Café Castilla, en enero de 1945, cuando el resto del mundo estaba en llamas. De

9. Peter Kingsley, *En los oscuros lugares del saber*, Atalanta, Gerona, 2010, pp. 172-173.

la mano del poeta gaditano Carlos Edmundo de Ory, el pintor madrileño Eduardo Chicharro Briones y el italiano Silvano Sernesi, nacía en Madrid el *postismo* como el último movimiento de vanguardia; «el ismo que viene después de todos los ismos»[10], en una ciudad que nunca los vivió del todo.

A caballo entre cierta indefinición política y un humor inteligente, el postismo buscaba la objetivación científica del dadaísmo o el surrealismo, con un programa o proyecto que recordaba a la patafísica sin serlo. Con ello consiguieron confundir momentáneamente al régimen franquista y hasta obtener el beneplácito del por aquel entonces director de prensa, pero no tardarían en llegar las quejas de «obispos y padres de familia escandalizados» que les señalaron como un nido de «homosexuales, comunistas y extravagantes»[11]. Con estos mimbres su movimiento no duraría ni cinco años, víctima de la censura y de la desidia.

El episodio se ha descrito en el peor de los casos «como una excepción en el panorama realista y existencial de la poesía española de posguerra»[12] y, en el mejor, como una de las primeras manifestaciones de una estética adelantada a su tiempo, al intuir que la posteridad era un accidente feliz y absurdamente inalcanzable. Para el dramaturgo Francisco de Nieva fue «el refugio» estético de aquellos años; «(...) una especie de reunión de apestosos que hicimos reír a todo Madrid»[13]; pero también el anuncio de eso que vendría a llamarse posmodernidad —solo que en plena posguerra española y tres décadas antes de que el mundo se tomara en serio el término—. Otros, como el poeta Fernández-Arroyo, lo recordarían como el «resultado de unos experimentos fotográficos» entre Gregorio Prieto y Eduardo Chicharro en los años treinta, quienes, «medio en serio medio en broma»[14] tontearon con la idea de crear un estilo que liquidase las vanguardias.

La ignorancia generalizada de este episodio del arte local supongo que se debe a cierto complejo histórico y a la calidad desigual del movimiento. Es un mal común, lo

10. «Primer anuncio del postismo al mundo», en *Postismo, estética*, enero, 1945, pp. 2 y 15. Facsímil de las revistas *Postismo* y *La Cerbatana*, Renacimiento, Sevilla, 2011 (Presentación de Rafael de Cózar).

11. Jaume Pont, «Postismo, la brujería de la palabra», en *El cultural*, 1999, edición *on-line*.

12. *Ibid*.

13. Francisco Nieva, *Teatro furioso*, edición de Moisés Pérez Coterillo, Akal/Ayuso, Madrid, 1975, p. 10.

14. José Fernández-Arroyo, *No es un sueño* (Diario: 1954-2006), edición *on-line*.

de olvidarse de todo aquello que se aleja de la confrontación directa: si la noche es de los perdedores todavía hay un recoveco más oscuro que corresponde a los que no hacen la guerra, en tiempos de guerra. Para qué rescatarlos ahora, al final del texto, me pregunto, nos preguntamos, si no hay una gran historia que contar de ellos. Total, intentaron algo no muy original, que no salió, y tampoco sufrieron gran cosa. No hay épica ni hay lírica. Tampoco terror ni una gran resistencia; incluso, para expostistas como Gloria Fuertes, sus miembros «nunca serían canallas aunque lo intentasen», pues «siempre llevarían del alma colgado un baberito blanco»[15]. Esta miseria narrativa se acentúa cuando ellos mismos admitían mordazmente, al poco tiempo de proclamarlo, «que era imposible un movimiento dentro del Movimiento»[16]. Quizá, como en la parálisis, aunque dormían, vieron que no había sueño alguno y al querer despertar solo les quedó la rendición. En todo caso, gracias a ese intento inútil, el futuro pudo llegar a Madrid como una broma cortísima; antes de la posmodernidad; en medio del tiempo de descuento del fascismo; como una copia pobre de la historia del arte anterior. ¿La parte que da más miedo? Que casi ninguno de nosotros conoce este cuento.

Así, mientras se gesta la resistencia suprema en las altas instancias, entre las urbes cosmopolitas y las selvas más verdes del amazonas, aquí, en el pantano central del viejo mundo, veo en la fatalidad postista la posibilidad de asimilarse a esta catástrofe del tiempo y empuñarla: no como una condición póstuma ni anterior, sino irónicamente, como una continuidad en lo inmóvil. Desde un presente más geográfico que temporal, me imagino una fantasía de lugar en el que la gente abandona la novedad y comienza a copiar sin remedio. Y no me refiero a unos pocos artistas sino a toda una política cultural delirante, dedicada a repetir décadas completas de la historia del arte local y extranjero; a repetir movimientos enteros, repintando cada uno de sus cuadros; retallando cada una de sus esculturas; reescribiendo cada palabra de sus textos. Recrear cada vanguardia y episodio artístico conocido y

15. Diego Doncel, «Gloria Fuertes, el arte de encontrar a una desconocida», en *ABC*, 17/04/2017, edición *on-line*.

16. Jaume Pont, *op. cit.*

hacerlo por siempre, con todos los recursos de la urbe, usando los mismos nombres en cada caso, construyendo cuerpos con sus cuerpos, sacando pliegues de sus pliegues, creando puertas de sus puertas, pero nada muy bien hecho, sino hecho lo mejor posible; todo igual pero a menudo peor, más cutre, buscando el calco preciso pero asumiendo que habrá error de traducción. Sabiendo que la historia también desciende no asciende, y que no conduce siempre al alba sino también al crepúsculo, a la noche.

Se ha dicho que el postismo «más que un hito, fue un umbral»[17]; que se trataba de entender el arte como una irreverencia, un cruzar la década de forma un poco menos insoportable y de paso, probar suerte en el juego de la posteridad. En lugar de ríos de calidad lo que nos legó fue el rumor de una temporalidad en sombra, repleta de huecos sobre los que poder ficcionar, exagerar, parecer. En lugar de artistas a los que admirar o versionar, lo que nos queda es la hipérbole de unas pretensiones, las suyas, que superaban con mucho sus capacidades. Al final del laberinto lo que veo es un movimiento que quiso parecer lo que no podía ser, aún sabiendo que no podía. No un quiero y no puedo sino un quiero parecer que puedo.

No se me ocurre nada más aterrador para terminar. Nada más cercano, fantástico y entrañable que imaginar nuestro presente, el relato particular de esta exposición, reflejado en una de las fábulas de esta ciudad tan torpe; donde el tiempo no fluye pero brilla, iridiscente, como las manchas de aceite en el agua estancada.

17. Entrevista a Jaume Pont, «El arte necesita una buena dosis de irreverencia», en *El País*, 1999, edición *on-line*.

UNA OSCURIDAD MÁS OSCURA

ISABEL DE NAVERÁN

La madre canta al hijo
junto a la cuna
el invierno la escucha
también la luna
nana nanita ea
el viento le acompaña
ea ea.

El viento le acompaña, ea ea, haciendo del sonido del aire una segunda voz. El viento los mece, ea ea, haciendo del movimiento del aire una caricia. Sus cuerpos desaparecen, ea ea, en la oscuridad de la noche, haciendo que se pierdan en el abrazo del viento, que se difuminen, que no se sepa dónde acaba uno y dónde empieza el otro.

En esta canción de cuna el invierno, la luna y el viento actúan para acompañar una voz. El invierno y la luna escuchan, mientras el viento arrulla, ea ea. Parece que fuera la noche quien realmente cantara. Madre e hijo pasan a un segundo plano. En la oscuridad, sus contornos se desdibujan. Es precisamente esa pérdida de referencia la que teme el niño, que cierra los ojos para no ver la oscuridad.

Se dice que hay una técnica para cantar las nanas. Consiste en repetir la canción en un volumen progresivamente más bajo e intercalarla después con silencios cada vez más amplios. El sonido se distancia, respetando la temporalidad y el ritmo originales, de manera que la canción parece seguir sonando. La voz sale del cuerpo de quien la canta y entra en el cuerpo de quien la escucha. Se transmiten una melodía y una letra, pero también la respiración, como una fina brisa, transfiere un pulso acompasado, su aliento vital.

Al recibir la invitación de Beatriz Alonso y de Carlos Fernández-Pello para participar en *Querer parecer noche*, lo primero que pienso es que mi relación con la noche tiene que ver con el estado que describe esta canción y que identifico con un doble desvelo: por un lado, el que sigue a la falta de sueño y, por otro, la acción de desvelar o revelar algo que no se sabía o que no se veía. El primero va ligado a la inquietud y al miedo de saberse a solas en la oscuridad, el segundo a una suerte de descubrimiento producido al margen de la vista, cuando hay que ir a tientas por la casa palpando las paredes y las puertas porque es de noche y la luz está apagada.

La nana, con su doble desvelo, se presenta entonces como un filtro desde el que leer una serie de situaciones vividas recientemente en contextos aparentemente muy distintos al que ella describe. Me parece que es posible establecer una analogía entre lo que se da en esta situación y en otras, para acercarme a esa otra noche que tiene lugar fuera de las horas acordadas para ella. La noche entendida como un estado de transformación y de consciencia, más que como una franja de tiempo opuesta al discurrir del día.

LA VOZ DEL TEXTO

¿Es posible imaginar una relación entre personas al margen de su identidad social, conocida y delimitada? ¿Bajo qué parámetros se daría?

En la tragedia de William Shakespeare, Romeo y Julieta mantienen una relación a través de la voz. No pueden verse. El sonido de sus palabras es el único lugar de encuentro. Sin conocer su identidad, clase, posición económica, aspecto o altura, ellos se hablan. Mientras no se ven, las posibilidades de su amor son infinitas. Se encuentran en un plano imaginario, mental, pero a la vez material, corporal. La voz se convierte para ellos en el único medio de contacto y, a través de su sonido, del ritmo y de la respiración, se enamoran.

La búsqueda de una situación similar a la de los dos amantes, analizada por la investigadora Adriana Cavarero en su libro *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression* (2005), motiva a Juan Domínguez en *My Only Memory* (2018). Después de varios años, esta pieza lo devuelve al teatro para, en ausencia del performer en escena, delegar al público la producción de un nivel de presencia separada de lo que se ve, se conoce o se espera. Una situación en la que la voz no refleja la expresión individual del artista o la elaboración racional del pensamiento, sino más bien una suerte de corporalidad del deseo, la voluntad de un acercamiento carnal.

My Only Memory sucede en la oscuridad. La voz aparece desligada del aspecto, de la expresión facial, del movimiento de las manos o su fisonomía, de su imagen como artista, como hombre y como Juan

Domínguez. La voz ocupa el espacio del teatro con una presencia física que se expande y contrae en tonalidades distintas, a un volumen y un ritmo variables. Más que escucharse, se siente. Por momentos aparece entrelazada con sonidos indiscernibles, ruidos de origen desconocido, que a veces parecen aullidos de animales salvajes y otras el rugir del pensamiento mismo, un fluido químico, casi artificial, que se encuentra perdido en las conexiones del cerebro. En este ambiente de espejismo, de materialidades invisibles pero corpóreas, parece que la voz nos llegara a tocar. Ella es discurso y es arteria, vibra en la superficie de la piel, gracias al efecto físico del sonido amplificado en el espacio, y también retumba por debajo de la piel.

Se genera una suerte de paralización exterior y de «silencio» corporal que contrasta con otro tipo de movimiento que se da (a pesar de la aparente quietud de quien escucha en su butaca) al sentir que algo circula y se desplaza dentro de su cuerpo.

En el tiempo que dura la pieza el sonido de esta voz o voces va horadando los límites de la percepción como un río que se adentra en la montaña. La pupila de los ojos se dilata deseando ver en la oscuridad. Pero la oscuridad no es solamente visual, hay otro tipo de oscuridad sobre la que la pieza actúa. Simultánea a la adecuación de la vista en el espacio del teatro, tiene lugar otra adaptación, la del entendimiento, provocada por la expansión paulatina de una suerte de pupila mental, que busca percibir en el interior del texto. Este, escuchado en la oscuridad, no provoca imágenes mentales o, si lo hace, estas se esfuman en el momento de aparecer, de manera que no es posible agarrarse a un significado concreto o a una metáfora que explique lo que allí sucede. Son las sensaciones percibidas en el plano de lo sensible, pero también los conceptos y las ideas las que actúan, hasta el punto de que el lenguaje se convierte en acción física, poética y reivindicativa, de manera que no es el autor quien se expresa a través del texto, sino el texto mismo el que habla.

En la pieza hay varios cuerpos: el del aparato escénico, el de la voz, el de Juan, el nuestro y también el cuerpo del texto. Este está hecho de pedazos, impresiones, captaciones de la realidad que, montadas en la escritura, dan cuenta de las sensaciones recogidas durante casi una década. Las frases no describen la vida del artista ni narran su historia reciente. Funciona más bien como un muestreo, un documento sensible

de citas y observaciones captadas de las transformaciones vividas entre 2009 y 2018. El ritmo frenético, el enfado, la sensación de impotencia o la sequedad de los sentimientos que se reflejan en el texto y que percibimos por las tonalidades de voz, o de las voces, no hacen sino mostrar un estado de ansiedad y frustración producido a lo largo de una década que es, para muchos, la de la falta de deseo y la del agotamiento.

Sin embargo, todo ello se da sin la pretensión aleccionadora de emitir un mensaje específico y en el marco excepcional de la escena, aislado de la retórica habitual de los medios, al margen de los titulares y noticias de prensa, separado de las disertaciones sociológicas o filosóficas. La crítica al estado de agotamiento que se transfiere en *My Only Memory* es elaborada como poesía y presentada como una forma capaz de intervenir más directamente, o al menos de otro modo, sobre los cuerpos, sobre el suyo en primer lugar.

En ese sentido, aquí la oscuridad del teatro se presenta como un refugio, un lugar excepcional desde el que hablar y en el que tocarse, sentirse y verse. Al final de la pieza, cuando la voz se silencia, una imagen parece aparecer. Las pupilas oculares y mentales dilatadas asisten al surgimiento de una imagen indiscernible, abstracta, de escala sobrehumana, que en el fondo negro de la escena se mueve ligeramente, que parece recoger y sobre la que se proyecta todo lo escuchado.

Al igual que sucede en la nana susurrada entre cuerpos en la oscuridad, en esta pieza la voz no busca emitir un mensaje específico, sino transferir una palpitación, un estado físico que permita otra forma de percepción. En este estado de aparente delirio no es que perdamos la consciencia, más bien al contrario, se atisba una existencia relegada por el miedo a una oscuridad más oscura que la visible y a un silencio más profundo.

LUZ ES PARA MÍ LO QUE TÚ LLAMAS OSCURIDAD

La primera escena de la película *Ojo Guareña* (2018), de Edurne Rubio, muestra una de las entradas a la cueva Palomera en la provincia de Burgos. La toma está realizada desde el interior, lo que explica que veamos un orificio de luz en el centro de la imagen, mientras que a su alrededor todo es completamente negro. El margen rectangular

propio del encuadre se funde en la oscuridad de la sala de proyección, desvelando el contorno irregular de la entrada a la gruta. Parece que estuviéramos dentro de una boca que, al abrirse, deja pasar la luz del exterior rozando el borde de los labios, en este caso la rugosidad de la roca cárstica y sus vegetaciones adheridas. Desde esta boca, que es el interior de la cueva, se oye una voz. Es el padre de Edurne Rubio, manteniendo un diálogo a gritos con ella, que se encuentra en el exterior.

La película comienza así. Dos personas, que no vemos y que no se ven, dialogan. Una está dentro de la cueva y la otra en el exterior. Para hablarse tienen que proyectar la voz con suficiente claridad y fuerza, de manera que las palabras consigan trasladarse por la galería, de dentro hacia fuera y de fuera hacia adentro. Para escucharse, tienen que esperar a que las palabras montadas en el vehículo que es la voz alcancen su destino. Para conocer la distancia que los separa basta con medir el tiempo que tarda la respuesta en volver, dividirlo a la mitad, y realizar después un cálculo aritmético que traduce ese tiempo en distancia teniendo en cuenta la densidad del aire. El resultado mostrará el recorrido que la voz realiza a ciegas, palpando las paredes de la roca, por la oscuridad de la cueva.

Hacia el final de *Viaje al centro de la tierra*, el narrador se pierde inesperadamente en el volcán que, junto a su tío el profesor Lidenbrock y su guía Hans, recorre desde hace un mes en busca del interior más profundo del Globo. Desorientado, Axel cree retroceder lo andado, cuando lo que hace es entrar por otra galería quedando separado del grupo durante un tiempo para él indefinido. Tras lo que posteriormente deduce que han sido cuatro días y cuatro noches, Axel escucha a través de la piedra de granito unas voces que hablan y con las cuales consigue comunicarse para, a partir del método comentado, deducir que se encuentran a una distancia aparentemente imposible de salvar. Finalmente lo consigue, dejándose caer en un pozo seco por el que es arrastrado como si este fuera un intestino que conecta distintas zonas del vientre de la tierra.

La cueva toma la dimensión corporal de quien en la noche teme perder la referencia de su límite. A lo largo de cientos y miles de años ella se transforma pero su movimiento es casi imperceptible para el ojo humano. La película de *Ojo Guareña* establece desde el inicio un diálogo con la cueva como organismo capaz de hablar y de decir.

También capaz de tocar y de abrazar. Tumbados, arrastrándose por el interior de un laminador horizontal que da acceso a una de las galerías, los espeleólogos rozan la roca con toda la superficie de su cuerpo. Es el momento de la película en que por primera vez vemos una coincidencia entre el tamaño del visitante y el de la cavidad de la cueva. En ese lugar ella parece adaptarse a su invitado para abrazarlo y protegerlo a la vez que prácticamente lo inmoviliza, por el contacto con la tierra húmeda que como un molde se coloca sobre el espeleólogo para devolverle su dimensión interna, que aumenta y disminuye por medio de la respiración.

A lo largo de la película, la elasticidad de la cueva se siente por la oscuridad que rodea en todo momento a lo que vemos. El negro de la imagen no ha sido creado digitalmente, sino que es la oscuridad real filmada en el interior de la tierra. Por muy cerrada que sea la noche en el exterior, el ojo consigue dilatar la pupila lo suficiente para percibir distintas tonalidades del negro. La oscuridad a cierta profundidad por debajo de la tierra, sin embargo, es absoluta, más profunda que la que encontramos al cerrar los ojos.

La cueva vive, siente y es testigo del paso de la humanidad en distintas épocas.

Una de esas épocas se corresponde con la comprendida entre las décadas de 1960 y 1980, durante las cuales el padre y los tíos de Edurne Rubio formaron parte del Grupo de Espeleología Edelweiss. Juntos iniciaron en 1956 la exploración de esta cueva, una de las más grandes de Europa, situada en el complejo cárstico de Ojo Guareña, formado por más de 110 kilómetros de longitud, 14 entradas en un perímetro de 7 kilómetros y cientos de galerías que se comunican entre sí en 6 niveles.

Casi cincuenta años después, la artista propone a los antiguos espeleólogos y amigos regresar al lugar en un intento por entender el tipo de revelación que allí se produce. Los años de exploración espeleológica coincidieron con el paso de una etapa de represión política a una época de promesas, marcada por la transición a la democracia en España. La cueva se convirtió para ellos en un lugar en el que conversar abiertamente y, según cuentan, «hablar de lo que

no se hablaba y aprender de lo que tenía lugar fuera de la cueva». Un refugio al que ir a aprender tanto de lo que «no se podía ver o saber» de la actualidad exterior, como de lo que había sucedido en otros momentos históricos. La cueva, en su dimensión atemporal, presentaba la posibilidad de imaginar formas de vida distintas a las conocidas, suspendiendo incluso la cronología.

Uno de los momentos históricos guardados en el archivo vivo de la cueva Palomera es visible gracias a la presencia de huellas humanas prehistóricas, probablemente del Paleolítico, en una de las zonas más recónditas. Su descubrimiento por parte del equipo de espeleólogos coincide con el verano de 1969, cuando el mundo recibía a través de la televisión otras huellas que igualmente parecían estar fuera del tiempo. Una fotografía en blanco y negro de las huellas de la cueva muestra el pequeño recorrido realizado por ocho o diez individuos que, buscando salida, tuvieron, según se cree, que volver sobre sus pasos. Estas huellas del Paleolítico, solo visibles a través de la fotografía en blanco y negro, como las que guardamos, en la misma gama cromática, de la llegada del ser humano a la Luna, invita a hacer una lectura inversa: el interior de la cueva es tan recóndito como la superficie de la Luna.

El montaje, con su fricción entre los planos, consigue desestabilizar la relación lógica entre imagen y sonido, y vemos en las huellas fotografiadas por el *Apolo 11* las de aquellos que miles de años atrás anduvieron en la cueva Palomera. Las imágenes entre los planos, esas que no se ven pero se perciben, nos hacen dudar de lo que vemos, tal y como dudaríamos en la cueva, a falta de referencias visuales o de instrumentos de medida. En la oscuridad de la cueva, no solo esta se vuelve elástica, falta de escala y referencia, también una persona es capaz de perder la noción de su límite y percibir las distancias con otros cuerpos o con la roca a través de la densidad del aire, de la temperatura o del sonido. Esa distancia que en el exterior es separación, bajo tierra es contacto.

La respuesta de Lindebrock ante el asombro de Axel cuando al inicio de la novela de Verne entiende que deben buscar la sombra de un volcán, indica cómo es posible encontrar en el anverso de lo conocido un espacio a explorar por otros medios. «Lo que tú llamas

luz es para mí la oscuridad» no hace sino rebatir la idea por la cual el conocimiento debe darse por un acto de iluminación de la mente, descartando todo lo que queda «a la sombra» de tal ilustración.

Esa sombra alberga, como en la noche que el niño teme, la posibilidad de perder la referencia conocida y sentirse otro cuerpo, humano, rocoso, sonoro o imaginario.

KELLER PODRÍA SER CUALQUIER LUGAR

DIEGO DEL POZO

Llegué a Madrid en 1998, hace ahora veinte años. No es nada, según se mire, pero era el principio de una época que ahora acaba, o quizá solo se transforma.

Ojalá pudiera escribir aquí todas las conversaciones de las cocinas de las casas de Tirso de Molina y Conde de Romanones.

Ojalá pudiera escribir aquí todas las conversaciones de las fiestas de ambas casas, escribir los bailes, las risas, los gestos de todas las amigas entregadas a vivir.

BUSCANDO SERPIENTES EN LA TOPERA

Es una noche cálida de junio de 2006, con un aire agradable. Unos llegamos a pie, otros desde el metro de Lavapiés o del de Tirso de Molina. Nos han convocado los miembros del colectivo C.A.S.I.T.A.; son casi las doce de la noche y nos han citado en un espacio en la calle Jesús y María, 21. El local había sido sede de la Zona de Acción Temporal en 1998 y del Circo Interior Bruto entre 1999 y 2004.

Cuando llegamos, nos sentamos todos en las gradas azules. Hay un montón de dispositivos con poleas, máquinas de vapor y de humo, cúmulos de cuerdas y cables, que no se entiende muy bien para qué sirven. Eduardo y Loreto del colectivo nos ofrecen unos mezcales y agua fría, hay gente que ha traído cervezas y el ambiente es muy amigable, debemos de ser unas veinticinco personas.

Los miembros del colectivo nos dan la bienvenida y nos explican que están realizando un proyecto sobre el trabajo de manera colaborativa. Les motiva indagar en por qué el artista como emprendedor se ha convertido en un modelo para el resto de los trabajadores. Parece que se debe a su flexibilidad y a su disponibilidad a trabajar en todo tiempo y en todo espacio. Nos insisten en que, a pesar de la bonanza del *boom* inmobiliario iniciada a finales de los noventa, el sector artístico y cultural está muy precarizado y empobrecido. Hacen alusión a la burbuja de las webs 2.0, a las chicas feministas de Precarias a la Deriva y a algunos libros que se pueden encontrar en Traficantes de Sueños. Nos hablan de un texto de Deleuze, *Postdata sobre las sociedades de control*, donde

se reseña el cambio que acontece: pasamos de una sociedad disciplinada a una sociedad de control, en la que cada individuo ha aprendido a controlarse, a autoevaluar su productividad. No hace falta que lo controle alguien externo, pues ya lo hace por sí mismo.

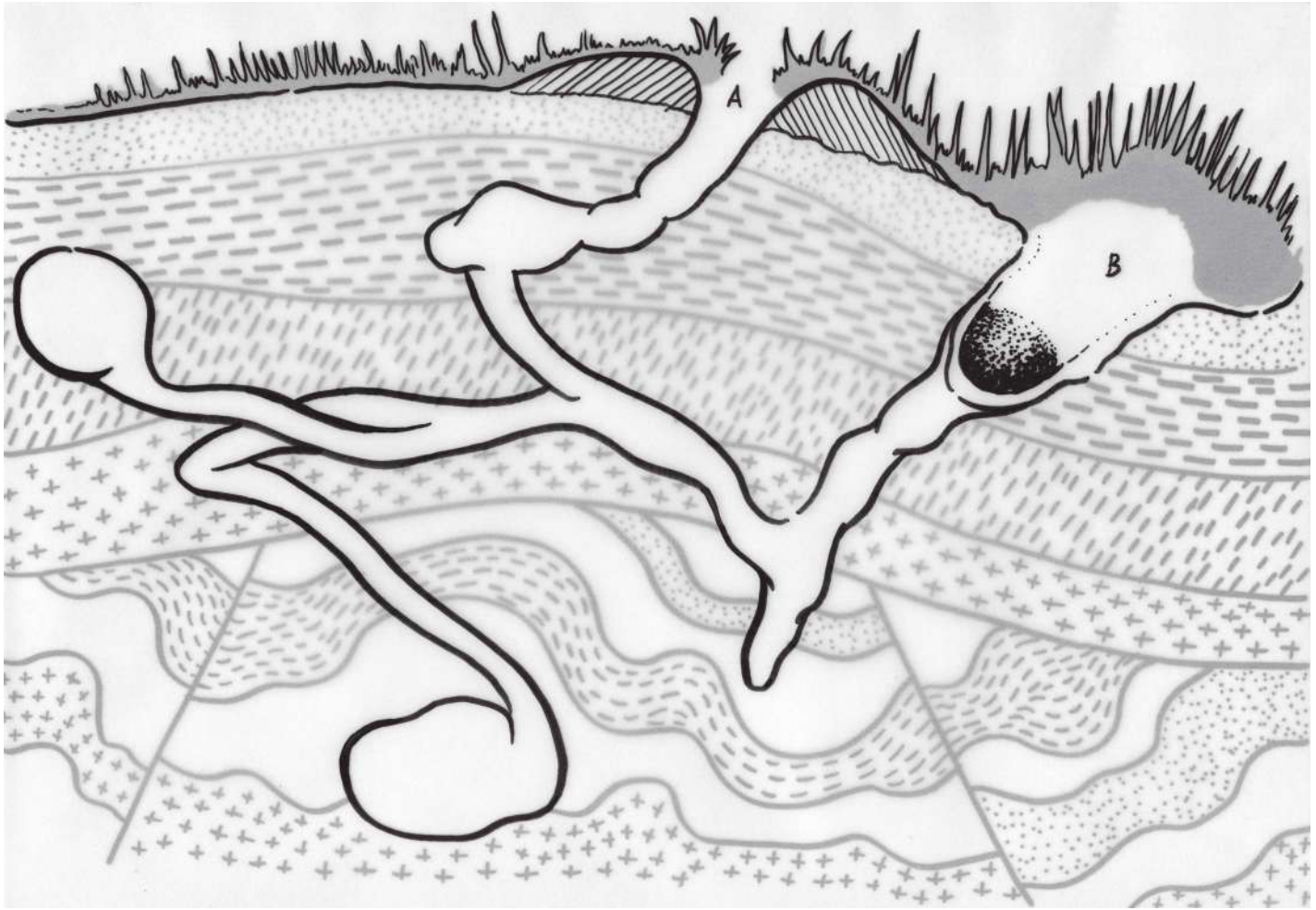
En el relato, el colectivo alude a dos animales: el topo y la serpiente. Nuestros padres trabajaron bajo un régimen fordista donde los tiempos de trabajo y de ocio estaban claramente separados y uno podía hacer planes de vida a largo plazo, a pesar de que todo estaba programado y planificado sin demasiadas posibilidades de cambio. La vida era similar al transitar por los túneles de una topera donde los caminos están previsiblemente delimitados.

Nos muestran el dibujo de la página 127.

Nosotros, sin embargo, hemos crecido bajo el régimen posfordista: somos trabajadores flexibilizados y nuestros tránsitos se asemejan más a los de una serpiente que parece «libre» de deambular por donde quiera, arrastrando una confusión entre los tiempos de trabajo y de descanso. La tecnología móvil e Internet nos permiten estar conectados y localizados permanentemente. Ya no estamos atrapados en los túneles de la topera, pero estamos determinados por los contornos invisibles, infinitos y cambiantes de los anillos de la serpiente. La vida ya no se puede planificar, solo contamos con lo inmediato. Nos muestran un dibujo (p. 128) de las posibilidades de movimiento de la serpiente.

El topo tiene muchos problemas de visión y se guía palpando los túneles de la topera. La serpiente, en cambio, se aturde por la combinación infinita de las posibilidades de sus movimientos; tiene la sensación de poder ver con anticipación, de poder estar en varios sitios a la vez, al esconderse en la tierra, puede aparecer y desaparecer.

A continuación, los miembros del colectivo nos reparten unas linternas y nos proponen bajar a la red de alcantarillado de la ciudad por un agujero del local donde nos encontramos. La bajada emociona, no se ve nada. Caminamos bastante rato y varias personas comentan anécdotas de los túneles: algunos fueron refugios contra los bombardeos de Franco en la Guerra Civil, otros dan a estaciones que están ocultas y clausuradas porque ya no se usan.


A
B

Según nos vamos acostumbrando a la oscuridad dejamos de usar algunas linternas, pero los miembros del colectivo nos instan a tratar de ver en donde *no se ve*. Nos hablan de «El Ente Transparente», una metáfora del malestar que nos condiciona a todos, que todos sentimos pero no sabemos nombrar; una especie de gas narcótico, una trampa más de la transparencia, que siempre es tramposa. Se genera una conversación en torno a si el nombre de «Ente Transparente» es acertado, si es preciso, si es lo suficientemente complejo como para albergar muchos sentidos y definiciones sobre el malestar que provoca el sentido del trabajo en el tiempo neoliberal.

Los miembros de C.A.S.I.T.A nos proponen un ejercicio: tratar de «ver serpientes en la topera». De alguna manera, los túneles subterráneos de Madrid son esa topera: un pasado que convive con el presente de unas serpientes que se deslizan por encima y por debajo de la superficie con mucha facilidad. Nos sugieren que comentemos los mecanismos ocultos de nuestro malestar con el trabajo, de manera que la metáfora de la transparencia se conecte con la invisibilidad. La invisibilidad es contemplada como un problema: se trata de ver no en el sentido de la iluminación de la razón de épocas pasadas, sino de identificar, de señalar los conflictos y los problemas que nos afectan.

Madrid en ese tiempo era como caminar entre arena suave que te llega por las rodillas en un día muy soleado o muy frío, con la sensualidad y el desbordamiento que acompañan ese caminar. Por eso Madrid es un lugar en el que la gente resiste lo que haga falta, para bien y para mal; es un lugar muy real y muy canalla, que sostiene los decorados de la corte y del Estado, así como todas las burbujas económicas posibles. Es un lugar en el que en el fondo todo el mundo sabe que nadie da duros a cuatro pesetas y donde los extremos se tocan. No hay glamur ni autorreferencialidad: es una cosmópolis *rara* y cercana, muy «cuir» y afectiva, feminista y anarcopunk, donde hay mucho de todo. Una ciudad que se rebeló en la calle Génova el 13 de marzo tras el atentado de Atocha en 2004, siendo uno de los primeros casos de uso de la tecnología móvil a favor de una revuelta.

Como las políticas públicas sociales y de apoyo a la cultura de los noventa y los dos mil fueron casi inexistentes, fruto de una derecha cateta, bruta, mafiosa, despiadada y sin escrúpulos, la gente que cree

en otras posibilidades es muy resistente y las cosas son muy de verdad porque salen a pulmón, contra todo pronóstico. Eso hace que vengan de procesos que se cocinan a fuego lento, sin efectos y con mucha sustancia.

Sin embargo, con los espejismos de la corte siempre salen ganando mercenarios y profetas que marcan las tendencias de determinados centros globales culturales, que no se corresponden con las potencialidades concretas de acá. En Madrid hay mucha resistencia a creer en sí misma, a lo que se genera dentro a fuego lento, a creer en su condición de cosmópolis subalterna periférica. Paradójicamente, esa persistencia en la resistencia genera otra resistencia: la del travestismo, la de la reinvención permanente a continuar, la de perpetuar las pasiones, la que muerde la realidad.

