

EXPOSICIÓN

# AYUDAS INJUVE PARA LA CREACIÓN JOVEN 2019/2020 ARTES VISUALES

28 DE ENERO A 16 DE ABRIL DE 2021



Esta publicación acompaña la exposición *Ayudas Injuve para la Creación Joven 2019/2020. Artes Visuales*, celebrada del 28 de enero al 16 de abril de 2021 en la Sala Amadís de Madrid. En ella se recogen 9 textos inéditos y un décimo a modo de epílogo, fruto del encuentro e intercambio entre sus autoras y los beneficiarios de las ayudas y sus investigaciones llevadas a cabo en el marco de las mismas.

- 07 MIRIAM MARTÍN**  
ALEJANDRO CABRERA
  
- 11 PAULA GARCÍA-MASEDO**  
MERCEDES PIMIENTO
  
- 15 ANDREA RODRIGO**  
BOSQUE REAL
  
- 19 ISABEL MARCOS**  
JAIME DE LORENZO (MÓN)
  
- 23 LA YAYU**  
LORENZO GARCÍA-ANDRADE
  
- 27 LUCÍA JALÓN OYARZUN**  
BARTLEBOOTH (ANTONIO GIRÁLDEZ  
LÓPEZ Y PABLO IBÁÑEZ FERRERA)
  
- 33 PATRICIA ESQUIVIAS**  
VENDEDORES DE HUMO (PABLO  
SANTACANA Y MARTA M. LEGIDO)
  
- 39 SOFÍA LANUSSE**  
ÁNGELA JIMÉNEZ DURÁN
  
- 43 NATALIA MARÍN**  
AIDA NAVARRO REDÓN, LEONOR MARTÍN  
TAIBO Y ALEJANDRO SÁNCHEZ
  
- 47 BEATRIZ ALONSO**

07

**MIRIAM MARTÍN**  
ALEJANDRO CABRERA



**ALEJANDRO CABRERA**

UN CUENTO PARA RÍO, 2021  
GRABACIÓN DIGITAL Y SÚPER 8  
26 M

Parecen tres niños y una mujer, tal vez su madre. Parece una escena de felicidad. Aparte de ser una felicidad reconocible universalmente (hace sol y lxs niños juegan en el agua = felicidad), nada de lo que vemos en las imágenes lo desmiente. La mujer lleva al niño a la espalda y la niña mayor enseguida llevará a la niña más pequeña. Tampoco lo desmienten las imágenes que van antes, ni las que van después. Es una felicidad absoluta. Pero, viendo las imágenes montadas antes y después, sí intuimos que muchas personas habrían preferido que esta escena nunca tuviera lugar. ¿Cómo es posible? Hay una historia de terror en España de la que se habla poco y sin embargo es tan común que hasta yo, que no conocía a Alejandro y no conozco a quienes aparecen en su película, tengo algo para contar. Tengo imágenes similares a esta escena de felicidad. No en super-8, apenas unas fotos voluntarias tomadas por mi madre en Playa Pita, en Soria. Salimos mi hermano y yo montando en pedalina acuática, o lanzándole una pelota a mi padre. El agua nos cubre una mijaja, igual que a lxs niños del fotograma. Aguas de los pantanos de la Cuerda del Pozo y de la Baells. Aguas que abastecen ciudades y arrasaron aldeas: la *España vaciada* no se hizo sola, hubo que hacerla. ¡Una playa en Soria! De críxs nos partíamos de risa. Mi madre no fotografió el momento en que descubrimos el campanario de la iglesia de La Muedra, el pueblo anegado tras la construcción del pantano, en 1941, con mano de obra esclava/con perdedores de la guerra. Pero no necesito un primer

plano de mi cara para recordarme la lágrima en el ojo, la pena y el vértigo de imaginar las casas y calles bajo el agua. El olmo de la plaza del pueblo, que alguien plantó en 1639, bajo el agua. Lo del olmo lo he sabido hace cuatro días. Una pena añadida, ahora que soy semivieja y me importa que los árboles vivan bonito y bien tanto como que la gente no rica viva bonito y bien.

El majestuoso equivalente al campanario de La Muedra es, en la película de Alejandro, el monasterio de Sant Salvador de la Vedella. Este edificio hermosísimo y viejo de veras, ocho siglos viejo, se destaca en mitad del pantano porque fue elevado sobre un peñasco. Elevado, hacia los cielos. Abandonado por las administraciones públicas y privadas desde que el pueblo se anegó, al menos tiene un cuidador. Lo he visto iluminar sus frescos con un flash y recopilar su historia con primor. Se llama César.

César, vecino del Sant Salvador bajo el agua, cuenta que el llenado del pantano llenó el aire de mosquitos. Es un dato menor si pensamos en los desplazamientos forzosos de personas e impresionante si pensamos en qué o quién consigue eso. ¿Las tormentas? ¿El bochorno? No cualquiera tiene el dinero, el desapego o la megalomanía para intervenir así sobre los destinos del mundo. Un mundo en el que podamos mirar escenas de felicidad como la de lxs niños de la Baells felizmente, sin atormentarnos por las vidas humanas y no humanas que costó: eso quiero yo.

11

**PAULA GARCÍA-MASEDO**  
MERCEDES PIMIENTO

## HUECOS DE MATERIALES HUECOS

COPIA. LÁTEX. Te imagino como un elemento constructivo. De dimensión estandarizada de entre un metro y medio y dos metros de largo (o longitud del tubo boca-año). Tu entrada se acopla a la boca del grifo, tu salida al sifón del WC. Miles de dispositivos como tú forman parte de esta red que comienza en un arroyo y desemboca, sin terminar, en el océano Atlántico. Dentro de ti pasa el agua límpida que bajó al embalse, se condujo por el canal, subió clorada al depósito y circuló bajo el asfalto hasta que ascendió para salir a presión por una tubería de cobre cuando accionaste la llave, mientras besabas con tus labios el grifo al beber a morro. Tú eres un cibernético conectado a una red descomunal de conductos que urbanizan lo que hay más allá de la ciudad. Eres un Frankenstein descompensado del tamaño de Gaia<sup>1</sup>, lo que expulsaste ya lo bebiste y forma parte de las moléculas que te componen y con las que has intervenido el mundo.

COPIA. COLOFONIA. Bajo este embalse quedaron cuatro casas: la del ovejero, un pajar, la de la Marcelina y otro pajar. Menos de lo habitual. La electricidad sale de su presa y viaja por cables. Encima de los cables se posan los cuervos. Su casa está en la calle del Río, y el agua viene del río, antes de que se haga presa. Después sale el agua y, como por estas zonas algunas casas no están conectadas a la red de alcantarillado, hay arquetas desbordadas como barrigas profundas y el agua se filtra negra en la tierra negra. En la suya, un día se atasca la conexión a la red de saneamiento —acometida, red de drenaje urbano, estación depuradora de aguas residuales—. No sabe si, tras pasar por este ensamblaje que

apenas describe en sus partes más evidentes, el agua va de vuelta a este río al que pega sus labios toda la ciudad, a pesar de que intenta, como loca, desenrollar el curso de esta agua que lleva consigo su mierda como si fuera el ovillo de Ariadna. La red de saneamiento es, desde entonces que piensa en ella, un trozo putrefacto de su cuerpo perverso, sádico, racionalmente irracional, enredando prieto a otras compañeras que viven con nosotras, pero a las que nunca ha hablado.

MOLDE. Rechazo al Molde Moderno, a “la unificación precoz del multiverso (o sea, rechazo a la unificación del ‘mundo’, ese espacio multinatural de coexistencia de los planos de inmanencia trazados por los innumerables colectivos que lo recorren y animan); rechazo a la precedencia del hecho al valor, de lo dado a lo construido, de la naturaleza a la cultura; rechazo al poder de policía atribuido a la ciencia como el intermediario autorizado exclusivo” con *ellas* que son yo...<sup>2</sup> Rechazo el alistamiento de eso que se nombra como Otro como bien capitalizable, la mediación técnica con ellas, que son mis hermanas, basada en su asunción como recurso disponible, su socialización a partir del mercado, “de procesos socio-económicos de dominación, explotación, subordinación y represión”, de *ellas*, del medio (que no es sujeto de derecho) que alimentan la urbanización capitalista<sup>3</sup>. Porque “el habitar no existe de una manera separada del construir”<sup>4</sup>, ¿cómo habitamos?

COPIA. ALUMINIO. En la década de 1950 se empiezan a construir techos bajo el concepto de oquedad que contiene las redes energéticas que hacen posible la creación

de un clima interior artificial y, con ello, la independización del interior del exterior. La adecuación funcional se sustituye por un principio de homogeneización del espacio en el que la flexibilidad es lo prioritario<sup>5</sup>. Proyectos contruidos y utopías arquitectónicas edifican e imaginan espacios *universales* equipados isotrópamente. Un supuesto principio de democracia infraestructural hace creer que habitar es conectarse. Con el desarrollo de la tecnología electrónica se suma otra membrana de energías múltiples, el suelo, que ahora también está hueco. Los edificios se abren como esponjas, vuelven sus membranas porosas, como poríferas, y de la oquedad concentrada vertical que media con lo que llaman la *naturaleza* urbanizada se pasa a una piel de mil partes que integra las instalaciones, la estructura principal y los cerramientos. La ciudad es un océano de contenedores tan genéricos como extravagantes, ensamblajes plateados metidos en cajas negras.

COPIA. ESCAYOLA. “No dejamos pirámides”, piedras huecas como esponjas. “Dejamos un espacio unido a través del aire acondicionado”<sup>6</sup>, huecos fabricados con materiales huecos, desplegados en una infraestructura de no interrupción, del edificio al otro edificio, como los que iban a construir en el PDU Granvia-Llobregat. La última huerta de Hospitalet, Cal Trabal (en la Marina), por poco pasa a convertirse en 27 rascacielos y un parque para inscribir sobre la tierra “los principios liberales de la seguridad, la moralidad y la libre circulación de personas y mercancías”<sup>7</sup>. En vez de alcachofas, adelfas. Me imagino los 27 rascacielos como 27 panes

de molde, todos iguales, de molde a pan, que han llegado por el nudo de Fira Europa en tráileres gigantes desde otro polígono de Barcelona. Los panes gigantes mecanizados son como grandes casas de Hansel y Gretel que pueden comerse a mordiscos. Estamos muertas de hambre y los mordemos con dientes amarillos. Entran en contacto con nuestras lenguas, ásperos y secos, insípidos, pero no paramos; circulan en nuestros tubos digestivos, alimentando nuestras células con trigo y azúcar, levadura, aceite vegetal, sal yodada, fosfato monocálcico, propionato de calcio, mono y diglicéridos, gluten de trigo, estearoil lactilato de sodio, ésteres de ácido diacetil tartárico, enzimas, sorbato potásico y lecitina de soja. De tanto morder nos hemos convertido en panes de molde, en aire acondicionado, en tubo de aluminio, en techo de escayola, en agua límpida clorada que no sabemos de dónde ha venido.

<sup>1</sup>Gaia, según Isabelle Stengers, “‘planeta viviente’, debe ser reconocida como un ‘ser’ y no asimilada a una suma de procesos, en el mismo sentido en que reconocemos que un ratón, por ejemplo, es un ser: ella está dotada no solamente de una historia sino también de un régimen de actividad propia, que surge de la manera en que los procesos que la constituyen están acoplados unos a otros de maneras múltiples y entrelazadas. (...)”

En adelante Gaia, más que nunca, es la bien nombrada, porque si fue honrada en el pasado, es más bien como la temible, aquella a quien se dirigían los pueblos campesinos porque sabían que los humanos dependen de algo más grande que ellos, y algo que los tolera, pero con una tolerancia de la que no hay que abusar. Ella era antes al culto del amor maternal, que lo perdona todo. Una madre, quizá, pero irritable, que no hay que ofender. Y era antes de que los griegos conferan a sus dioses el sentido de lo justo y lo injusto, antes de que les atribuyan un interés particular para con sus propios destinos. Más bien se trataba de *prestar atención* de no ofenderlos, de no abusar de su tolerancia”. Stengers, Isabelle, *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*, Futuro Anterior Ediciones y NED ediciones, Barcelona, 2017, pp. 40-41.

<sup>2</sup>Las ideas que desarrolla Bruno Latour en *Investigación sobre los modos de existencia* (Paidós, Buenos Aires, 2014) citadas en Danowski, Débora y Viveiros de Castro, Eduardo, *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*, Caja Negra, Buenos Aires, 2019, p. 163.

<sup>3</sup>“Para Heynen, Kaika y Swingedouw, la ciudad industrial moderna y post-industrial capitalista establece una forma de mediación técnica con

la naturaleza basada en la asunción de la naturaleza como recurso disponible, que es socializado a partir de una serie de procesos socio-económicos de dominación, explotación, subordinación y represión del medio que alimentan la urbanización capitalista. Se produce, además, una movilización de recursos, siempre sujeta al mercado. Las dinámicas de mercado, por su parte, tienden a invisibilizar determinadas relaciones de poder y favorecen la imagen de una paradójica desconexión entre la naturaleza y la ciudad, como si no fueran entidades co-modificadas”. Fogué, Uriel, *Ecología política y economía de la visibilidad de los dispositivos tecnológicos de escala urbana durante el siglo XX. Abriendo la caja negra*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM), Universidad Politécnica de Madrid (UPM), Madrid, 2015, p. 268.

<sup>4</sup>“Construir no solo es el camino (el medio) para habitar (el fin). Porque el habitar no existe de una manera separada del construir; no preexiste a la acción del construir, porque toda operación constructiva inscribe y moviliza ya un modo particular de habitar. Pero tampoco el habitar es una consecuencia del construir, como si el habitar fuese un resultado de la construcción. No habitamos porque hemos construido, dice Heidegger. En definitiva, ni construir ni habitar pueden darse el uno sin el otro y, por lo tanto, no pueden ser pensados de manera separada”. Ibid., p. 124.

<sup>5</sup>Abalos, Iñaki y Herreros, Juan, *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea, 1950-2000*, Nerea, Hondarribia, 1992, pp. 133-167.

<sup>6</sup>Koolhaas, Rem, *Espacio Basura*, GG Mínima, Barcelona, 2008, pp. 7-8.

<sup>7</sup>Fogué, Uriel, op. cit., p. 362. Quiero dedicar un agradecimiento especial a Uriel Fogué, pues la lectura de su tesis ha sido fundamental para elaborar el presente texto.

# 15

**ANDREA RODRIGO  
BOSQUE REAL**

## BOSQUE R.E.A.L. dentro de un bosque dentro de ti

– Sería increíble celebrar el 1 de mayo cerrando el parque. Que, además de todo lo que vive ahí, solamente lo habitaran un rebaño de ovejas y la Guardia Real.  
– Para eso haría falta una pandemia.

Hablo con Javi Cruz y Jacobo Cayetano, nos proponemos buscar lugares que estén vivos para nosotrxs: los rumores, los deseos. Queremos volver al bosque sin el sentimiento nostálgico de no haber podido hacerlo.

El día 1 de mayo del año 2020 Bosque R.E.A.L. fue un acto de imaginación, como imaginario había sido hasta ese momento el lugar al que entraron las 300.000 personas que cruzaron la Puerta del Rey el 1 de mayo de 1931, durante la Segunda República, cuando el Estado cedió al pueblo de Madrid la Casa de Campo y dejó de ser propiedad de la realeza, que la usaba como coto de caza. En 2020, confinadxs, descubrimos lo que era un kilómetro a la redonda, y el bosque estaba un poco más lejos —solo un poco.

Nuestra conversación se anuda a través de dos gestos: acercar y alejar. Una estrategia dramaturgica que reconozco bien. Enfocar, ensimismarte en el detalle, acercarte hasta perder las referencias externas. Alejarte para recuperarlas y que todo parezca extraño pero colocado. Bosque R.E.A.L. hace eso y más porque, de alguna manera, busca extrañarse en lo que has creído conocer toda la vida.

J y J dicen que la Casa de Campo *permea y funda*. Puedo sentir cómo se despliegan la imaginación y el deseo al poner cada una de esas palabras sobre el paisaje.

La Casa de Campo es un lugar que lanza imágenes de España, acoge tradiciones constantemente, y por eso es tan narrativo y se cuenta tan bien. Bosque R.E.A.L. nace para “Revisar de manera Expandida, Aumentada y Literal” algunas de sus anécdotas e Historias, con el ánimo de hacer concurrir tiempos y espacios pasados, presentes y futuros.

J y J han trabajado cuidando de su historia y abrazando su visión mitológica con referencias como el texto de Luis López Navarro que acompaña la *fábula fotográfica* del fotógrafo Antonio M. Xoubanova<sup>1</sup>. En él hablan así de los *habitantes* de la Casa de Campo:

Es importante comprender la naturaleza dimensional de estos seres: cada individuo translúcido que habita la Casa de Campo es en realidad la parte oscura, incierta y libre de un madrileño; el resto de la persona vive en Madrid una vida normal de perfil bajo como administrador de sistemas o guardia de seguridad, y se disgrega o reunifica con su lado oscuro mediante el transporte público, en general el metro.

Si tomamos la ciudad como un texto articulado, esa frase solo se puede formular desde la potencia de un bosque. El bosque no se fija, no está condicionado, es un espacio en el que caben tanto el deseo y la libertad como lo secreto y el terror. Pero un bosque tan cercano a la ciudad no puede quedarse en el mito de lo oculto y en la idealización de lo que, en tanto que furtivo, se escapa. Debe articularse de otro modo: desde un decir poético.

J y J han tenido que aprender a escuchar al bosque para entender cómo quiere decirse. Porque el bosque interrumpe la forma en la que posamos la atención sobre las cosas, está abierto a diferentes resonancias y conexiones, habla desde otra escala de sentido para la que hay que construir una sensibilidad específica. La escucha que necesitamos es la de quien se implica y está en medio de las cosas.

¿Cómo estar dentro de un bosque que está dentro de ti? Porque con esa escucha, con esa sensibilidad que han adquirido con su insistencia, a J y a J se les ha metido el bosque dentro. Hace cosas con y sobre ellos, y aparecen estas resonancias y afinidades que les devuelven continuamente. Puede que ese sea el mayor deseo de quien organiza formas de acercarse, transmitir y encontrarse: que

las cosas que producimos tengan una vida aparte que nos afecte y nos ofrezca una devoción, haciendo cosas con nosotrxs como nosotrxs hemos creído hacer con ellas.

El programa de Bosque R.E.A.L. sabe que entra en un lugar donde ya existen muchos anfitriones (jardineros, paseantes, guardas, canteros, maestros...). Con la atención puesta en eso, invitan a artistas y diferentes trabajadorxs culturales a relacionarse íntimamente con alguno de los espacios o relatos que habitan la Casa de Campo.

La invitación surge del doble gesto de escuchar y poner en común, generar un encuentro. En más de una ocasión este encargo se ha convertido en un regalo para lxs artistas, que han conectado de una manera bella, íntima y material con lo que tenían entre manos. Son invitaciones que tienen tanto de precisión como de intuición. La intuición que solo manejas cuando escuchas tan atentamente que parece que obra alguna clase de hechizo o coincidencia. J dice que el arte es ese estar en contacto con lo posible y lo extraordinario, y que el papel de lxs artistas es articularlo para que exista. Bromeamos con la idea de que en este proyecto ellos han pasado de hacer una mediación que anuda su interés por

# 19

el cuidado del lugar y la pedagogía, a actuar como *mediums*, dejarse atravesar por lugares sensibles y dar pie a la articulación que opera en el bosque, más cercana a un *conmover*.