ROMPER TODOS LOS ESPEJOS

Hemos cogido el metro en Ciudad Universitaria y hemos hecho trasbordo a Sol desde Moncloa. Venimos del seminario *Todos los cuerpos afectados* que los chicos de C.A.S.I.T.A han organizado en el aula de anatomía de la Facultad de Bellas Artes. Hemos estado hablando sobre la crisis, llegando a la conclusión de que en realidad «No es crisis, es crónico». Lo que vamos a vivir en los días siguientes va a confirmar esta hipótesis: parece que mucha gente ha decidido resistirse a que el malestar se vuelva crónico.

Llegamos corriendo, la emoción nos desborda; ahora no somos veinticinco, hay una multitud que llena la plaza. Es el 17 de mayo de 2011.

Una gente mueve puertas, tableros, sofás, lonas de plástico azul; se empiezan a construir espacios, cubículos. Es probablemente una de las esculturas sociales más impresionantes que se ha visto. Se ha armado en muy pocas horas gracias a la inteligencia colectiva acumulada en las últimas décadas desde los movimientos antiglobalización, el «No a la guerra», los Laboratorios de Lavapiés, el Patio Maravillas, la Tabakalera, las luchas vecinales de algunos barrios. De hecho, todos esos muebles se traen al instante desde algunos de esos lugares. Era algo muy inconsciente pero muy bien urdido, que estaba a punto de estallar, de hacerse visible; ahora sí se ha encarnado.

Hackean la lona gigante publicitaria de L'Oréal que hay enfrente del edificio de la Comunidad: «L'Oréal» muta a «Lo Real». En la misma lona ponen una pancarta que dice «La revolución será feminista o no será».

Nos encontramos con unos amigos que trabajan en el Reina Sofía. Están trayendo libros que aporta el museo para la biblioteca pública que se está montando en el centro de la plaza tomada. Unas chicas de Vallecas nos piden que les ayudemos a colocar unas lonas en un espacio que se va a dedicar a la Asamblea Transmarikabollo, la Trasma. Nos reímos mucho con ellas, hay mucha alegría, los afectos se desbordan. Nos cuentan que son de un colectivo trans. Después se acercan dos mujeres, un poco avergonzadas; traen algunas sillas y unas cajas de comida, nos dicen que trabajan en El Corte Inglés de la calle Carmen y que quieren contribuir a lo que se está levantando. No saben cómo nombrarlo y una del colectivo trans aclara: «dicen que somos el 15 M». Las mujeres expresan su malestar con su lugar de trabajo, donde nunca les han permitido hacer huelga. Trabajan en los almacenes de productos del hipermercado que proveen a todos los departamentos de venta; de hecho, las cosas que traen las han cogido clandestinamente de ahí.

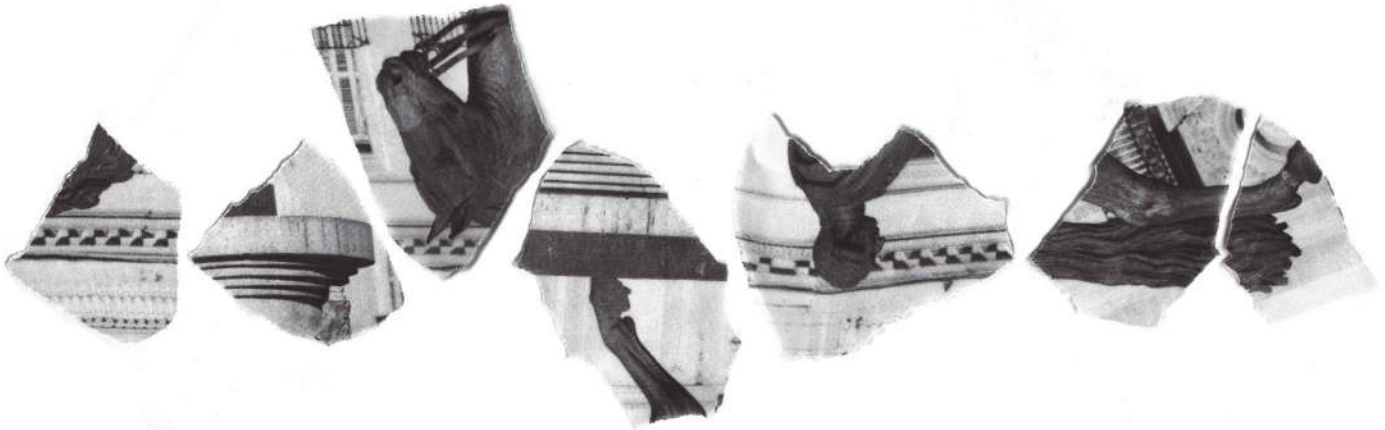
No nos representan: la crisis de la representación de las democracias occidentales se muestra en todo su esplendor. Estamos viviendo en tiempo real una fuga hacia otro lugar. Nada volverá a ser igual.

De camino a comprar unos bocadillos, vemos la imagen de la página 132.

UNA FIESTA CON MÁS DE 625 NOMBRES

Llegamos desde uno de los metros de la línea verde, Vistalegre.

El lugar fue un antiguo reformatorio para jóvenes durante el franquismo. Es un edificio muy grande de ladrillo, vamos a la planta baja, que a través de una cristalera se abre a un patio enorme lleno de plantas, arbustos, árboles frutales, algunos cultivos de hortalizas... Todo está muy bien cuidado, pero no hasta el punto de parecer los jardines de Sabatini del Palacio Real (se entiende que el jardinero está afiliado a la CNT). En este espacio, a la luz del día o de la noche, llevamos reuniéndonos



algunos meses desde diciembre de 2017. En el grupo somos veinticinco personas videntes e invidentes, pero en todos los encuentros quienes ven deben llevar puesto un antifaz que clausure su visión.

Estamos explorando las posibilidades de lo que sucede en el relato de John Varley *La persistencia de la visión*, escrito en 1978. Es un cuento de ciencia ficción que narra la historia de una comunidad de gente sordociega y sus descendientes oyentes y videntes a finales de los ochenta en Nuevo México. Es significativo que Varley escribiera de manera especulativa sobre el tiempo que estaba justo por venir; quizá confiaba mucho en la capacidad de modificar el curso de las cosas desde el ahora. Creo que inconscientemente los que nos reunimos en el edifico del jardín todos los jueves y algunos sábados también sentimos lo mismo.

El lugar donde viven se llama Keller y la vida allí se organiza en base a ciertas premisas: la autonomía económica y la defensa de la ceguerasordera como una forma de estar en el mundo, no como una limitación. En los orígenes de Keller, Janet Reilly asumió el liderazgo comprando los terrenos y encargándose de la organización de la comunidad incipiente. Cuando todo estuvo en marcha, Janet se negó a ser la líder de la comunidad y desapareció. A partir de aquel momento se abolieron los nombres externos de todos los que entraron en Keller. Janet desapareció, perdió parte de sí para convertirse en otra cosa. Se diluyó entre todos los miembros de la comunidad y a partir de entonces no hubo jefes.

En Keller nadie tiene un único nombre, sino uno por cada persona que vive allí. Cada cual es nombrado de decenas de maneras distintas. Por ejemplo: el hombre de pelo largo para uno es «trenza fuerte», para otra «trenza con músculos», para otro «alto y delgado», o para otra «el indio tímido». Atender a la diversidad de formas con las que uno es nombrado rompe cualquier estructura que intente privilegiar una manera de nombrar sobre otra.

La comunidad de Keller se organiza para mantener un cuidado permanente colectivo. El cuidado no es un principio moral, es una manera de vivir. De hecho, el sistema de justicia no es punitivo sino restaurativo.

En Keller todo se modifica, todo cambia, nada permanece inmóvil.

Keller podría ser cualquier lugar.

A nuestras exploraciones las llamo «Variaciones Keller». Son distintos ejercicios que implican mucha concentración, pero que al mismo tiempo no exigen mucho cálculo en lo que se hace. No sabemos realmente a dónde nos va a llevar todo esto.

Al principio, en las primeras reuniones, hablamos mucho entre nosotros sobre nuestras dificultades para tocar, pero también de la necesidad de no tocar y de las violencias vinculadas con el tocar. Un hombre cuenta que toda su existencia ha estado atravesada por la crisis del VIH y el cambio de paradigma que supuso el miedo al contacto. Recuerda perfectamente la noche que dedicaron un *Informe Semanal* en TVE1 a la muerte de Rock Hudson; era muy niño aún, pero un sudor frío se apoderó de todo su cuerpo. La consciencia de ese miedo modificaría su vida, todas las vidas.

Luego, una mujer ciega relata su historia: la frustración que sentía de niña al no entender por qué todos los videntes la miraban sin limitaciones y ella como ciega no podía tocarles a todos, por toda la extensión de sus cuerpos, sin restricción. Otra mujer cuenta que para ella, que no ha visto nunca, la imagen de un rostro no es significativa. La forma, la temperatura, la vibración, la textura o el sonido son mucho más importantes.

Después hacemos un breve ejercicio de quince minutos que alguien propone. Cada uno ha de escribir una experiencia de su vida en la que ha sentido mucha vergüenza y, una vez todos hayan acabado de escribir, leemos en público lo que cada uno ha escrito produciendo momentos de emoción intensa.

Los habitantes de Keller se comunican por el tacto de las manos, el lenguaje corporal y el lenguaje abreviado, pero sobre todo a través del «Toque». El «Toque» es una mezcla increíble de los tres lenguajes y su rasgo principal es que nunca es el mismo, es un lenguaje que inventa lenguajes. Cada cual habla su propio dialecto, pues habla con un cuerpo distinto, con un recorrido de experiencias vitales distinto. Cada cuerpo es un instrumento que multiplica sus funciones dependiendo de con qué cuerpo se ponga en contacto. Todas las noches en

Keller realizan la «Unión», una experiencia en la que todos se tocan durante horas.

Nosotros, veinticinco, para poner en marcha la multiplicación de formas de nombrarnos hicimos una fiesta, la fiesta de los seiscientos veinticinco nombres. El número sale de multiplicar veinticinco por veinticinco, ya que cada uno tendrá veinticinco nombres distintos; ese es el número total de nombres que pueden llegar a circular entre nosotros. La fiesta implicaba comer en la oscuridad y después emular la «Unión» de Keller, tocarse sin restricciones entre los veinticinco cuerpos. En los primeros encuentros queda muy claro que los no videntes tienen muchas más habilidades, y nos explicaban a los videntes las posibilidades de ciertas posturas o maneras de tocar, las potencias de la oscuridad.

En el «Toque» hay muchas más formas distintas de definir lo masculino y lo femenino que en español, inglés, chino o francés. Las clasificaciones de heterosexual, homosexual y bisexual no se aplican; no hay siquiera una palabra concreta para «sexo», pues todo está relacionado con ello. Eran pansexuales, de manera que no hay una pulsión de dominación en su sexualidad. Había placer desde la fragilidad. Podían tener orgasmos al tocar un hombro intensamente, o tocarse lo genitales durante horas, igual que como cualquier otra parte del cuerpo. Los cuerpos se convierten en órganos con agujeros polimórficos, son culos y bocas mutantes...

Llegado un momento me obsesionó mucho poder tener un registro del «Toque» o de sus efectos. De hecho, como les sucedía en Keller, poco a poco entendimos que para conectarse a veces no era necesario tocarse. El toque implica también la posibilidad de contactar en profundidad sin tocar, de Tocar y No dominar. ¿Qué sentido tiene registrar algo que es intangible? ¿Cómo hacer una escritura de los gestos, una escritura de las sombras, que no esté atravesada por los privilegios de la visión como cuando buscábamos serpientes en los túneles subterráneos en 2006?

Gracias a la ayuda de los veinticinco puse en marcha la colocación de unas masas de un material muy maleable, unas formas blandas situadas en distintas partes de los asientos, del suelo, de

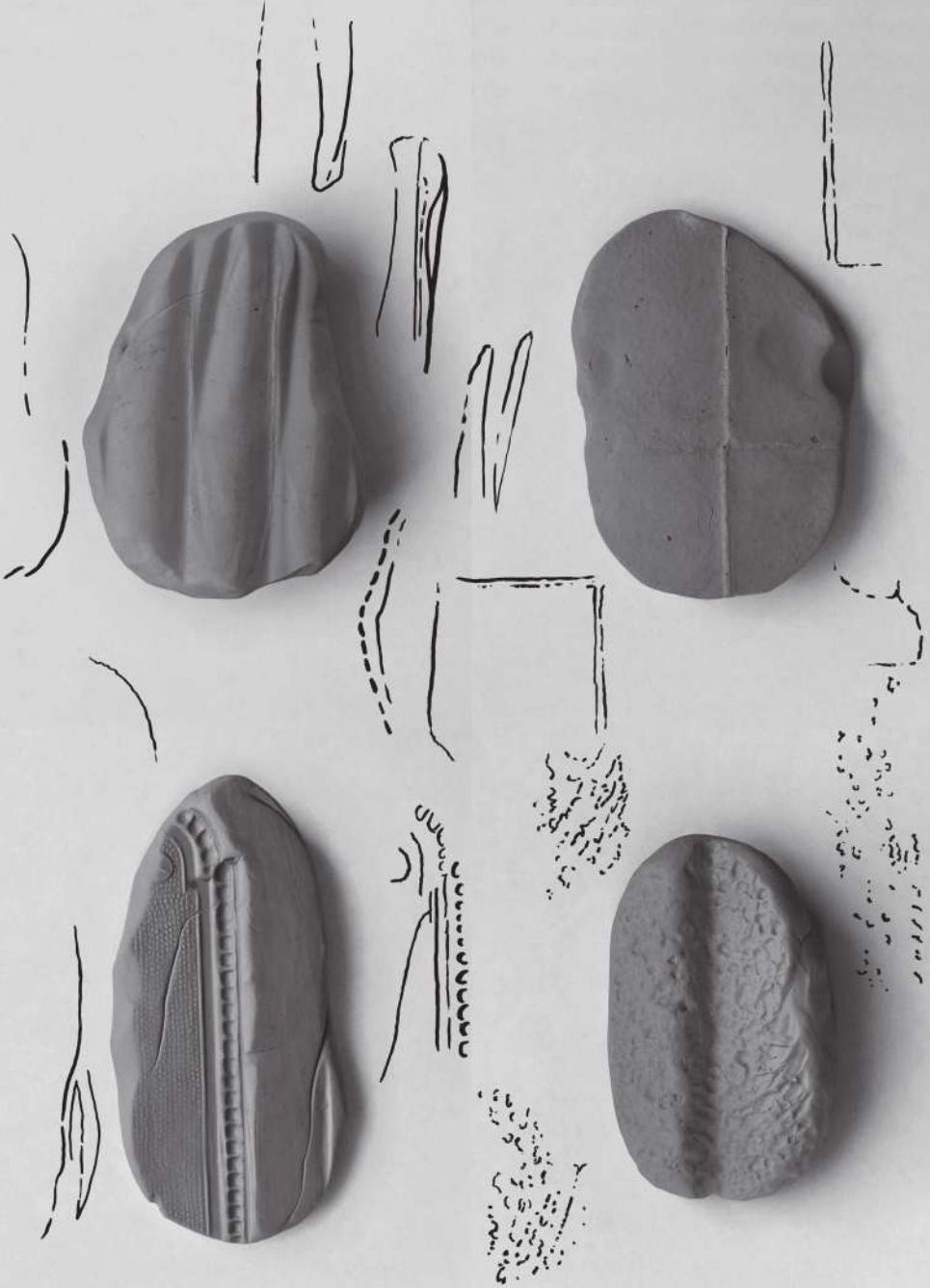
los espacios donde nos reuníamos, nos sentábamos, nos tumbábamos. En la página siguiente vemos algunos dibujos que servían de registro de cómo quedaban las masas modificadas tras diferentes contactos.

En las sucesivas fiestas fue complejo incorporar el desplazamiento de algunos límites, pero paulatinamente, cada uno de los veinticinco, de maneras más o menos placenteras fueron abriéndose a las posibilidades del «Toque» en todos sus sentidos.

También hubo momentos de conflicto, de distanciamiento. Para los videntes del grupo fue complejo renunciar a algunos privilegios asociados a determinadas inercias, con la persistencia de la visión. A pesar de la experimentación, del desbordamiento, del desplazamiento que habíamos aprendido, incluso interiorizado con los experimentos del «Toque», había una predisposición a entender e interpretar solo desde nuestra visión; una inercia a no perder el control, un miedo a incorporar otras visiones. Los conflictos y fracasos me hicieron plantearme algunas cuestiones como, por ejemplo, ¿qué significaría diluirse, como hizo Janet Reilly en Keller, en tanto que artista, amante, amigo? ¿Qué posibilidades abre el perderse, el diluirse activamente en otros, mezclarse con otros cuerpos, otras especies, generar otros parentescos más allá de los habituales? ¿Hacer un «Frankenstein» de todo ello? ¿Cómo imaginar un mundo sin dominación? ¿Cómo vivir sin cálculo pero sin perder el timón en un tiempo en el que todo se calcula?

Un listado de cosas que persisten en el tiempo: no tener tiempo, ir deprisa, vivir calculándolo todo, decir lo que hacemos y no hacer lo que decimos, el miedo al contacto.

Otro listado de cosas que persisten: la precariedad laboral y existencial, sobrevalorar lo que viene de fuera, despreciar lo que sucede aquí, el abuso de las posiciones privilegiadas, directores de instituciones que piensan más en su carrera individual que en lo común, las burbujas económicas, los recortes en educación y sanidad, la falta de inversión privada en cultura, políticas culturales nefastas, los *lobbies* culturales, entregarse a la fatalidad de que las cosas vayan a peor.



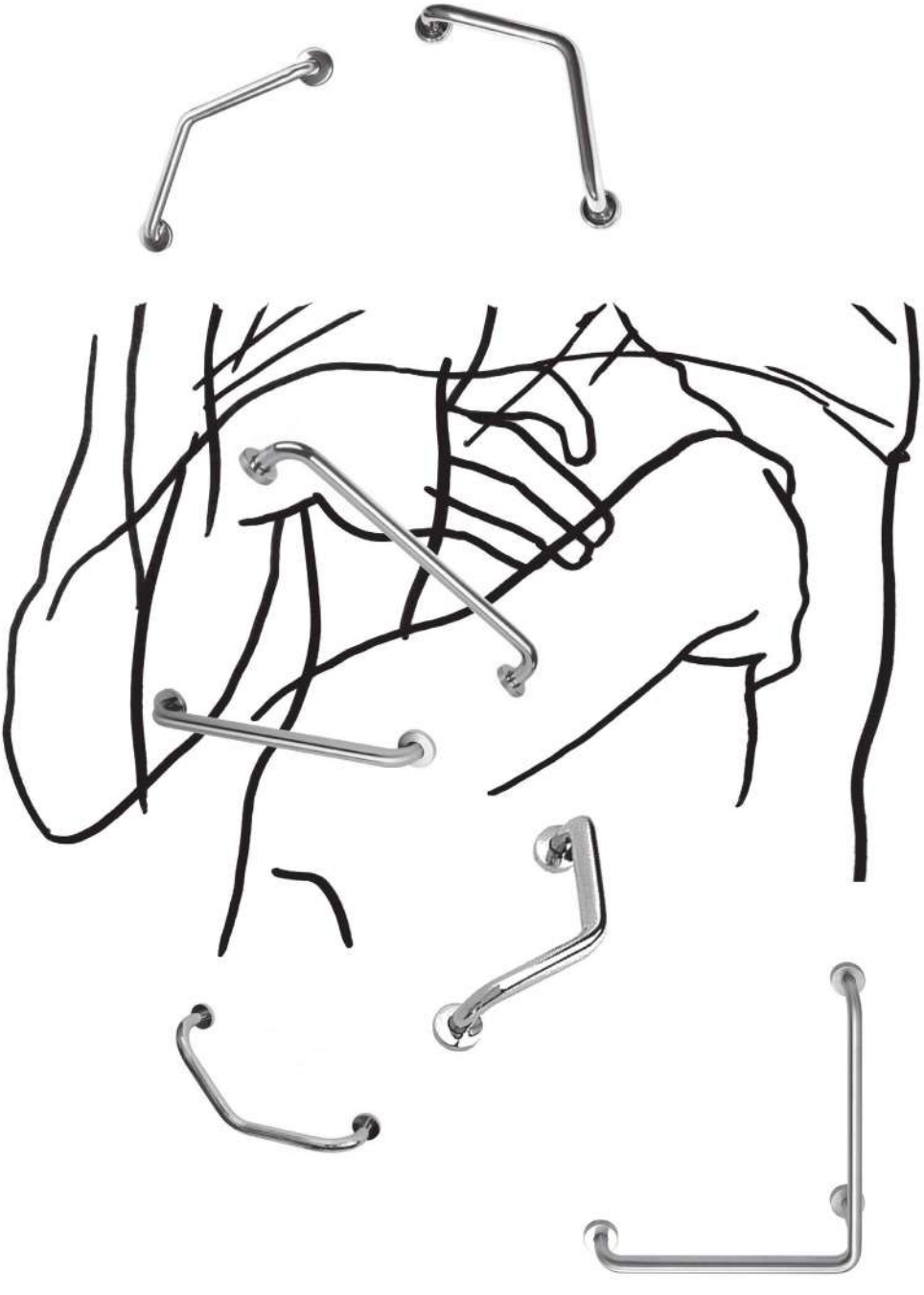
Intervinieron: patas de Lola, silla de madera de cerezo, tripa de Nariz Fina, cola de Mary, cactus San Pedro de la puerta de la casa domótica 7 de Keller, espalda de Indio Tímido, manos de Mandíbula Dulce, baldosas del comedor, escalera de acceso a la cocina, relieves de la mesa del comedor, cuello de Cadera Sólida, brazo de Cabello Duro, ...

EN UN TREN DESDE MÓSTOLES

Volvemos tarde de una de las Picnic Sessions, estamos en el tren de Cercanías, hemos visto una actuación de les brasileñes Linn da Quebrada después de haber participado en la sesión de Las Lindes y del grupo de lectura «Monstera Deliciosa» dirigido por Tamara. El vagón de tren va repleto de gente *rara*, algunas hacen cosas en La Ingobernable. En un extremo del vagón, unos chicos abiertamente nazis arrancan un adhesivo de protección del cristal de una de las ventanas. Unas chicas, Sally y nosotros nos cambiamos de lugar, pues la actitud violenta va en aumento: comentarios agresivos contra ellas, insultos a todos los marikas que hay en el tren, «cómo os gustaría que os follaran tíos como nosotros». Uno de ellos ahora trata de provocar a todo el resto del vagón, empieza a hacer acrobacias en una de las barras para agarrarse del tren, mostrando la fuerza de los músculos de sus brazos. Todo el mundo se siente incómodo con la situación y, aunque no todo el mundo se conoce, hay una afectividad subterránea, cómplice, que genera seguridad: todos miramos con cierto desafío a los nazis, pero con indiferencia. En los últimos años, a pesar de la crisis, se han ido consolidando ciertas alianzas en la invisibilidad, que vienen de atrás en el tiempo. Frente a los límites rígidos de la topera o las marcas escurridizas de los anillos de la serpiente, gana la importancia de los pequeños gestos situados, de las pequeñas acciones que han ido construyendo un sentimiento de confianza mutua muy sólido.

De entre el grupo, que somos mayoría, destaca un chico, es muy afeminado, lleva unos pantalones vaqueros muy ceñidos marcando cadera, lleva el pecho peludo desnudo, unos tacones altos, una peluca roja y un maquillaje increíble, como alienígena; es un rostro animal, mutante. Empieza a contornearse, con mucha pluma, simulando los movimientos del acróbata nazi, pero de manera muy amariconada. Por momentos se respira una tensión afilada, pero el acróbata bobo no hace nada, se queda parado; entonces todos nos reímos a carcajadas. El dibujo de la página 139 lo realicé al día siguiente de los contorneos que paralizaron al acróbata.

En Keller todo se modifica, todo cambia, nada permanece inmóvil. Keller podría ser cualquier lugar… Keller también es Madrid.



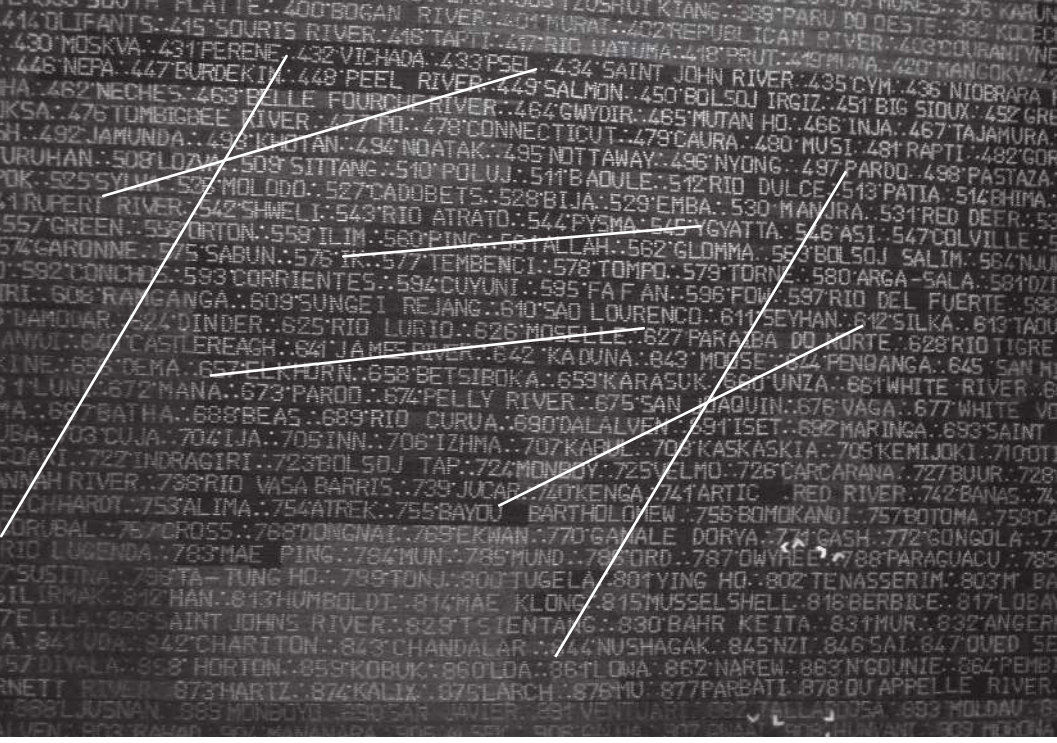
ES UN SECRETO *

* Audiotexto incluido en la obra *Jinete Último Reino Frag. 3*, realizada en CA2M el 13/12/2018. Texto publicado en María Salgado, *Hacía un ruido. Frases para un film político*, Valencia, Contrabando, 2016, s/p. Contiene una fotografía tomada del blog Artista, © Artista, Chloe Nelkin; https://chloenelkin.wordpress.com/2012/03/04/a-game-plan-with-no-energy-boetti-at-tate-modern/

MARÍA SALGADO

Y

FRANMM CABEZA DE VACA



aquí mateo julio el amigo de julio julia ibis ^ pero nadie mira a cámara

Sale. Vamos a Vaciador casi siempre que se sale. Vamos a Chicotrópico otras veces que se sale. Terceras veces vamos a Abismal. Sale que esta noche es en Tracia 35 y 5º y al salir del vagón nos encontramos

subimos calle arriba ya se ven a los demás
después dentro se dejan de ver a los demás

hemos venido a hacernos material de lo que hacemos, esto, disolverla la cabeza

¿y por qué esto importaría?

cuando uso la 1ª del plural en verdad extraño esto

Es un secreto

< aquí pincha Ludotk
< aquí está Sole frente a Ludotk

agua agua de río un río con un nombre de un río muy bello un nombre muy bello de un río muy bello el río un aguadero o un desaguadero según se mira, mira: plano de aglomerado plano de algoritmo luz de láser sobre plano ríos a plano en el mismo plano. Le digo a Silvia que quiero escribir sobre esta pista pero está tan llena que rebalsa. Dice Durand que ***no te olvides que los bailes están cargados, alguien los puso ahí para que vayas y creas que podés contarlos*** **y luego***, escribí de lo que va a pasar como si estuviera pasando.* **Todo lo que va a pasar y todo lo que pasó, Durand, está como si estuviera siempre pasando en este baile y luego reverbera,** fíjate en alguien o en cualquiera o en por ejemplo en mí que estoy aquí para hacerte de verdad este segundo de gloria que nos constituye como cuerpo pero no como memoria

La fotografía la tomó Alighiero de Boetti entre 1976 y 1978

< a esta altura están jonás andrea franco y hamilton
< a ésta salen silvia y ana que han llegado hacia las 4

a veces hay algunos besos, besos muy buenos, yo diría **!**********¡¡**¡!*****

luego julio saca una fotografía y sale un rayo verde entre el rayo rojo y paula

entre él se contiene una promesa que es elección libre y descontextualizada o beso*

El beso* será ***un beso descontextualizado, libre, y se convertirá en un beso* contra***cultural. Su*** situación ***es más fuerte que el*** contenido y ***consigue arrebatarle la carga gámica. La comunidad triunfa sobre el*** amor***, para regocijo suyo, e impone su aparición allí donde su hijo, el beso, se ha hecho materia. La mirada del otro es el infierno inevitable, porque en él tomamos conciencia tanto de nuestro ser como de nuestra incapacidad para dominarlo. Precisamente porque se encuentra allí, fuera de nosotros, se desata una lucha irracional que nos convierte en inseparables e irreconciliables con la mirada que nos constituye. El amor*** libre ***no es otra cosa que el intento extremo y desesperado de*** des***controlar esa mirada,*** confiar a la suerte la partida y explorar la fortaleza de una afinidad en la que confiar para la fundación de un mundo entre ellas

y aquí yo que los miro <

THOUSAND KNUCKLES
ONLY FLASH
VOID
Hell Earth.
Hell Earth.
Hell Earth
MONITOR YOU
SHARE
SHARE
Friendship
UNIVERSE IN A
GLASS OF CHAMPAGN
MECHANICAL UNIVERSE
trance hypnotic
CYBER SHAMAN
Hell Earth
Hell Earth

SE TE VE *

* Audiotexto incluido en la obra *Jinete Último Reino Frag. 3*, realizada en CA2M el 13/12/2018. Poema inédito.

MARÍA SALGADO

Y

FRAN MM CABEZA DE VACA

de madrugada el salitre se te ve
lo que tengas de material por hueso el polvo del color
de su pigmento que eleva semiarriba desde abajo y en como espejo
lo que brilla semiabajo desde el vientre a forma informe
de contraerlo se te ve

primero el rayo y luego el trueno se te ve
segundo el trueno y un flash antes del rayo luego aún más lejos aún más
brillante por más inalcanzable tomas de luz por oquedades abren
caen se dejan caer las que de arriba miras ellas
ellas ven que se te ve

se ve que y se señala se ve que y se separa y se
te ve ensimismada y se señala salitre se te sale
lo fungible la forma el fiebre la fe o la fantasía la irrestricta
señal que emite sin pronunciar ni entera ni una palabra el desgaste
de la curva de la nuca demasiado arqueada de pedir llave de paso abre
cae se deja caer antes siquiera de jugarla de no esperarla antes
siquiera de saber necesitarla sin salida de voz pura sospecha
infranqueable se te ve

lo que dudes lo que tardes lo que luzcas salvo a las 12 am
el ecuador que cae la luz a plomo sin hacer
sombra igual se te ve desde lejos se
ve que seseas seseas la forma
de ser viva la maleza la muesca
la malesa la maldad

a rayo de mañana la malla negra que del pecho
agitada por el viento como un flamenco tiembla
como una anémona de noche cabeza oscura tiembla
como la pluma de un flamenco como una anémona de noche cabeza oscura
una estación cuando despiertas y es ya de noche y ya está llena la noche cabeza
oscura como una flor viscosa bandera negra triángulo rosa se
ve se te a través se ve trans pa ren tar tra trans lu cir par pa pa de ar por más
que no lleves cara o hagas máscara de la tapa del desagüe de la ranura se

te ve media sonrisa de seducir a a) la indiferencia
b) el realismo c) el mandato d)
el desprecio e) sus efectos se te ven

todos aquí
sabemos dónde queda y qué es el muelle
de qué vive tu animal
por qué bailas recortando tu figura
contra la pared que forma cualquier agua que se mueva
no te vas a bajar en este tramo y pasaremos
un rato de pudor y otro
de profunda
alegría

GRANITO Y LADRILLO

UN PAR DE VISIONES DEL NORTE Y EL SUR DE MADRID

DAVID BESTUÉ

Ernesto Giménez Caballero (Madrid, 1899-1988) resumió la Guerra Civil como un choque de materiales: la piedra —cristiana y nacional— contra el ladrillo —rojo e infiel—. Una pelea que también tenía su correlato geográfico: «¡Qué majestad la de Guadarrama! Cae como un tapiz, como un telón, su vertiente sobre Madrid. Exigiendo firmeza: jerarquía, respeto. Acatamiento. Cerrando el horizonte. Y vigilando los pelotones arenosos de la Mancha». Mi texto busca retomar esta dualidad evitando caer en el tono bélico del escritor fascista, como una lectura personal y un poco inventada de Madrid a partir de unos paseos por sus límites: las Tablas-Sanchinarro y Vallecas. Porque, ¿cuál puede ser el imaginario de una ciudad que no para de crecer y expandirse?