Esa invitación que condensa una escucha inusitada, una afectación por la escena artística y un deseo de trasladarla al bosque es la que le hicieron a la bailarina y coreógrafa Mónica Valenciano para presentar su trabajo —que es escénico, pero también tiene una extensa línea pedagógica— en la Escuela de Tauromaquia de la Venta del Batán. J y J propusieron una intervención en este espacio, entendido como un entorno de encuentro y aprendizaje, con su propia identidad y prácticas. Una invitación que aún está en el espacio de la potencia, de *lo que podría ser*, pero de alguna forma ya ha operado en la imaginación. Le dijeron a Mónica:

Fantaseamos con que algo de tu danza se quede en los cuerpos de lxs alumnx de la Escuela de Tauromaquia.

Mónica tiene una capacidad fascinante para conectarse con lo extraordinario. Lo que no sabían, al menos en esa escala en la que normalmente percibimos o reconocemos de manera consciente, es que una de las ideas

con las que Mónica llegó a Madrid fue precisamente apuntarse a una escuela de toreo. Ya había una cierta fascinación por ese vocabulario de movimiento, quién sabe si J y J lo entrevieron de algún modo en su práctica.

No sabemos exactamente el qué, pero hay algo que nos llama a colisionar vuestros cuerpos, de ese mundo arcaico y teatral de la lidia con tu mundo fascinante que disfrutamos y respetamos tanto, con tu dimensión de maestra y tus transferencias con los mundos. Sería increíble contar contigo.

<sup>1</sup>Xoubanova, Antonio M., *Casa de Campo*, MACK Books, Londres, 2013.

\* Agradezco a Marta Alonso-Buenaposada la lectura y el cuidado.

**ISABEL MARCOS**  
JAIME DE LORENZO (MÓN)

## CANSADAS

Navegando por internet, en un intento de aprender datos precisos sobre cómo está repartida el agua de nuestro planeta, he descubierto cómo se distribuye el agua en el cuerpo humano. El cerebro se compone de un 70%, la sangre de un 80% y los pulmones de un 90%. El tejido graso es uno de los tejidos con menos agua, solo un 10%, y los ojos son la parte más acuosa: de un 90 a un 95%. El cuerpo humano está formado por un 65% de agua en total, porcentaje que varía de un cuerpo a otro y que va disminuyendo a medida que envejecemos.

Somos cuerpos de agua, pero nuestras aguas, tanto las que forman tejidos como las que fluyen libremente, raramente son transparentes: sangre, orina, jugo gástrico, flujo vaginal, saliva, bilis, esperma, etc. Las aguas del planeta tampoco suelen existir incoloras, ni son siempre líquidas: los lagos, ríos, mares, glaciares y océanos son marrones, grises, verdes, azules; cambian de estado y consistencia, se vuelven viscosos, se coagulan, se derriten, se secan.

Cuando un cuerpo de agua cambia de color nos alerta de que algo no funciona. Que la piel de un recién nacido se vuelva amarilla indica un exceso de bilirrubina en la sangre que fluye por su pequeño organismo. Cuando se produce un desequilibrio en el ecosistema de una laguna, su superficie se cubre de una densa capa de verdín. La actividad humana es el principal desencadenante de la contaminación del agua, sus desequilibrios y su consecuente cambio de color.

Hace tres semanas *asistí* desde mi ordenador a una charla titulada *We are All at Sea*:

*Collective Care in Untethered Times*<sup>1</sup> de la pensadora y escritora feminista australiana Astrida Neimanis, autora de *Bodies of Water* (2017)<sup>2</sup> y defensora de un feminismo interseccional que aprende de y con el agua. Durante la charla, Neimanis recitó una historia ficticia en la que dos personajes, una mujer y un mar, están muy cansados. La mujer está cansada porque el régimen capitalista en el que vive le exige dormir cada vez menos, estar siempre conectada a través de dispositivos electrónicos, trabajar más, cumplir antes los objetivos. El mar, por su parte, está cansado de evitar que la temperatura del globo siga aumentando; cansado de recibir el contenido de nuestros desagües; cansado de sostener la vida del planeta.

Pocas horas después de escuchar a Neimanis, descubrí *Petroleum*, el trabajo fotográfico de Jaime de Lorenzo cuyas imágenes nos acercan a Ballsh, un pueblo al suroeste de Albania cercado de pozos de petróleo donde se encuentra la refinería más grande del país. En Ballsh encontramos un despiadado ejemplo de cómo la explotación de recursos naturales llevada a cabo durante décadas nos ha conducido a una crisis ecológica y social global sin precedentes. La industria de extracción de petróleo de Ballsh contamina el agua que consumen sus propios trabajadores, quienes no disponen de las infraestructuras necesarias para frenar dicha contaminación. Una catástrofe que deja todos los cuerpos de agua, los humanos y los más que humanos, agotados.

Entre las fotografías que componen *Petroleum*, llama mi atención la imagen de un terreno arenoso marcado por las ruedas de

un vehículo. Estas huellas, por cuya incisión y forma intuyo que pertenecen a un camión o vehículo muy pesado, están inundadas de un líquido brillante, viscoso y negro. La contaminación tinta los lagos, los campos de cultivo, las aguas subterráneas y los ríos de negro, y los impregna de un penetrante hedor perceptible desde todos los rincones de Ballsh, incluidos los interiores de los hogares. Durante su viaje de investigación, De Lorenzo y sus compañeros sufrieron dolores de cabeza, picores de ojos, tos y llagas en la garganta provocadas por ese olor que él mismo describe como “gasolina con humo”<sup>3</sup>.

Los animales nos valemos del sentido del olfato para protegernos de sustancias nocivas, desde químicos tóxicos a alimentos en mal estado. Muchas mujeres embarazadas experimentan asco o náuseas con algunos olores que antes no eran desagradables. Está comprobado que suelen sufrir estos síntomas con productos cuyo consumo se desaconseja durante la gestación, como el café o la carne cruda. El gas natural es inodoro y, sin embargo, se le añade un odorizante químico llamado mercaptano para que nuestro olfato sea capaz de detectar una fuga y evitar así una explosión.

El malestar que experimentaron De Lorenzo y sus compañeros les alertó del peligro que los vapores que inhalaban durante su estancia en Ballsh suponía para su salud. Cuando convivimos diariamente con ciertos olores, nuestros sentidos terminan acostumbrándose a ellos y, pasado un tiempo, dejamos de percibirlos. Si la constante sobreexposición a sustancias tóxicas que sufren los habitantes de Ballsh les priva de sentir el peligro a través

del olfato, ¿cuáles son las herramientas de defensa y protección de esta comunidad? Frente a esta desprotección, muchos de los que no dependen económicamente del petróleo deciden emigrar. Más de un 40% de la población albanesa reside fuera del país, lo que constituye una de las diásporas contemporáneas más grandes de Europa.

En *Precarious Life*, el/la filósofe estadounidense Judith Butler argumenta que la vulnerabilidad corporal es una condición humana elemental y que solo desde la alianza podremos luchar contra el tipo de poder que desecha ciertos cuerpos y comunidades<sup>4</sup>. Pienso en las palabras de Butler mientras observo las fotografías de *Petroleum* y visualizo perfectamente la precaria interdependencia entre seres humanos, infraestructuras y entorno natural. A la vez me pregunto: ¿cuántos más daños deberán sufrir las aguas y los ciudadanos albaneses para que la industria de extracción de petróleo les deje descansar?

# 23



**JAIME DE LORENZO**

*BALLSH, ALBANIA, MAYO 2019*

LAS HUELLAS DE UN CAMIÓN REFLEJAN EL ESTADO DE ABANDONO Y CONTROL QUE SUFREN LOS POZOS DE PETRÓLEO GESTIONADOS POR LA EMPRESA ESTATAL ALBPETROL

**LA YAYU**

LORENZO GARCÍA-ANDRADE

<sup>1</sup>“To be at sea” es una expresión del inglés que significa estar muy confundido o desorientado.

<sup>2</sup>Neimanis, Astrida, *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*, Bloomsbury, Londres, 2017.

<sup>3</sup>Durante la redacción de este texto, Isabel Marcos y Jaime de Lorenzo mantuvieron una correspondencia vía *email* en la que intercambiaron ideas, impresiones e información.

<sup>4</sup>Butler, Judith, *Precarious Life: The powers of Mourning and Violence*, Verso, Londres, 2004.

[...] Así surgió la rumba de cajón. De una caja de quesos, de quesitos crema, que venían en unas cajitas. Ahí se tocaba la rumba. ¿Por qué se tocaba la rumba en eso y no en tumbadoras? Pues porque hubo unos años en los que, hace muchos años, te hablo de antes de los años cincuenta, poco antes de los años cincuenta, se empezó a tocar la rumba con-sar-tenes-con-cajones-con-gavetas ¿Por qué? Porque fue prohibida. Porque el Gobierno creía, se pensaba que se utilizaba y no estaban equivocados, que se utilizaba la rumba para mandar mensajes contra el Gobierno. Para... aaaah..., ¿cómo se llama, cómo se dice esta palabra...? CONSPIRAR. Para-mandar-mensajes-para-comunicarse-para manifestarse en contra del Gobierno... Entonces, la policía llegaba y te quitaba los instrumentos. Y ahí surgió la rumba de cajón. Empezó a tocarse la rumba con cajones porque llegaba la policía y te daba tiempo a poner el cajón en su sitio, soltar la sartén y aquí no ha pasado nada. Aquí no hay instrumentos. Vale, y por eso se le llama rumba de cajón. La rumba empezó a tocarse con cajones porque prohibieron los instrumentos. Y nació en Matanzas. Ahora la rumba es patrimonio, gracias a Dios. Patrimonio de la Humanidad..., como el son. [...]

[...] Cuestión de paso básico. O sea, a la hora de enseñar, de enseñar el paso básico, antes hay que enseñar la postura que lleva. Que sería una postura afroide: piernas flexionadas. Intención hacia delante, que no quiere decir que se-te-caiga-el-cuerpo-pa'lante así como si estuvieras cansado. No. Es arriba, mantener siempre... la intención, arriba y-hacia-delante. La postura de los pies es su-

perimportante también. ¿Entiendes lo que te digo? La postura de los pies no, no, no debe ser así abierta, yo misma camino así: como a las dos menos diez. ¿Me entiendes lo que te quiero decir? Las cosas folclóricas, por lo menos las de mi país, y en África no se bailan así. Se bailan con los pies rectos y a veces hay danzas que van más allá, que son más afro que la rumba, se bailan... eeeeh... tienen un punTO de belleza si metes un poco el pie hacia adentro. Como las danzas arara. Que son del antiguo Dahomey y que tienen que ver con, vamos a ver, son las danzas, que..., por ejemplo, ¿has visto las danzas de Babalú Ayé?, ¿sabes?, estas que son así, ese tipo de danza. Si metes por ejemplo el pie un poco para adentro, se ven mucho más elegantes y todo. ¿Me entiendes? Es... todo lo contrario del ballet clásico, digamos. SIN perder la intención, la intención hacia adelante. Ya cuando lo bailemos te darás cuenta de lo que te quiero decir. La rumba viene siendo el límite entre lo pagano y lo religioso entre comillas. ¿Sabes lo que te quiero decir? O sea, una rumba, por ejemplo, el canto de santería, son cantos netos de santería que no llevan..., no llevan palabras en castellano. ¿Sabes? Cuando llega la parte de la rumba, ya con la rumba que pertenece al folclore igual, PERO se le canta a todo: al amor-al-amigo-ala-madre-a los orishas-a un caracol-a lo que te dé la gana. ¿Entiendes? Y es en castellano. Y ahí sí, también se pueden usar palabras en lengua, en yoruba, en congo..., puedes iniciar una rumba con un canto congo, con un canto yoruba, con un canto arara. Sabes: con lo que tú quieras. La rumba es muy abierta. El punto de vista físico, danzario, es un poco

más sencillo. Me parece más sencilla para romper el hielo. [...]

[...] El complejo de rumba tiene tres variantes. Tres variantes. Tiene el yambú, que es una danza. Es. Se diferencia del guaguancó, que es el que le sigue, se diferencia porque el yambú no tiene vacunao. Es una danza, es el mismo paso, pero sin vacunao..., y es más lenta. Más caadeeenccioosa. O sea, la música también es más lenta y caa-den-ccciosa. ¿Por qué? Porque era un baile de ancianos. Era antiguamente lo que bailaban las personas mayores. Salía el señor con o sin bastón yyyyyyy casi siempre con bastón porque le da mucho juego subieendo, bajaaando, ¿sabes? Yyyy luego la mujer eeh se seee, ¿cómo se dice esta palabra?, se VANAGLORIA de todavía estar un poco más fuerte que él. Entonces se luce con su falda. ¿Sabes? Pero siempre dentro de esa cadeencia lenta, ggguuapa, sabrosa que tiene el yambú. Luego viene el guaguancó, que tiene el vacunao. Que es un gesto pélvico o con la mano o con el pañuelo hacia el pubis de la mujer, y ella no debe dejarse agarrar. No debe dejarse coger nunca. Jamás. ¿Sabes? Es como un juego entre el gallo y la gallina. Un roneo. Entonces, está bailando y él hace con la mano ASÍ y ella se tiene que cubrir. Con-las-manos, con-la-falda, con un gesto dando a entender que se ha cubierto, que no se ha dejado coger. Vale. Y es más cañero. Es más rápido. Y lueeego viene la columbia, que antaño era un baile solo de hombres, vale. La columbia eeeeh eh en principio es de hombres pero hemos habido mujeres que hemos bailado columbia. ¿Sabes? ¡Y! Dentro de la misma columbia tiene

como una variante que es la jiribilla, que es como la columbia pero mucho más rápida. Más dinámica, diría. Eso es la rumba. Y como te digo se le canta a todo. La rumba le canta a todo. A todo, todo. Un objeto, una persona, la naturaleza, las plantas..., como te dije horita: a la madre, al hijo. [...]

[...] Hay un corro. Están los músicos tocando a mil, está el corro y de repente se arranca una pareja. ¿Sabes? Y se puede arrancar otra. Si se cansa esa pareja primera se retira y se queda la otra. Normalmente van de dos en dos. Pa'que se vea lo que hacen los danzantes, ¿sabes? ¿Sabes lo que te quiero decir? Se respeta ese espacio un poco. ¿Me entiendes? La rumba es un baile de pareja. Preferiblemente una al tiempo. Pero cuando hay por ejemplo en el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba que se hacía los sábados de la rumba, eeh en lo que'ra el patio, que después pasó a llamarse el palenque, de repente ya al final se entusiasaban varias parejas. Y SALEN. Y los músicos bajaaaaando pa'abajo pero en principio sale una pareja bailando. Después, se abre la valla, que es como se dice. Ya sea pa'la columbia también sobre todo cuando termina de improvisar el akpwón, que así se le llama al que canta, al que inspira, y bueno, pues después que termina esa historia viene el montuno, que es la parte de los coros, que es donde sale la pareja a bailar porque la primera parte de la rumba no se baila. Se espera, se escucha. Ya sea en cualquier variante de la rumba, yambú, guaguancó y jiribilla. En la parte que el cantante, el gallo, está contando la introducción..., en la columbia por ejemplo empieza con un llorao. ¿Sabes? Que

# 27

siempre, bueno, decir que el llorao viene del cante jondo español. De ahí viene. Entonces empieza con ese llorao. O la diana, que es... La diana es en el guaguancó, el llorao es en la columbia. Cuando dice:

AMBELEMBELEAMBELEMBELEAMBELEMBAAAAAMI  
COOOORO A-AA-AAAAAH  
(ta ta tata ta ta tata)

AMBELEMBELEAMBELEAMBELEBEEE  
(ta ta tata ta ta tata ta ta tata ta ta tata)

Y ahíiiii empieza el cuento. Es una conversación entre el akpwón, el quinto y el bailarín. Un triángulo amoroso. El quinto marca, o el bailarín marca con los pies, y lo mismo con el akpwón, que va ensalzando, le va levantando los humos, el quinto va quinteando, que el bailarín va a imitar con los pies, o al revés, el bailarín hace un paso que el quinto va a seguir. Y, cuando el akpwón termina de hacer esa historia, entra el montuno, que sube un poquito de tiempo y ahí salen los bailarines. Mientras él está improvisando toda la historia, los bailarines ya saben: oeee voy a bailar contigo y se están cargggaando. Se están mirando y se están carrrgggaando de cómo suena el cajón, de cómo suena el quinto, lo que están tocando... la tumbadora. Y ya, cuando llega el montuno, lo que salen son flechas. Salen enérgicos. Hay un momento de carga. Te vas alimentando de lo que va diciendo el cantante, de lo que está diciendo el músico: te cargas. [...]

*Yayu y Lorenzo somos amigxs. Lxs dos vivimos en Madrid, pero lxs dos, también, en algún momento vivimos en La Habana. La Yayu en Cuba comenzó a formarse en los talleres del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba en 1990 e hizo carrera en el prestigioso Conjunto Folclórico Raíces Profundas. Lorenzo iba a la escuela los años que vivió allí. Este texto está hecho de fracciones de una clase de rumba que Yayu le impartió a Lorenzo en el patio de su casa. Son extractos transcritos de esta clase que podrían perfectamente formar parte de los talleres de rumba que La Yayu va a impartir dentro de la exposición Ayudas Injuve para la Creación Joven 2019/2020. Artes Visuales con el proyecto Inteligencias Colectivas.*

**LUCÍA JALÓN OYARZUN**  
BARTLEBOOTH (ANTONIO GIRÁLDEZ  
LÓPEZ Y PABLO IBÁÑEZ FERRERA)

## MINORIZAR PARA AMPLIAR EL MUNDO

I SPREAD LIKE STRAWBERRIES  
I CLIMB LIKE PEAS AND BEANS  
—HEAVY BALLOON, FIONA APPLE

El 17 de abril de 2020, con medio mundo confinado en sus casas por la crisis del coronavirus, Fiona Apple publicaba su disco *Fetch the bolt cutters*, un álbum donde uno de los principales instrumentos era su propia casa. No se trataba de un mero ingenio con el que responder al aburrimiento y las limitaciones del encierro temporal. La lenta andadura hacia esas nuevas composiciones comenzó en 2012, cuando empezó a bromear con un álbum conceptual sobre su casa que se titularía *House Music*. Durante esos ocho años, cada superficie de su estudio, “desde los estantes hasta el suelo, estaba cubierta de un manto de maltratados instrumentos de percusión: campanas, bloques de madera, tambores, cuadrados de metal.”<sup>1</sup> Más allá del estudio, Apple y su banda inventaron instrumentos por toda la casa, desde latas rellenas de tierra, vainas de semillas pasadas por el horno a modo de maracas o incluso los huesos de su perra muerta unos años antes. El bajista Sebastian Steinberg recuerda “golpear con fuerza en las paredes y en los suelos —tocar su casa—”. Se trataba de *minorizar* la idea de instrumento para extraer la vibración propia de la materia,

un ritmo plural como latido de una vida no únicamente orgánica. “Quería empezar desde el suelo, desde la base. Para ella, eso es el ritmo”, comenta su guitarrista David Garza. Para llegar ahí era necesario *minorizar* la escucha y despertar la ecología sonora propia de la casa y de los cuerpos que la habitan. Los ritmos propios de lo menor, ritmos imperfectos, expresión de una “potencia de variación” inagotable<sup>2</sup> y donde el error es constitutivo de la expresión, emergen en ese encuentro entre escucha y diálogo<sup>3</sup>.