El norte es donde orbita el poder político y económico de la capital: son las Cuatro Torres, las grandes ciudades empresariales, Las Rozas Village y, más al norte, el palacio de El Pardo, el Valle de los Caídos, Castilla y León, la generación del 98. Es el *high-tech*, el aire acondicionado, el vidrio al ácido, la ingeniería, lo estándar y una estética facetada, virtual y un tanto insípida. Un norte lleno, inaccesible, vigilado, mineral y tecnológico, que parece estar sujeto a las radiaciones magnéticas de El Escorial, edificio-piedra que no se deshace.

El sur de la ciudad, sin embargo, es su estómago: es la estación de Atocha, los barrios populares, el escultor Alberto, el cerro Almodóvar, Mercamadrid, el Parque Tecnológico de Valdemingómez y, más al sur, es Gregorio Prieto, Castilla-La Mancha, la generación del 27. Es el ladrillo, el adobe, el trigo y la cal. La llanura. Si en el norte tenemos El Escorial, en el sur irradia el mudéjar toledano, las yeserías de la Alhambra.

Alrededor de estos dos polos se produce el motor de sentido de Madrid, de corazón ecléctico: entre la épica y la lírica, lo abstracto y lo figurativo, lo lleno y lo vacío, lo consciente y el sueño, lo físico y lo químico, lo mineral y lo orgánico, el palacio y el corral. El norte es un reloj que avanza y el sur un animal que caracolea.

LAS TABLAS-SANCHINARRO: GRANITO

Las Tablas y Sanchinarro son dos barrios de nueva construcción separados por la A-1. Su posición en el norte de la ciudad, cerca de La Moraleja y el aeropuerto, los han hecho idóneos para la instalación de las nuevas sedes empresariales del BBVA y de Telefónica. Estos núcleos del poder económico del país están rodeados por nuevas zonas residenciales que acogen más de sesenta mil vecinos, fruto del PAU aprobado el año 1997, cuyo desarrollo urbanístico se consolidó en los primeros años del siglo XXI, durante un ciclo de bonanza económica y expansión inmobiliaria.

Inicio el recorrido en la salida de la parada de metro Las Tablas, que me deja en una zona ajardinada bastante extensa y un tanto alejada. La atravieso hasta llegar a la avenida Santo Domingo de la Calzada en dirección a la avenida Camino de Santiago. Los responsables de la nomenclatura del nuevo barrio parecen haber querido contrarrestar el desarraigo del lugar escogiendo nombres del pasado (también pasaremos por la calle Castillo de Jaca o Ana de Austria). En la avenida hay una tasca situada en los bajos de un bloque de viviendas de reciente construcción. Su decoración también parece querernos ofrecer la ilusión romántica de encontrar algo antiguo en el barrio, aunque dicha ilusión choca con su materialidad: placas de piedra de poliuretano, vigas de madera de porex, toneles de fibra de vidrio. Lo único que dota de autenticidad al local es un rotundo olor de carne a la brasa. Antes de girar en dirección a la glorieta de Monte del Gozo, observo a lo lejos la nueva parroquia de Santa María Soledad Torres Acosta, ubicada en un edificio que podría pasar por un ambulatorio si no fuera por un alto campanario forrado con láminas de vidrio al ácido (componentes: pasta de dientes, menta, gomina, leche de soja, semen).

Tras unos minutos de recorrido me doy cuenta de que no sé muy bien qué escribir del barrio, me quedo sin palabras. Es como si careciéramos de capacidad crítica para describir unos lugares de reciente construcción que, sin embargo, indican mejor que cualquier otra política cómo quieren que vivamos. De algún modo, el lugar parece personificar la utopía de la clase media española de las últimas décadas: amplias avenidas sin atascos, zonas ajardinadas y edificios de viviendas con seguridad, garaje y piscina comunitaria. Pero hay algo

que no funciona: el uso del coche y la escasez de comercios (según parece, por exigencias de un centro comercial cercano) hace que apenas haya gente por la calle, como si esta fuera el desagüe de una multitud de espacios privados. Por otro lado, la monotonía de los complejos de viviendas, apenas atenuada por los diversos tonos de ladrillo y el diseño de los balcones, parece indicar que los proyectistas confundieron el espacio de consenso con el que carece de identidad. De hecho, todo en este lugar es previsible, para poder circular por allí sin problemas, sin tener que pensar demasiado (para centrarse en el mantenimiento de la casa y del coche, la educación de los hijos y planificar las vacaciones, pero nada que se refiera al sentido de la vida). Este lugar puede entenderse como una zona conquistada de la ciudad a lo que debió de ser un gran solar yermo, pero al mismo tiempo es una oportunidad perdida, en el sentido de que una forma de vida es la derrota de otra. Tiene algo de fracaso político y afectivo de una generación pues, si bien responde a los deseos de esta, el resultado es profundamente vulgar y utilitario.

Avanzo por una rotonda XXL, tras la cual se vislumbra la nueva sede de Telefónica, a la que accedo por un paso subterráneo un tanto tétrico que cruza a su vez la M-40, una autovía de circunvalación. El complejo empresarial se edificó en el año 2008 y es obra de Rafael de la Hoz, un arquitecto bastante prolífico que también es responsable de la sedes centrales de Repsol o Endesa. Si quisiéramos hacer un resumen de la arquitectura corporativa del país deberíamos analizar su obra pero apenas merece la atención de las revistas especializadas. Su trabajo genera presencia pero no discurso. Subo a un solar elevado que hay enfrente para poder observarlo mejor: se trata de un complejo enorme, dividido en diferentes núcleos de oficinas recubiertos de lamas de vidrio y con un techo continuo. En su interior hay un amplio parque central con un estanque rectangular de grandes dimensiones presidido por un gran chorro vertical de agua. Su estética parece la personificación de lo neoliberal en la arquitectura, con enormes estructuras de una estética tecnológica difusa, construido con materiales venidos de no se sabe dónde, que enlazan lo físico y lo virtual artificiosamente, como si el poder quisiera hacerse hermético, etéreo e invisible, oculto en la periferia. Tomo unas fotografías hasta que un miembro de seguridad me pide que no fotografíe ningún elemento del edificio,

solo el chorro de agua del estanque. Tras advertirme, me sigue a una distancia prudencial por todo mi recorrido hasta que abandono el recinto. De hecho, a lo largo de todo mi paseo por estos barrios me doy cuenta de que genero cierta desconfianza, como si el planteamiento urbanístico, favorable al uso del automóvil, provocara que el hecho de que alguien camine por esas calles sin un rumbo aparentemente definido sea captado con extrañeza, como la pieza suelta de un mecanismo.

Me dirijo a la nueva sede del BBVA por la serpenteante calle de Portomarín hasta que aparece, tras un solar de grandes dimensiones, una porción de territorio virgen castellano. La ciudad financiera es obra de Herzog & Meuron y está organizada como un complejo de oficinas de pocos pisos, surcado de calles interiores adoquinadas que se dirigen a una plaza central presidida por un edificio exento y de mayor altura, que parece simular una moneda colocada verticalmente en el solar. El acceso al recinto es restringido, por lo que únicamente puedo centrarme en el juego de lamas blancas que cubre la fachada: su diseño permite generar un ritmo que aligera sus grandes dimensiones, un truco *op art* que no nos acaba de convencer. Porque, ¿de qué sirve describir formalmente un edificio de estas características? Lo formal ya no nos sirve, no es más que una distracción visual.

Rodeo el complejo y cruzo la A-1 en dirección a Sanchinarro por un puente peatonal diseñado por Javier Manterola, en el año 2014, y financiado por la entidad bancaria —a tenor de su color azul corporativo y el logo impreso en la estructura—. Antes, observo un hotel NH cercano y un concesionario de coches BMW. Me paro en el puente, cruzado intermitentemente por directivos de la entidad. Además de ser un buen mirador de la sede del BBVA, desde la pasarela también es posible observar la cercana sede de Telefónica, la de Philips y la de Metrovacesa, o el campanario de la parroquia de San Pedro Mártir de los Dominicos de Miguel Fisac. Las Cuatro Torres quedan atrás, en el sur. No puedo evitar pensar que una parte importante del poder económico nacional se encuentra en este paisaje, un paisaje de rotundidades formales sencillas que evitan posicionarse en el lugar, como si prefirieran la horizontalidad del laberinto.

La pasarela peatonal desemboca extrañamente en una gasolinera de Cepsa que cruzo por la zona del lavado de coches, antes de encontrarme frente al gigantesco complejo de El Corte Inglés, el más grande de la cadena de grandes almacenes, al menos en su inauguración el año 2003. Está configurado como una gran fortaleza rodeada de fosos que desvelan plantas subterráneas de aparcamientos a medio construir. Las pasarelas que salvan estos fosos han sido proyectadas por el ingeniero Juan José Arenas con la intención de añadir un distintivo estructural al lugar, si bien los arcos y tirantes apenas pueden dialogar con las grandes dimensiones del centro comercial. Su fachada combina vidrios y placas de piedra, ambos verdosos, que los liga al logo corporativo de la empresa. Accedo por el gran atrio central que, a modo de friso, está presidido por un vinilo en el que los monumentos de Madrid se funden entre sí. Subo hasta el último piso en un ascensor panorámico, donde me bebo una cerveza en un restaurante italiano, el único local que ofrece unas vistas sobre la zona norte de Madrid. Y de nuevo la sensación de fracaso en el intento de explicarla racionalmente. Quizás mi error ha sido pensar que entendería estos barrios desde una observación física superficial, un deambuleo. Pero no parece ser así: se me escamotean las fuerzas y las razones de ser de este territorio. Desde los grandes vitrales, en lo alto del centro comercial, no son perceptibles unos impulsos ligados a la ganancia y el provecho propio, la corrupción en el seno de las constructoras, la financiación ilegal de los partidos políticos, el pago de comisiones a concejales y alcaldes para lograr recalificaciones urbanísticas o el afloramiento de actitudes ilegales dentro de las contratas y las adjudicaciones de obras. Al ver estos lugares llenos pienso que nuestro sentido solo hallará lugar en el cambio, en un cambio que todavía no se ha producido y que no lo va a hacer aquí. Época gris: gris granito, gris hormigón, gris metal, gris paloma. Abandono el centro comercial y me alejo del lugar, accediendo a la parada de metro ligero María Tudor.

VALLECAS: EL BARRO

La villa de Vallecas se remonta al siglo XVI pero fue a partir del siglo pasado, sobre todo durante los años cincuenta, cuando sufrió un crecimiento demográfico acelerado por la inmigración de otras partes de España. Esa misma década la población se anexionó a Madrid. Comprende dos partes diferenciadas: por un lado, el núcleo antiguo de la villa y, por otro, el distrito de Puente de Vallecas, que se desarrolló en el territorio que originalmente separaba las dos poblaciones. Barrios de viviendas de tradición obrera, troceados por varias autovías y las vías del tren que se dirigen a Atocha.

Me bajo en la parada de cercanías Asamblea de Madrid-Entrevías. Recibe este nombre porque allí está ubicada la sede legislativa de la Comunidad de Madrid, obra de los arquitectos Ramón Valls y Juan Blasco. Resulta un tanto sorprendente encontrarla aquí y después de indagar un poco parece que su ubicación fue planteada por Pedro Díez, presidente de la Asamblea de Madrid entre los años 1991 y 1995, ante la negativa del ayuntamiento de ubicarla en la calle O'Donnell por la presión vecinal. Los alrededores también han sido edificados a finales del siglo XX y parecen responder a otro tipo de planteamiento urbanístico que el desarrollado en el norte porque la trama urbana es más compacta, con una mayor densidad de población. Si en Las Tablas el nombre de las calles está relacionado con la historia del país, en esta zona hay muchas calles con nombres de poetas, como las avenidas Pablo Neruda o Rafael Alberti. Al caminar por aquí me viene a la mente esa imagen de calle de los ochenta, con sus altos edificios de viviendas, toldos verdes, pequeños comercios y terrazas de bares llenas de sillas de plástico. Todo parece ser más figurativo y campechano, más desprendido y toqueteado que en el norte, como si se hubiera macerado lentamente.

Tras caminar por la avenida Miguel Hernández sobrevuelo la M-40 por el puente de la avenida de la Albufera. Desde aquí observo cómo la ciudad se escurre ante mis ojos: bloques de viviendas, zonas industriales, complejos deportivos y el cerro Almodóvar a lo lejos. De hecho, hasta llegar a la villa de Vallecas voy a caminar

entre avenidas un tanto desoladas y aparcamientos de supermercados, como si entre el centro de Madrid y el de Vallecas continuara habiendo una separación o costura mal zurcida. Cruzo un paso subterráneo y me adentro en el núcleo de la antigua población. Los daños de la Guerra Civil y la inmigración de los años cincuenta han provocado que los vestigios del pasado se mezclen con la autoconstrucción de posguerra, entrelazando lo pintoresco con la barriada obrera. En los últimos años se han peatonalizado las calles que rodean la iglesia de San Pedro, proyectada por Juan de Herrera en 1600, pero no es aquí donde se produce el foco de calor del lugar: el radiador simbólico de Vallecas se intuye disperso entre las plazas y los polígonos de viviendas, como el barrio de Santa Eugenia que recorro hasta llegar a la base del cerro Almodóvar.

Tras cruzar la carretera de Valencia por un paso subterráneo llego a la entrada del cerro. Me recibe un inesperado pinar y el muro perimetral de un colegio. Tras el pinar, retama, algún escombro y torres de alta tensión. No sé por qué recuerdo entonces *El niño de Vallecas*, un cuadro bastante enigmático de Diego Velázquez que se encuentra en el Museo del Prado y en el que se ve a Francisco Lezcano, un enano de la corte de Felipe IV, sentado sobre una roca con una baraja de cartas entre las manos, mirándonos medio abstraído, medio irónico. La ascensión resulta un poco difícil porque la colina apenas está urbanizada. Si bien al principio maldigo el mal tiempo cuando comienza a llover, poco después agradezco haber venido en este momento: el suelo se humedece y embarra, los caminos de tierra arcillosa capturan mis huellas. Desde la altura apenas se distinguen personas, puntos móviles entre el zumbido del tráfico. Si se mira hacia el norte se pueden ver las Cuatro Torres a lo lejos, pivote visual de Madrid, y más allá la sierra. Si uno se gira hacia el sur observa cómo las nubes lamen el paisaje allí donde la ciudad se diluye con el campo, y se ve un paisaje árido que poco a poco se va transformando en suburbio, con sus nuevas zonas industriales y barrios de viviendas. Si el norte de la ciudad es un espacio lleno, el del sur está vacío, aunque se vaya construyendo en él.

El cerro Almodóvar fue escogido a final de los años veinte por el escultor y panadero Alberto Sánchez y el pintor Benjamín Palencia

para vislumbrar una nueva estética ligada al paisaje del sur de Madrid. Acompañados en ocasiones por Maruja Mallo, Rafael Alberti, José Bergamín, Federico García Lorca, Miguel Hernández o José Herrera Petere, realizaban excursiones que comenzaban en la estación de Atocha y que culminaban con la ascensión al monte. La elección de este lugar respondía a la intención de configurar un nuevo imaginario más propio y cercano al de los centros artísticos de vanguardia como París. Según Alberto Sánchez, «lo que contemplábamos desde lo alto del cerro no había sido todavía descrito por nadie». Llanura vacía sobre la que Ernesto Giménez Caballero escribiría tiempo después: «la Tierra, en toda su abstracta redondez. Sin casas, sin hombres, sin árboles. Como un CERO absoluto. Así: 0. Aquí todo es espacial, infinitivo, negador. Es inmenso: sin medida. In-forme: sin forma». Alberto se para ante ese cero absoluto e intenta representarlo. Observa las marcas del campo labrado y las levanta de la tierra, vertical. Amasa el yeso como si fuera harina, hace vanguardia con cantos rodados, huesos y perdices. Ese impulso, el de querer fijar elementos de una geografía específica (árbol, liebre o pájaro) sobre una meseta pulverizada y barrosa, hecha migas, me recuerda a los amarillos de El Greco, el barro canino de Goya, los paisajes ocres de Antonio López, los cuadros de ceniza de Maruja Mallo, las andanzas de Alfanhuí... Un imaginario continuo entrelazándose entre sí hasta llegar a artistas contemporáneos como Patricia Esquivias, Julia Spínola, Fernando García o Antonio Ballester Moreno. Todos ellos luchando contra ese 0 que devora y obliga a hacer para no deshacerse. La verdad es que resulta difícil no ponerse cursi aquí, medio exaltado, porque los elementos que observamos, sin ninguna cualidad, a la intemperie, nos hablan de la memoria, que no de la historia, de lo sumergido, no de lo monumental. Recuerdo, rastro, sueño vinoso de un imaginario que no acaba de solidificar. No el ángulo recto o la superficie metálica de la arquitectura corporativa del norte, sino la telaraña espacial de Fernando Higueras, los ladrillos como panecillos de Fernández Alba, el hormigón pastoso de Fisac.

Si uno agudiza la vista, desde el cerro es posible ver unos montes poligonales a lo lejos, una topografía artificial que lleva creciendo desde hace unos treinta años alrededor del Parque

Tecnológico de Valdemingómez, las instalaciones que cada día tratan miles de toneladas de residuos urbanos de Madrid. De los diferentes espacios del complejo destaca el centro de tratamiento Las Dehesas, proyectado por el estudio Ábalos y Herreros entre los años 1996 y 2000. Allí me dirijo a continuación en coche. Las Dehesas es un edificio-máquina en el que se selecciona y procesa la basura de la ciudad. Cuando uno aparca en el exterior ve una estructura ligera atornillada de grandes dimensiones y recubierta con paneles azulados de policarbonato. Los arquitectos la diseñaron de tal manera que será posible desmontarla y reutilizar sus elementos cuando deje de ser útil. Lo que más sorprende es el fuerte olor que emana del lugar, olor tridimensional que según sopla el viento se propaga por Rivas-Vaciamadrid y el nuevo PAU de Villa de Vallecas.

Las Dehesas es el sistema digestivo de la ciudad, allí donde se procesan sus desechos. Los camiones de basura traen lo acumulado durante el día en los contenedores repartidos en las calles y lo depositan en un gran foso del que parten cintas que recorren las instalaciones. Durante su recorrido varias máquinas y trabajadores clasifican y separan el plástico, el papel, los residuos orgánicos y otros tipos de desperdicios en un proceso en el que los elementos van perdiendo poco a poco sus contornos, su nombre, deshaciéndose en un fluido marrón y pastoso. Observo este proceso caminando por unas pasarelas que me dirigen hasta un hoyo de grandes dimensiones en el que se acumulan los muebles y otros elementos voluminosos que aquí se trituran para que puedan quemar mejor en la incineradora.

Tras abandonar el edificio subo al coche de nuevo y recorro la carretera de salida. Antes de traspasar el perímetro de las instalaciones aparco de nuevo para echar un vistazo sobre el lugar y observo el techo inclinado de Las Dehesas cubierto de vegetación. En el siglo XVIII se decía que Madrid había absorbido el paisaje porque se talaron muchos bosques cercanos a la ciudad para la construcción de los nuevos barrios. Ahora, al ver el recinto de Valdemingómez, parece que en la actualidad la ciudad lo genera porque lo que aparece ante mis ojos es una gran meseta escalonada construida con la basura depositada durante décadas. Está

bien terminar aquí el recorrido, ante un paisaje tan distinto al observado en el norte. Allí los edificios de oficinas destacan como piedras de cuarzo, al mismo tiempo que ocultan la fuerza centrífuga que dirige el país; aquí el paisaje sepulta lo usado y exprimido, los excrementos.

NEGRO COMO EL BETÚN

PAULA GARCÍA-MASEDO

Sitting in my car, driving very far
Driving all alone, far away from home
Music's playing loud, a hundred thirty miles
Stepping on the gas, accelerating fast

My cosmic car
My cosmic car
My cosmic car

I wish I could escape from this crazy place
Fantasy or dream, I'll take anything
Suddenly surprise, right before my eyes
All I see are stars, and other cosmic cars[1]

Delante de mí está el dueño de un coche color amarillo limón, acabado mate, puertas delanteras abiertas girando en vertical y letras formando un logotipo en vinilo blanco en la luna delantera.

—Llevaré el coche al taller. ¿Ves la pintura del parachoques? El color no coincide con el de la chapa.

Miro al paragolpes, luego a la chapa de la aleta delantera, de nuevo al paragolpes, y concluyo que mis ojos no discriminan la diferencia.

—Este coche es único. El color es único, lo he diseñado yo en el taller.

Semanas más tarde veo el mismo coche amarillo en un *story* de Instagram, de nuevo con las puertas para arriba, y vuelvo a intentar distinguir el color de la chapa del del plástico del paragolpes, pero nada. En este momento, viajamos en otro coche —de serie, de color «Magnetic Grey»—, así que le comento la anécdota a J., que va sentada junto a mí en los asientos de atrás.

—Barnett Newman decía que lo que importa sobre el color es que es el resultado de un acto de creación. Independientemente de cómo se aplique la pintura, se están

1. «Cosmic Cars» es un clásico del *techno* de Detroit que se puede reproducir a 33 o 45 rpm dependiendo de cómo quieras sentirte. Pertenece a *Enter*, el segundo lanzamiento de Juan Atkins y Richard Davis (AKA 3070) bajo el nombre de Cybotron, en 1983. Sugiere que la tecnología nos dará nuevos modos de escapismo, más que liberarnos del día a día.

manipulando, inventando los colores. De alguna forma, el dueño del coche amarillo limón está haciendo lo mismo. Esforzándose en crear un estilo individual[2].

Antes, ella me ha planteado lo distinto que es el coche que «nos hacen» del coche «que nos hacemos». Llama al *tuning* folklore postindustrial.

—Imagínate crear una especie de historia del arte que cuente las tradiciones e innovaciones en la pintura de coche, con sus géneros, corrientes e influencias —comenta ella, mientras sonríe.

—¿Y qué pasa con la pintura de fábrica? Como el gris oscuro y metalizado de este coche. Es como una pintura automática.

—Es economía. Pertenece a la cadena de montaje, no a la artesanía. Pero tiene también algo de comunicación, aunque no sea una expresión individual.

—El comisario de arquitectura del MoMA, en 1951, organizó una exposición con ocho coches de los años treinta, cuarenta y cincuenta. Entre ellos estaba el Jeep, que fue el único vehículo militar de la Segunda Guerra Mundial que se comercializó en el mercado civil. En el catálogo, lo describió usando la expresión *machine art*. Machine Art.

> The Jeep substitutes for a deliberate esthetic program
> the formative principles of construction;
> its design is unified by the
> economy,
> (disdaining the merely decorative)
> with which each part is fitted for its purpose.
> It is one of the few genuine
> expressions of machine art.[3]

Pienso entonces en las fábricas de Detroit transformándose en factorías de armamento y en la capacidad del sistema de borrar los significados de los objetos que produce.

2. Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 1992, p. 273.

3. *8 automobiles: an exhibition concerned with the esthetics of motorcar design, at the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1951, p. 19.

Hay doce mil millones de coches en circulación, la pintura automotriz es una organización material de miles de kilómetros cuadrados de superficie. Es como un lago inmenso de decenas de miles de millones de litros de volumen extendidos en una finísima capa de micras de espesor. Reluciente. Y es pura expresión del sistema. Es una mezcla de la posibilidad técnica con la ganancia económica, que flota en un mejunje de emoción, moda y composición.

La señal a la derecha de la autopista nos indica que hay que tomar la salida. A., que conduce, pone el intermitente. Tras la valla blanca, se ve un *parking* enorme. Es el desguace más grande de Europa. L., sentado junto a A. en el asiento del copiloto, señala el Subaru blanco del chaval con quien hemos quedado.

Nos hemos conocido el día anterior. R. y su hermano son mecánicos y en su tiempo libre tienen un taller en el que ahora están modificando un coche para *rallyes*. Pienso en la oposición en su práctica diaria. En hacer lo mismo como ocio y como trabajo. Y en si es verdaderamente lo mismo.

Lo de montarse el coche propio (o desmontarlo para montarlo de nuevo de una manera distinta) es una excepción. Los coches se montan en la *assembly line*, salen de una fábrica.

«Todo el trabajo intelectual debe eliminarse del taller y localizarse en el departamento de planificación o diseño»[4], escribió Frederick Taylor a principios del siglo XX, y ensayó durante décadas el método de «análisis de tiempo y movimiento» para describir las capacidades fisiológicas del cuerpo humano en términos de máquina.

R. cuenta que han modificado su coche de calle bajándole la suspensión. La parte de abajo

4. Taylor citado en Matthew B. Crawford, «Shop class as soulcraft», en *The New Atlantis*, 13, Washington, D.C., 2006, p. 13.

de la carrocería está a centímetros del suelo. La belleza de ese efecto tiene que ver con hacer aparente la imposibilidad de que el coche ruede, se mueva.

—Es lo mismo que se ha hecho tradicionalmente en arquitectura —digo, mientras andamos hacia una de las naves del desguace—. El trabajo con la gravedad. La arquitectura pretende demostrar que es capaz de anularla elevando cúpulas que aparentan flotar, haciendo voladizos imposibles. El *tuning* baja la carrocería, como si el coche pesara tanto que no pudiera vencer la inercia de estar parado y entrar en movimiento. En los dos casos, se quiere que parezca que se va en contra de Newton.

Visitamos la nave donde desmontan los coches, que es como una línea de montaje a la inversa. Pienso en esa idea de cronometrar los movimientos —en la factoría y en el desguace, aunque en este último de manera menos sofisticada—, y me lo imagino como una fábrica rebobinándose. Dentro de la nave, martillos y tornillos suenan muy fuerte, muchas de las piezas se desprenden a golpes. El suelo está resbaladizo a causa del aceite.

—Lo primero que se hace tras verificar las piezas de un coche, para saber lo que vale y lo que no vale, es descontaminarlo. Se quitan todos los líquidos, los combustibles, gasolina, gasoil, líquidos de frenos, anticongelantes, gases, neumáticos, todo lo que puede contaminar. Después, se desmontan las piezas que se pueden aprovechar. El resto, lo que no sirve para otro vehículo, se lleva a la prensa.

El encargado nos cuenta que algunos de los coches se dejan en las campas para que sea directamente la clientela quien desmonte las piezas que desee comprar, como en una cosecha de plásticos y hierros.

—Cada cosa va por su lado. Los aceites van a un lado, el acero a otro, los anticongelantes a otro... Lo que hacemos es *desglosar* el vehículo.

La primera cadena de montaje móvil, ese famoso invento de Henry Ford, se inspiró en una línea de desmontaje, la del matadero de Swift & Company en Chicago[5]. Parece más que una casualidad que esa cadena de despiece fuera una influencia para la ingeniería fabril de Ford. Dentro del desguace, los coches se asemejan a cuerpos. En una de sus naves, se almacenan motores de automóviles en estanterías altas como edificios, como si fueran corazones a la espera. Es parte del ciclo de vida y muerte, de vigilancia y obsolescencia, de un vehículo. Cada coche lleva un número de bastidor grabado en alguna parte de la carrocería. Ese número es como el DNI del automóvil y es ilegal eliminarlo. A cada número de bastidor le corresponde una matrícula, titular, permiso de circulación, seguro, tarjeta de la ITV, impuesto municipal. El final del coche ocurre al darle su baja definitiva. Cualquier desguace lo recoge y además paga al antiguo propietario una cantidad que depende de su estado de conservación. Fuera de los procedimientos legales, hacer desaparecer un coche es muy difícil; dicen que hay que cortarlo con una radial en trozos muy pequeños.

La idea de vida y muerte de un automóvil encaja con el concepto del vehículo donante, aquel coche de igual marca y modelo que uno que ya se posee, cuyas piezas se utilizan para reponer a ese automóvil principal. A veces, se compra un vehículo entero para suministrar elementos a otro. En el desguace, todos los coches son donantes. Son cuerpos, vigilados, numerados y archivados en una especie de distopía futurista.

—A veces, por la calle, ves pasar un coche que ha recibido la pieza de otro. Esto solo lo puedes saber en los casos en los que le han puesto una puerta o el paragolpes, por ejemplo, del mismo modelo pero distinto color. Sabes que han tenido un golpe o un accidente, que ya no está pero estuvo, algo que siempre se intenta borrar, evitar. El coche hay que tenerlo siempre como nuevo —digo a L. mientras caminamos hacia el bar.

5. «Swift&Company's Meat Packing House, Chicago, Illinois, "Splitting Backbones and Final Inspection of Hogs", 1910-1915», en *The Henry Ford*. Disponible en: https://www.thehenryford.org/collections-and-research/digital-collections/artifact/354536/

Hemos sabido que los coches dados de baja se han convertido en residuos. Pueden comprarse las piezas, pero nunca sacarse coches enteros, ni tampoco la carrocería, el esqueleto del vehículo.

R. se va en el Subaru con J. Vemos alejarse el automóvil, tiene un alerón negro y los asientos muy bajos, cuando te subes llevas las piernas extendidas, estilo deportivo, los cristales tintados vuelven al interior raro y sugerente. Nos quedamos L., A. y yo en el bar. Hemos encontrado por Internet un coche que nos gusta y hemos decidido ir a verlo para comprarlo esa misma tarde. Es de color blanco. Recuerdo entonces la caja de plástico que tengo en casa llena de muestras de color de pintura automotriz.

—Una noche en Barcelona, nos encontramos dos enormes cajas grandes de plástico llenas de cartas de color de la marca AUTOCOLOR. Cada una de ellas llevaba escrito el nombre de una empresa de automóviles. SEAT. SUBARU. RENAULT. FORD. Eran de un taller de repintado, de chapa y pintura, de Poble Sec —les cuento, mientras L. marca en su móvil el teléfono del dueño del coche blanco—. Por curiosidad, fui después a otro taller de pintura, este estaba en Valencia, en Alboraya. Tenían las mismas cartas de color y un ordenador con un *software*. Cuando un coche que tiene algún daño va al taller, se introduce marca y modelo en el *software* y este lista los tonos que corresponden a dicho modelo. Las cartas de color sirven para cerciorarse de que la correspondencia es correcta. El *software* también indica la mezcla de pinturas que hay que hacer para repintar de ese color. El taller tiene un pequeño laboratorio con cientos de botes de los distintos tonos en una estantería automatizada. Cada bote tiene un émbolo, y todos giran a la vez cuando se va a preparar la mezcla. Se pueden hacer miles y miles de colores distintos.

—Miles de colores pero casi todos los coches son grises, blancos o negros. Negros, como Cabify —dice A.

—Se conoce que Henry Ford decía que cualquiera podía tener sus coches pintados del color que quisiera, siempre que fuera negro. Y, de hecho, Ford vendió solo coches negros durante diez años, y solo un modelo, el Ford T. Antes de que se inventara la pintura de coche moderna, el negro era el color de la estandarización. El T fue el primer coche producido en masa y durante muchos años el más vendido; se fabricaron quince millones. En 1926 se acabó todo esto, tuvieron que sacar T de colores porque DuPont había inventado unas lacas de color para la industria y General Motors estaba pintando sus vehículos con ellas. Nadie quería ya el viejo T negro.

El negro era el color más eficaz en la línea de montaje. Y el T era, como el Jeep, el resultado de la sustitución de la estética por los principios de construcción de un objeto.

«Queremos que quien compre uno de nuestros productos nunca tenga que volver a comprar otro. Nunca hacemos una mejora que vuelva obsoleto a un modelo anterior»[6], me imagino decir al déspota de Henry Ford, convencido. En parte fue verdad y durante los años treinta, con la Gran Depresión, muchos de los modelos T, que ya no se fabricaban y habían sido sustituidos por un nuevo diseño, se sacaron de los garajes, se repararon y recuperaron, porque eran aún funcionales y, sobre todo, abundantes y baratos.

Pienso en lo directo que fue el producto que salió de la primera *moving assembly line*. Práctico, funcional, austero y robusto, adelgazado a las piezas justas, desarrolladas y perfeccionadas solo hasta el grado de cumplir la primera *necesidad*, la de transportarse de forma privada y motorizada, como un vector.

Y su pintura negra reflejaba eso mismo. Era optimización económica extrema, el resultado

6. Steven Parissien, *The life of the Automobile*, Atlantic Books, Londres, 2013, p. 70.

de ajustes técnicos que rechazaban cualquier categoría estética o simbólica *a priori*.

El color negro del T —Negro Japón— llevaba de un 25 a un 35 por ciento de betún[7] llamado Gilsonite. El betún permitía cocer las piezas del T en el horno y, por tanto, secarse más rápido. Daba flexibilidad y resistencia a la pintura al endurecerse al calor y un tono muy oscuro. Por eso, los únicos colores posibles para la pintura de los T eran el negro y el azul, el verde y el granate oscuros. Además, entre los pigmentos, el negro de humo era de los más baratos, cubrientes y estables. Al principio, la pintura Negro Japón solo se aplicaba a las partes del coche que no llevaban madera, más adelante se consiguió producir todas las piezas en metal, incluidos los *bodies*, para que pudieran terminarse con esa pintura con betún, tan negra como la noche, y secarse en el horno.

—Como cualquier material, la pintura refleja los modos de producción, la organización social y económica —comenta A.

—Ese acabado negro de alguna manera resumía todo un sistema. Era el espejo del esfuerzo de Henry Ford por llevar todos los aspectos de su compañía a un esquematismo intensificado.