Para definir lo menor y entender qué puede suponer ese verbo que siempre lleva implícito, *minorizar*, queremos trabajar desde dos orientaciones<sup>4</sup>. En primer lugar, lo menor indica una expresión en los márgenes de las estructuras discursivas mayores, desde una lengua hegemónica que acalla otra minoritaria<sup>5</sup> a un sistema económico que cancela la mera alternativa<sup>6</sup>, pero también pueden operar como formas mayores aquellas minorías que se constituyen como inmovilización de esa *potencia de variación*<sup>7</sup>. Lo menor caracteriza siempre un movimiento de diferencia y desaparece en la estasis, por eso rehúye las

categorías, las líneas y las identidades. Frente a la generalidad y también frente a la singularidad clasificada o cuantificada, reivindica siempre lo circunstancial y lo experimental. Esta misma descripción que estoy haciendo, que responde sin reproducir aquella que hicieron Gilles Deleuze y Félix Guattari en 1975, debe permanecer también en movimiento, sujeta a experimentación, ajena incluso a su mismo nombre. “Whatever happens, whatever happens...”, murmura Apple al final de la canción que da título al álbum mientras se oye ladrar a sus perros de fondo<sup>8</sup>.

La segunda orientación con la que queremos trabajar deriva de la *estrechez* en la que se mueve la *potencia de variación* que caracteriza lo menor. Precisamente, por operar en los márgenes o rendijas, en los puntos ciegos de las estructuras y patrones mayores, habita siempre unos espacios (unas herramientas, unas condiciones) materialmente limitados. Sin embargo, lo menor reconoce en esa estrechez una *amplitud afectiva* esencial. Esa estrechez es el espacio de los muchos y le confiere a lo menor su carácter político y plural. En el espacio reducido, las prácticas meno-

res amplían el mundo, lo multiplican y lo extienden desde una implicación común. En *Joseph Anton*, Salman Rushdie escribe cómo “la literatura intentaba abrir el universo, aumentar, aunque fuera solo un poco, la suma total de lo que para los seres humanos era posible percibir, comprender y, por tanto, en último extremo, ser. [La literatura] llegaba hasta los límites de lo conocido y empujaba los límites del lenguaje, la forma y la posibilidad, *para crear la sensación de que el mundo era más grande, más amplio, que antes*”. Ya Deleuze y Guattari habían escrito unos años antes cómo “el arte siempre añade variedades nuevas al mundo...”<sup>9</sup> Sin embargo, la *minorización* solo amplía el mundo desde la atención minuciosa a la vibración que recorrer esa estrechez. Apple y su banda trabajan juntos para hacer emerger ese movimiento aparentemente imperceptible que constituye la casa. Lejos de las estructuras musicales clásicas, se trata de despertar el crudo sonido de la materia a través de “palmadas, cantos y otras formas de percusión improvisadas, todo en armonía con el espacio y los ecos, susurros, gritos, respiración, bromas, presuntos errores y ladridos de perro.”<sup>10</sup> En

<sup>1</sup> Nussbaum, Emily, “Fiona Apple’s Art of Radical Sensitivity.”, en *The New Yorker*. Disponible en: <https://www.newyorker.com/magazine/2020/03/23/fiona-apples-art-of-radical-sensitivity> (última consulta: 3 de diciembre de 2020).

<sup>2</sup> Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil mesetas*, Pre-Textos, Valencia, 1988, p. 104.

<sup>3</sup> En la última pista del disco, *On I go*, voz y percusión se contestan y atienden, y, cuando pierde pie en un

momento, lo completa con un “Ah! Fuck, shit...”, que permanece en el corte y tras el cual continúa cuando ritmo y voz se recuperan mutuamente.

<sup>4</sup> El ejercicio de “repliegue estético” de Núñez, Amanda, en *Gilles Deleuze. Una estética del espacio para una ontología menor*, Arena Libros, Madrid, 2019 ha sido una gran inspiración para estas reflexiones.

<sup>5</sup> En *Kafka. Por una literatura menor*, Ediciones Era, Ciudad de México, 1978, Deleuze y Guattari se refieren

al uso del alemán que hace un checo como Franz Kafka. Me remito también a mi propia investigación doctoral donde se exploró esa expresión menor a través del uso del inglés por la población afroamericana en las plantaciones del sur de los Estados Unidos. Véase Jalón Oyarzun, Lucía, *Excepción y cuerpo rebelde: lo político como generador de una arquitectónica menor*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2017, pp. 183-185.

<sup>6</sup> “Schools in England Told Not to Use Material from Anti-Capitalist Groups.”, en *The Guardian*. Disponible en: <https://www.theguardian.com/education/2020/sep/27/uk-schools-told-not-to-use-anti-capitalist-material-in-teaching> (última consulta: 3 de diciembre de 2020).

<sup>7</sup> Una voz, por ser minoritaria, no se expresa necesariamente en un modo menor.

*Los diferentes modos de existencia*, Étienne Souriau planteaba la importancia de saber atender a esos esbozos de realidad que percibimos fugazmente para poder intensificar su realidad. Se hacen necesarias, en palabras de Yves Citton, unas ecologías de la atención propias de la estrechez que, sin esa escucha, devendría interior y encierro, cortocircuito afectivo con el mundo. Apple no se encierra, sino que hace de la estrechez un hábitat: *minoriza*, amplia e implica al mundo mientras “escribe el abecedario sobre sus borradores, buscando, como quien intenta resolver un rompecabezas, juegos de palabras, rimas, e iluminaciones accidentales”. Trabaja incansable con fragmentos llenos de *flecos* que vibran incitando esos posibles encuentros.

*Fetch the bolt cutters* tardó ocho años en tomar forma, lo que en nuestro mundo de hiperactividad mediática equivale a unas cuantas vidas. Sin embargo, ese “ritmo lento”, tal y como lo supo nombrar Carmen Martín Gaité, resulta imprescindible para *dar margen en el margen* y poder atender y realizar esas frecuencias menores que pueblan la estrechez. Hace falta para ello

una continuidad afectiva que está reñida con el régimen balístico anestésico propio del semiocapitalismo contemporáneo<sup>11</sup>. En este medio, el estímulo no tiene margen para convertirse en afecto y los cuerpos, distanciados del mundo, se encierran *desafectados*. La estrechez se convierte así en interior que clausura. Porque, para construir esas fértiles ecologías de la estrechez y despertar la atención a las existencias menores que esbozan innumerables mundos posibles a nuestro alrededor, debemos reafirmarnos como seres de pura exterioridad, definidos por la exposición y la apertura a la diferencia, alegremente condenados a la fricción y a lo confuso. Constituidos *en* nuestros encuentros y definidos por aquello a lo que afectamos tanto como por aquello que nos afecta, somos expresión de una pluralidad. Jean-Luc Nancy nos habla del “ser singular plural” y nos recuerda que “lo que existe, sea lo que sea, *porque existe coexiste*. La coimplicación del existir es la participación de un mundo” y nos hace “imposible volver a cerrar sobre una identidad”<sup>12</sup>. Sin embargo, vemos cada día que es demasiado fácil convertir la estrechez en encierro, que el exterior devenga

interior y la continuidad afectiva, el tacto del mundo, queden cercenados, nosotros *desafectados* y la posibilidad de ese afecto común que nos constituya como comunidad política<sup>13</sup>, disuelta.

Desde hace tiempo me interesan los mapas que desbordan lo visual, que más allá de la representación buscan la expresión de imágenes afectivas complejas. Son mapas invisibles trazados por los hábitos y gestos en el espacio, orientaciones ciegas con las que navegar en un mundo deslumbrado por la hipervisibilidad, mapas aprendidos a través de la memoria, la repetición y la narración, mapas en fin que expresan la espacialidad como alcance afectivo de los cuerpos y no como una mera abstracción mensurable y reproducible mediante una proyección u otra<sup>14</sup>. Mientras escucho el disco *Fetch the bolt cutters*, que para mi cuerpo es imposible disociar de los movimientos de un caminar confinado, ese mapa afectivo propio y el trazado por los ritmos, las polifonías, las bromas, la rabia, los instrumentos imposibles o los espacios de una casa al otro lado del mundo, se conforman mutuamente, no pueden

existir sin coexistir. El mapa, siempre plural, es un instrumento básico de (des)orientación, la *potencia de variación* de lo menor produce orientaciones que estabilizan el mundo y que, al hacerlo, lo desordenan, poniendo en crisis los sistemas de referencia previos. Se inicia así un movimiento de ida y vuelta, un ritmo capaz de constituir, con el cuidado y el tiempo necesarios para atender *las ecologías de la estrechez*, un *Atlas Menor* como el propuesto por Bartlebooth y sus colaboradoras. Esta colección de variaciones cartográficas, ejercicios de (des)orientación afectiva concebidos para resonar y cargados de *flecos*, *minorizan* para ampliar el mundo.

<sup>8</sup> Aparecen cinco perros en los créditos del disco: Mercy, Maddie, Leo, Little, y Alfie.