Pienso en el caso de la clase trabajadora y en su papel en la fábrica de Ford. Tras implantar la línea de montaje móvil, los seres humanos habían pasado a ser parte de la gran máquina. Sus comportamientos se optimizaron dentro y fuera de las instalaciones industriales para un mejor rendimiento que no seguía ninguna premisa estética, pero sí una ética puritana al servicio de la corporación, del capital y del orden social existente.

Al principio, en la factoría de Highland Park, a la mayoría del personal no le gustó la metodología alienante de la cadena de montaje, y dejó

7. Trent Boggess, «All Model T's were Black», en *Model T Club of America*, 2000. Disponible en: http://www.mtfca.com/encyclo/P-R.htm#paint1

su puesto. Pero Henry Ford bajó los turnos a ocho horas y subió la paga, con la condición de controlar cuerpos y comportamientos dentro y fuera de la fábrica: evitar el juego y la bebida, saber inglés, *americanizarse*. Las mujeres no podían optar a la bonificación que se ofrecía, a menos que estuvieran solteras, y los hombres, tampoco, si sus esposas trabajaban. A pesar de todo esto, la rotación se desplomó y Ford pudo incluso acelerar, doblar y triplicar la velocidad de la cinta transportadora.

—Hasta las caras se volvieron esquemáticas. Se inventaron una expresión para ello, *the Fordization of the face*. Las personas de la *assembly line* aprendieron a comunicarse manteniendo la cara impasible y susurrando el llamado *Ford whisper*, para evitar que les pudieran ver y oír los matones que empleaba Ford en su fábrica[8] —comento mientras tomamos café en la mesa del bar, todo acristalado, situado frente al *parking*.

Me imagino a Simone Weil explicándonos la sensación. Ella trabajó en la Renault de Boulogne-Billancourt, en Francia, en la década de los treinta. Decía que debía limitar constantemente su atención al gesto que estaba a punto de efectuar. Repetirlo sin parar hasta el momento que llegara una orden para imponer otro. «Es un hecho bien conocido que cuando el sentimiento del tiempo se dirige a la espera de un porvenir sobre el cual nada se puede hacer, el coraje se hunde»[9], escribió.

—La reputación de la fábrica de Ford era la peor de Detroit entre la clase trabajadora. Uno de los sindicatos más fuertes de Estados Unidos eran los United Auto Workers. Sufrieron tragedias como la masacre del 7 de marzo de 1932, durante la «Ford Hunger March» —digo. A. termina el café solo, vamos a irnos—. Incluso la arquitectura de la fábrica seguía un esquema taylorista. Era una especie de abstracción fordista diseñada por el estudio de Albert Kahn, que se inventó un sistema infalible y eficaz de producción de proyectos arquitectónicos[10].

8. El término se define en Peter Collier y David Horowitz, *The Fords*, Collins, Londres, 1988. Citado de Richard Trahair, *From Aristotelian to Reaganomics: A Dictionary of Eponyms with Biographies in the Social Sciences*, Greenwood Publishing Group, Westport, 1994, p. 212.

9. Simone Weil, *La condición obrera*, Nova Terra, Barcelona, 1962, pp. 85-86.

10. Claire Zimmerman, «Albert Kahn's Territories», en Eva Franch i Gilabert, Ana Milijački, Ashley Schafer, Michael Kubo, Amanda Reeser Lawrence (eds.), *OfficeUS.Agenda*, Lars Müller Publishers, Zúrich, pp. 117-127.

La *ausencia* de color en los modelos T mostraba la eliminación radical del plano emocional en el diseño del dispositivo. Ni una pizca de composición, de color, estatus o emoción. Si para Malévich el fin de la representación liberaba al arte del futuro, para Ford, la obsesión por la represión formal, el color negro betún, servía para contener un mundo estático, de gobierno sobre el proletariado y de seriación infinita.

Pienso en cómo el modelo T transformó radicalmente el territorio, los modos de vida, de producción, y generó todo un sistema al que Gramsci llamó fordismo. En 1927, el exitoso automóvil dejó de fabricarse. Henry Ford sacó de la fábrica el nuevo modelo A, presionado por el mercado, *que pedía lo nuevo*.

Salimos del bar del desguace y vamos hacia el coche gris magnético. Cogemos de nuevo la autopista, dirección Aranjuez. Circulando en la carretera, los coches pasan a nuestro lado, corriendo más rápido que el nuestro.

Me imagino la historia de la pintura de coche como una autopista. Circulan primero automóviles de colores brillantes, rojos, azules, verdes, amarillos; son vehículos que me parecen primitivos ahora en el siglo XXI, pero que han convencido a la masa consumidora de que elige un color que les representa. Pasan luego coches esculpidos en formas más largas y bajas, ornamentados y cromados, son de tonos pastel, *beiges*, turquesas y rosas, a veces tienen dos colores, son la moda, el gusto popular, Hollywood, velocidad y consumo, y también familias apretadas dentro de carcasas minúsculas. Pasan luego los primeros acabados metalizados, dorados y plateados; los coches japoneses y coreanos; pasan los colores serios y elegantes como los verdes y granates de hace una década, y el amarillo de turismos más deportivos gritando masculinidad hegemónica y subcultura.

[Todas las fotografías del texto: Paula García-Masedo, *Sin título*, 2018.]

Cada vez hay más blancos, mil matices de grises y negros. Se va haciendo de noche. Emoción y estatus se disuelven en forma de partículas de mica y aluminio, buscando que la pintura se vuelva más y más profunda, inasible, imposible, como una pantalla, con miles de matices y distinta a cada ángulo, como debía de ser la pintura perlada del Porsche 924 negro[11] con la que quería huir Juan Atkins de Detroit, circulando a toda velocidad, de noche, *thru Babylon*. La pintura negra del coche reacciona a las luces de las farolas, brilla y se vuelve rojo oscuro, azul y violeta[12].

11. En referencia a la canción de Model 500, *Night Drive (thru Babylon)*, de 1985.

12. Este relato se escribe a partir del viaje que hicimos a un desguace Lorenzo, Andrea y yo, antes de ir a comprar un Peugeot 106 blanco esa misma tarde, que luego fue el coche que Raúl y Roberto desmontaron y montaron en la exposición *Las voces del GPS*, celebrada en CentroCentro, Madrid, entre febrero y mayo de 2018. El personaje de J., que no nos acompañó, se inspira en las conversaciones y reflexiones compartidas a lo largo del año con Julia. Con Carles encontré las cajas de cartas de color una noche de verano en Poble Sec. Le debo un agradecimiento especial a D. Sobre *Las voces del GPS*: https://www.centrocentro.org/programacion/las-voces-del-gps

PERMANECER OCULTOS

MARIAN GARRIDO

[Pantallazo del foro 4chan — cortesía de Marian Garrido.]

En los últimos días, y en un *loop* permanente del tiempo suspendido en el que se instala Internet, páginas como *Humans of late capitalism* o *Internet tourist guide*, que son parte del fenómeno llamado *Internet by night*[1], han colgado una fotografía de un falso techo de oficina desmantelado, una ruina contemporánea, que esconde debajo un plafón historiado y palaciego.

Los ostentosos y voluptuosos acabados de yeso del otrora palacio dieciochesco se asoman entre focos de luz blanca propios de una autopsia alienígena, cables sueltos y paneles flotantes de poliespán. La fotografía original fue colgada en 4chan bajo un hilo titulado «How do we revolt against modern world», obteniendo respuestas de usuarios que van desde la apología al terrorismo a ideas aceleracionistas, muy en la línea de pensamiento en la que ha derivado parte del foro, conocido ahora por ser el nido de la *alt right*. La imagen no hace más que acercarme a una especie de reclamo sesentayochista, perverso y tardocapitalista, del tipo «Bajo la oficina, el palacio», «Bajo el poliespán, la moldura historiada» o «Bajo lo industrial, lo artesanal». Entre estas antítesis no hay una dirección única, ya que mientras la primera nos lleva de un imaginario de explotación contemporáneo capitalista, la oficina, al espacio contrapuesto, el palacio, este no se queda lejos como icono de opresión. Y, sin embargo, el contraste entre lo material y la producción nos aleja de una analogía sobre

1. La noche está asociada a miedos y temores, y, aunque en Internet «no anochece nunca», se han aglutinado ciertos contenidos de manera sarcástica bajo esta etiqueta, relacionados con humor negro o vinculados a conocimientos subculturales en la era postirónica, que nos devuelve la parte oscura o rara de la red mientras estamos iluminados por la pantalla.

el control y el poder: nos traslada a un pensamiento romántico de lo que supone el buen hacer y a la nostalgia de un tiempo no vivido que a veces se entiende como mejor.

Tal y como apunta un usuario anónimo de 4chan, una posible escapatoria planteada en la ristra de mensajes es «hacerse un Unabomber», seguramente el más famoso de los neoluditas-thoretianos. Siguiendo la estela de la obra *Walden*, Theodore Kaczynski, matemático, inició su propia guerrilla contra el mundo moderno, parapetándose en una cabaña en Montana construida por él mismo. Allí, no solo decide vivir con lo mínimo, sino iniciar una campaña de envío de cartas bomba durante un periodo de casi veinte años. Su manifiesto, *La sociedad industrial y su futuro*, postula en contra de la «sobresocialización» a la que nos empuja el sistema tecnoindustrial, abogando por el ocultamiento, a modo del *láthe biósas* epicúreo —que proclama el pasar inadvertido, vivir escondido— que le sirve para actuar desde las sombras. No nos es, entonces, extraña esa reacción si volvemos a recabar en las luces blancas directas que nos ciegan e impiden ver el palacio, aplanando todo uniformemente: la luz eléctrica fue un acicate de la explotación laboral, al cambiarse los ritmos naturales de oscuridad y luz, para convertirse en un continuo entorno iluminado de privación de la consciencia circadiana, un debate que ahora plantea el cambio horario según el huso, por ejemplo. Pensado así, el palacio se torna en lo contrario, en las oscuridades bailarinas propias de la penumbra que arrojan las velas y que hacen saltar del techo los volúmenes del yeso, aportando un halo mágico al entorno.

Paradójicamente, es la propia aristocracia, aislada en sus espacios de recreo, quien construye junto a sus palacios conjuntos arquitectónicos que reproducen el afuera dentro de sus jardines privados. Una vuelta de tuerca al trampantojo, a lo que parece y no es, lo natural impostado (la botánica), el simulacro y la falsa ruina. El *láthe biósas* de la nobleza era mera supervivencia ante la brutalidad exhibida fuera de sus dominios, tal como lo fue la reclusión

de Edmund Burke en su propia casa, asustado por las turbas originadas en Londres y que vio materializarse en la guillotina del país vecino, siendo él mismo quien redactase la primera entrada del diccionario con la palabra «terrorismo» en referencia a los jacobinos. Esconderse de las hordas destructivas tuvo mucho que ver en la idea de lo sublime, atraído por el placer estético que desprende el horror que despierta lo oscuro y la seguridad de que ese horror es controlado, está lejos o es simplemente una representación, lo que tanta repercusión tuvo posteriormente en el pensamiento romántico. El jardín dieciochesco es el escenario idóneo para rodearse de maravillas, ejercitar la ficción y un poco de ese «asombro sin peligro» en el que desarrollar la confusión —juego, engaño, sorpresa— entre lo real y lo ilusorio que se venía dando desde el barroco: fuentes, laberintos, cascadas, montañas y grutas artificiales.

Como paradigma de jardín de la nobleza ilustrada del siglo XVIII, en Madrid tenemos el parque de El Capricho, cuya construcción coincide con los años del Terror francés y donde el paso de lo pintoresco a lo sublime viene marcado por el miedo que produce el populacho enfurecido tomando la Bastilla. En él, no solo se construyeron diferentes entornos y elementos de imitación natural, sino que destacan precisamente los que reproducen la vida exterior, con sus habitantes y costumbres, como un gran escenario teatral, un parque de atracciones de fantasía vasalla en la que construirse una cabaña para poder esconderse o al menos contemplar el embrutecimiento del pueblo desde la lejanía, escondidos tras los matorrales. En el recorrido podemos encontrar una falsa ermita, conocida como la casa del ermitaño, ya que en ella se hizo vivir durante décadas a fray Arsenio, un mendigo al que obligaron a dejar crecer barba, pelo y uñas y vestir andrajoso, para así dar un verdadero aspecto de lo que se espera de alguien sin contacto con la civilización. No solo su habitante era impostado: la construcción, como otras del mismo jardín, estaba realizada expresamente para que insinuase un aspecto ruinoso y abandonado desde su proyección. El edificio utiliza recursos como muebles y grietas pintados,

así como musgo artificial. Pero posiblemente el dato más siniestro es que, tras su muerte (está enterrado junto a la ermita), Arsenio fue sustituido por un muñeco autómata. Al parecer, la duquesa de Osuna estaba fascinada con este prodigio y gustaba de colocarlo en diferentes roles, acordes con las tareas plebeyas desempeñadas. Así, en La Casa de la Vieja, otra construcción de corte costumbrista, habitaban los autómatas de una mujer mayor hilando, acompañada de un joven y un labriego. La imitación de la casa de labranza en estado ruinoso, con materiales depauperados, tenía todos los detalles para recordar a la aristocracia cómo era la vida exterior: paredes pintadas con útiles del campo, trampantojos de musgo que cubren toda la estancia, sillas y orinales, e incluso víveres tales como chorizos, morcillas o jamones de madera.

Después de esto es imposible no pensar en Disneyland, que representa el mayor emporio de arquitectura de esparcimiento fantasiosa, el epítome de las falsas maravillas, el *atrezzo* de la felicidad donde literalmente nadie puede morir[2]. Parece curioso que sea únicamente en París donde la franquicia de parques incorpora a las atracciones un laberinto, siguiendo con las tradiciones del deleite palaciego. Este, cómo no, pertenece a la despótica Reina de Corazones de *Alicia en País de las Maravillas*, personaje que en la novela tiene la forma de un naipe de la baraja francesa, donde cada palo era una representación directa de los estamentos del poder feudal. Desde el bajo medievo era tradición llamar a cada figura con un apodo basado en personalidades destacadas de la historia, pero esto cambió durante la Revolución francesa. Entonces se comenzó a llamar a las figuras nobles con nombres propios de personajes míticos o literarios, y la Reina de Corazones quedó rebautizada como Judit, la hebrea bíblica. Connotaciones religiosas y patrióticas aparte, la historia de Judit y sus posteriores representaciones nos cuenta cómo la mujer decapita a su enemigo Holofernes con la cimitarra que él mismo portaba. Como diría la Reina de Corazones, ¡que le corten la cabeza!

2. Dentro del perímetro de los parques no existe potestad para declarar a alguien muerto, por lo que el cuerpo deberá ser sacado de las instalaciones y ser confirmado como deceso unos metros fuera de las inmediaciones.

En 1970 en aquel entonces el único parque, situado en California, vivió el asalto de los *yippies* (Youth International Party), una formación revolucionaria contracultural con cuño en la izquierda estudiantil del 68, antibélica y con carácter de teatro de guerrilla cuyos integrantes se autodefinían como Groucho Marxistas, aunque algunos los tildaron de terroristas al estar posicionados junto a otras agrupaciones que practicaban la acción directa violenta. El plan consistía en derrocar el reino de la felicidad y hacer rodar la cabeza de Mickey Mouse para poder declarar el recinto un estado libre. Las acciones llevadas a cabo pretendían un desayuno con los Panteras Negras en el Aunt Jemima Pancake House[3], un paseo con la Liga de Jóvenes Piratas en el barco del capitán Garfio, un taller de autodefensa disparando en los decorados del Oeste americano, Frontierland, una manifestación feminista para liberar a Campanilla y, finalmente, ocupar la isla de Tom Sawyer, la cual funciona como el emblema de los USA —un terruño de cartón piedra flotante en medio del canal que recorre todo el parque y sirve como hilo narrativo para atravesar las diferentes zonas— para coronarla con la bandera del Viet Cong. Como a los *yippies* les encantaba mediatizar sus acciones, se imprimieron panfletos e incluso se avisó a la prensa, por lo que los gerentes del parque estaban preparados y el refuerzo policial fue sobredimensionado, convirtiendo «el sitio más feliz del mundo» en un estado policial: se movilizaron antidisturbios de todas las ciudades del condado armados con porras y protecciones que prohibían la entrada a cualquiera con estética *hippie*, según su baremo, la misma que fray Arsenio. A pesar de que no se produjeron ni gran jaleo ni tampoco grandes altercados, el día finalizó con cánticos de *Ho Chi Minh is gonna win!* con jóvenes encaramados al Castle Rock mientras ondeaba el estandarte de los *Charlies* y una conga masiva cruzaba las calles. La imagen de cientos de policías armados patrullando Fantasyland junto a Pluto o Mickey bien podría ser el auténtico resultado del *happening*, el único día de la historia que la diversión edulcorada echó el cierre horas antes de lo habitual. Los *yippies* no sabían que

3. Marca comercial estadounidense cuyo logo representaba una mujer negra (*blackface*). La figura de la Tía Jemima es la análoga a la del Tío Tom, un personaje estereotipado de la sirvienta afroamericana que cuida a los blancos.

una serie de túneles subterráneos recorren el recinto. El entramado de grutas sale directamente del palacio de Cenicienta, el corazón del parque, y funciona solo para los trabajadores, dando servicios mundanos que deben ser ocultados, *láthe biósas*, a los visitantes: debajo de sus pies se encuentran los vestuarios con peluquerías y maquillaje, despachos, cantinas y también las basuras que se generan en la superficie: «Bajo el palacio, la oficina».

Tal vez algún día el mundo podrá ser Disneyland[4], pero de momento habrá que permanecer ocultos.

[Fotografía del periódico *Los Angeles Times*, noticia del 7 de agosto de 1970.]

4. «Disneyland can wait», canción de Boyd Rice en el disco Music, Martinis, and Misanthropy (1990), de corte profundamente pro terror aunque también famoso por su capacidad para la sorna:

(...)

Someday I'll take you to Disneyland
I'll buy you a pair of mouse-ears
Tons of cotton candy
And a big helium balloon with Mickey inside
But all that can wait
Today I'll buy you a 357. Magnum, with lots and lots of bullets
I'll buy you a stack of AK-47's, and a warehouse filled with banana clips
All loaded, and ready to go
I'll buy you a B52 loaded with neutron bombs
And lots of soldiers, to do whatever is necessary
Disneyland can wait
We have time
Someday there'll be more of us
Maybe then the world can be Disneyland

DE ESTRATOS, PÁJAROS Y TERRUÑOS

MARTA ECHAVES

A Tina, de las Grecas, que como tantas de nosotras se atrevió a perderse en Madrid.

Al agosto en esta ciudad y sus hermandades.

La presión debió mantenerse hasta que el macizo Hespérico cedió, indeformable, combándose en curvaturas de gran radio, hasta finalmente fracturarse. La base granítica de nuestra meseta se quebró y ciertos bloques se elevaron, apareciendo así los montes de Toledo y el sistema Central. Mientras, otros se hundieron, dando origen a las grandes depresiones castellanas. Es en una de estas depresiones donde quedará encajada la cuenca de Madrid.

Asociación cultural del Grupo de Investigadores
del Parque Lineal del Manzanares

Era agosto y bajaban andando sin demasiada prisa por la margen izquierda del río. La familia estaba esperándolos desde hacía días, no entendían muy bien por qué era importante aquel lugar. A esos areneros habían llegado hace no tanto tiempo los primeros vecinos y de a poco construían sus casas mientras arreglaban la ladera más pegada al río para poder hacer huertas cuando llegase el momento oportuno. Les indicaron tres lugares donde querían empezar a rastrillar; no dijeron mucho más y se pusieron a ello. Habían traído a otros cuantos obreros que también habían estado en las excavaciones de la estación de las Delicias. El más joven debía de tener unos doce años y se mostraba entusiasmado. Pérez de Barradas parecía un hombre amable, aunque fuera un señorito. Calle arriba ya estaban empezando las obras y eso le preocupaba. Se hicieron todos juntos una fotografía. Al estar reconstruyendo una historia de hace casi cien años no puedo describir de qué color era la tierra. Me gusta imaginar que el ocre tira a pardo y amarillo, que hay vetas rojas y casi

plateadas, y sílex amorfos que se dejan entrever. Y cómo el cielo de Madrid era aún más bonito que ahora; por sus reflejos, brillaban algunas rocas haciendo señales como esperando ser vistas. Algunas las vi en la vitrina del museo; otras aún siguen enterradas.

Cuando pasé sobre lo que debía ser aquel arenero del Sotillo solo vi gente paseando hacia el centro comercial. Adoquines cubriendo fósiles y minerales. Desde el puente de la Princesa, donde pocos años después estará el llamado Frente de Usera, siguiendo carretera abajo (o deberíamos decir río abajo) se sucedían los areneros y las primeras familias extremeñas. Ahí nadie era de Madrid, pero sus hijos sí lo serán y a sus nietos les llamaremos *gatos*. Continuando entonces la ladera del río, camino a Villaverde, estarían los yacimientos que el señor Barradas tenía prisa por explorar antes de que fuera tarde. La ciudad en ese momento empezaba ya a tener nostalgia, se sabía que los cambios serían cada vez más rápidos y que la historia de aquellas rocas podría quedar sin ser contada. Al citado El Sotillo le seguirían los yacimientos del Huerto de Don Andrés, López Cañamero, la plaza de Bonifa, los Vascos, Castaños, Valdivia, de la Perucha, Vidal, el ventorro del tío Blas, Hermanos Muñoz, Mayoral, Oxígeno, Manuel Soto, Butarque, María del Socorro (según la fuente aparecen unos nombres u otros, y este listado termina colindando con Getafe).

En el cerro de San Isidro encontraron un molar prehistórico. En el museo, dentro de la vitrina que lo guarda, hay una lupa y, si miramos a su través, leeremos que sobre este resto está escrito con rotulador negro ISIDRO. Pienso en aquel molar datado en hace unos 40.000 años como una fábula del origen y en la casualidad toponímica de que sobre él esté inscrito el nombre de nuestro santo patrón. Si me permitiese un giro especulativo, afirmaría que ese molar, más que de un neandertal, debía de ser el del mismo san Isidro;

aquel diente que el cerrajero de Carlos II le arrancó al santo una de las veces que fue a abrir el arca que guardaba su cuerpo incorrupto. Aquel mismo diente que cuando el cerrajero fue descubierto ofreció al monarca, quien lo cosió debajo de su almohada durante su última enfermedad.

CALLE FERNANDO EL CATÓLICO 86
VENGAN
que la noche nos confundirá
besos everywhere

Nunca íbamos a esa parte de la ciudad; incluso mis amigas se extrañaron cuando les expliqué cuál era el plan y hacía dónde nos dirigíamos. Yo soy del sur, ¿sabes?, para mí Plaza Castilla ni existe. Madrid no es solo un espacio geográfico, sino una construcción imaginaria. Y a mí lo que me pone es el tiempo y sus políticas, los yacimientos de saber emocional, «las citas secretas entre generaciones distantes que se buscan porque se necesitan»[1].

Esta vez el Arco de la Victoria aparecía ante nosotras como una advertencia; más allá, la silueta del Faro, a la entrada del Museo de América y, a sus espaldas, el edificio Galaxia. ¿Alguna vez te has fijado en los ascensores que hay en los laterales del arco? Dicen que arriba hay una sala de exposiciones. Para mí que ahí en una vitrina está expuesta como reliquia la sangre de Franco, como si fuera un elixir de la vida eterna. ¿Tú viste las fotografías de *Interviú* donde el Caudillo aparecía todo entubado? Fue nuestro primer cíborg patrio, alargaron artificialmente su muerte hasta que la situación ya era insostenible. Querían que ocurriera un milagro como el del glorioso mártir de san Pantaleón, deseaban que su sangre se licuase todos los 28 de marzo, fecha en la que los sublevados entraron en la capital.

Bueno, la cosa es que llegamos a la entrada del edificio y ahí alguien nos está esperando. Nos indica que bajemos

1. David Bestué y María Salgado, *Porque cosas que han sido otras se han desbecho de ser*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2018, p. 5.

por la rampa del parquin, que sigamos todo recto y que giremos a la derecha cuando veamos un pasillo donde se suceden las puertas que conducen a los trasteros. Dentro, la música ya está fuerte y la barra es a precio libre. Algunos de los que estáis leyendo esto seguro que os acordáis de aquel lugar. Nosotras ahí, en el subsuelo de lo que había sido el edificio donde había vivido y muerto Fraga, al lado de la cafetería donde Tejero, Ynestrillas y otros militares conspiraron para cometer un golpe de Estado en noviembre de 1978. Me sorprende que aún no hayan llegado ni los vecinos ni la policía. Cuanto más bailo más siento que todo es una suerte de conspiración, un ritual colectivo de exorcismo y restitución. A veces se nos olvida que Blas Piñar ganó más votos en Madrid que en cualquier otro punto de la geografía española y que la historia de la ciudad solo puede ser contada como historia de violencia. Los legionarios de Cristo Rey, el Frente de la Juventud, Billy el Niño y la sede de la Dirección General de Seguridad..., y también las checas (no lejos de mi casa, en lo que fue el número 4 de la calle Alfonso Olivares, estuvo el famoso túnel de la muerte de Usera donde fueron torturados y fusilados hasta cuarenta y siete aristócratas madrileños) y la operación Ogro, uno de los hitos fundacionales de nuestra democracia. La DJ pincha *Just because this is a funeral it doesn't mean we can't rave*. Ya casi son las cinco de la mañana y la gente cada vez se está volviendo más loca, baila como si la noche no fuera a acabarse nunca.

La ciudad son placas tectónicas, sus movimientos e interacciones producen en ocasiones fallas que posibilitan la excepcionalidad. Quizás, si esa fiesta hubiera tenido lugar unos años antes, los *skinheads* habrían entrado con bates de béisbol a destrozarlo todo y a defender de maricones y desviados ese territorio, histórico bastión de la ultraderecha y el nacionalcatolicismo. ¿Sabes?, Haro Ibars dejó incompleta una novelita titulada *Madrid la Tricolor*, donde «repite en varias ocasiones

que no escribirá el libro que está escribiendo y, así, su libro no será el que podría escribir, de la misma forma que la ciudad tricolor no es la ciudad que será, sino la que podría haberse dado: suma de potencialidades incompletas»[2]. Yo a veces me alimento de los estratos emocionales de esa Madrid derrotada y desmembrada, y fantaseo. Todos tenemos los ojos entornados y las bocas un poquito entreabiertas y sonreímos, nos movemos al ritmo de unos graves que inundan el garaje y se agarran al corazón. Las voces que vienen del pasillo de afuera relampaguean como las luces que atraviesan mis manos y mis estómagos; en ese momento y en ese lugar, todos devorábamos el miedo.

En esos años creo que éramos más pobres y la escena de un Madrid en crisis aún estaba desmembrándose. A tientas inventamos nuestro propio circuito, donde casi todo pasaba a oscuras y un tanto alejado de las citas oficiales de la ciudad. *Querer parecer noche* significa probablemente la clausura de aquella época; una vez algunos de los artistas ya están en el museo, la lógica del circuito vuelve a amarrarnos en nuestro lugar. ¿O dónde estamos?

2. Germán Labrador Méndez, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Ediciones Akal, Madrid, 2017, p. 536.

> Sobre el suelo agrietado se levanta una aureola de escombros; en esos panoramas desoladores la presencia del hombre aparece en las huellas, en los trajes, en los esqueletos y en los muertos. Esta presencia humana de realidad fantasmal, que surge en medio del torbellino de las basuras, está integrada a las piedras sacudidas, a los espacios cubiertos de ceniza, a las superficies inundadas por el légamo, habitada por los vegetales más ásperos y explorada por los animales más agresivos.
>
> Maruja Mallo

Sueño con cerro Negro y cerro de la Plata, con el ruinoso cementerio de San Sebastián, con las manos de mi

abuelo. Esas manos que suplantaron a las de Primo de Rivera en el retrato que de él hizo Pancho Cossío y que ahora forman parte de la historia del arte nacional. Esas manos que también fueron de quien estuvo a punto de ser un niño de Rusia; unas manos que podría no haber tocado nunca, unas manos que más tarde tuvieron que ser ojos. Se conocieron a través de mi tía abuela Isabel: mi abuelo y mi abuela, y mi abuelo y Pancho Cossío. Las manos de mi otro abuelo también pintaron, pero fueron manos agujereadas por la guerra y desquiciadas en la cadena de montaje.

Encontré un mapa de los años treinta donde podía verse todo mi barrio, algo extraño, ya que por entonces esa zona industrial no formaba parte de la ciudad. Revelaba una visión marginal, orillada, casi furtiva de un Madrid de naturaleza y suburbio. Por eso, noches después, soñé con cerro Negro y cerro de la Plata, con el ruinoso cementerio de San Sebastián, con las manos de mi abuelo. Entre la fábrica El Águila y Standard Eléctrica, encima de lo que fue el cementerio, estará mi casa. Sigo Paseo de las Delicias hacia abajo y cruzo el río. Es un mapa que traza a la perfección la historia de mi familia. Se superpone el linaje con el delineado: nunca hasta ahora me había dado cuenta de que siempre hemos vivido o en Carabanchel Bajo o en Arganzuela: calle Peñuelas, calle Canarias, calle Isabel Fornieles, calle Marcelo Usera, calle Portalegre. La casa donde crecí está en frente de la fábrica donde trabajaron mi abuelo y mi padre; ahora Amazon ha puesto en ese solar sus oficinas. Me obsesiono con ese mapa y decido volver; Madrid es una ciudad sin memoria. No he logrado localizar los lugares exactos donde estuvieron aquellos cerros; el único que sobrevive es el cerro Almodóvar, epicentro magnético de la escuela vallecana.

«Recorríamos a pie diferentes itinerarios: uno de ellos era por la vía del tren, hasta las cercanías de Villaverde Bajo; y sin cruzar el río Manzanares, torcíamos hacia el cerro Negro y nos dirigíamos hacia Vallecas. Terminábamos en el cerro llamado de Almodóvar, al que bautizábamos con

el nombre de "cerro testigo" porque de ahí había de partir la nueva visión del arte español»[3]. Un día de verano decidí ir yo también al cerro Testigo. Desde la glorieta de Cádiz fui caminando por la vereda del río hasta Villaverde, crucé a la altura de la Caja Mágica dirección El Pozo y de ahí seguí el camino hasta Santa Eugenia, pasando por Villa de Vallecas y terminando en la falda del cerro. Iba recogiendo pequeñas piedras, con la ilusión de encontrar sílex y materiales cuaternarios (cuenta la leyenda que el sílex era una piedra mágica; se convertía en mujer durante la luna llena. Muchos la buscaron sin encontrarla nunca y entonces una niña la descubrió, le puso ese nombre y se la llevó). Llegados al depósito de La China hay un puente donde se celebraban *raves* en los años en los que la heroína hizo de aquel lugar un territorio sin ley. Al final de la calle Embajadores, descubro un edificio con una placa que pone: Ministerio de Hacienda. Archivo. Es un complejo grande con pistas de tenis y campos de fútbol, y unos cuantos galpones donde suponía que estaba guardada la historia de la corrupción de este país. Cuando volví a casa e intenté buscar algo de información al respecto no encontré nada. ¿Qué hacía un archivo ministerial en medio de descampados y escombros, por qué ahí y desde cuándo? Seguí mi paseo por lo que debió ser el poblado de la Celsa, la Rosilla y luego más adelante la Cañada Real. Crucé puentes y tramos de la M-40, vi varios conejos, atravesé almacenes, párquines y gasolineras, y me paré a tomar algo en el Paseo García Lorca. Dejando las urbanizaciones atrás, alcanzo aquella estación que un día se volvió manto de sangre y veo el cerro, amarillo y seco, casi muerto. Los ciclistas subían y bajaban, y yo como embrujada deseaba ver con los ojos de aquellos que pueden escuchar la historias que resuenan en las rocas. Según la descripción de Pérez de Barradas, en este cerro podríamos encontrar canteras de sepiolita, tierra vegetal, tierra blanca acanutillada, arenas rojas con gravillas y sílex de base. Los cardos se retorcían sedientos entre los escombros de hormigón que alguien había abandonado. Unos jóvenes en lo más alto intentan encender una cachimba pero el viento aúlla y yo me doy cuenta de que no llevo mechero. Recorro el alto

3. VV AA, *Escuela de Vallecas. Mito y realidad. Una poética de la emoción y de lo telúrico*, Área de Gobierno de las Artes, Deportes y Turismo, Madrid, 2013.

del cerro como esperando que pase algo, pero nada pasa. El sol, que está a la altura de mis ojos, apenas me permite reconocer la silueta de la ciudad. Busco el sur, pero el sur se aleja y desaparece sin poder devolverme ninguna imagen. Las ciudades dormitorio se suceden como un mar informe cuyo final, indistinguible, corta el horizonte.

Me siento sobre una especie de estructura que parece guardar en su interior un entramado de tubos que bien pueden albergar electricidad o agua. No me sorprende encontrar varios grafitis del yugo y las flechas, y entonces pienso en Moscú. El paisaje se deshace delante de nuestros ojos y el tiempo emite un *quejío*: con las rocas que Alberto recoge de aquel lugar quiere hacer un monumento, un monumento para que los pájaros se posen y puedan fabricar sus casas. Sus manos se hundieron adentro de estos campos cuaternarios buscando; una a una se llevó las rocas. Aunque el *Monumento a los pájaros* se perdió o desapareció, en 1991 el Museo Reina Sofía adquirió un fragmento: datado entre 1930 y 1936, de 3 × 50 × 33 cm, la técnica es un vaciado y los materiales son cemento y escayola. Aunque no he podido ver de cerca esa roca, creo que me sería difícil distinguir la roca «real» (el documento o resto que fue desplazado desde el cerro hasta el estudio del artista y de ahí a la guerra, y de ahí a un falso techo, y de ahí a la caja, y de ahí a...) de esta copia. Y si pusiéramos este fragmento al lado de una de las piezas que Pérez de Barradas recogió del arenero del Sotillo, ¿cómo las distinguirías?

Un año después de la llegada del fragmento o de la roca, el director del Reina Sofía, ante las quejas de los trabajadores nocturnos del museo, encargó una investigación parapsicológica, cuyo resultado fue el Informe ATA. No pretendo hacerte creer que haya una conexión directa entre el fragmento y la actividad paranormal del Museo, pero me gusta pensar en esa roca como una pieza con poderes telúricos que desencadena memorias postergadas. «Como resultado de la investigación, llegamos a la conclusión de que el edificio tenía una impregnación antigua debido a la

intensidad emocional de las vivencias correspondientes a la función que como hospital había desarrollado el edificio durante muchos años», «(...) iban y venían personajes distintos y de varias épocas desde 1584 hasta nuestros días y que estaban de acuerdo y contentos con el destino de Centro de Arte Contemporáneo que se le había dado a la casa»[4].

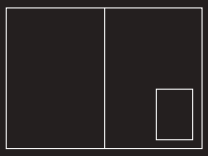
Ya en Moscú, donde Alberto estaba exiliado, pide traer desde México los negativos de las fotografías que Enrique Segarra había hecho del *Monumento* en Madrid. Entre 1957 y 1958 realizará una segunda versión, esta vez en bronce, que acabará también desmenuzada y repartida en cajas, viajando del barrio de Cheriomushki a la avenida Lenin, y finalmente perdida y olvidada hasta la muerte del artista, en 1962. En 2010 la pieza fue restaurada y adquirida por el CA2M. «Creo que esta recuperación del *Monumento a los pájaros* es un acontecimiento artístico excepcional, que además tiene un valor añadido simbólico porque con esta exposición rendimos un necesario homenaje a la figura y a la obra de Alberto, que son imprescindibles para entender el arte español del pasado siglo XX»[5], remarcó la que por aquel entonces era la presidenta de la Comunidad de Madrid, Esperanza Aguirre.[6]

Ya se está haciendo de noche y decido bajar el cerro y volver a casa. Me pregunto si esas rocas, que fueron cemento y escayola y luego bronce, y que Alberto recogió, volverán algún día a reposar entre los restos fósiles de tortugas y mastodontes que yacen enterrados bajo esta tierra. Mientras desciendo, un ruido me sobresalta y, como un relámpago, se me aparece la sangre que cubría la roca que acabó con la vida de Beatriz Agredano en este mismo cerro el 27 de noviembre de 1996; como se resistía, la mataron.

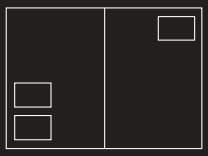
4. Informe ATA sobre las investigaciones parapsicológicas realizadas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (C.A.R.S) años 1992 y 1995.

5. MDO/E.P, «Recuperada la escultura inédita Monumento a los Pájaros de Alberto Sánchez», en *Madrid Diario*, 22 de marzo de 2010, disponible en: https://www.madridiario.es/noticia/184485/cultura-y-ocio/recuperada-la-escultura-inedita-monumento-a-los-pajaros-de-alberto-sanchez.html (última consulta: 31/08/2018).

6. Nota de los editores: El *Monumento a los pájaros* de Alberto Sánchez, perteneciente a la colección CA2M, fue prestado para la exposición *Sentido/Común*, comisariada por Antonio Ballester Moreno en el marco de la 33.ª edición de la Bienal de São Paulo, coincidiendo en fechas con *Querer parecer noche*.



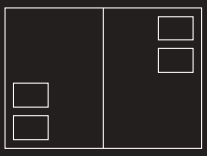
207
Paul Wernert señalando un nivel estratigráfico en un corte de tierra del arenero de El Sotillo. Ayuntamiento de Madrid. Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid. Fondo Documental Pérez de Barradas. Número de inventario: FD2005/1/2886.



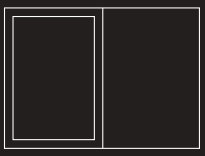
208/209
Vista del corte oeste de tierra del arenero de El Sotillo con dos obreros frente a él. Al final del mismo aparece una construcción de pobre factura. Ayuntamiento de Madrid. Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid. Fondo Documental Pérez de Barradas. Número de inventario: FD2005/1/2773.

Retrato de Francisco Ferrer y su hijo con los cortes de tierra del arenero de El Sotillo de fondo. Ayuntamiento de Madrid. Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid. Fondo Documental Pérez de Barradas. Número de inventario: FD2005/1/2848.

Vista de un corte de tierra del arenero de El Sotillo con varios obreros trabajando y las montañas de arena de la criba, con sus cedazos en su base. Ayuntamiento de Madrid. Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid. Fondo Documental Pérez de Barradas. Número de inventario: FD2005/1/2862.



210/211
Presentación de WE ARE #2 en Garaje Galaxia 22/04/2016, fotografías de Jorge Mirón.



216
Alberto Sánchez Pérez. *Monumento a los pájaros* (fragmento), 1930-1936.

Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

HACE MUCHO QUE TE QUIERO *

* El título toma como inspiración el de la película de Philippe Claudel *Il y a longtemps que je t'aime* de 2008, la cual a su vez lo toma de una canción tradicional francesa con el mismo nombre.

BEATRIZ ALONSO

Ser aldeá para pertencer ao mundo dignamente.
Ser de ningures para restaurar o berce onde se naceu.[1]

Luz Pichel

Sabíamos que la noche es el mito; el día es el hombre. Nuestro sueño era atravesar las fronteras de todas las Españas.[2]

Maruja Mallo

Hay un mundo previo a un texto: una antesala de lectura compulsiva, un intercambio abundante de referencias e ideas, un río de anotaciones, subrayados, hipervínculos y fotocopias. Visitas a bibliotecas y librerías, exposiciones, películas, comidas, paseos y baños —si la gesta sucede, en palabras de Marta, bajo el sabotaje del verano—. Hay miradas perdidas y en definitiva una gran pérdida de tiempo. ¿Cuándo empieza entonces un texto a hacerse cuerpo? ¿Y una exposición? ¿Y esta exposición en concreto?

En julio de 2017, junto a Carlos Fernández-Pello, recibimos el encargo por parte de Manuel Segade[3] de imaginar una exposición que, coincidiendo con el décimo aniversario del CA2M, ocupara sus espacios expositivos en su integridad. Manuel buscaba convocar dos miradas alrededor de la escena artística de la ciudad que recorrieran principalmente esos primeros diez años de vida del centro. Recuerdo bien su pregunta aquella tarde: ¿qué significa producir hoy desde aquí? Un año y un mes nos separan de ese primer encuentro y, desde entonces, la exposición se ha convertido en una especie de obsesión con la que he tenido que aprender a negociar y convivir en una tensa armonía entre los de por sí tensos vida y trabajo.

1. «Ser aldeana para pertenecer al mundo. Ser de ninguna parte para restaurar la cuna donde se nació.» Luz Pichel, «Ser aldeá», en *L/E/N/G/U/A/J/E/o*, n.º 1, Madrid, septiembre de 2017, p. 14. Disponible en https://ia600807.us.archive.org/31/items/LENGUAJEo12017/LENGUAJEo1_2017.pdf

2. Recogida en Juan Pérez de Ayala, «Álbum/cronología», en *Maruja Mallo*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2009, p. 9.

3. Manuel Segade es director del CA2M desde 2016. Sucedió en el cargo a Ferran Barenblit, primer director del centro entre 2008 y 2015.

Compartiendo nuestras investigaciones, los miedos y los posibles enfoques de nuestros textos para este libro, concluimos con Fer que ese vértigo improductivo del folio en blanco, ese elogio a la procrastinación, era ya la escritura materializándose. Como dice María: «hemos venido a hacernos material de lo que hacemos...»[4]. De manera similar, Isabel señaló nuestro encuentro en la terraza del madrileño bar de La Mancha como la exposición sucediendo. De repente era verano y yo tomé plena consciencia de que *Querer parecer noche*, más allá de su apertura, prevista en octubre de 2018, llevaba un año encarnándose. En todas y cada una de las incontables reuniones, conversaciones e intercambios: en casas, bares y estudios, en el museo, en el tren, por teléfono, Skype o Hangouts, correos, WhatsApp y hasta mensajes privados de Instagram. Hemos llegado a mantener hasta cuatro y cinco citas seguidas en los días de mayor intensidad, planificadas con un excesivo optimismo para llegar tarde a todas ellas. Claro que esto no es una condición exclusiva de esta muestra, pero sí siento que la distribución del tiempo que la antecede convierte a esta fase previa en una zona de fricción equiparable a las fricciones —y ficciones— desde las que entendemos la exposición misma.

Del otro lado, cabría interrogarse lo contrario: ¿cuándo termina una exposición? Y un texto, ¿cuándo se da por concluido un texto? Los plazos institucionales y el torbellino de sobreproducción al que nos obliga la supervivencia económica orquestan el simulacro de las máquinas sin descanso. Vivimos bajo el frenesí del *deadline* pero, ¿qué sucedería si enunciásemos públicamente que no estamos listos cuando llega la fecha de entrega acordada? Durante la concepción de este texto, me he preguntado varias veces si me atrevería a renunciar a su publicación, al menos por ahora y bajo el paraguas de este libro, no como gesto radical ni acto de cobardía, sino como respuesta a la necesidad de seguir pensando sobre lo que estamos haciendo[5]: una pequeña resistencia ante un momento que se empeña en concluir. ¿Hasta dónde podrían extenderse los tentáculos y las réplicas de esta investigación?

4. María Salgado, «Es un secreto», en *Hacía un ruido. Frases para un film político*, Contrabando, Valencia, 2016. Reeditado en este libro, p. 141.

5. A propósito, recomiendo la lectura de Isabel de Naverán, «No tenemos tiempo, así que tenemos que pensar», en *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*, Mercat de les Flors, Institut del Teatre y Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2015, pp. 173-216.

Carlos y yo apenas nos conocíamos cuando recibimos la invitación de Manuel: quizá, gracias a eso, la labor curatorial ha terminado generando un proceso fecundo de contaminación y edición del uno al otro, y viceversa. En esa convivencia dúctil resulta imprescindible salirse de uno mismo y de lo ya conocido en pro de explorar nuevas vías de trabajo y aprendizaje. La naturaleza del encargo y el haberlo realizado a cuatro manos de principio a fin convierten la toma de cada decisión, por pequeña que sea, en un campo de discusión permanente y apasionado. María suele hablar del amor como esa tercera cosa que no es la suma de dos, sino algo que aflora en el encuentro entre ambas partes. También Karlos, en nuestro primer encuentro en la casa-estudio de Carlos, se refirió a la ergonomía a la que llegan los cuerpos a lo largo de una relación de pareja y cómo hay algo que se rompe, que no encaja del todo, cuando has de entregarte a una nueva unión tras un largo periodo de monogamia. Después de ver la maqueta expositiva en una de nuestras últimas videollamadas a cuatro, Leo me envió una nota de voz para compartir su entusiasmo: «Se ve mucho amor volcado en la exposición», dijo.

Exponer es exponerse; escribir también. Ambos oficios están llenos de fragilidad, pues conllevan la exteriorización de una intimidad, la enunciación de un pensamiento inestable ante los demás y ante aquello que nos rodea. Nos reúnen con nuestros fantasmas personales para ensayar algunas tentativas de cuestionamiento y aportación al mundo hoy, mediante una producción común de conocimiento. Aquí las dudas surgen desde el minuto uno, frente a la tesitura misma de si aceptar semejante enredo; después llega la inseguridad —que ha terminado convirtiéndose en fuerza— cuando tienes que «abrir tu cocina» a un extraño para empezar a «cocinar» juntos. Esta situación requiere de confianza en la vulnerabilidad propia y en el quehacer del otro al que no se conoce[6]. Esa inquietud, ese zarandeo, se tornan necesarios: nos revelan capacidades desconocidas de nosotros mismos y grandes dosis de fe o amor hacia una praxis sin las cuales,

6. Dice Suely Rolnik: «La vulnerabilidad se vuelve herramienta micropolítica para hacernos un cuerpo, inventar modos de vida y saberes corporales. No remite a un estatus establecido de fragilidad, una asignación a una victimización, o un repliegue. En la densidad del término así tomado escapa a una alternativa errónea impuesta que opondría fragilidad a empoderamiento, víctima a *superwoman*, *looser* a *winner*, pasiva a activa... La experiencia de la insurrección feminista, por ejemplo, convierte la vulnerabilidad en un arma potente para leer, conectar y desarmar situaciones de las violencias». Entrevista completa disponible en http://lobosuelto.com/?p=19635#_ftn1

muy probablemente, hace tiempo que habríamos abandonado frente a tantas dificultades cotidianas. No en vano, la primera de las tres palabras de esta encrucijada encierra un querer.

Bajo el ritmo desacompasado del amor frustrado («Si tú me quieres de noche/Y yo te quiero de día»[7]), avanzamos en la ambigüedad de una larga noche, en busca del relumbrón, de esa rodilla o bisagra que más pronto o más tarde hace que el engranaje de las piezas acontezca. *Querer parecer noche* es el resultado de un periodo de búsqueda y pensamiento compartido entre dos personas que intentan canalizar una coralidad de voces que parten de un Madrid inventado. No es la representación de una escena, sino una confrontación expositiva de algunas sensibilidades y maneras de hacer en un territorio de eternas potencias y fronteras que se deshacen. Es una declaración de intenciones e intuiciones hacia un contexto y sus malestares, pero también es un ejercicio de reconciliación junto a algún que otro antojo: es *la destrucción* o *el amor*[8].

En el siglo XVII los viajeros a Madrid destacaban su aire incorruptible y la abundancia de agua, no en un río caudaloso pero sí en múltiples manantiales, o su espesa vegetación y fauna. Bajo la pesada capa de contaminación actual —la cual parece hacerse más palpable cuando salimos y volvemos a entrar en la ciudad por vía terrestre[9]—, se necesita fantasía para transportarse a aquel entorno idílico. Y para intuir las venas de agua que fluyen por debajo de nuestros pies, del hormigón, del barro y el yeso, y de la ciudad de escombros que en su conjunto han ido conformando una topografía imposible y un suelo inestable[10]. Un inframundo que ha propiciado no pocas leyendas a su alrededor, cuyo flujo discreto pero tenaz me lleva a pensar en un tipo de hacer lento, casi clandestino, que con los años erosiona y sedimenta. Decía Miró que «ordinariamente, se muestran los tapices por un solo lado —el lado bueno—; mientras que el dorso es maravilloso: se ven los nudos y las lanas»[11]. En una escena de *Miró tapís* de Pere Portabella el

7. Los versos pertenecen a la copla española de los años cuarenta *Las cosas del querer*.

8. La cita alude al libro homónimo de Vicente Aleixandre.

9. Sobre esta sensación dentro-fuera, Julia Spínola señala: «Hay algo en la idea de ciudad que no termino de comprender. Una sensación muy física de estar dentro de algo. Sales de casa y estás fuera, pero dentro», en Marc Navarro y Julia Spínola, «Sombra cáscara. Una conversación en Madrid», en *Lubricán*, CA2M, Madrid, 2018, p. 72.

10. A propósito, recomiendo la lectura de Lara Almarcegui, *Madrid subterráneo*, La Librería, Madrid, 2012, realizado con ocasión de su exposición homónima en el CA2M en 2012.

11. Georges Raillard, *Conversaciones con Miró*, Granica, Barcelona, 1978, p. 155.

maestro tapicero Josep Royo y su ayudante bucean por debajo del gran tapiz diseñado por Miró para el *hall* de una de las torres del World Trade Center de Nueva York y comprueban así la resistencia de sus nudos. A veces hay que meterse debajo del tapiz y contemplar la belleza del reverso, de lo subterráneo.

Cada vez queda menos pavimento adoquinado en la ciudad. Las decisiones urbanísticas de las últimas décadas lo consideraron, como tantos otros elementos históricos, innecesario o poco beneficioso para el engorde rápido del capital de políticos y constructores. En su lugar, el asfalto nos recuerda cada verano la paradójica escasez actual de agua; aquel famoso estribillo popularizado a finales de los ochenta parece seguir definiendo cierta identidad de lo local desde la carencia de playa y su consecuente anhelo de mar. No podremos por tanto hacer un guiño al mítico *sous les pavés, la plage* sesentayochista, pero sí especular en torno a un submundo acuoso, derramado y viscoso, como espejo invertido, como huida de la superficie. Un eco en el tiempo del desorden que supuso la demanda de viviendas para la corte y el funcionariado luego del traslado de la capitalidad a la ciudad en el siglo XVI:

> Muchas bonitas calles y buenas casas, pero la poca armonía que guardan unas casas con otras la hace desigual y desagradable a la vista. Pero no es de extrañar porque Madrid no tiene mar, ni río navegable, ni universidad, ni producto local alguno con que comerciar, sino que ha de considerársela más bien que como una ciudad como un campamento para la corte (...). Y verdaderamente, las diferencias en la edificación de Madrid, si se comparan unas partes con otras, hacen que parezca más un sueño que una cosa real, y como si en una noche todos los vecinos hubieran decidido edificar sus casas sin conocerse unos a otros.[12]

Podríamos aventurar esa vigilia similar a la de los vecinos de Lavapiés cuando, ante la imposibilidad para conciliar el sueño en la noche de verano más seca, se reunían a pernoctar y conversar en los patios comunes de las corralas. Un

12. William Cecil, Lord Roos, en Ignacio Vidal-Folch, *Guía Museo Lope de Vega*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2015, pp. 34-36.

sueño compartido como aquel al que en octubre de 2017 nos abdujo *Nattën* de Mårten Spångberg en otro patio, el de La Casa Encendida, bajo el rumor de una danza nocturna, el estado alterado de la consciencia y la percepción afinada que provoca la duermevela. Andrea me recomendó un texto donde Bojana Cvejić alude al despertar como la única situación en la que nuestros sentidos cooperan espontáneamente por sí mismos[13].

En estos meses hemos compartido algunos sueños más, entre ellos, trasladar a María Jerez el reto de traer *Yabba*, una pieza en vivo realizada en 2017, al museo. Cuando comenzamos a esbozar un esqueleto de la exposición, pensamos que el contagio entre la temporalidad expositiva y la de una pieza sujeta a ese participio de presente (*amante*) propio de las artes escénicas del que siempre habla Javi, era sin duda un lugar desde el que comenzar a trabajar, entre lo anacrónico y lo sincrónico. Poco a poco, este gesto fue dibujando una línea de horizonte, un posible centro de gravedad de un cuerpo expositivo hecho de trozos de otros cuerpos que al acercarse se desfiguran: nuestro «monstruo de cerebro blando y corazón caliente»[14] o bodegón barroco (así nos gusta llamarlo) que se hace carne, que repta, que late, cuyas profundidades empujan y hacen tambalear lo que yace arriba.

Esta imagen, como aquella que describe Didi-Huberman al referirse a la fotografía de la *Explosante fixe* de Man Ray, «evoca algo del orden de lo inmemorial en la constelación del presente: un síntoma de *tiempo diferente*. Lo cual significa que aparece un gesto *hondo*: intensivo e inasequible, encarnado y abstracto, indivisible y a la vez desgarrado, *fuera* como un simple resplandor y, *dentro*, como un organismo complicado, abierto como el de una estrella de mar y visceral como el de una medusa»[15]. Al igual que bajo el tupido manto de las vírgenes que esconde palo, adivinamos cuerpo, pero un cuerpo desmembrado, diluido en favor de una realidad otra, de un conjunto de subjetividades contaminadas, contaminantes. Como en la oscuridad, donde todo se presta más

13. Bojana Cvejić: «La única situación en la que nuestros sentidos cooperan espontáneamente y colaboran por sí mismos es cuando nos estamos despertando. De nuevo, es el movimiento el que confunde las funciones de los sentidos. Proporciona ataques simultáneos de lo táctil, lo espacio-perceptivo, lo auditivo, etc.». Traducción de la autora, original disponible en: http://sarma.be/docs/819

14. Véase Introducción a este libro, p. 9.

15. Georges Didi-Huberman, «Estrella de los tiempos», en *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008, p. 162. La fotografía (*Explosionante fija*) a la que se refiere el autor aparece reproducida en la página 160 del mismo catálogo.

al cambio, a la indefinición, a una condición informe, «no es el cuerpo el que adopta una actitud, *es el espacio entero el que baila y se densifica* en el juego mezclado del cuerpo, el movimiento, el tejido y la atmósfera»[16]. Un paisaje ignoto, entre cósmico y marino, con sus vaivenes, resplandores y formas ameboides, como excusa para comenzar a trazar la relación con un contexto y situar un proceso fruto de una praxis.

La suciedad impregna hoy los espacios comunes de la ciudad: en los suelos de los bares que resisten a la *gentrificación* de los barrios, en los parques y descampados, o en el hedor de las esquinas de las estrechas calles del centro luego de las largas temporadas sin lluvia. «Madrid era, a comienzos de la edad moderna, una de las ciudades más sucias de España»[17]. Pero lo sucio compite con lo brillante, condensado en ese sol dorado que incluso en los días más fríos del crudo invierno nos ciega y atraviesa. En los ocres de las hojas en otoño o en los campos secos, *bling bling* de la meseta. Hay una sensorialidad en el ambiente y en la experiencia corriente que se traduce en un hacer un tanto torpe en su habilidad para despertar interés más allá de su entorno inmediato, pues el lugar que lo origina no está ni lo bastante al norte, ni lo bastante al sur, resultando en una especie de limbo difuso.

Ferran Barenblit, en su texto introductorio a la exposición *Antes que todo*, señala que «España había caminado del exotismo de ser el último país de Europa en luchar contra una dictadura fascista —momento en el cual los ojos de todo el mundo se giraban para ver qué ocurría en ese extraño lugar— a ser un país europeo más, casi totalmente normal. Y lo peor: un país que no era suficientemente poderoso como para influenciar los gustos del centro pero estaba demasiado cerca para ser considerado exótico»[18]. Sin embargo, en esa «primera periferia anodina», como él la denomina, existen a nuestro entender una libertad y una potencia desde las que urge recuperar el deseo de hacer, de enunciarse desde otras latitudes, de leerse e imaginarse más allá de las tendencias

16. *Ibid.*, p. 163.

17. Lara Almarcegui, *op. cit.*, p. 41.

18. Ferran Barenblit, en *Antes que todo*, CA2M, Madrid, 2010, p. 8.

que marcan el mercado o la academia desde los centros de poder económico. Un margen o nota al pie donde la experiencia sensible, *la joie de vivre*, pueda salpicar y empapar todas las esferas de la vida cotidiana. Es precisamente esta condición *vivible*[19] de la vida misma la que hemos de ser capaces de poner en valor por encima de la homogeneización que conllevan unas políticas culturales que, en su obsesión por hacernos internacionales, se olvidan de las necesidades más domésticas.

Desde la libertad que ofrece la poesía por encima de la historiografía, decidimos no trazar una línea o genealogía del arte madrileño, pues no sentimos que exista una escuela fuerte o unos relevos claros. En su lugar, encontramos la fuerza en la puesta en tensión de unas cuantas subjetividades afectadas, múltiples e intercambiables. Esto no va de encontrarle una identidad artística a la ciudad, sino de aproximarse a algunas de sus caras más y menos visibles, y de inventarle algunas máscaras con las que poder celebrar otra realidad posible, como en el carnaval o la verbena. Un desplazamiento que nos invita a entender la exposición, la ciudad misma, como un cuerpo o una cueva a atravesar: subiendo y bajando por sus escaleras como por las cuestas y desniveles que se extienden y rebotan entre montes y mesetas. Queremos soñar sus límites lo bastante elásticos para no entendernos como islas, sino enmarcados en una encrucijada mediterránea, sureuropea, sin complejos a la hora de ampliar nuestras miradas y abrazos hacia otras regiones del país. A lo largo del proceso, no pocas voces han hecho alusión a Madrid como la sede del poder gubernamental, de la corte y hasta del Museo del Prado. Y es que Madrid gusta de lo cortesano, del rumor y del cotilleo. Una idea inspiradora que convive con su talante hospitalario en una escala tangible del día a día y hasta con su complejo para reivindicarse ante unas políticas culturales que dificultan la promoción de su producción local. Me acuerdo de Diego, apasionado, defendiendo esta apertura de la ciudad en comparación con otras e insistiendo en la fuerza de su

19. Marina Garcés en su libro *Nueva ilustración radical* insiste en esa idea de la vida *vivible* como la gran cuestión de nuestro tiempo, equiparando vida *vivible* con vida digna. Lo vivible no es estanco, sino que la vida consiste en elaborar el sentido y las condiciones bajo las que puede darse. Marina Garcés, *Nueva ilustración radical*, Anagrama, Barcelona, 2017, pp. 15 y 58. También Suely Rolnik insiste en que la ética de la vida consiste en habitarla cada vez más lo más plenamente posible, a lo que se refiere como transverberación, resignificando el término de Santa Teresa de Ávila.

respuesta contrahegemónica, de ahí la eclosión del 15 M en la Puerta del Sol en 2011.

20. Ferran Barenblit, *op. cit.*, p. 7.

Frente a la complejidad de «un país al que le cuesta encontrar un nombre para referirse a sí mismo»[20], abrazamos la invención de historias por encima de condicionantes temporales o geográficos repletos de intereses económicos y políticos. Nos inspira el hacer de un lugar que sentimos necesitado de mayor cuidado institucional, sin renunciar a la asociación libre como metodología o a la sugestión del pensamiento fragmentado acorde a nuestra época. A partir de imágenes, reflejos y deseos, por sensaciones o intuiciones entre piezas, trascendiendo la obsolescencia de lo generacional en favor de un estado de ánimo compartido, de un magma emocional concreto.

Mientras escribo pienso en los hacedores concentrados en un mismo fin: en esta noche que en la distancia nos une. Si existe un caballo de batalla en *Querer parecer noche* ese es la nueva producción, que se traduce en una cifra considerable de obras y textos realizados *ad hoc* para la ocasión. La apuesta por la vida de nuevas obras fue una de nuestras maneras de desbordar el encargo: destinando recursos públicos a la producción en un contexto en el que las oportunidades institucionales para este fin son insuficientes. Una forma de trabajo que niega la reducción de la práctica curatorial a una mera labor de selección, tensa las posibilidades de los medios de los que se dispone (económicos, temporales, emocionales…) y arma un complejo entramado de construcción colectiva luego de meses de expectación, incertidumbres y complicidades. De un modo muy orgánico, surgieron varios círculos concéntricos: primero, a partir del estudio de las dos colecciones que custodia el centro (Comunidad de Madrid y Fundación ARCO), con las que se dio una primera ruptura de los límites temporales. Después, sin miedo, sumamos a algunos artistas históricos más con cuyas sensibilidades y haceres sentimos conexiones latentes. Por último, una espiral de piezas en préstamo que vienen a culminar las historias que queremos contar, sin

olvidarnos de este libro que entendemos como un brazo o una pierna más: soñamos con que se cuele en muchas maletas y disuelva del todo el marco de partida.

Si querer ya no es poder, quizá sea el momento de asumir la performatividad de la noche y de las apariencias maleables: esa condición de ser blando, como los sesos o las tripas, que no solo se sacude de las connotaciones negativas asociadas a lo frágil, sino que las abraza. «Porque su debilidad es una gran cosa, y la fuerza no es nada»[21], nos agarramos a lo oscuro, a ese lugar de contornos difusos[22] que permite que las cosas puedan ser de otra manera: una exposición entendida como un pasaje de transformación, inquietud y deseo, como el aterrizaje nocturno en una ciudad desconocida. Nuestro presente nostálgico no resulta tan alejado de ese «oro parece» barroco que oculta madera o yeso, o del afán de la mano por apresar la forma desatada.

Los espacios expositivos de *Querer parecer noche* respiran la sensualidad y la intriga de palacio: de ahí la recreación de una atmósfera, de un sentir, donde el *display* se convierte en un personaje más de la puesta en escena. El corazón del museo acoge un simulacro de laberinto y el resto de su arquitectura se pliega, adoptando un carácter confuso, borroso, que requiere de otro tempo, de una cadencia en los visitantes. Borges compara el laberinto con la inmensidad del océano, las arenas del desierto o la desorientación en el bosque salvaje: estar dentro supone desconcierto, pero también un estímulo por desenmarañar la trama, el patrón que le ha dado forma. Como rumores o pistas, las imágenes se suceden, se superponen, se evocan y vamos creando asociaciones entre las obras, construyendo una serie de narrativas rotas más propias de un sueño. Laberinto, cerebro, intestino u oreja. En su conferencia *El pato es el Superhombre. Sobre arte, metamorfosis y la gran revolución metabólica de la experiencia*, Chus Martínez habla de «comer mierda» para referirse a los últimos avances

21. La cita pertenece a un fragmento de la película de Andréi Tarkovsky *Stalker* de 1979: «Permíteles ser desvalidos como niños, porque su debilidad es una gran cosa, y la fuerza no es nada. Cuando un hombre nace, es débil y flexible. Cuando muere, es rígido e insensible. Cuando un árbol crece, es tierno y dúctil, pero cuando está seco y rígido, muere. Rigidez y fuerza son compañeros de la muerte. Ductilidad y vulnerabilidad son las expresiones de la frescura de ser. Porque lo que se ha endurecido nunca ganará».

22. A propósito de su exposición *Lubricán* en el CA2M, dice Julia Spínola: «Esta idea de redondez, me fue llevando a imágenes de final del día, cuando la luz ya no hace sombra y los contornos duros de las cosas se empiezan a borrar; ese momento de noche que empieza (...)». Marc Navarro y Julia Spínola, *op. cit.*, p. 62.

médicos en el trasplante de heces, sus correspondientes bacterias y su efectividad en el tratamiento de enfermedades intestinales y mentales, como la depresión[23]. ¿Por qué no entendernos entonces desde ese trasplante potencial de órganos y hasta de gérmenes entre nosotros?

La exposición como teatro del mundo o palacio de memoria atravesado por arcos de medio punto, muros efímeros y un sinfín de cortinajes que flotan. Azul dorado de un atardecer castellano. A modo de telón, este elemento no tectónico potencia la escenografía, la creación de distintos ambientes y de formas de transición. El textil ofrece además una riqueza de texturas al ojo que la mano se empeña en acariciar: una piel arrugada que desdibuja los confines de la arquitectura, como aquellos otros universos concebidos por Lilly Reich en la Europa de los años veinte y treinta[24]. Lo barroco se personifica en sus pliegues, creando claroscuros, engaños y disyuntivas ante la tentativa de descorrer la cortina o de tomar un camino u otro, matizando ese *querer parecer día* obstinado de la luz eléctrica o la fantasmagoría de la proyección cinematográfica.

A Miguel Ángel le debemos la metáfora del *querer parecer noche* diurno que sucede en los interiores de las casas tras el visillo, la persiana o bajo el toldo, al cobijo de ese calor más seco que empieza en la meseta y nos conecta con otro norte: el del Magreb africano. Esa noche en pleno día que, nos contaba Isabel, se vuelve indispensable para que el bebé se duerma al susurro de una nana. Cerrar los ojos a pleno sol y volver a abrirlos, repetirlo muchas veces como una experiencia lisérgica. Hay hacedores que encuentran la concentración en el palpitar nocturno, mientras unos cuerpos danzan hasta extenuarse y otros duermen, sueñan, se aman, sufren de insomnio. «Las verdaderas fiestas tienen lugar en el cuerpo y en los sueños»[25]. Según Marta, muere más gente al amanecer; también hay más crímenes, como los que se sucedían a la sombra de otra tela, la de la díscola capa española. Mientras la escucho, pienso en los que nacen, en los que son engendrados al auspicio de la luna

23. Conferencia de Chus Martínez *El pato es el Superhombre. Sobre arte, metamorfosis y la gran revolución metabólica de la experiencia*. Jornadas de la Bienal Fundación Medifé Arte y Medioambiente. 8 de noviembre de 2016. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=5TK4GCiV8Tw

24. A propósito de la obra de Lilly Reich y la importancia de los textiles en su producción arquitectónica, recomiendo el catálogo de su exposición monográfica en el MoMA: Matilde McQuaid, *Lilly Reich: designer and architect*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1996. Disponible en: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_278_300199443.pdf

25. Alejandra Pizarnik, «Extracción de la piedra de locura», en *En esta noche, en este mundo*, Penguin Random House, Barcelona, 2017, p. 38.

llena, al tiempo que las basuras son recogidas y trasladadas a ese sur estómago del que nos habla David[26]. En la noche se acrecienta el miedo en el bosque o la soledad de una cama vacía, se hace balance y a veces se llora a la espera de un comienzo, el que trae el nuevo día. Parece incluso que los animales se están volviendo nocturnos, decididos a evitarnos.