<sup>9</sup> Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993, p. 177.

<sup>10</sup> Pelly, Jenn, “Fiona Apple: Fetch the Bolt Cutters”, en *Pitchfork*. Disponible en: <https://pitchfork.com/reviews/albums/fiona-apple-fetch-the-bolt-cutters/> (última consulta: 3 de diciembre de 2020).

<sup>11</sup> Berardi (Bifo), Franco, *Generación post-alfa: patologías*

*e imaginarios en el semiocapitalismo*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2010.

<sup>12</sup> Nancy, Jean-Luc, *Ser singular plural*, Arena Libros, Madrid, 2006, pp. 44-45.

<sup>13</sup> En su *Tratado Político*, Spinoza defiende que ninguna comunidad política puede sobrevivir si solo es defendida desde la razón y no por “el común afecto de los hombres”. Véase Jalón Oyarzun, Lucía, “Épicas menores y afecto común”, en *El Gran Río. Resistencia, rebeldía,*

*rebelión, revolución*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2018, pp. 13-22.

<sup>14</sup> Jalón Oyarzun, Lucía, “Of maps perceived, but not drawn”, en *The Funambulist* 18, París, julio-agosto 2018, pp. 40-43.

# 33

**PATRICIA ESQUIVIAS**  
VENEDORES DE HUMO (PABLO  
SANTACANA Y MARTA M. LEGIDO)



**P. E.:**

Quizás estaría bien buscar páginas de sus cuadernos para acompañar. Por ejemplo, listados de sus *por haceres*, quizás esa página donde está apuntado el correo del señor de la asociación de vecinos de Valdebernardo que querían entrevistar, pero al que no consiguieron ver. O el listado de los invitados que se imaginaron que podrían asistir a su evento en un principio para comparar con los que sí llegaron a asistir. Y con esto, hablar de expectativas. En mi trabajo siempre comienzo imaginando unos personajes que me van a ayudar en mi investigación, que me van a contar cosas que deseo oír, pero por lo general no existen; cuando sí existen y de pronto me cuentan cosas que no espero, me resulta más difícil trabajar porque la realidad pelea con mis conjeturas y fantasías. A veces desearía no haberme topado con algunas realidades y otras veces han supuesto nuevos trabajos. Creo que les pasó algo similar con la historia de la Esfera, ¿no?

**VdH.:**

Dimos con la *Esfera Armilar* por accidente, cuando investigábamos sobre el barrio de Valdebernardo para un proyecto de romería vecinal que acabamos haciendo en Arganzuela. Aprovechamos una residencia en La Colmena (2017) para reflexionar sobre cómo la Esfera, pero sobre todo su ausencia, hablaban de una época y de un territorio. Invocándola pareció también que invocáramos a su autor, Rafael Trénor, quien nos llamó al descubrir que alguien resucitaba la historia de su obra. Desde entonces no hemos dejado de conversar con él e intercambiar documentos. Dar con Rafael —en realidad, que Rafael diera con nosotras— hizo que el proyecto se desplegara en direcciones maravillosas e inesperadas, pero también cambió nuestra forma de relacionarnos con la historia,

apareciendo un plano de afectos que lo alteraba completamente.

A partir de la Esfera, hemos ido desarrollando una lista enorme de posibles líneas de trabajo: recorrer todas las posibles ubicaciones de la Esfera y documentar qué ha sucedido en ellas, entrevistar al resto de agentes involucrados, rastrear proyectos fallidos similares y reconstruir sus historias, buscar la primera piedra original...

El proyecto para Injuve inicialmente se centraba en la recreación histórica de la ceremonia de colocación de la Primera Piedra de la Esfera Armilar. A raíz del covid, varios presupuestos de catering, el contacto con la orquesta de la policía municipal, modelos de baterías de fuegos artificiales, reproducciones de las lonas y cartelería del evento listos para imprimir, etc., van a quedarse solo en nuestros cuadernos.

**P. E.:**

Comparto con ustedes la sensación hacia sus piezas de que “algo no se les da bien”. El momento de presentar una obra siempre es complicado porque parece que lo mejor se ha quedado fuera. Tiendo a pensar que es un problema de formalización, pero quizás es más una cuestión de falta de un método más riguroso. ¿Ustedes dónde localizan sus carencias?

**VdH.:**

Siempre nos cuesta mucho materializar nuestras investigaciones en objetos, como si al intentar formalizar un proceso, perdiéramos una parte importante por el camino. No sabemos en qué punto o bajo qué forma cristalizar una búsqueda, ya que, de alguna manera, no sabemos qué estamos buscando. Nos resistimos a producir obra

material porque es como si traicionáramos al proyecto, reduciéndolo a un producto estético, fetichizándolo.

Otra cosa que nos da mucho miedo es ser poéticos, las metáforas. Como en tu caso, nosotras tenemos ese mismo problema de querer movernos entre un tono neutro, pero accionar desde los afectos. Como si quisiéramos poner el cuerpo en el proyecto, pero a la vez alejándolo de nosotras para poner el foco en lo que decimos y no en quién lo dice. Buscando ese punto intermedio entre un interés y un modo de hacer subjetivos, y un discurso capaz de generar resonancias.

**P. E.:**

Mi casa es muy desordenada porque no sé el lugar de las cosas. No paran de llegar cosas que no sé dónde colocar y cubren todas las superficies. Entre estas cosas hay piedras. Yo recojo alguna, pero mis hijos más. Por un instante, la que tienen en la mano es la piedra que llama la atención sobre todas las otras, pero luego ya no se sabe qué tenía de especial. Son todas pequeñas. No sé si ellos se darían cuenta si un día las desapareciera todas. Creo que las piedras de las que hablan ustedes suelen ser grandes y con historia. ¿De dónde viene esa fijación?

**VdH.:**

En 2010 Marta visitó la piedra movediza de Tandil y se quedó fascinada con su historia. Había toda una infraestructura turística generada en torno a una piedra que se mantenía en equilibrio sobre un solo punto. Y resultó que en realidad la piedra era una reproducción. La original se había caído hacía años.

Revisando nuestro trabajo, creemos que siempre ha habido una obsesión por las

historias compartidas que nos arraigan a un lugar: las fiestas populares, el folclore, las tradiciones inventadas (y cómo se inventan), las coreografías, los protocolos, las ceremonias y los rituales. Cómo se materializan las cosas, cómo se reproducen y qué pasa cuando son reproducidas (lo que se pierde y lo que se gana). La materialidad de los mensajes institucionales, los formalismos, las banderas, los símbolos, los monumentos.

**P. E.:**

¿Cómo se comunican?

**VdH.:**

La verdad es que hablamos un poco por todas las vías. Una vez a la semana tenemos cerrado un Skype para actualizarnos sobre cómo va avanzando cada una con lo que estamos. Es una forma de ponernos *deadlines*, aunque sea entre nosotras. Pero también nos llamamos, nos mandamos *mails* y estamos casi permanentemente conectadas vía Whatsapp. Hubo una temporada que utilizábamos el mismo perfil de Instagram y nos comunicábamos entre nosotras a través de conversaciones con otras personas a las que respondíamos una o otra. Este mail te lo hemos escrito a cuatro manos manoseando la bandeja de borradores...

39

**SOFÍA LANUSSE**  
ÁNGELA JIMÉNEZ DURÁN

## LABORATORIO FUTURÍSTICO: UNA CALDERA EN FUNCIONAMIENTO

-Esta noche algo respiraba detrás de la pared.  
¿Lo sentiste?

-Vi solo la punta...

-¿Alguna vez has pensado en todos los cables y túneles que hay en este edificio?

-Bueno, hace poco encontré un lugar lleno de mangueras..., ¿quieres venir?

-Pero, ¿hace frío?

-Hay dos puntos fríos: uno detrás de la pared, otro en el picaporte.

-Pues vamos, pero seguro que nos mojamos los pies.

Ángela Jiménez Durán

Todo sucedió en torno a las nueve y cuarto de la noche. Poco antes, habíamos conversado en el ascensor acerca del cuarto de calderas. Desde ese momento no podía quitarme la idea de visitar esa extraña habitación donde múltiples transformaciones sucedían. Hacía tiempo que en mi cabeza rondaban estas dudas y cuestiones acerca de la relación entre los elementos y el tiempo. ¿Cómo funciona el paso del tiempo? ¿Cómo medir el tiempo que pasa por un elemento que tiene una vida infinitamente más larga que la nuestra?

Un cuarto de calderas, que para muchos es un lugar lúgubre y oscuro, para mí es un ecosistema donde los elementos y el tiempo dejan de existir, un lugar para experimentar, un viaje a un futuro lejano.

Esa noche la temperatura había bajado bruscamente. Ya nos habían advertido que el cambio sería muy fuerte y debíamos estar preparados. Habíamos arribado a La Paz unos días antes, con suerte no nos había dado el mal de alturas. Íbamos rumbo al Salar de

Uyuni, una de las mayores reservas de litio del mundo. Un lugar fértil, sobre todo por su potencial energético.

Decidimos bajar por las escaleras. El ambiente comenzaba a oscurecerse, la luz se tornaba más tenue. En cada escalón sentimos la humedad infiltrándose en nuestros huesos. El edificio del hotel había funcionado anteriormente como una fábrica de tubos de acero. En algunos rincones todavía se encontraban rastros de su previo abandono: ventanas rotas, fugas en los techos y ladrillos quebrados. Mientras descendíamos hacia el cuarto, comencé a pensar en una grieta, un quiebre de algo que estaba unido y luego se abrió; algo que siempre ha sido en mi opinión como un intento de escape, un acto de resistencia. Recordé el libro\* que leí hace poco tiempo, en el que una teórica política norteamericana cambia el enfoque de la experiencia humana de las cosas a las cosas mismas, y reflexiona sobre el poder vital de las formaciones materiales y el impacto que tienen sobre nosotros.

Al llegar cogí el picaporte, un escalofrío se apoderó de mi cuerpo. Una densa nube de vapor nos envolvió. Dimos unos pasos hacia adelante y nuestros zapatos se mojaron. De pronto, vemos pasar rápidamente una sombra, como un saco de dormir volador. Al rozar nuestros cuerpos podemos sentir el calor que emana. Vemos pasar otro, y otro..., son sacos de dormir fantasmas, guardianes de las calderas. A medida que nos vamos acostumbrando a la oscuridad y al vapor, vislumbramos las bombas, chimeneas, sistemas de regulación, contadores de energía: una ecología galáctica en funcionamiento. Los techos son bien altos y las paredes están cubiertas de humedad. El ambiente es denso y confuso, no podría describirlo con certeza,

pero hay fríos y calores. Pienso en la vitalidad material de aquellas máquinas y elementos que se transforman y en cómo habitan este espacio. Hay también muchas mangueras; en el piso, en las paredes y en los techos; conectando tubos, chimeneas, hacia otras dimensiones. Las mangueras son objetos de doble estado, pueden estar llenas o vacías y tienen un interior concreto, pero una forma cambiante. Como los sacos de dormir, las mangueras son objetos mágicos potenciales que habitan los espacios y los conectan.

Miro el reloj, las agujas han dejado de funcionar, hemos perdido la noción del tiempo que hemos estado aquí. Allí también hay un charco que parece un agujero negro. Nos acercamos para observarlo y notamos que el agua es sólida. Abrimos bien los ojos y nuestras miradas se cruzan. El agua no se mueve, es firme, oscura y sólida. Al contrario de las grietas, opone resistencia a cambios de forma y de volumen. Ya asustadas, damos unos pasos hacia atrás. ¿Hemos viajado en el tiempo? ¿Acaso es este el futuro que me imaginé en el que los elementos no responden a las leyes físicas que conocemos?

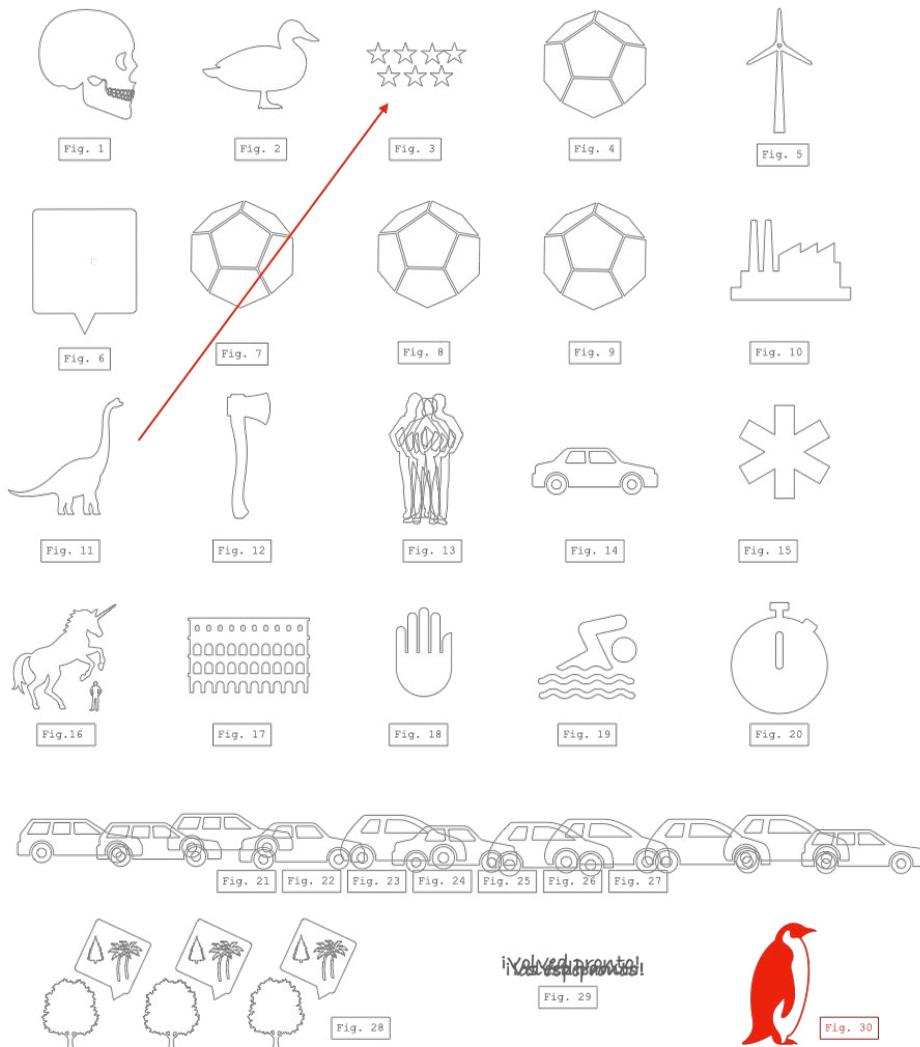
Subimos rápidamente a la habitación. El frío nos ha dejado mareadas, ya debe ser como medianoche. El calor del hogar reconforta nuestros huesos húmedos y fríos. Lentamente me incorporo y comienzo a sentir las extremidades de mi cuerpo. Giro la cabeza y miro el reloj nuevamente, son las nueve y cuarto de la noche.

\* Bennet, Jane, *Materia vibrante: una ecología política de las cosas*, 2010

43

**NATALIA MARÍN**  
AIDA NAVARRO REDÓN, LEONOR MARTÍN  
TAIBO Y ALEJANDRO SÁNCHEZ

## NO HAY MANIFESTACIONES EN DISNEYLANDIA



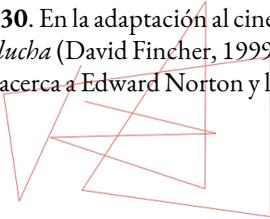
**Fig. 1.** Richard Ramírez, asesino en serie conocido como “El cazador nocturno”, responsable de 14 asesinatos entre 1984 y 1985 en Los Ángeles. En 1989, justo después de ser condenado a la cámara de gas, se dirigió a los reporteros que recogían su salida de los juzgados y dijo: *Hey, big deal. Death always went with the territory. See you in Disneyland!* **Fig. 2.** Sucede que, en los parques temáticos y en los letreros de carretera, las mini-mega-estructuras son mayoritariamente patos. **Fig. 3.** El fabuloso Festival de Luces de Navidad de Madrid (Nuevo México, EE.UU.) tuvo lugar desde el final de los años veinte hasta el principio de los cuarenta. En 1937 fue visitado por Walt Disney, convirtiéndose así en su mayor inspiración en la creación de Disneylandia años más tarde. **Fig. 4.** Vista de pájaro sobre Tropical Island, el parque acuático más grande del mundo. Cubierto por una cúpula de cristal, está situado a 60 kilómetros de Berlín y tiene una extensión de 66.000 metros cuadrados. El parque alberga toboganes de agua, lagunas, playas, enormes piscinas, canales y hasta globos aerostáticos. **Fig. 5.** Mapa de Disneylandia con sus tres partes diferenciadas: *Tomorrowland* (la tierra del Mañana), *Frontierland* (la tierra de la Frontera) y *Adventureland* (la tierra de la Aventura). **Fig. 6.** *I’m going to Disney World!* Esta frase fue eslogan de una famosa campaña que promocionaba el parque temático y que ocupó el codiciado descanso televisivo de la Super Bowl durante toda la década de los ochenta. Desde entonces, la frase quedaría como mantra-respuesta para cualquier jugador entrevistado tras ganar la competición: *What*

*are you going to do next? I’m going to Disney World!*, como quien va a la Cibeles, como quien va a Neptuno, a la Plaza del Pilar. **Fig. 7.** Famosa cúpula geodésica de cristal de Buckminster Fuller. **Fig. 8.** Exposición en el Cristal Palace de Londres en 1851. En la figura podemos apreciar la enorme cubierta de vidrio (posteriormente destruida) construida por Joseph Paxton. **Fig. 9.** Zoo humano de Madrid en el Pabellón de Cristal del Retiro junto a la Casa de Fieras. En 1887 fueron “exhibidos” 43 indígenas filipinos. **Fig. 10.** Aquí vemos un invernadero. Un invernadero es como un parque temático porque reproduce la ilusión de control de la naturaleza. Es una naturaleza corregida, mejorada, sublime. **Fig. 11.** *La naturaleza se abre camino*, frase del doctor Ian Malcom en *Parque Jurásico* (Steven Spielberg, 1993). El personaje está interpretado por Jeff Goldblum, lleva gafas de pasta y la camisa abierta. No solo tiene razón, también es sexi. **Fig. 12.** Análisis comparativo de las zonas de placer de nuestro cerebro. **Fig. 13.** Una cola de gente esperando a subir al Dragon Khan en Port Aventura. **Fig. 14.** Un atasco en la Gran Vía de Madrid. **Fig. 15.** El alcalde de Madrid presentando su plan de contraataque al plan de descongestión de tráfico Madrid Central en septiembre de 2019. **Fig. 16.** En esta foto te das cuenta de que el alcalde de Madrid no sabe que el coche fulmina el encuentro, lo público. **Fig. 17.** Walt Disney construye Disneylandia en 1955 bajo tres supuestos: transporte, seguridad y limpieza. **Fig. 18.** El arquitecto Michael Sorkin dice en su famosísimo libro *Variaciones sobre un parque temático* que lo mejor de todo es que, claro, si