Porque «*lo español* es noche»[27], nuestra oscuridad ya no necesita de serenos que la alumbren. Víctima y verduga, sabe bien iluminar las tinieblas de su desencanto. «La linealidad histórica ha vuelto, pero no apunta a una luz al final del túnel, sino que tiñe de sombras nuestros escaparates de incansable luz artificial»[28]. Meses después de la apertura del CA2M se produjo el derrumbe financiero de Lehman Brothers: la burbuja hipotecaria estalló en Estados Unidos, pero sus réplicas llegarían también a Móstoles. Desde entonces, el mundo parece haberse replegado instalándose para siempre en una condición nostálgica de sí mismo. Presente sin futuro al que en estas latitudes se suma un pasado traumático cuya desmemoria nos duele. «Llegará el día en que este Electrónico *Fuego en Castilla* aparecerá como un comienzo de etapa»[29]. Ojalá, con esta exposición, logremos avivar las llamas y dejar que afloren las luces y las sombras de nuestras tristezas compartidas.

Luis me dijo que aportaría toda su luz a esta noche. Oscuridad en los tiempos y en el corazón, y, pese a todo, hay quienes persisten en seguir tejiendo ese camino que conduce a una estrella. En otro camino, el que lleva a Nuevo Baztán, recuerdo una conversación con Diego en la que hablamos sobre los orígenes, el lugar de la infancia y lo complejo de la pertenencia. Hace mucho que dejamos de ser niños, pero parecemos condenados a una juventud eterna, mientras la vida pasa en ese espacio entre la alegría desmesurada y la nostalgia infinita, cual *vanitas* barroca. Esta infantilización de nuestro presente ha sido un tema recurrente en las conversaciones con Isa; también su vínculo con la ciudad: tan fuerte que le cuesta volver[30].

26. «Me interesa el sur de Madrid porque lo identifico como un espacio en constante transformación a nivel matérico. Es el estómago de la ciudad, donde se encuentra su mercado central, Mercamadrid, y donde se deposita su basura, Valdemingómez. Es el barro, el trigo y el yeso, la memoria popular». David Bestué, «Porque cosas que han sido otras se han deshecho de ser. Una conversación entre David Bestué y María Salgado», en *ROSI AMOR*, Museo Reina Sofía, Madrid, 2017. Del mismo autor, véase también «Granito y Ladrillo. Un par de visiones del norte y el sur de Madrid», publicado en este libro, p. 174.

27. Ángel González, «La noche española», en *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008, p. 35.

28. Marina Garcés, *op. cit.*, pp. 22-23.

Yo fantaseo con que este querer conlleve la reconciliación de algunas partes. En el pueblo industrial de la periferia, destino de tantos exiliados interiores durante el franquismo, se dice: «vamos a Madrid». «Y es que tal vez no haya otro destino que el origen»[31].

29. Notas de José Val del Omar. Originalmente en *Filmespaña*, suplemento 3, 1961. Versión digital disponible en la web del artista: http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cine1_cod=6&cine2_cod=15&cine3_codi=67

30. En este texto se ha incluido parte del anecdotario surgido durante la preparación de la exposición y de este libro. En la vida cotidiana los nombres de las personas que nos acompañan no tienen apellidos, de ahí la decisión de no incluirlos en el cuerpo del texto. Las historias y las personas son muchas más de las aquí mencionadas: Marta Alonso-Buenaposada, David Bestué, Javier Cruz, Diego Delas, Marta Fernández Calvo, Carlos Fernández-Pello, Fernando Gandasegui, Karlos Gil, María Jerez, Isabel Marcos, Isabel de Naverán, Diego del Pozo, Andrea Rodrigo, María Salgado, Leonor Serrano Rivas, Miguel Ángel Tornero, Luis Vassallo *et al.*

31. Ángel González, *op. cit.* p. 34.

I AM, ETC.

RUBÉN GRILO

PARTE I. ENVIDIA DE LA CLASE TRABAJADORA

Tras diez años de trabajo, la joven artista contemporánea se sentó a reflexionar sobre el futuro. Había decidido gastarse los ahorros en la construcción de un estudio para tener siempre un sitio donde trabajar y acabar de una vez por todas con el tejemaneje de las mudanzas. Pero ahora se daba cuenta de que hacer un edificio, por más pequeño que fuera, se parecería demasiado a hacer una escultura. «Tendré que contratar arquitectos para distanciarme», pensó, mientras repasaba mentalmente sinónimos de «delegar» —como «ceder», «subrogar» o «comisionar»—. Palabras con las que se sentía cómoda, acostumbrada como estaba a fabricar sofisticados armazones conceptuales para distanciarse de su propia obra.

Aun sabiendo que ella se reflejaría inevitablemente en el ancho de las puertas, en la altura de los peldaños, y así sucesivamente, fantaseaba con diferentes formas de no tomar parte. Tuvo varias ocurrencias, hasta que decidió que se pondría al servicio de los arquitectos a pie de obra, construyendo el estudio con sus propias manos. Si su cuerpo no podía desaparecer, que al menos desapareciera su voluntad. Se limitaría a obedecer como una trabajadora de cuello azul. «Ladrillo a ladrillo, me quitaré de encima todo el peso de las decisiones», se dijo. Y se instaló en esa idea con una mezcla perfecta de alivio y vergüenza.

PARTE II. ENSAMBLADURAS

Le avergonzaba pensar que al usar las manos ya no tendría que usar la cabeza, porque sabía que, en realidad, el trabajo exigía muchas competencias. Y para averiguar si estaba preparada, imaginó una lista con materiales de construcción y los ordenó de acuerdo a sus propiedades. «Un edificio es la armonía entre la unidad interna de sus elementos y el aislamiento del exterior», leyó una vez. Así que dibujó una línea y puso a un lado los materiales de unión y, al otro, los aislantes. «Al fin y al cabo», razonó, «construir es juntar y separar cosas».

Hasta que descubrió que algunos materiales no encajaban porque cumplían más de una función. Y entonces recordó que ni las uniones ni los materiales más fuertes eran los mejores. Pensó en el

chasis de un coche que se aplasta y el vidrio templado que se desmenuza para proteger a los ocupantes, y en las ensambladuras de madera y lo importante que era la flexibilidad de las juntas. Y entonces empezó a dudar de todas las uniones y de todos los aislantes. También pensó en la importancia de las sustancias y los estados intermedios, en el líquido de las articulaciones, en la grasa de las piezas mecánicas; en los materiales tolerantes, porosos y transpirables; en las membranas, en la piel y los capilares sanguíneos; y siguió rumiando hasta que solo quedaban excepciones.

PARTE III. SOY SISTEMA

Luego posó el café, y mirándose la mano comprobó que su yo permanecía intacto a pesar de las cavilaciones. Como la imagen que brota de los píxeles, o las figuras que existen a pesar de los cambios entre los fotogramas de una película, el ego emergía contra viento y marea. Cualesquiera fueran sus materiales de unión, se presentaba como un sistema cerrado y continuo de «armonía entre la unidad interna de sus elementos y el aislamiento del exterior». Un pegamento irrompible.

«Para acabar con los sesgos, con el bochorno del estilo, con la propiedad o con las patrias, primero hay que acabar con el sujeto», sentenció. «¿Ayudará la red a disolverlo o, al revés, potenciará y retroalimentará sus mitos? ¿Cómo parar la maquinaria que empuja a la autoproducción del yo, a la capitalización y distribución perpetua del tiempo de vida? ¿Cómo parar de trabajar cuando el trabajo es todo, lo que se sabe hacer y lo que podemos saber al instante? ¿Cómo escapar del *branding*, el estampado permanente? ¿Cómo romper con el lastre del trabajo pasado en un mundo en el que prima la consistencia del perfil? ¿En qué momento yo misma, que con tanto ahínco defiendo la emancipación política, he deseado replegarme y limitarme a ser su más humilde y obediente servidora?».

DESPUÉS DE LAS ESTÉTICAS DEL DUELO

MANUEL SEGADE

Pepe Espaliú en conversación con José Luis Brea:

PE: El otro día, en París, estuve en un Peep Show. Había una cámara hexagonal y en cada uno de los lados un punto de mira para cada espectador. En un momento dado, se suponía que tenía que aparecer en el centro una chica y empezar a hacer gesticulaciones al ritmo de una banda sonora de fondo, grabada en *playback*.

Bueno, pues resulta que la chica no había aparecido y solamente estaba el *playback*. Y lo curioso es que ya daba igual que apareciera ángel o demonio, había una especie de perfecta sintonía entre las miradas de todos los espectadores, ese centro vacío, ese *playback*. Era una especie de artificio tan puro que realmente es que daba igual lo que apareciera...

JLB: ¿La ceremonia vacía?

PE: Sí, algo así...[1]

Uno de los textos más fascinantes de la historia del arte contemporáneo fue también una de sus condenas fundacionales: *Art and Objecthood* de Michael Fried. Fue publicado en la revista *ArtForum* en verano de 1967[2]. En su argumentación, el crítico conservador analizaba las primeras manifestaciones del minimalismo de una forma absolutamente certera: creía que la literalidad de las formas geométricas básicas del minimalismo y su capacidad fenomenológica —es decir, su cualidad de convertirse en objetos de interpretación espacial una vez que el espectador penetraba en la sala de exposiciones— llevaban a abandonar la autonomía tradicional del arte moderno, obvia en el marco del cuadro, para convertirse en parte de la realidad, para irremediablemente devenir teatro. Fried contraponía la teatralidad, la cualidad de objeto cotidiano de producción industrial del minimalismo, a la capacidad de absorción de la obra de arte hasta entonces: una fuerza centrífuga que, frente a la

1. José Luis Brea, *Before and After the Enthusiasm. Antes y después del entusiasmo*, Contemporary Art Foundation, Ámsterdam, 1998.

2. En la primera exposición que comisarié en 2003, con fondos de la entonces fundación "la Caixa", publiqué con Pablo Fanego una versión en castellano del texto (*La construcción del espectador*, Fundación Luis Seoane, La Coruña, 2005).

tendencia centrípeta tradicional, lo convertía todo en una suerte de performance que exigía la implicación del espectador como partícipe y coproductor. Lo fascinante del texto de Fried es que en esa lectura certera —porque, en efecto, la teatralidad ha triunfado como categoría y el destino del arte contemporáneo pasa obligatoriamente por el mundo— introducía un juicio moral. La teatralidad iba a terminar con el arte: en el momento en el que la condición de objeto nos haga dudar, en el momento en que la autonomía estratégica desaparezca, entonces el arte se aboca a una muerte inevitable.

Si este texto me fascinó siempre es por la capacidad de Fried de utilizar sus herramientas de análisis más poderosas para comprender algo que todavía no tenía historia del arte ni literatura crítica, al mismo tiempo que no podía evitar que su análisis derivara en un pronóstico apocalíptico. Acostumbrados ahora a una modalidad de crítica destructiva en un par de pinceladas sin explicación profunda, esto sorprende sin duda. Pero creo que lo fundamental al leer este texto es la necesidad del esfuerzo en dar palabras, en convertir en voz esas prácticas artísticas que aún no tienen nombre, no tanto por nombrar, fijar, codificar, etiquetar o dar un valor comercial, sino precisamente porque el texto es una forma material que hace denso, humedece o engorda su objeto. Este texto que escribo me gustaría que acentuase la viscosidad de todos estos ejercicios entre objeto literario y literatura teatral que contiene este libro y las producciones artísticas mostradas en *Querer parecer noche* en las salas del CA2M. La viscosidad es la propiedad de un fluido en virtud de la cual la resistencia interna se pone en juego cuando dicho líquido está en movimiento. La fuerza viscosa actúa tangencialmente en cada capa del líquido y su fuerza depende del área de cada capa, de la velocidad de su desplazamiento y de la distancia de esa capa a la superficie. Es decir: es la resistencia de un líquido a fluir.

Tocar un bote de miel por la mañana para añadirla a algún elemento del desayuno es conferir un matiz al tacto,

ralentizarlo para acentuar la relación del dedo pegajoso con las cosas cotidianas. Este freno flojo también impone la obligación de ser consciente de que todo tocar supone dejar huella.

PARADIGMAS AFECTIVOS

Quizá el rasgo más visible de la producción cultural contemporánea desde los setenta es el interés en el afecto. La sucesión rítmica y continuada de crisis sistémicas ha instituido nuevas formas de entender la solidaridad social y una necesidad de articulación en red que nos había estado preparando para su consecuencia tecnológica natural, la de la hiperconectividad de Internet. El teórico Brian Massumi define el afecto como «aquellos huecos entre las posiciones en una red»[3]. Para él, ningún sistema ideológico o interpretativo puede existir sin afecto. Este tiene la misma naturaleza intersticial de los órganos anatómicos en la biología: su aparente vacío se basa en la eficacia, ya que sin los intersticios es imposible que cada órgano sea individual y pueda así cumplir su función. De ese mismo modo funciona el afecto, como un cosido de los comunes en sociedad.

En el pensamiento de la New Left de los años setenta y en el marxismo —que hace unos años parecían trasnochados y hoy vuelven a ser tan relevantes— se desarrollaron formas críticas que empaparon la cultura material contemporánea de una sospecha: la de la culpabilidad de un sistema burgués confrontado a las condiciones de existencia de la clase creativa. En España, esta relación ha sido aún más virulenta, ya que la articulación de la escena artística contemporánea nace de la oposición al régimen franquista y, en consecuencia, en la recuperación de una tradición moderna previa a 1936. De ahí que la historicidad emocional del arte español de las últimas décadas viene determinada por una función crítica directa, por una justificación de su calidad directamente proporcional a sus posibilidades de aplicación social. Hay una máxima de Fredric Jameson que incide precisamente ahí: «La historia es lo que duele»[4]. Ese dolor se ha sentido en el cuerpo social, un cuerpo forzosamente afectivo y conformado por la conjunción de una adición de minorías que difícilmente adquieren representación política parlamentaria.

3. Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth, «Introducción», en *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, Durham, 2010.

4. «L'Histoire, c'est ce qui fait mal, ce qui refuse le désir, ce qui impose des limites inexorables à la praxis individuelle comme collective, ce qui, par ses "ruses", renverse, de façon horrible ou ironique, les intentions affichées. En ce sens ultime, l'Histoire comme fondement et horizon indépassable n'appelle donc aucune justification particulière : si fort que nous cherchions à les oublier, nous pouvons avoir la certitude que ses nécessités aliénantes ne nous oublieront pas». Fredric Jameson, *L'Inconscient politique*, Questions Théoriques, París, 2012, p. 126. Originalmente publicado en 1981.

Los artistas pertenecen —con las nuevas condiciones de género o las nuevas formas de ciudadanía en movimiento— precisamente a esa condición «minorizada»[5]. Durante la crisis que comenzó en 2008, año en que nacía el CA2M, los productores culturales se implicaron directamente en las diversas construcciones públicas de una nueva tradición política. La conciencia de su capacidad de agencia ciudadana tuvo como consecuencia la separación de las concepciones anteriores de la utilidad directa para volver al campo del arte, no como un retorno a aquella autonomía moderna, sino para centrarse en el espacio determinado de su profesionalización.

No es casual que investigadores recientes estén reorientando las convenciones acerca de la historia del arte conceptual al introducir en ella el afecto. Eve Meltzer[6] explica cómo la red que compone el pensamiento estructuralista permitió emerger nuevas metodologías artísticas, pero cómo también el sistema de pensamiento estructural conllevaba efectos colaterales y tejía un espacio emocional. Actualmente, son las prácticas artísticas de genealogía conceptual, conscientes de la capacidad crítica de la representación, las que hacen entrar a la Historia en el arte contemporáneo, a partir de narrativas sobre las formas de vida: las historias afectivas que transcurren entre los cuerpos. Lo que afecta es lo que vuelve a los individuos partícipes del acontecer de la Historia. Los afectos son un juego dialéctico que se produce a través de formas representacionales, tecnológicas y sociales, cuyas historias se superponen. Y eso es lo que permite, a través del arte, devolver la Historia a la experiencia como acontecimiento. En términos de historia del arte, las nuevas prácticas artísticas bajo el paradigma afectivo se centran en las posibilidades de conmover al espectador, permeando intensidades subjetivas en el ámbito de lo social: volver relacional un contrato de intimidad hace circular semas y referencias del mismo modo en que se articulan las tendencias en el gusto en la moda o en la música popular. Las declinaciones aparentemente personales descienden sobre el trabajo del

5. En francés existe en jerga política de izquierda radical la idea de «comunidad minorizada» frente a minoría. Esto permite marcar, por ejemplo, el cómo las mujeres o las personas racializadas ya no son una minoría, sino que son comunidades mantenidas en «lo menor» por un interés político represivo muy determinado.

6. Eve Meltzer, *Systems We Have Loved: Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn*, The University of Chicago Press, Chicago, 2013.

arte haciendo del proyecto un plan a medio-largo plazo que entrecruza formas de vida con formas de producción colectivizadas en las modalidades experimentales de exposición.

La consecuencia directa de esta necesidad de colectivización de los saberes y las referencias, de la necesidad afectiva de la contaminación, es la necesidad del espacio. A comienzos de los dos mil bromeábamos con que el ordenador portátil constituía la evolución natural de lo que antes era el estudio de un artista. Esa deslocalización de las prácticas artísticas ha dado paso a los estudios colectivos, no solo por cuestiones económicas sino para afrontar una suma de fuerzas basada en una constitución de apoyos concatenados: de producción, de comunicación, de economía, pero también de circulación de saberes privados en un entorno más o menos doméstico o, diría mejor, *familiar*. Esto también ha generado espacios de discusión pública, lugares independientes que han tendido a ser espacios para pensar, territorios donde —más allá del bar después de una inauguración— la ligazón emocional o la necesidad crítica permitan una circulación diferente y no mediada por la institución de un repertorio de conceptos que van poco a poco haciendo parte de la producción artística individual. La obligatoriedad afectiva de constituir cada punto dentro de una red, de hacer del trabajo individual una solidaridad aditiva en un sistema mayor.

FICCIONES TÁCTICAS

La sofisticación de la concepción de la realidad a través de todos los mecanismos contemporáneos de la mediación ha sido analizada por la filosofía contemporánea —desde el famoso espectáculo de Guy Debord o las mitologías de Roland Barthes a las ficciones somáticas del archivo en Jacques Derrida o Paul Preciado— en un desarrollo paralelo a la producción artística de la contemporaneidad. La mejor teoría pertenece, a día de hoy, al dominio de la ficción, y la cultura artística material es necesariamente ficcional: los objetos son siempre parte de una trama de referencias, de Historia, de historias o incluso de recuerdos interconectados. Sus tramas reverberan unas en otras, se suman a los lazos afectivos cruzando fronteras geográficas pero también neuronales, afectando colectivamente a los procesos de creación individual.

Narrar es la facultad de intercambiar experiencias. Cualquier forma de relato lanzada sobre una audiencia supone necesariamente un lenguaje de transmisión común. Desde el momento en que alguien comienza a contar, se establece un pacto narrativo[7]: incita al oyente a aceptar una retórica que mantiene en suspenso su incredulidad y asegura su complicidad con respecto a esa comunicación de una experiencia ajena que, por tanto, deviene en cierta medida propia, como vivida en otro grado, como una memoria compartida de un tiempo indefinido pero común, que es posible volver a contar y hacer suya. De hecho, contar cuentos es una de las formas de asimilación cultural o un proceso de socialización elemental en la historia de la humanidad.

Los años dos mil son el tiempo de las series, de esas películas entrecortadas con formatos por entregas. La estructura narrativa de nuestras redes sociales es el *post* diario o al menos regular, seguido de sus reacciones en cadena y sus respuestas y silencios sincopados. Las nuevas modalidades del compartir opinión, estados de ánimo o situaciones antes privadas amplían el campo relacional

7. J. M. Pozuelo, «El pacto narrativo: semiología del receptor inmanente en el *Coloquio de los Perros*», en *Anales Cervantinos*, XXVII, Ministerio de Cultura, Madrid, 1978, pp. 147-176.

en una narratología completamente nueva. La fragmentación hace recaer el peso tanto del decirse a uno mismo como del sentido de lo público en la anécdota. En esas cosas pequeñas, Walter Benjamin pretendía atisbar el todo: «La anécdota —dijo— nos acerca las cosas especialmente; las deja entrar en tu vida: hace algo presente penetrándolo en tu espacio»[8]. La referencialidad narrativa, el desarrollo de un sentido Wikipedia de la Historia, otorga importancia a lo menor. Estamos en una época en la que recibimos órdenes del poder por todos los medios concebibles en todos los campos de la vida. Es ridículo pensar en cambiar el mundo, pero hay una posibilidad de, al menos, intervenirlo. Como escribe Paul Chan: «La idea de que podamos cambiar el orden de las cosas es ridícula. Por fortuna, traficamos con el ridículo. Por eso somos artistas»[9]. Frente a las ficciones del poder, devaluadas, las del arte cobran protagonismo: proporcionan intensidad de experiencia o, como mínimo, una experiencia desviada o nueva. Hacen de lo fuera de lo común una de las formas posibles de lo cotidiano.

La condición o ansiedad narrativa tiene sus efectos en la necesidad de texto, de *statement*. Los artistas necesitan de relato propio para consolidar su producción a nivel profesional, para superar convocatorias, para convencer y para vender. De nuevo se trata de efectivas declinaciones individuales de una ficción colectiva y son elementales en el metalenguaje que produce el campo social que llamamos escena del arte contemporáneo. Pero en la consciencia de esa mascarada, de la invención narrativa de la coherencia de una trayectoria, también se pueden fabricar otras ficciones. En Madrid, la noche constituye precisamente una de esas posiciones desde las que hablar y hacer que el otro responda. El trabajo en esta ciudad introduce metodologías de lo velado, constelaciones semánticas del placer, de la indolencia, y coreografías sociales en lo nocturno. En sus diferentes encarnaciones, la noche contamina el día: el abrazo de lo nocturno desdibuja el trazo de una tradición marcada por la literalidad política, para dar lugar a una nueva objectualidad.

8. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Harvard University Press, Harvard, Londres, 1999, p. 422. [M3, 8]. Traducción del autor.

9. Paul Chan, «What Art Is and Where it Belongs», en *E-Flux Journal*, #10, noviembre, 2009, p. 53. Traducción del autor.

POLÍTICAS HÁPTICAS

Si la narración ha entrado en la forma de producción y en sus metodologías, es lógico que el proceso se vuelva parte de la obra, así como también el tiempo dedicado a su lectura. Esto se debe en parte a los análisis críticos continuados del *display*, a la conciencia determinante de la naturaleza de una obra como hacedora de exposición. Después de la autorreferencialidad conceptual, de la obra hablando de sí misma y de su propio desciframiento que José Luis Brea llamó auras frías o nuevas estrategias alegóricas[10], el arte accede a un componente lúdico y caliente en el que la ausencia de lo real da paso a una realidad más pregnante, no tanto superada, sino de una intensidad diferencial. En otras palabras: si los objetos del arte son ficciones y su posición es indistinguible de aquella en la que se encuentra el espectador, entonces el mundo ha devenido exposición. De nuevo, Paul Chan: «Si el arte ofrece algún conocimiento hoy es el de que no tenemos otro interior que el mundo mismo»[11].

Bajo el paradigma del afecto, el arte recupera su condición material. El sentido primordial del afecto es el tacto[12]. Si pudiésemos imaginar que cada tiempo artístico tiene su sentido prioritario, este momento es háptico. Esta circunstancia táctil, textural, otorga primacía a los objetos y a los cuerpos. Los objetos son redes de relaciones en un momento de parada, la cristalización de relaciones sociohistóricas de producción[13]. Los cuerpos constelan esas relacionalidades, se constituyen en discontinuidades o cambios de estado permanentes.

Hay quien ve en esta deriva hacia la materialidad un auge del mercado. Esto implicaría que de todas las demás opciones posibles de la política, los artistas que intento definir han decidido ya no hacerla. Estoy de acuerdo en que ya no estamos ante la política historiográfica ni la que produce un conflicto sociocultural. Aquí, sin embargo, el conflicto está dentro del arte, es decir, ya no hablar del mundo sino contribuir a hacerlo.

10. Véase José Luis Brea, *Nuevas estrategias alegóricas*, Tecnos, Barcelona, 1991. También José Luis Brea, *Las auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática*, Anagrama, Barcelona, 1991.

11. Paul Chan, *op. cit.* [If art has any insight today, it is that we have no other interior than the world.] Traducción del autor.

12. Véase Eve Sedwig, *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*, Alpuerto, Madrid, 2018.

13. Escuché ambas definiciones —la primera sin citar, la segunda atribuida al artista Rirkrit Tiravanija— a Philippe Parreno en una cena en Arlés en 2008.

FORMAS DE MOARÉ

Durante décadas los objetos han sido denostados como forma útil, como diseño. El regreso de su importancia tiene que ver con su condición anecdótica: las Guerras Culturales de los noventa y las nuevas generaciones de los Estudios Culturales han encontrado precisamente en los objetos menores de las colecciones, en la periferia del canon y en la marginalia, las pistas para descubrir otras historias que desmonten los grandes relatos que no daban cabida a ninguna narración subalterna. La forma de lo accesorio es el arabesco, pero entendido como la formalización concentrada de una complejidad irrefrenable.

Friedrich Nietzsche escribía sobre el ritmo que «es la forma del mundo de las apariencias» y que su poder estaba en ser «una toma de tierra psicológica»[14]. Otro filósofo, Alfred North Whitehead, escribió casi cincuenta años después: «Un ritmo implica un patrón y, como consecuencia, siempre es idéntico a sí mismo. Pero ningún ritmo puede ser un mero patrón, ya que la cualidad rítmica depende igualmente de las diferencias implicadas en cada muestra del patrón (...). La esencia del ritmo es la fusión de mismidad y novedad: el conjunto dado nunca pierde la unidad esencial del patrón, mientras que las partes exhiben el contraste que surge de la novedad de su detalle»[15]. La esencial investigación de la historiadora cultural Janine Wellmann concluye, en parte siguiendo estas argumentaciones: «La multiformidad del ritmo permite al cuerpo ubicarse de nuevo —estética, antropológica y sociopolíticamente— en el mundo urbano, artificial y virtual del siglo XXI, entre la naturaleza y la cultura, la disposición psicológica y la percepción sensual, la individualidad y la colectividad, la compleción y la provisionalidad, la memoria y la huella»[16]. En su libro, esta investigadora identifica cómo las formas de comprensión de las formaciones biológicas y de las formaciones sociales se constituyen como coreografías en metamorfosis: los soldados y los bailarines y los órganos y sus membranas no se mueven de

14. Friedrich Nietzsche, «Rhythmische Untersuchungen», en Fritz Bornmann y Mario Carpitella (eds.), *Friedrich Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe, II*, De Gruyter, Berlín, 1993, p. 323. (Citado en: Janina Wellmann, *The Form of Becoming. Embryology and the Epistemology of Rythm. 1760-1830*, Zone Books, Nueva York, 2017, p. 13.) Traducción del autor.

15. Alfred Noth Whiteread, *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge, 1925, pp. 195-196. Traducción del autor.

16. Janina Wellmann, *op. cit.*, pp. 27-28.Traducción del autor.

forma separada o arbitraria, sino que dependen de la coordinación rítmica que estructura los gestos individuales como parte de una formación mayor, la de una secuencia ordenada de repetición y variación.

El moaré, el efecto tornasolado de los tejidos en seda, es precisamente una estructura portadora de un significado según un punto de vista variable. El moaré es ahistórico y descontextualizado, pero su relevancia se produce en la experiencia de un momento dado, de un presente indeterminado, con una memoria confusa. Su cambio continuo de aspecto ocurre dentro de un patrón definido: más allá de su belleza formal, constituye la posibilidad de un cambio de sentido posible. Ondulado y cambiante, el moaré se contrapone a lo performativo, que es una cualidad del lenguaje. El moaré seduce al ojo, encanta, pero sin expresión personal, sin identificación posible, como un grado cero del placer cambiante del ver. Sobre un cuerpo, el moaré sensualiza el todo, hace desaparecer las partes, erotiza la superficie pero acentúa su condición de límite, contenedor, barrera, como una mirada insistente que termina sin respuesta, como un filtro profiláctico que previene toda penetración. El moaré es la forma que adopta la opacidad del sentido, que viene siendo consustancial al arte contemporáneo, en el momento después de la anhedonia: el placer ya no es negado sino devuelto en una formalización que vuelve sensible esa condición que antes era impermeable o tozudamente intelectualizada.

No es extraño que la olvidada metáfora del ritmo generador de las formas de vida regrese en un momento de recuperación después del golpe a las certezas sociohistóricas y a las condiciones materiales de vida que constituye una crisis económica. El arabesco y el moaré son poderosas herramientas para hilar narrativas sin un orden teleológico determinado y permiten a los cuerpos y a los objetos instaurar principios de relación: ya sean constelaciones o archipiélagos[17], el sentido ya no depende solo del objeto ni de su enunciador, sino que pasa a ser una negociación sensible entre pares.

17. Véase Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Gallimard, París, 1990.

PARTITURAS RELACIONALES

Para alejarnos del plano abstracto de la teoría, después de la revuelta posmoderna contra la absorción, los lugares del arte se han multiplicado. La confrontación con lo institucional ha sido, de hecho, uno de los temas que nos permite articular la historia del arte contemporáneo. Las generaciones de la crisis están marcadas por una obligada movilidad geográfica y por la hiperformación de sus agentes, consecuencia de retardar su entrada en el mercado laboral. Hoy, los lugares de internacionalización ya no pasan necesariamente por las instituciones. Es más, hemos de reconocer de una vez por todas cómo lo curricular y sus estímulos ya no pasan obligatoriamente por los cauces habituales de la academia y el museo. Las trayectorias se dispersan en relaciones y pautas informales y esto se suma a las investigaciones personales y sus efectos en otros campos. Del currículum hemos pasado al *statement* y al proyecto, formas menos lineales y teleológicas que las que marcaba la cerrada profesionalización a la que se aspiraba todavía a comienzos de los dos mil.

Esta exposición ha sido una confirmación de esas nuevas capacidades que demandan también otras responsabilidades al público. Lo visible es tan importante como su forma de hacerse visible: como ejemplo más patente, las cortinas son el mecanismo básico de ocultación de las obras, la necesidad de atravesar para poder acceder al texto[18]. Cada uno de los dispositivos de exhibición eran aquí una posibilidad de mostrar cómo el espacio expositivo es un espacio de poder. Desmontar precisamente la exposición como género con todo el poder mismo de la exposición es un proceso *de lo intermedio* donde aquella deja de ser una exposición para devenir acontecimiento. Cuando la exposición deja de usar sus herramientas básicas para proponer un uso nuevo, el problema de sentido se convierte en un problema de afinidad, y el problema de uso se convierte en uno de adecuación. Por eso la exposición constituye una demanda de responsabilidad para el público, una demanda

18. La raíz del término de crítica de género queer está en el indoeuropeo *twerk*, «a través».

de responsabilidad ciudadana. En otras palabras, es un agresivo: «¡Vete! No eres bienvenido» para aquellos cuerpos o actitudes nocivas políticamente o reaccionarias respecto a un placer nuevo, a una *jouissance* reveladora y pertinente. Cuando Félix González-Torres —una referencia que engorda con los años en una obra fundacional— revolvió los pilares del arte conceptual, logró vaciar lacónicamente las estructuras de significado de emocionalidad para dejar que en esos huecos se apelotone el afecto. Proponía una institución para el cuerpo entero. De cuerpo entero.

Igual que cada época tiene su sentido primordial, también cada época responde a una figura del lenguaje. El desplazamiento moderno del sentido, la sinécdoque y la metonimia habían dominado parte del siglo XX. El nuevo siglo parece hacer del deíctico su estrategia de enunciación: las expectativas de ficción, la cadena narrativa en perpetuo movimiento, las pieles de moaré... hacen que el dispositivo lo sea todo para un visitante activo. La performatividad no es ya una consecuencia del lenguaje sino una ruptura de la relación sujeto-objeto en favor de una negociación. La misma negociación que pauta todos los órdenes —emocionales, económicos, políticos— de nuestra existencia.

EL DUELO DESPUÉS DEL DUELO

El arranque del siglo XXI está en el duelo colectivo: el terrorismo global inició el siglo con un espectáculo de violencia insoportable, con la retransmisión hiperbólica de una pérdida masiva, eminentemente común e innecesaria, a la que el siglo se esfuerza en dar explicación. ¿Qué es el duelo sino la parcelación de lo que se ha vuelto invisible, la marca de una ausencia, el contenedor de nada? Encapsular unos residuos históricos comestibles, que un zócalo imprima con humo las huellas del mundo natural, que se rompa la imagen de un cuerpo para devolverlo con una erótica nueva, hacer de las telas improbables cuerpos monstruosos, que la escultura diga que cada vez que hay un cuerpo está su hueco, que el tacto viscoso de la plastilina sea un monumento a la pintura o que el cristal vuelva a ser el espacio pulmonar de lo soplado…, ¿qué son sino la necesidad de llenar la concatenación común de los vacíos? ¿O no vienen precisamente a certificar que lo ausente es lo de fuera, lo que antes era mundo y ahora ya es arte *no más*?