<sup>1</sup>Nota de la editora: a petición de la autora, en este texto las citas no aparecen entrecomilladas como en el resto de la publicación, sino en cursiva.

lo piensas, en Disneylandia no hay lugar para las manifestaciones. **Fig. 19.** Hilo de Twitter publicado por @Baccwoodde: *No puedo quedarme en Orlando, hace frío y ha comenzado a llover iguanas.* Publicado en 2020 tras la declaración del Estado de Florida sobre el cierre total de sus parques acuáticos tras la pandemia provocada por la COVID-19. **Fig. 20.** Por medio de la extracción, la reducción y la mezcla, el fin de un parque temático es el de crear un espacio antigeográfico completamente nuevo. *¡Son celebraciones del orden! ¡Son diversiones en cadena! El fordismo del ocio y la distracción. Una abstracción de la buena conducta pública de una ciudad. Desde tu coche, compórtate desde tu coche.* **Fig. 21.** *LAW AND ORDER!!!*, tweet de Donald Trump el 30 de agosto de 2020. **Fig. 22.** En este libro, *Looking Backward* de Bellamy (1887), hay una impactante y clarividente evocación del mundo ocioso en el año 2000. **Fig. 23.** Cualquier exópolis (nombre que reciben las nuevas ciudades de toda índole, toda clase de expansión suburbial en el siglo XXI) está concebida y desarrollada bajo los tres supuestos de un parque temático: seguridad, transporte y limpieza. Es la disneyficación\* de la planificación urbana, de la realidad. **Fig. 24.** Aquí vemos al escritor J.G. Ballard diciendo *El futuro será aburrido. La suburbanización del alma invadirá el planeta como una peste.* **Fig. 25.** Según un cálculo empírico, la experiencia mas destacada de cualquier visitante es la de hacer cola. Así, la mayor parte del tiempo se basa en el embotellamiento del que se supone uno ha logrado escapar al llegar al parque acuático en cuestión. **Fig. 25 (bis).** *Mickey es*

*un ratón limpio*, Walt Disney dixit. **Fig. 26.** Plano de EPCOT: Experimental Prototype Community of Tomorrow en Orlando, Florida. Utópica ciudad construida en los años sesenta, su lema es *It's a small world after all.* Su símbolo: una cúpula geodésica. Disney consiguió 11.000 hectáreas de terreno, asegurándose la soberanía prácticamente total sobre su dominio, incluidos los derechos de vigilancia, los impuestos y la administración, además de la libertad de control ambiental. **Fig. 27.** En 1977, los Sex Pistols publican la canción *No Future* y se convierte en el himno de toda una generación. **Fig. 28.** \* Disneyficación: quedar suspendido en un sistema de simulaciones. Los trabajadores también simulan no estar alienados. No trabajan, se lo están pasando bien. Ante todo, la diversión. **Fig. 29.** White city en 1892: El orden reinaba por todas partes. Ninguna gran multitud había mostrado jamás tanto amor al orden. La represión, la contención, la disciplina eran notables. La utopía del tránsito, la utopía de construir un mundo donde solo se está de paso, como en los trenes de Disneylandia, como en los toboganes de un parque acuático, como en la Gran Vía de Madrid, como en la Cibele. **Fig. 30.** En la adaptación al cine de *El club de la lucha* (David Fincher, 1999), un pingüino se acerca a Edward Norton y le dice: *Deslízate.*



\* Esta figura son toboganes por los que deslizarnos, no es la economía o la curva de impacto en el medioambiente.\*

## AL SOL EN LOS CANTOS

No siempre el agua es clara, no siempre la sueña el barro. Los pies se hundieron y enfangaron todo al llegar a casa, y otra vez hubo que limpiarla. Lodo, fango, cieno, légamo, limo... Pantanos de la tristeza cada vez más densos, aguas más y más turbias, y ella que puja y puja para que la vida aflore: gota a gota hasta rebosar todo. *Así, aquí, en este momento.* Que nada tenga sentido o que lo tenga más que nunca. En realidad, hace mucho, mucho tiempo de eso. Cansadas seguimos, exhaustas; por momentos, hasta parece que el aliento falta, pero nos aferramos, nos amarramos, nos encontramos aun sin encontrarnos: “es que creo en ello, es que lo necesito”. Por eso, te llamé ese día, y al otro y al otro; por eso, no hemos parado de tramar entre desvelo y desvelo desde entonces.

Lo que soñaron verde resultó ser marrón. Como cáscara de castaña, como pelaje de ardilla, pero hay animales que prefieren los cauces secos. Al sol en los cantos. Puede que incluso tú y yo, que combatimos nuestros anhelos de frondosidad a golpe de kilómetros, también. Se precisaron muchos cortes, no siempre blandos, para la confección de un sistema digestivo que resultó a medio hacer: miles de metros de intestinos gruesos

y delgados por los que circular el detrito una vez deglutido el pan y el monumento. En lugar de ríos, toboganes como tráqueas manieristas por las que aligerar nuestros pesados miembros. Al llegar abajo, verdín en lugar de verde.

Una exposición como un corte en el espacio y en el tiempo, blando, algo así como un corte hecho en el agua con un cuchillo<sup>1</sup>. Quizá por eso al principio fantaseamos con una pecera, pero una pecera que no dejara ver —o no del todo— el adentro; una habitación contenedora de otra, un cuerpo al que resulta imposible disociar de tan profundo que está del propio. Los muros guardan y revelan, pero no aíslan: atrás dejaron su condición tersa —si es que alguna vez la tuvieron— para abrazar con recelo su nuevo estado combado, incompleto, dado de sí. Pellejo imperfecto, estriado, ilimitado en su capacidad de acogida, de bienvenida, de adaptabilidad al otro que llega. En un año constatamos que no solo la piel es elástica: también el tiempo y los brazos, así como los huesos, lo son.

Como ella<sup>2</sup>, me identifico con el barro y su cualidad acomodaticia, y como tal te recibo.

el mismo ritual, con la intención práctica de lograr que lloviese. Una ‘idea artística’ solo puede comunicarse a través de una ‘pieza artística’. Y precisamente este ‘elemento artístico y su comunicación subconsciente’ es lo que más me interesa”. La cita pertenece a Àngels Ribé.

Soy consciente de que para llegar hasta aquí has tenido que dejarte ir unos metros tierra abajo, peldaño a peldaño, hasta sumergirte en este pedazo oculto de la ciudad. A diferencia de esas casas, de esas porterías cuyas ventanas se abren al pavimento, no puedo ver ni oír las suelas y los tacones que lo pisan desde aquí. Mi opción es la espera, el sosiego, alguna provocación que otra y un deseo irrefrenable de volver a tocarlo. Yo podría haberme encarnado en un gran manto azul, pero estos días se necesita más que nunca —o quizá como siempre— el sol del invierno, la calidez discreta que dé paso al deshielo: gota a gota hasta volver a fundirlo todo. El agua y la mierda.

<sup>1</sup>“Creo que, en cierto modo, estamos reproduciendo gestos que hace muchos años tenían una aplicación concreta. Ahora, un artista puede coger un cuchillo y cortar el agua de un lago. Tal vez hace mucho tiempo un curandero estuviese haciendo exactamente el mismo gesto, o

<sup>2</sup>Me refiero a Ursula K. Le Guin y a su ensayo “Ser tomada por granito”, en *Contar es escuchar, sobre la escritura, la lectura y la imaginación*, Círculo de Tiza, Madrid, 2018, pp. 25-27.

**AYUDAS INJUVE PARA LA  
CREACIÓN JOVEN 2019/2020**

**ARTES VISUALES**

Exposición  
Sala Amadís  
28 de enero-16 de abril de 2021

Artistas

BARTLEBOOTH (ANTONIO  
GIRÁLDEZ LÓPEZ Y  
PABLO IBÁÑEZ FERRERA)  
BOSQUE REAL  
ALEJANDRO CABRERA  
LORENZO GARCÍA-ANDRADE  
ÁNGELA JIMÉNEZ DURÁN  
JAIME DE LORENZO (MÓN)  
AIDA NAVARRO REDÓN, LEONOR  
MARTÍN TAIBO Y  
ALEJANDRO SÁNCHEZ  
MERCEDES PIMIENTO  
VENDEDORES DE HUMO (PABLO  
SANTACANA Y MARTA M. LEGIDO)

Comisaria

BEATRIZ ALONSO  
Diseño expositivo  
PAULA GARCÍA-MASEDO  
Gráfica  
MEG GASIBA

**INSTITUTO DE LA JUVENTUD**

Directora General  
MARÍA TERESA PÉREZ DÍAZ  
Directora de la División de Programas  
TANIA MINGUELA ÁLVARO  
Jefa de Área de Creación  
MARÍA DE PRADA LÓPEZ  
Jefa del Servicio de Creación  
NATALIA DEL RÍO LÓPEZ

**PUBLICACIÓN**

Autoras

BEATRIZ ALONSO  
PATRICIA ESQUIVIAS  
PAULA GARCÍA-MASEDO  
LUCÍA JALÓN OYARZUN  
SOFÍA LANUSSE  
ISABEL MARCOS  
NATALIA MARÍN  
MIRIAM MARTÍN  
ANDREA RODRIGO  
LA YAYU

Editora

BEATRIZ ALONSO  
Diseño gráfico  
MEG GASIBA

© Textos

SUS AUTORAS

© Imágenes

SUS AUTORES

NIPO PAPEL

130-20-015-2

NIPO LÍNEA

130-20-016-8

DEPÓSITO LEGAL

M-1997-2021

**INSTITUTO DE LA JUVENTUD**

C/José Ortega y Gasset, 71  
28006 Madrid  
www.injuve.es/creacionjoven  
creacioninjuve@injuve.es  
@creacioninjuve