El dominio de la construcción de la subjetividad, desde el siglo XVIII, ha sido la estética[19]. Friedrich Nietzsche afirmó que la existencia solo se justifica como fenómeno estético[20]. Para Paul de Man esto era más «una condena de la existencia que un panegírico del arte»[21]. Hoy quizá esto es más cierto que nunca: cada vez que emerge una subjetividad, una manifestación estética, hace emerger también una cadena de faltas, un duelo por los innombrables que porta consigo. Pero ya no tenemos la excusa de ser los otros.

Un poeta fundamental, Philip Larkin, escribió: «nuestro instinto es casi cierto: lo que sobrevivirá de nosotros es el amor»[22]. Cuando se publicaron sus cartas privadas, cinco años después de su muerte en 1985, supimos de su racismo y de su misoginia. Hay un siglo XXI que por fin ya no es siglo XIX. Esperemos que el instinto sea, en verdad, cierto. Que por fin nos hagamos de noche.

19. Véase Carlos Thiebaut, *Historia del nombrar*, Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, 1990.

20. Véase Friedrich Nietzsche, *El origen de la tragedia*, Espasa, Madrid, 2013.

21. Paul de Man, *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, Lumen, Barcelona, 1990, p. 115.

22. Philip Larkin, «An Arundel Tomb», en *Poesía reunida*, Lumen, Barcelona, 2014, p. 245.

LA ESPERANZA MUERTA

CHUS MARTÍNEZ

El más terrible de todos los sentimientos es
el sentimiento de tener la esperanza muerta.

Federico García Lorca

Por alguna razón que desconozco siempre se nos ha hecho muy cuesta arriba entender con propiedad los rasgos que nos diferencian de otras comunidades artísticas, las condiciones que determinan la forma de nuestras instituciones, desde sus modos de contratación hasta los detalles de su financiación o las posibilidades de flexibilizar ambos. La idea de «funcionamiento» parece primar siempre por encima del estudio de la naturaleza del organismo en cuestión. «Respira», es decir, vive. Pero, quién respira y qué necesita exactamente esa vida son preguntas que requieren respuestas complejas. Nuestro sistema cultural es un sistema eminentemente público. No solo no hay nada malo en ello, sino que lo que demanda es un estudio en profundidad de cómo asegurar esa vinculación pública del arte y la cultura, cómo hacer de ello un gran valor. Al tiempo, debería estudiarse la forma en la que el capital privado interactúa con el arte contemporáneo. Realizar un estudio de los muchos y diferentes modos en los que individuos y fundaciones coleccionan o ayudan de una u otra manera a artistas y estructuras. De forma paralela deberíamos preguntarnos si las instituciones dedicadas a producir y exponer arte tienen la oportunidad de colaborar con los diversos centros de formación e investigación. O, ¿pueden las facultades de Bellas Artes permitirse ser socios productores de proyectos en centros de arte? ¿Pueden acoger a una parte de la comunidad artística de modo que no se pierda la conexión entre la experiencia de producir y exponer, y el aula o el taller de formación? Compararse con lo de «fuera» sin alcanzar grado alguno de comprensión al detalle de los parámetros que nos acercan y nos hacen diferentes de otros ha sido una constante en los debates que han marcado nuestro horizonte crítico en las últimas décadas. Por esa razón no debe darnos miedo hablar de nuestros contratos, y menos aún de los organigramas que determinan la forma de las decisiones que podemos tomar y las que no. Por ejemplo, si una persona al mando tiene un contrato laboral precario, directamente dependiente de un cargo político, difícilmente podrá alcanzar ningún sentido de liderazgo si los miembros de su equipo tienen contrataciones fijas e independientes

del ejercicio del poder. Por otro lado, la constante alusión a una forma de mandato institucional horizontal y no jerárquico tampoco será posible si las personas que trabajan en dichos equipos no tienen posibilidad alguna de autonomía. Si no puedo decidir mínimamente sobre cómo trabajar, ni puedo liderar y darle autoría a los proyectos en los que invierto todo mi tiempo es difícil considerar que mi posición es de igualdad frente a quien toma esa decisión por mí. La constante invisibilización de todos estos aspectos contrasta con el histérico celo en cuidar las formas y evitar ser percibido en el error, en el fraude. El fraude, sin embargo, no habita necesariamente en recurrir de forma constante a un distribuidor en el que tenemos plena confianza, o en la contratación de alguien en quien creemos, sino en encubrir ese deseo de un modo permanente y eficaz. Hay muchos modos de alcanzar la transparencia y pasan por poder hablar abiertamente de lo que hay, lo que debería haber y la repercusión de las decisiones que se toman. Es decir, no debería haber solo una norma, sino un análisis de las necesidades que diese como resultado poder actuar de modos distintos, alternando la posibilidad de encubrir novedades, sin caer en el nepotismo, pero tampoco en la historia de evitar poder trabajar con quien se crea oportuno en un momento dado. Alcanzar una naturalidad en la formulación administrativa, de modo que esta sea y pueda ser percibida públicamente como una herramienta al servicio de nuestras necesidades, una herramienta flexible, capaz de adaptación y cambio para asegurar una mejora de todas las condiciones que afectan y regulan las relaciones humanas.

Resulta muy difícil comprender que se puede alcanzar la igualdad en los derechos y la equidad de género en la cultura sin estudiar las condiciones reales de quienes trabajan y generan los contenidos. Las cuotas dan una falsa imagen de la igualdad, puesto que no registran todos esos parámetros, no indican ni el grado de autonomía ni las condiciones económicas y de flexibilidad laboral de las que disponen esos individuos. Es muy probable que un estudio minucioso del desarrollo laboral —al menos en el sector cultural— diese como resultado que cada vez que una mujer alcanza un cargo, la dotación económica de este sea menor o incluso, muy desgraciadamente, que las condiciones contractuales sean radicalmente precarias. Es erróneo pensar que el estudio de las formas administrativas que garantizan y hacen valer nuestros derechos no es una cuestión de contenido. Es del todo

imposible realizar un proyecto propio si lo propio depende de forma directa de la voluntad política. Es también imposible concebir la movilidad laboral si los organigramas no permiten ni tomar decisiones ni liderarlas, dañando así irreversiblemente toda motivación, toda esperanza de desarrollo dentro de un campo. Si se diera esta situación de un modo sistemático se crearía un sistema que considerara el intercambio de ideas y proyectos innecesario o peligroso, puesto que puede darse una excepción y, de repente, otro individuo puede alcanzar un reconocimiento con el que uno siempre ha soñado.

No es tan complejo alterar estos parámetros. Existen suficientes expertos y trabajadores que saben al detalle lo que necesitan para desarrollar su trabajo y, al tiempo, disponemos de administradores expertos en su campo para, como mínimo, desarrollar un conjunto de ensayos en esta dirección y observar su compatibilidad.

Lo que promulgo no es la introducción de más normas, sino la revisión de las que ya tenemos con el objetivo de comprobar si sirven realmente para alcanzar las metas que nos hemos marcado para afianzar el rol que el arte contemporáneo y sus instituciones tienen en nuestra sociedad, en nuestra democracia. Qué mejor oportunidad que un aniversario para conversar sobre cómo queremos cuidar nuestro medio ambiente artístico y cultural. ¿Qué forma tienen nuestras colecciones públicas? ¿Puede pensarse una colección en función de obras existentes y una serie importante de comisiones específicas supervisadas por profesionales, de modo que la colección permita atender al desarrollo de diferentes lenguajes artísticos y, por tanto, a diferentes generaciones? ¿Pueden estas colecciones tan diferentes fomentar y encubrir la investigación y la escritura y crear así una oportunidad mas allá de las ya existentes?

La tarea, sin embargo, no es la de formular preguntas al aire, sino la de abordar los cambios necesarios no solo para permanecer diez o cien años más y lograr una transformación de lo que hemos heredado, sino también para generar una inteligencia social y cultural distinta, generosa con quienes participan de ella, hábil, libre y ecuánime.

DESDE EL PASILLO DE HISTORIA

AURORA FERNÁNDEZ POLANCO

Cuando me pongo con estas páginas estoy saliendo de otra escritura: una inmersión en la cultura material de vida del Murillo más populista y barroco. Un trasiego con los pobres, los pícaros, los oficios y la peste; la otra cara de ese Siglo de Oro, tan culto en Velázquez y Zurbarán, tan de alto oficio y metapintura. Salgo de estar buenos ratos entre melones y piojos; entre santos que levitan y entre cacharros. Por eso me es muy difícil volver al entorno actual de mi trabajo, volver a pensar en términos de «formas de producción de subjetividad» —dicen— a las que podemos animar desde nuestras clases: activismos, talleres, juegos performativos; nuevas y distintas derivas entre las ciudades, los huertos urbanos, los pueblos recuperados y las ciudades gentrificadas. Una de estas formas, la que ahora creo que quieren reivindicar Beatriz y Carlos[1] —y con ellos el CA2M—, tiene que ver con el oficio (habría que recuperar la palabra) de artista.

No sé si voy a saber entrar en la noche con trazo fino y no caer en la oscuridad porque están siendo malos tiempos para el pasillo de Historia por donde pasaron muchas y muchos de los artistas de la exposición del CA2M. Da igual las y los que no conozco, seguro que hubiéramos tenido las mismas conversaciones y esa voluntad, no sé si férrea pero inevitable, de querer resistir en la noche. Volverse pequeñas luminarias, accidentes más importantes que la sustancia, como Lorenzo Lotto frente a Rafael, que era el sol deslumbrante. Escribo casi desde la noche porque dicen que perdemos los espacios en los que tanto discutimos, las mesas y las sillas que con tanta ilusión compramos para hacer un seminario y poder sentarnos alrededor. O entre Pinto y Valdemoro, el proyecto que Pello me contó de *Rampa*. Recuerdo perfectamente que lo hizo de pie, sobre el umbral de una de las puertas de acceso a los despachos que hoy van a desaparecer. Barre el sol en forma de un aula de informática.

Nuit debout **[Noche en pie], noches proletarias, archivos del sueño obrero (en Rancière), estas son mis últimas**

1. Nota de los editores: los nombres propios en este texto hacen alusión a diferentes artistas y estudiantes de Arte que han sido alumnos de la autora en la sección departamental de Historia del Arte III (Contemporáneo) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, donde Aurora Fernández Polanco es profesora. Varios de ellos participan en la exposición y en este libro. También se hace mención a algunos profesores de la misma sección. Asimismo, hemos optado por dejar los nombres de los autores citados sin referenciar al pie con el fin de mantener el tono afectivo del texto original.

referencias respecto a la noche. Se lo dije a Beatriz y a Carlos. Muy concretas, muy poco metafóricas. Desde ellas me reencuentro con las palabras de Javier Cruz, uno de los artistas de la exposición:

> Resistíamos por entonces contra Bolonia, hacíamos noche en la facultad, ocupábamos el Rectorado. Insomnes y reunidos, urdíamos planes hacia afuera, y en el *plein air* del espacio público íbamos perdiendo fuerza.[2]

Mejor cerrar los ojos y volver al pasillo de Historia. Volver a ver a Javi Cruz con su entusiasmo, sus hojas arrancadas de Witold Gombrowicz y pinchadas en la pared. Mejor pensar en el vídeo que me prestó de Caravaggio. En bucle Tomás: ver para creer.

Mejor cerrar los ojos a riesgo de que pase una nube y rasgue el párpado y salga de él toda la porquería que José Díaz diagrama en los cuadros con su alquimia al revés.

Mejor la alquimia. Allí empezó su tesis conmigo Carlos Fernández-Pello, luego llegaron los pulpos y las marmotas, llegó Josu a su tesis y hablaron por fin de pintura, que dicen que no me gusta.

Mejor que no me guste la mala pintura, la tediosa de los talleres universitarios, la que lleva más de treinta años —año tras año— colgada en las paredes de la sala de exposiciones, lugar atemporal, como me dijo un día Marco Godoy.

Mejor lo intempestivo.

Mejor cerrar los ojos y volver al pasillo de la sección de Historia del Arte que ya no está, tan querida por todos, con todas dentro. Sin preferencias. Así os escucho cada poco en encuentros por la calle: «me acuerdo de vosotras, una isla en aquellos años». Tanto tiempo y tanta lectura francesa y anglosajona, al menos por mi parte. José Díaz me lo reprocha (¡maldito Lacan!), pero quiso hacer una máquina a partir de

2. Javier Cruz, «Agenda o mapa en el salón», 2016, disponible en http://www.tea-tron.com/mambo/blog/2016/05/26/agenda-o-mapa-del-salon/ (última consulta: 9/09/2018).

Deleuze, meter en ella las imágenes como Juan de Mairena. Marian Garrido exorcizaba por entonces de otro modo los excesos visuales y cantaba por Derrida sus *hauntologías*. Y Javi Fresneda le daba la vuelta a Warburg en su propio mundo.

3. *Idem.*

Mejor Juan de Mairena y sus máquinas, como le gustan las cosas a Mario Espliego, caseras y entablilladas. Mejor armarla, como él dice. Mejor meterse en líos.

Mejor estar tumbado cualquier noche entre Pinto y Valdemoro (Tonia Raquejo, Luis Ortega, Perejaume y otros hicieron noche en las obras de la M-30, años antes. Y, conociéndoles, seguro que también *se hicieron noche*).

Mejor pensar en luciérnagas, como La Trasera de la facultad, con Lila Insúa, Selina y Alejandro.

Lo que viene ocurriendo desde hace años no puede pensarse más que como un antes y un después del 15 M. Año también glorioso en el CA2M, con Pablo en las jornadas de la imagen, Hito Steyerl, Suely Rolnik, Rabih Mroué... *Historias que no se han escrito*, lo llamamos. Estaba también C.A.S.I.T.A. Nuevamente Javi Cruz:

> Lo que viene pasando aquí no tiene tanto que ver con las redes sociales que habitan la pantalla como con la sensación de circular en la ciudad por muchas habitaciones propias y encontrarse en ellas cada fin de semana con un grupo de gente estable. Salonistas de un salón grande y conectado.[3]

Salonistas —dice Gloria G. Durán, doctora en Bellas Artes que hoy está con nosotras de profe en el pasillo de Historia y los ha estudiado— que irían del salón al asfalto, o al *pole dancing*.

Quizá para poder parecer noche, Carlos y Beatriz me hagan escribir a ciegas en este libro coral. Hacerlo sin saber qué dirán mis colegas que también escriben, qué dirá por ejemplo Isabel de Naverán o María Salgado, si coincidiremos al menos en algunas palabras —ya no digo ideas— después de haber estado juntas comentando recientemente asuntos de este mundo del arte y la escritura. Escribir sin haber visto todavía las obras de los cincuenta y ocho artistas que tomarán el CA2M en su totalidad. Qué dirá Julián Cruz o Diego del Pozo, qué presentará Paloma Checa.

Escribir a ciegas, o a tontas y a locas, aun a sabiendas…

Inevitable el recuerdo de otra noche, *La noche española*, como el texto de Ángel González… Ni Picabia, ni Duchamp, ni Vicente Escudero, ni Carmen Amaya habrían pasado por la universidad. Busco en Google a quienes no conozco de los cincuenta y ocho participantes en la exposición y veo que casi todas y todos los jóvenes son licenciados, han realizado másteres y doctorados. Ya sabemos que no es necesario, pero si cada año miles de jóvenes se inscriben en los programas universitarios de las «bellas artes» es porque saben de una secreta alianza entre la academia y las *fine arts* que ha relegado los oficios, las escuelas que tanto hicieron en los siglos pasados por la economía del país. Leo en *Lujo comunal*, el excelente libro sobre el imaginario político de la Comuna de París de Kristin Ross, que también hace dos siglos había excedentes entre los egresados de las escuelas de bellas artes: «las dos terceras partes no conseguían hacer carrera y era ese exceso el que alimentaba en parte el auge de las industrias decorativas»[4]. Las cosas no han cambiado tanto.

Cuando antes propuse apostar por la recuperación del «oficio», trazaba inconscientemente una arqueología al margen de la historia oficial y dicotómica de la modernidad. Solo así la palabra cobraría hoy todo el sentido ecológico y feminista. Lo sano del ejercicio arqueológico es que de pronto te das de bruces con asuntos impensables (y ocultados) en

4. Kristin Ross, *Lujo comunal. El imaginario político de la Comuna de París*, Akal, Madrid, 2016, p. 68.

(y por) el desarrollo oficial historicista. Por ejemplo, a partir de William Morris, el poeta-tapicero, volver a Angelo Poliziano, quien a finales del siglo XV reorganizó los saberes y no solo evitó un discurso propedéutico que preparara para uno superior (así es el plan de estudios de muchas facultades de artes), sino un modelo de organización que comprendía las artes liberales, las mecánicas y las técnicas artesanales, designadas peyorativamente como viles o sedentarias porque se practicaban sentado. Otros muchos, en contraposición a la enseñanza escolástica tradicional de las universidades, apostaron por la poesía, y no como parte de la gramática sino por sí misma. Dante Alighieri un siglo antes había sido denominado como filósofo antes que como literato[5]. Algunos de estos hallazgos cobran sentido si se engarzan con la ilusión de «indisciplina» que acompaña la investigación artística.

Seguro que en la exposición que aún no he visto alguien tendrá interés en asuntos similares y desde ella los propone. Porque superar las dicotomías, abandonar las jerarquías y las divisiones arraigadas entre trabajo intelectual y trabajo manual es una vieja aspiración *materialista* que hoy tendría que estar más presente que nunca. De nuevo Kristin Ross en su apuesta y rescate por el lujo comunal:

> Si nos desembarazáramos del impuesto de residuos que financia el sistema de clases actual, se pondría fin a la pobreza rodeada de sobreproducción y, al mismo tiempo, a todas las falsas dicotomías entre lo práctico y lo bello, lo utilitario y lo poético, lo que se usa y lo que se atesora.[6]

Solo así podría cambiarse un lujo sin sentido por «la igualdad en la abundancia». Seguro que hay propuestas en esta exposición muy cercanas al respecto. Ecologistas, feministas. Conscientes del cataclismo al que nos ha conducido la lógica del capital. Así lo espero. Y si no se hacen evidentes en ella, seguro que las encontramos en el recorrido de muchas y muchos de los cincuenta y ocho artistas. No escriben libros, como el

5. Sylvain Piron y Emanuele Coccia, «Poésie, sciences et politique. Une génération d'intellectuels italiens (1290-1330)», en *Revue de Synthèse*, Springer Verlag/Lavoisier, 2008, 129 (4), pp. 549-586.

6. Kristin Ross, *op. cit.* p. 79.

de Kristin Ross, pero investigan en ello de otra manera. Crean otro tipo de imágenes pensativas. Seguro que en las intrigas de alguna noche madrileña, en aquel entorno del 15 M que tanto me acompaña, hubo quien volvió a reclamar ese gran acto simbólico de la demolición por parte de los comuneros de la columna *Vendôme*. También una tarde de primavera, en 1871. Animado por este evento, William Morris había fantaseado con limpiar toda la bazofia nacionalista de Trafalgar Square. Según indica en *Noticias de ninguna parte*, soñaba con ver crecer allí huertos de albaricoques. Conozco artistas que hoy piensan cosas similares pero lo dicen de otra manera.

Mis estudiantes de arte se saben parte de ese complejo mundo llamado cognitariado. Como los demás colegas de otras disciplinas —Filosofía, Biología, Historia, Antropología—, luchan por rescatar un ápice de lucidez para este mundo al mismo tiempo que admiten secretamente estar cooptados por él. Las y los artistas preuniversitarios reivindicaban siempre las persianas, estar entre visillos, más que tras los telones que se descorren cada año para inaugurar el gran teatro del mundo académico. Esto es lo que se pensaba hace años, cuando tanto se leía a Adorno y creíamos en el potencial político de la autonomía del arte. Ahora encontramos compañeras y compañeros de la Sociología, la Antropología, la Biología, la Historia, que viajan en el mismo barco. Se llaman Donna, Michel, bell, Gilles, Jack, Judith y es con y por muchos de ellos y de ellas que pasamos cuatro o cinco años en las aulas. Usamos (en el buen sentido) su pensamiento, machacamos y tergiversamos buena parte de sus textos. Hacemos cada vez más con ellos y de ellos una lectura feminista. A veces la propia obra sucede en medio de estos vaivenes y se incorpora al mundo de las «imágenes pensativas».

Esto es lo que defendemos desde el pasillo de Historia. Las imágenes pensativas.

El trasiego de lecturas y escrituras no solo se trufa —«románticamente»— con la noche y los tópicos geniales

que tanto se tienden a ensalzar. También está atravesado por sus experiencias de vida como gente «normal» (en el sentido que le da Santiago López Petit). Es decir, agredidos por el neoliberalismo, captados por la economía «informal»: dependientas de Zara, diseñadores de portales web, gestores de videojuegos, camareros de noche en Lavapiés, gente (joven) que atraviesa la ciudad, de trabajo en trabajo. No el *flâneur* romántico, dice José Díaz[7], sino el precario y pluriempleado viajero de metro. Ignoro cómo se contabiliza la extenuación acumulada en los lomos del cognitariado, qué estadísticas o qué máquinas digitales son capaces de extrapolar las cargas fordistas a la fatiga posfordista. Solo sé que esa fatiga les marca, como nos marca a todas.

Leo en *Eremuak* un artículo de Txomin Badiola, «Arte, educación, amor al arte», y percibo una cierta nostalgia por los tiempos de las escuelas de arte y una crítica de las actuales facultades donde el artista se diluye entre otras opciones para el mercado. El tipo de experiencia que constituye la creación, dice, conduce a una «revolución total de la creatividad»[8]. ¿Su defensa de «la experiencia artística genuina» lleva consigo una custodia de la figura del autor? Más que preservarlo en facultades de arte, mi apuesta sería que las personas que poseen una mirada distinta y la ejercitan mental y técnicamente, no solo (aunque también) construyan objetos y situaciones aislables en el espacio de la contemplación para que produzcan en nosotras no se sabe cuándo ese «no sé qué». Apuesto por que el orden del no saber llegue a contaminar otras disciplinas. No veo la investigación artística en una especie de laboratorio «indisciplinado», sino atravesando muros y contagiando. La veo como un virus o, si se quiere, una especie de carcoma-luminaria. Sueño con unas prácticas colaborativas que se comporten como las moléculas y se unan entre sí hasta formar elementos impensables. Sueño con moléculas, no con átomos. La enseñanza universitaria del arte en la que participo está anclada en el XIX porque sueña con átomos.

7. José Díaz, «Algunas notas sobre pintura», en *La Raya Verde*, año 04, n.º 21.

8. Txomin Badiola, «Arte, educación, amor al arte», en *Eremuak*, n.º 4, 2017, p. 22.

Sueño con fuerzas intermoleculares que inventen nueva materia-forma académica. Sueño con un Goldsmiths casero y mediterráneo. Sueño con que las obras de arte se «estudien» y se lean como los libros. Sueño que nos tomamos en serio las imágenes pensativas y que en el «hacer» (no solo del artista) alguien logre encontrar lo concreto necesario como punto de partida para pensar que «todo está en todo» (Jacotot). Sueño con una «lección de cosas», como la que aprendió Eugène Pottier, miembro fundador de la Federación de Artistas en la Comuna de París, del método Jacotot, porque el pensamiento no está compartimentado en disciplinas aunque sobre ellas se base la enseñanza universitaria. Sueño con eliminar la propedéutica de los planes de estudio. No es necesario comenzar por el principio. Si «todo está en todo» siempre se puede empezar a pensar desde cualquier punto.

***Querer parecer noche*, porque es en lo barroco y lo pardusco donde el concepto curatorial encuentra las vías para reconocerse en alguna tradición. En lo barroco, como ocurre cada cierto tiempo, desde que se dieron las grandes críticas alemanas a las luces de la razón; pero *Querer parecer noche* se reclama desde un Madrid subterráneo con metáforas afines a las que pudiera utilizar Baltasar Gracián, que dijo aquello tan cercano a la curaduría: «a linces de discurso, jibias de interioridad»[9]. Hoy como ayer, estas referencias siguen siendo metáforas cultas aunque quizá Spinoza, el pulidor de lentes, o Teresa de Cepeda, con su dios entre los pucheros, nos instalan en una tradición de cultura libresca más próxima al logro del lujo comunal. A Donald Trump le trae sin cuidado el *Ut pictura poesis*, quizá también a muchos jóvenes migrantes que cruzan en condiciones extremas las fronteras. De ahí que en el pasillo de Historia avivemos la vieja tradición libresca contra Donald Trump pero también que escuchemos (y apoyemos) a quienes consideran que, tal y como está el mundo, más vale que todo cambie de modo radical. Que se lleven el agua de la bañera con el niño dentro porque no hay cultura**

9. Baltasar Gracián, «Oráculo manual y arte de prudencia», en *Obras completas*, vol. II, Turner, Madrid, 1993. p. 228.

sin un activismo radical, sin una cura, un cuidado máximo de todas hacia todas y hacia todos. Sin una conciencia profunda de dependencia sustancial donde se abre un nuevo paradigma del saber: contra el genio (especialmente masculino), contra el museo, contra la academia. Contra todo ello porque ha crecido al mismo tiempo que la sociedad del capital. Apoyar no a los que tienen el deseo de parecer noche, sino a los que se consideran «hijos de la noche», por decirlo de nuevo con palabras de López Petit. En este sentido, hay algo más que enseñar el amor al arte. Habría que hacer lo propio con el amor a la vida. Es decir, enseñar el odio a la indiferencia, la abulia, la anomia, la enfermedad neoliberal del culto a las preferencias frente al compromiso. No he visto la exposición. No se ha inaugurado. Estoy segura de que alguien hará una propuesta concreta al respecto.

En el mismo número citado de *Eremuak*, Irit Rogoff se refiere a su clase como un «pabellón de desencantados». Lo que le interesa de ella es que abre un intervalo entre el encanto precedente y el inevitable reencantamiento que le seguirá. En ese intervalo, los desencantados consiguen activar de mil maneras una «propia e inherente facultad crítica» inseparable de un saber afectivo. Desde esas mil maneras diferentes creo que en mi clase como en la de ella, las «prácticas creativas del saber» —así las llama— pueden recuperar el «todo está en todo» y la lección de cosas que el comunero Pottier —preocupado entonces por las cuestiones de la educación artística y eclipsado historiográficamente por la figura del «artista-Courbet»— aprendió de Jacotot: «siempre la posibilidad de poder comenzar de nuevo desde otro lugar y de diferente manera»[10].

10. Irit Rogoff, «Los desencantados», en *Eremuak*, n.º 4, 2017, p. 45.

DEL OÍDO AL OJO

MARIANO MAYER

EN CONTEXTO

Sin jerarquizar sensaciones
hay momentos que parecen
absorberlas todas
tenemos esta imagen compleja
un camión de FedEx levantando
polvo y una zona desierta
a pesar de su síntesis
no parece una imagen aislada
desplegar la soledad del tráiler
revela
no cartas en medio de algún lugar
sustancias en contexto
el señor Graham lo cuenta así
—en Pittsburg un hombre corta
el césped y sesga en orden
al cabo de unas cuantas fotografías
salió el sol y al mismo tiempo
empezó a llover
todo parecía detenerse
y yo seguía haciendo fotos
el instante duró eso
un instante
y todo había acabado—
una refracción
ahí afuera
durante diez o quince minutos.

ALFOMBRA

Cada noche
mercado al aire libre
Segunda Avenida
de alcantarillas
dispuestas en el suelo
estrellas de cine
revistas, camisas
pornografía también
coleccionada
—enteras, ínfimas
vidas en una manta—
cada noche amontonados
reconocibles enseres
visitados
como quien recorre libros
en una biblioteca
con los sentidos a ciegas
sin el gobierno de los nombres
breves
felices también.

CON NEÓN

El amarillo casi anaranjado
es gas en movimiento
inerte en el aire atmosférico
y aun así movimiento
pulverizado
ante cada luminoso
recto con apenas
un ojo en parche
demorando lo que lento escapa
mensajes usados
agotados
presentes como arquitecturas
en retaguardia
en tres ciudades
idénticas, diferentes
las fotos.

REY

Sentado
leyendo
a la luz de un frigobar
alisando el tupé frente
a un cristal oscuro
en el Kent
de los árboles brillantes
donde de paquete
alguien espanta gaviotas
y en las noches libres
Guillermo Tell
lo que vimos
camisa sin mangas
y —canciones que cuidaba—
un andar intransferible
no pasitos
cortes en el aire
la emisión es toda velocidad
amontonada
como galgos corriendo
las palabras
frente a lo conocido
balbuceo y renombrar
—maravillas de ave
lamana
rolex
badulaque de Arango—
callejones y al doblar
el mar.

HACER DECIR

Aquí Mike en martes
donde los que estamos
podemos contarnos
fabrica al bailar instrumento
grácil
el pulpo
de terminaciones eléctricas
—tira de los pulmones
de los reflejos—
rítmica como la aspiración
de un tartamudo
la música comunica
por afuera de las palabras
lo que dice
es posible tocarlo
como a un objeto.

LA FUERZA

De existir valor
el suyo es físico
acto y gesto
en una colección
de huidas
de existir un modo
de habitar la molestia
por la repetición
la toma de tiempo
donde bailar
es decir
lo que necesito decir
este no busca
ni tacto ni comprensión
para abandonar la fiesta
y anegar los dos planos
simultáneos donde ahora
ahí afuera
tragando luces
hacia lo que vendrá.

LUCKY FACE

En Balloon Farm
los del escenario
cada noche durante
cuatro exploran
—la diferencia entre
una atracción
y un grupo de música—
en el plano no verbal
mano cuerda pantalla
sorbos de whisky
en vaso de papel
inmediatos
como el decir
de una buena canción
en un sistema de equivalencias
los que ahora
en otra tarde tranquila
vocean instrumentos
acumulan un tipo
imposible de fijar
la energía
—que uno tiene ganas
de cuidar
de dibujar
de narrar—.

1950

Con la certeza
de que la solución catorce
es mejor que la trece
el constructor
completa hasta
—humanizar un trozo de aire—
bajo nuevos argumentos
actúa a partir de la fachada
donde escalones resaltan
sigilosa velocidad
y un picaporte arbolado
abre completas
separadas estanterías
usos
la mesa sin enlucir
tratada con cal
los ventanales
donde la molicie cenital.

POLÍTICA

Con útiles y calles
el cajista obtuvo
un museo al aire libre
legibles ejecuciones en latón
de un impresor
interesado en extraer
formas cualesquiera
de la piedra litográfica
ya que —si tiene el cuarto
tiene también el pliego
y en el recorrido
el lomo la tapa el alzado—
a cada hora
diez mil impresiones
donde permanece
del vestido largo
como una palmera
el humo entre los dedos.

BAR SET

Variar la altura
también el diámetro
partir de un círculo
extremadamente sencillo
y no vincular ni adorno
ni función
hasta abandonar la época
el vaso de whisky
sin concesión de relieve
y escamas de sal
taladas en la base
brilla no solo cuando
quema arena
lo hace al convertir
el mismo cilindro
en motivo de variación.

RAUSCHENBERG

Inclinada
con asiento giratorio
la silla de Robert
ocupa el espacio
de una manera similar
durante un tiempo
su amigo Morton
buscó la silla perfecta
para componer o
—simplemente esperar—
un respaldo de contador
alto
robusto
donde valorar
estilográficas.

LA PALA DE SIENA

Para llegar
a las manzanas
de cabo y hoja
que flotan
sobre el frutero
e invierten
aire por mesa
fue importante
visitar Arezzo
pintar la corona
frente al árbol
de poco follaje
y exaltar la pierna
del chico que apoyado
en su pala disfruta
de la tierra húmeda
mover las medias
del teja al borravino
y permitir a la bota
derecha
resultar idéntica
al final
ni redondo ni cuadrado
del objeto inventado
para el traslado.

VILLA

Sin llegar a la sombra
ardiendo como la caída
del sol los cipreses
de igual peso rectos
desde la ventana
—donde el cuerpo
aún sufrirá escalofrío
después de un rato
lo habrá olvidado—
hasta que regrese
con la mezcla de dos
o tres colores sintética
como audioguía
y perdure junto al banco
mejor ofertado donde idénticos
los cipreses.

LOVE CORNER

Una esquina
de baja pared
y una casa habitada
igual que los huecos
en las montañas
junto a las vías
en las cloacas —donde
hablar del universo
emborracharse
y besarse—
a toda luz
la esquina perfecta
cápsula y repetición
inmersos en lo que vendrá
aislados
desordenados
secretos.

SIN HAZAÑA MATERIA

Soñar la exposición
de David no hace
espectador
pero paladear
el filo de una escultura
con el cuerpo extralúcido
del sueño hace materia
en —cosas que aún
no han sido—
entre ellas
el ambiente
un objeto
en pleno derecho
de atención.

El poema EN CONTEXTO (p. 267) está compuesto casi en su totalidad a partir de declaraciones de Paul Graham.

El poema ALFOMBRA (p. 268) es una versión libre de una respuesta de Jack Pierson leída en una entrevista realizada por Manuel Segade.

En REY (p. 270) el verso «canciones que cuidaba» es una línea de la canción «Hebra Prima» de Gepe. Los versos «maravillas de ave...» son citas literales del fraseo inventado por Nacho Zinc.

En HACER DECIR (p. 271) los versos «tira de los pulmones» son una variación de un fragmento del texto «Historia electrónica» de Simon Starling: «Con casi todos sus elementos funcionando rítmicamente, la electrónica es música sumamente física, que compromete los reflejos psicomotrices del cuerpo y tironea de todos sus miembros».

En LUCKY FACE (p. 273) los versos «la diferencia...» es un extracto de Richard Goldstein: «Todas las noches en Balloon Farm, The Velvet Undergroud ilustra la diferencia entre una atracción y un grupo de música». Y los versos «que uno tiene ganas...» es un extracto de Serge Daney: «Cada peloteo se grababa en la memoria del espectador como un jeroglífico o una figura perfecta que uno tiene ganas de cuidar, de dibujar, de narrar».

En 1950 (p. 274) el verso «humanizar un trozo de aire» es una versión libre de la definición de arquitectura de Miguel Fisac: «Un trozo de aire humanizado».

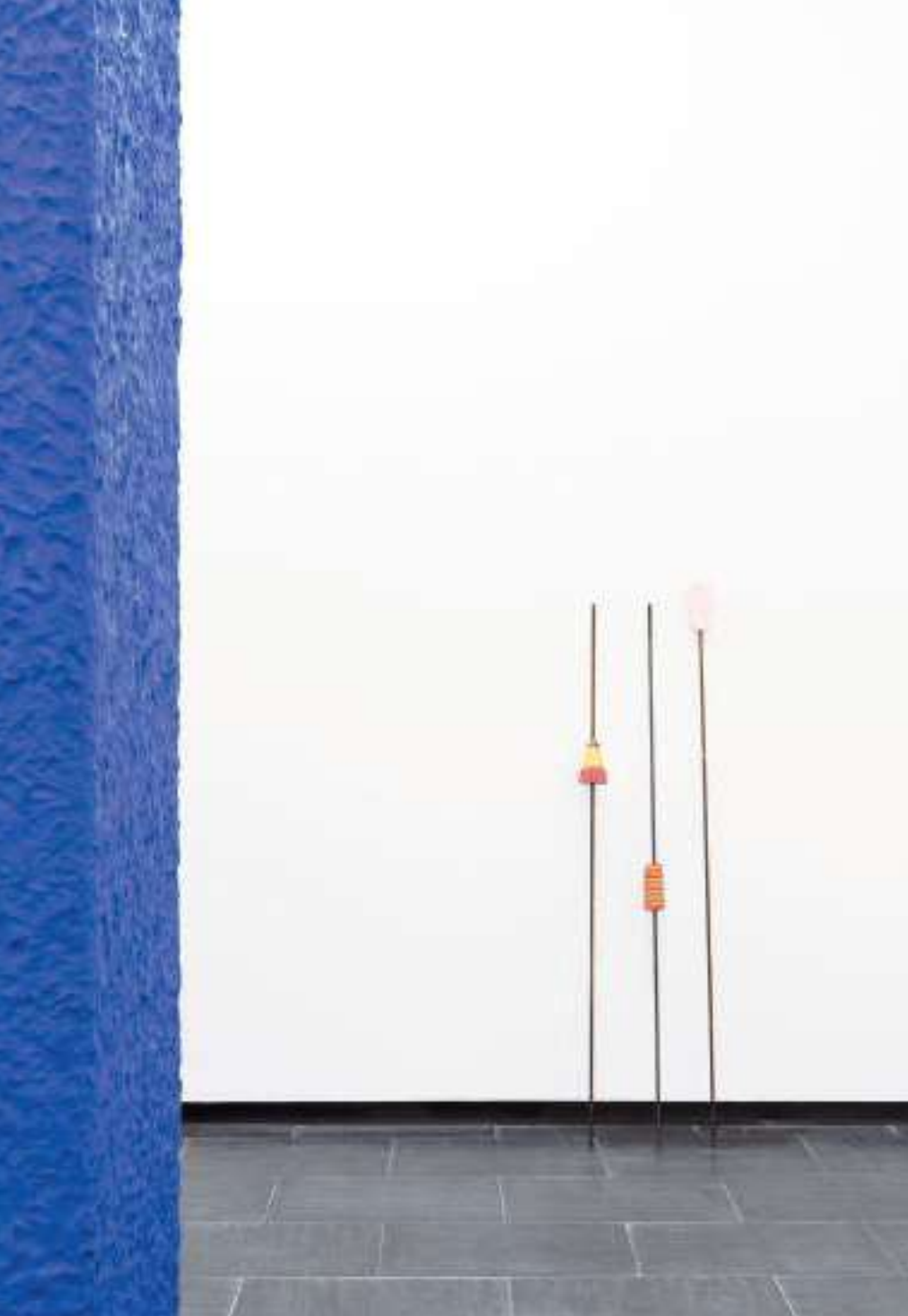
En POLÍTICA (p. 275) los versos «si tengo el cuarto...» son una variación de una declaración de Alberto Giacometti: «Si tengo la curva del ojo, tendré también la órbita; si tengo la órbita, tengo la raíz de la nariz, tengo la punta de la nariz, tengo los agujeros de la nariz, tengo la boca. O sea, el todo podría al final dar de todos modos una mirada, sin que uno se centre en el ojo mismo».

En RAUSCHENBERG (p. 277) el verso «simplemente esperar» es una variación de un fragmento de «Pensamientos verticales» de Morton Feldman: «Algunas veces un día de trabajo implica simplemente esperar. Limpio mis tapices, leo libros sobre tapices, limpio la casa, esperando. Aprendí de mis amigos pintores».

En VILLA (p. 279) los versos «donde el cuerpo...» son una versión de un texto de Julia Spínola: «El cuerpo aún sufrirá un escalofrío para recomponer su temperatura interna. Después de un rato lo habrá olvidado todo».

En LOVE CORNER (p. 280) los versos «donde hablar del universo...» son una cita y una variación de una respuesta de Dan Colen: «La inspiración para mi serie de pinturas con chicle me vino mientras hacía unas rocas grandes con papel maché. Surgió de imaginar lugares secretos en las montañas, junto a las vías del tren, en cloacas, lugares en los que los adolescentes pudieran congregarse para emborracharse, fumar hierba, hablar del universo y darse el lote».

En SIN HAZAÑA MATERIA (p. 281) los versos «cosas que aún no han sido» son una variación de una declaración de David Bestué: «Porque cosas que han sido otras se han deshecho de ser».



BRIDGE

ÍNDICE DE IMÁGENES

13 Belén Rodríguez, *Yo extraigo el color, Yo pinto las cosas con colores, Yo armonizo los colores, Yo hago algo rojo-chile, Yo me convierto en rojo-chile* (detalle), 2018. Lejía y tintes ecológicos sobre tela de algodón. Cortesía de la artista.

14 Kaoru Katayama, *Technocharro*, 2004. Vídeo, color, sonido 5 min 35 s. Colección CA2M.

15 De arriba abajo:

Joan Miró, *L'espoir du navigateur III*, 1973. Óleo sobre tela. Fundació Joan Miró (Barcelona).

Marta Fernández Calvo, *Rodapié Universo* (detalle), 2018. Cerámica, helechos, jara y gramíneas recogidos en la sierra de Madrid. Cortesía de la artista.

16 De izquierda a derecha:

Ana Laura Aláez, *Miedo (Intento n.º 2)*, 2009. Bronce. Cortesía de la artista y galería Moisés Pérez de Albéniz (Madrid).

Ángela Cuadra Casas, *Anodos/Katodos*, 2018. Acrílico y esmalte sobre cristal. Cortesía de la artista.

Luis Vassallo, *Petit Larousse Illustré* (detalle), 2018. Acrílico sobre cartón y estructura de madera. Cortesía del artista.

17 Ana Laura Aláez, *Miedo (Intento n.º 2)*, 2009
Bronce. Cortesía de la artista y galería Moisés Pérez de Albéniz (Madrid).

18 De izquierda a derecha:

Helena Almeida, *O vestido espanhol*, 1983. Fotografía en blanco y negro. Colección Fundación ARCO, depósito CA2M.

Kiko Pérez, *Sin título (abrazo)*, 2013. Madera de samba. Cortesía del artista y galería Heinrich Ehrhardt (Madrid).

Alfredo Rodríguez, *Bodybuilding, Bodybuilding, Bodybuilding (Tríptico elemental de un cuerpo)* (detalle), 2018. Fotografía, *collage*. Gelatina de plata sobre papel RC, madera y resina sintética. Cortesía del artista.

Luis Vassallo, *Petit Larousse Illustré* (detalle), 2018. Acrílico sobre cartón y estructura de madera. Cortesía del artista.

19 De izquierda a derecha:

Luis Vassallo, *Petit Larousse Illustré* (detalle), 2018. Acrílico sobre cartón y estructura de madera. Cortesía del artista.

Helena Almeida, *O vestido espanhol*, 1983. Fotografía en blanco y negro. Colección Fundación ARCO, depósito CA2M.

20-21 De izquierda a derecha:

Kiko Pérez, *Sin título (abrazo)*, 2013. Madera de samba. Cortesía del artista y galería Heinrich Ehrhardt (Madrid).

Alfredo Rodríguez, *Bodybuilding, Bodybuilding, Bodybuilding (Tríptico elemental de un cuerpo)*, 2018. Fotografía, *collage*. Gelatina de plata sobre papel RC, madera y resina sintética. Cortesía del artista.

Nuria Fuster, *Páncreas*, 2009-2018. Trípode, colchoneta, tela, sillas. Cortesía de la artista.

22-23 José Val del Omar, *Fuego en Castilla*, 1958-1960. Vídeo, blanco y negro, sonido, 17 min. Cortesía de Archivo Val del Omar.

24 Luis Vassallo, *Petit Larousse Illustré* (detalle), 2018. Acrílico sobre cartón y estructura de madera. Cortesía del artista.

25 Alfredo Rodríguez, *Bodybuilding, Bodybuilding, Bodybuilding (Tríptico elemental de un cuerpo)* (detalle), 2018. Fotografía, *collage*. Gelatina de plata sobre papel RC, madera y resina sintética. Cortesía del artista.

26-27 De izquierda a derecha y de arriba abajo:

Juan López, *Locals Only* (detalle), 2018. Bajorrelieve con cemento. Cortesía del artista.

Jacobo Castellano, *S/T*, 2015. Barro cocido y madera. Cortesía del artista y DKV, (Zaragoza).

Fernando Sánchez Castillo, *Urna para el Guernica*, 2015. Latón, metal y acero inoxidable. Colección CA2M.

Pablo Palazuelo, *SYDUS I*, 1997. Óleo sobre lienzo. Colección CA2M.

Marta Fernández Calvo, *Rodapié Universo* (detalle), 2018. Cerámica, helechos, jara y gramíneas recogidos en la sierra de Madrid. Cortesía de la artista.

28 De izquierda a derecha:

Juan López, *Locals Only* (detalle), 2018. Bajorrelieve con cemento. Cortesía del artista.

Jacobo Castellano, *S/T* (detalle), 2015. Barro cocido y madera. Cortesía del artista y DKV, (Zaragoza).

29 Marta Fernández Calvo, *Rodapié Universo* (detalle), 2018. Cerámica, helechos, jara y gramíneas recogidos en la sierra de Madrid. Cortesía de la artista.

30 María Jerez, *Yabba* (detalle), 2017-2018. Técnica mixta. Una pieza de María Jerez en colaboración con Oscar Bueno, Javier Cruz, Ainhoa Hernández Escudero, Alejandra Pombo

y Laura Ramírez. Diseño técnico: Javi F. Gorostiza (DART), Elii [Oficina de Arquitectura] y Malén Iturri. Iluminación: Irene Cantero. Coproducido por Veranos de la Villa, SZENE (Salzburgo), Zürcher Theater Spektakel (Zúrich), CA2M y Ayudas a la creación de artes visuales de la Comunidad de Madrid 2018. Proyecto financiado por Apap-performing Europe 2020, con la ayuda de «Creative Europe» - Programa de la Unión Europea. Colabora: Centro de Danza Canal. Cortesía de la artista. *Yabba* fue activada en su versión en vivo el día 29 de noviembre de 2018 acompañada de Lanoche [proyecto musical de Ángela de la Serna].

31 De izquierda a derecha y de arriba abajo:

Fermín Jiménez Landa, *Menos por menos es más* (detalle), 2012. Bolígrafo y tinta sobre papel. Colección CA2M.

Dai K.S., *S/T* (detalle), 2017. Grafito sobre pared y papel. Cortesía del artista.

Ángela Cuadra Casas, *Sin título,* 2015. Papel y fotografía *cibachrome* sobre aluminio. Cortesía de la artista.

Miguel Ángel Tornero, *La tierra inculta* (detalle), 2017-2018. *Collage* fotográfico y materiales sobre cartón y estructuras de metal. Cortesía del artista.

32 Miguel Ángel Tornero, *La tierra inculta* (detalle), 2017-2018 . *Collage* fotográfico y materiales sobre cartón y estructuras de metal. Cortesía del artista.

33 Alex Reynolds, *Como si fuera viento* (fotograma), 2018. Vídeo, color, 26 min. Cortesía de la artista.

34 Nora Barón, *Trip Trip Triple* (detalle), 2018. Performance. Bollo industrial, pegamento, pasta de dientes. Cortesía del artista.

35 De izquierda a derecha:

Marta Fernández Calvo, *Rodapié Universo* (detalle), 2018. Cerámica, helechos, jara y gramíneas recogidos en la sierra de Madrid. Cortesía de la artista.

Ángela Cuadra Casas, *Sin título* (detalle), 2015. Papel y fotografía *cibachrome* sobre aluminio. Cortesía de la artista.

Cristina Garrido, *Madrid,* 2018. Acción llevada a cabo por el copista autorizado del Museo del Prado Román Blázquez en distintas salas del museo. Cortesía de la artista.

36 Cristina Garrido, *Madrid* (detalle), 2018. Acción llevada a cabo por el copista autorizado del Museo del Prado Román Blázquez en distintas salas del museo. Cortesía de la artista.

145 Momu & No Es, *Windshield DESCENDENTE Fiat DOBLO Dcha.*, 2018. Técnica mixta, lunas de automóvil, *stickers reflectantes.* Cortesía de las artistas.

146-147 De izquierda a derecha:

Momu & No Es, *Windshield Citroën C15, Windshield DESCENDENTE Fiat DOBLO Izq., Windshield DESCENDENTE Fiat DOBLO Dcha. y Windshield FIJA Peugeot BOXER*, 2018. Técnica mixta, lunas de automóvil, *stickers reflectantes.* Cortesía de las artistas.

Belén Rodríguez, *Yo extraigo el color, Yo pinto las cosas con colores, Yo armonizo los colores, Yo hago algo rojo-chile, Yo me convierto en rojo-chile* (detalle), 2018. Lejía y tintes ecológicos sobre tela de algodón. Cortesía de la artista.

148 De izquierda a derecha:

David Bestué, *Taburete de vino y botellín de catedral de Toledo*, 2017. Resina, polvo de vino y polvo de botellín. Cortesía del artista y garcía I galería, (Madrid).

Gregorio Prieto, *POP-ART n.º 17 (Sueño del marinero)*, 1965-1970. Técnica mixta, *collage* y papel pegado a panel. Fundación Gregorio Prieto.

Diego Delas, *Interior día* (detalle), 2018. Madera, telas, metal y luminarias. Cortesía del artista.

149 Gregorio *Prieto, POP-ART n.º 17 (Sueño del marinero)*, 1965-1970. Técnica mixta, *collage* y papel pegado a panel. Fundación Gregorio Prieto.

150-151 De izquierda a derecha:

Diego Delas, *Interior día*, 2018. Madera, telas, metal y luminarias. Cortesía del artista.

Patricia Esquivias, *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, 2013-2014. Réplica en plástico de rama vegetal y retroproyector, dimensiones variables. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, (Madrid).

152-153 Antonio Menchen, *Hombres de barro y metal*, 2018. Impresión fotográfica sobre madera y proyecciones en 16 mm, 7 min 30 s y 5 min. Cortesía del artista.

154-155 De izquierda a derecha:

Kiko Pérez, *Sin título (dos manos)*, 2012. Madera de samba. Cortesía del artista y galería Heinrich Ehrhardt (Madrid).

Miren Doiz, *5*, 2016. Tela de colchón familiar, bastidor, cerámica, moqueta y óleo. Cortesía

de la artista y la galería Moisés Pérez de Albéniz (Madrid).

156-157 De izquierda a derecha:

Iñaki Domingo, *Doble pirámide especular vertical*, 2018. Espejo, adhesivo y metal. Cortesía del artista.

Hisae Ikenaga, *Línea mueblada II*, 2018. Tubo de hierro cromado y piel sintética. Cortesía de la artista. Realizada con el apoyo de la Direction des affaires culturelles du Grand Est.

Antonio Ballester Moreno, *Amarillo y Azul*, 2018. Acrílico/yute. Cortesía del artista.

158-159 De izquierda a derecha:

Elena Alonso, *Antojo* (detalle), 2018. Escayola y cerámica. Cortesía de la artista.

Fernando García, *Vino sobre seda (6 FG. 17.34)*, 2017. Vino del Priorat sobre seda. Cortesía del artista y de la galería Heinrich Ehrhardt (Madrid).

160-161 De izquierda a derecha:

Maruja Mallo, *Estampa*, 1927. Tinta de lápices de colores sobre papel. Colección LL-A (Madrid).

Teresa Solar, *Everything is OK*, 2018. Cerámica, resina y metal. Cortesía de la artista.

162-163 **De izquierda a derecha:**

Alex Reynolds, *Palais* (detalle), 2017. Impresión blanco y negro sobre papel y grafito sobre papel. Cortesía colección Manuel Urbano y Mónica García (Madrid).

Belén Zahera, *Cuerpo calloso*, 2018. Instalación. Audio-esculturas de resina y pintura de coche. Cortesía de la artista.

164 **De izquierda a derecha:**

Fran Meana, *Hacer que las plantas crezcan protegidas por su imagen*, 2009. Fotografía digital y plantas, sistema de iluminación y riego. Cortesía del artista y CV Colección (Santander).

Rubén M. Riera, *Palpentes (A tientas)*, 2018. Resina y cristal. Cortesía del artista.

165 **De izquierda a derecha:**

Guillermo Mora, *Piedra espesa*, 2018. Plastilina. Cortesía del artista.

Tamara Arroyo, *Sin título*, 2018. Cerámica y hierro. Cortesía de la artista.

166-167 **De izquierda a derecha:**

Mario Espliego, *Marina* (detalle), 2018. Talla directa sobre hormigón celular. Cortesía del artista.

Alexander Calder, *Zèbre jaune et zèbre noir*, 1976. Litografía. Tinta sobre papel. Colección CA2M.

168 **De izquierda a derecha:**

Mario Espliego, *Tómulo*, 2018. Chapas de acero policromadas. Cortesía del artista.

Guillermo Mora, *Piedra espesa*, 2018. Plastilina. Cortesía del artista.

285 De izquierda a derecha:

Guillermo Mora, *Piedra espesa* (detalle), 2018. Plastilina. Cortesía del artista.

Tamara Arroyo, *Sin título*, 2018. Cerámica y hierro. Cortesía de la artista.

286-287 Manuel Saiz, *Parallel universes meet at infinity*, 2004. Instalación Vídeo en dos canales, 12 min 29 s. Colección CA2M.

288 De izquierda a derecha:

Elena Asins
Cuartetos Prusianos KV575, 1979. Tinta china sobre papel. *Sin título*, 1977. Tinta china sobre papel. Colección IFEMA/Fundación ARCO, depósito CA2M.

Elena Alonso, *Antojo* (detalle), 2018. Escayola y cerámica. Cortesía de la artista.

289 María Jerez, *Yabba*, 2017-2018. Técnica mixta. Cortesía de la artista.

290 Isabel Marcos, *Horizonte y rodapiés y Verde menta claro*, 2018. Instalación escultórica, audiovisual y performance. Con Natalia Sorzano. Vídeos 6 min y 4 min 30 s.

291 Isabel Marcos, *Verde menta claro* (fotograma), 2018. Vídeo 4 min 30 s. Cortesía de la artista.

292 María Jerez, *Yabba* (detalle), 2017-2018. Técnica mixta. Cortesía de la artista.

293 De izquierda a derecha:

Karlos Gil, *Redundancy (de-extinction)*, 2018. Neón, polimetilmetacrilato y transformadores. Cortesía del artista y garcía I galería (Madrid).

Julia Spínola, *Moles y manchones* (detalle), 2017. Vidrio soplado, medidas variables. Cortesía de la artista y galería Heinrich Ehrhardt (Madrid).

294 Karlos Gil, *Redundancy (de-extinction)*, 2018. Neón, polimetilmetacrilato y transformadores. Cortesía del artista y garcía I galería, (Madrid).

295 De izquierda a derecha:

Gregorio Prieto y Fabio Barraclough, *S/T (G. Prieto con tatuajes de arcángeles y corona)*, ca. 1940. Fotografía retocada a mano. Fundación Gregorio Prieto.

June Crespo, *Chance Album (Queen)*, 2016. Ensamblaje, resina de poliuretano, revistas, soporte copa, varillas de acero, vasos de vidrio, flor seca. Colección CA2M.

296 Gregorio Prieto y Fabio Barraclough, *S/T (G. Prieto con tatuajes de arcángeles y corona),*

ca. 1940. Fotografía retocada a mano. Fundación Gregorio Prieto.

297 De izquierda a derecha:

Leonor Serrano Rivas, *Estrella* (detalle), 2018 Instalación de vídeo monocanal 6 min 59 s. Producción: Sílvia Álvarez; Primer asistente de dirección: Diego de las Heras; Dirección de fotografía: Martin Testar; Ayudante de cámara: Jonathan Haldon; Edición y sonido: Daniel Goddard; Voz: Alejandra González Requeijo. Cortesía de la artista y galería Marta Cervera (Madrid).

Javier Fresneda, *Sin título (mesa, geomancia)* (detalle), 300-2018 d.C. Escultura. Madera, pintura, luz, neveras, cápsulas, ruinas mayas pulverizadas [períodos Oxkintok Temprano (300 a 500 d.C.) y Puuc Clásico (850 a 900 d.C.)]. Cortesía del artista.

298 De izquierda a derecha:

Leonor Serrano Rivas, *Estrella* (detalle), 2018. Instalación de vídeo monocanal 6 min 59 s. Cortesía de la artista y galería Marta Cervera (Madrid).

Víctor Santamarina.
Erika (mano), 2018. Escayola, silicona y agua.
Flores, 2018. Escayola, silicona, ginebra y vermú blanco. Cortesía del artista.

Javier Fresneda, *Sin título (mesa, geomancia)* (detalle), 300-2018 d.C. Escultura. Madera, pintura, luz, neveras, cápsulas, ruinas mayas pulverizadas [períodos Oxkintok Temprano (300 a 500 d.C.) y Puuc Clásico (850 a 900 d.C.)]. Cortesía del artista.

299 Leonor Serrano Rivas, *Estrella* (fotograma), 2018. Instalación de vídeo monocanal 6 min 59 s. Cortesía de la artista y galería Marta Cervera (Madrid).

300-301 De izquierda a derecha:

Javier Fresneda, *Sin título (mesa, geomancia)*, 300-2018 d.C. Escultura. Madera, pintura, luz, neveras, cápsulas, ruinas mayas pulverizadas [períodos Oxkintok Temprano (300 a 500 d.C.) y Puuc Clásico (850 a 900 d.C.)]. Cortesía del artista.

Víctor Santamarina. *Flores*, 2018. Escayola, silicona, ginebra y vermú blanco.
Erika (mano), 2018. Escayola, silicona y agua. Cortesía del artista.

José Díaz, *Warming up*, 2018. Óleo sobre lino. Cortesía del artista.

302 Javier Fresneda, *Sin título (mesa, geomancia)* (detalle), 300-2018 d.C. Escultura. Madera, pintura, luz, neveras, cápsulas, ruinas mayas pulverizadas [períodos Oxkintok Temprano

(300 a 500 d.C.) y Puuc Clásico (850 a 900 d.C.)]. Cortesía del artista.

303-304 Javier Cruz, *Temple* (detalle), 2018. Goma arábiga, blanco de España, alkil, añil o azulete, bicarbonato, paracetamol, rutilo, alcohol y agua de un grifo del museo, ácidos láctico, tartárico, salicílico, zumo de limón y agua de otro grifo, sistema de aspersión. En colaboración con Javi F. Gorostiza (DART), Manuel Cruz y Alejandro Gómez Pérez. Cortesía del artista.

305 Lara Almarcegui, *Madrid subterráneo*, 2012. Fotografía digital y libro de artista. Colección CA2M.

306-307 María Jerez, *Yabba*, 2017-2018. Técnica mixta. Cortesía de la artista.

308 Belén Rodríguez, *Yo extraigo el color, Yo pinto las cosas con colores, Yo armonizo los colores, Yo hago algo rojo-chile, Yo me convierto en rojo-chile* (detalle), 2018. Lejía y tintes ecológicos sobre tela de algodón. Cortesía de la artista.

PARTICIPAN EN QPN **Ana Laura Aláez, Elena Alonso, Beatriz Alonso, Lara Almarcegui, Helena Almeida, Tamara Arroyo, Elena Asins, Antonio Ballester Moreno, Nora Barón, David Bestué, Alexander Calder, Jacobo Castellano, Ignacio Castro Rey, Paloma Checa-Gismero, Manel Clot, June Crespo, Javier Cruz, Julián Cruz, Ángela Cuadra, Diego Delas, José Díaz, Miren Doiz, Iñaki Domingo, Marta Echaves, Mario Espliego, Patricia Esquivias, Marta Fernández Calvo, Carlos Fernández-Pello, Aurora Fernández Polanco, Javier Fresneda, Nuria Fuster, Fernando Gandasegui, Fernando García, Paula García-Masedo, Marian Garrido, Cristina Garrido, Karlos Gil, Rubén Grilo, Hisae Ikenaga, María Jerez, Fermín Jiménez Landa, Kaoru Katayama, Dai K.S., Juan López, Rubén M. Riera, Maruja Mallo, Isabel Marcos, Chus Martínez, Mariano Mayer, Fran Meana, Antonio Menchen, Joan Miró, Fran MM Cabeza de Vaca, Momu & No Es, Guillermo Mora, Isabel de Naverán, Pablo Palazuelo, Kiko Pérez, Diego del Pozo, Gregorio Prieto, Alex Reynolds, Alfredo Rodríguez, Belén Rodríguez, Manuel Saiz, María Salgado, Fernando Sánchez Castillo, Víctor Santamarina, Manuel Segade, Leonor Serrano Rivas, Teresa Solar, Julia Spínola, Miguel Ángel Tornero, José Val del Omar, Luis Vassallo, Roberto Vidal y Belén Zahera.**

COMUNIDAD DE MADRID

Presidente
Ángel Garrido García

Consejero de Cultura, Turismo y Deportes
Jaime Miguel de los Santos González

Viceconsejero de Cultura, Turismo y Deportes
Álvaro César Ballarín Valcárcel

Directora General de Promoción Cultural
María Pardo Álvarez

Subdirector General de Bellas Artes
Antonio J. Sánchez Luengo

Asesor de Artes Plásticas
Javier Martín-Jiménez

CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

Director
Manuel Segade Lodeiro

Gerente
María Aránzazu Borraz de Pedro

Gestión y Administración
Irene Garcimartín Rivilla
María Dolores Díaz Martínez

Colección
María Asunción Lizarazu de Mesa
Teresa Cavestany Velasco

Exposiciones
Ignacio Macua Roy

Comunicación
Mara Canela Fraile
Marta Martínez Barrera
Rosa Naharro Diestro

Educación y Actividades públicas
María Eguizábal Elías
Victoria Gil-Delgado Armada
Carlos Granados del Valle

Biblioteca
Paloma López Rubio

Colaboradores
Pili Álvarez, Ana Ballesteros Sierra, Arancha Benito Moreno, Maribel Martínez Martín, María José Pérez Vizán, Amalia Ruiz-Larrea Fernández, Mónica Ruiz Trilleros, Virginia Uriarte Padró y Marta van Tartwijk

Amigos del CA2M
Manuel Angulo

EXPOSICIÓN

Artistas
Ana Laura Aláez, Elena Alonso, Lara Almarcegui, Helena Almeida, Tamara Arroyo, Elena Asins, Antonio Ballester Moreno, Nora Barón, David Bestué, Alexander Calder, Jacobo Castellano, June Crespo, Javier Cruz, Ángela Cuadra, Diego Delas, José Díaz, Miren Doiz, Iñaki Domingo, Mario Espliego, Patricia Esquivias, Marta Fernández Calvo, Javier Fresneda, Nuria Fuster, Fernando García, Cristina Garrido, Karlos Gil, Hisae Ikenaga, María Jerez, Fermín Jiménez Landa, Kaoru Katayama, Dai K.S., Juan López, Rubén M. Riera, Maruja Mallo, Isabel Marcos, Fran Meana, Antonio Menchen, Joan Miró, Fran MM Cabeza de Vaca, Momu & No Es, Guillermo Mora, Pablo Palazuelo, Kiko Pérez, Gregorio Prieto, Alex Reynolds, Alfredo Rodríguez, Belén Rodríguez, Manuel Saiz, María Salgado, Fernando Sánchez Castillo, Víctor Santamarina, Leonor Serrano Rivas, Teresa Solar, Julia Spínola, Miguel Ángel Tornero, José Val del Omar, Luis Vassallo y Belén Zahera.

Comisarios
Beatriz Alonso y Carlos Fernández-Pello

Coordinación de la exposición
Ana Ballesteros Sierra
Víctor de las Heras Iglesias
María José Pérez Vizán
Tevi de la Torre Betbesé

Dirección de montaje
Ignacio Macua Roy

Montaje
tdArte

Transporte
Ordax y Edict

Gráfica
Taller de Serigrafía

Seguros
Aon y ERM

PUBLICACIÓN

Editores
Beatriz Alonso y Carlos Fernández-Pello

Autores
Beatriz Alonso, David Bestué, Ignacio Castro Rey, Paloma Checa-Gismero, Manel Clot, Julián Cruz, Marta Echaves, Carlos Fernández-Pello, Aurora Fernández Polanco, Fernando Gandasegui, Paula García-Masedo, Marian Garrido, Rubén Grilo, Chus Martínez, Mariano Mayer, Fran MM Cabeza de Vaca, Isabel de Naverán, Diego del Pozo, María Salgado y Manuel Segade.

Coordinación editorial
María José Pérez Vizán

Dirección de arte
Roberto Vidal, RV.Studio

Diseño gráfico
Julieta Casariego

Corrección de textos
Cuarto de Letras

Impresión
BOCM

Textos
Creative Commons 3.0 España Licencia
Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada

Imágenes
© Sus autores (obras de la exposición *Querer parecer noche* reproducidas en la publicación)
© 2019 Calder Foundation, New York / VEGAP, Madrid
© Alberto Sánchez Pérez
© Ana Laura Aláez, Guillermo Mora, José Díaz, José Val del Omar, Kiko Pérez, Maruja Mallo, Miguel Ángel Tornero, Nuria Fuster, VEGAP, Madrid, 2019
© Ayuntamiento de Madrid. Museo de San Isidro. Los Orígenes de Madrid. Fondo Documental Pérez de Barradas
© Fernando Gandasegui
© Paula García-Masedo
© Iñaki Domingo / IDC STUDIO
© Jorge Mirón
© Diego del Pozo
© Successió Miró 2018

Depósito legal: M-33696-2018
ISBN: 978-84-451-3747-5

AGRADECIMIENTOS

Amigos del CA2M, José Ignacio Abeijón, Ferran Barenblit, Salvador Clot, Pablo Flórez, José Guirao, Jordi Juncosa, Maribel López, Martina Millà, Museo de los Orígenes, Jorge Mirón y a todos los artistas, escritores, performers, prestadores y colaboradores en las producciones realizadas con motivo de esta exposición.

Los comisarios quieren agradecer muy especialmente a los artistas y escritores implicados en *Querer parecer noche*; al equipo y los colaboradores del CA2M, y a Manuel Segade. A los prestadores de obra, al estudio de Roberto Vidal, RV.Studio, y a todas aquellas personas que de un modo u otro han contribuido a hacer posible la exposición y este libro. Se lo dedicamos a Madrid.

Esta publicación ha sido editada por la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid con motivo de la exposición *Querer parecer noche* presentada en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid, del 10 de octubre de 2018 al 27 de enero de 2019. Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de imágenes de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin la autorización de los titulares del © *copyright*.

Querer parecer noche se terminó de imprimir y encuadernar en enero de 2019 en los talleres de BOCM. Para su composición se utilizó la familia tipográfica SangBleu Kingdom, diseñada por Swiss Typefaces. La cubierta está impresa en papel Sirio Color Blu 170 gr/m² de Fedrigoni. Las guardas son del papel Pop Set Negro de 170 gr/m² de Arjowiggins. Las tripas están impresas en los papeles Print Speed Offset Ivory color hueso 100 gr/m² y en Arcoprint Extra White 120 gr/m². La tirada consta de 1 200 ejemplares. Esta publicación está disponible para su descarga digital en www.ca2m.org

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo
Av. Constitución, 23
28931 Móstoles, Madrid
Tel.: +34 91 276 02 13
ca2m@madrid.org
www.ca2m.org