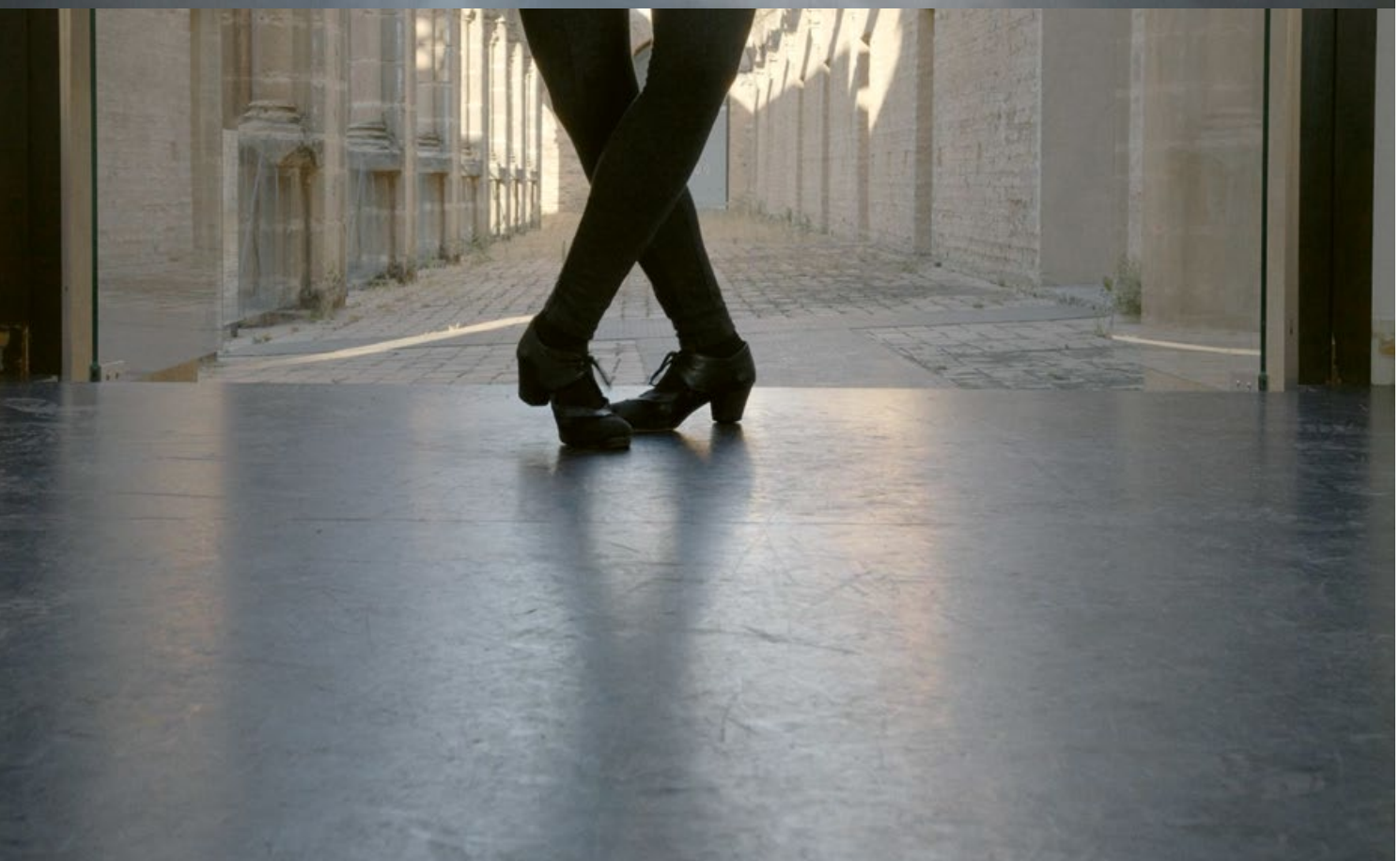
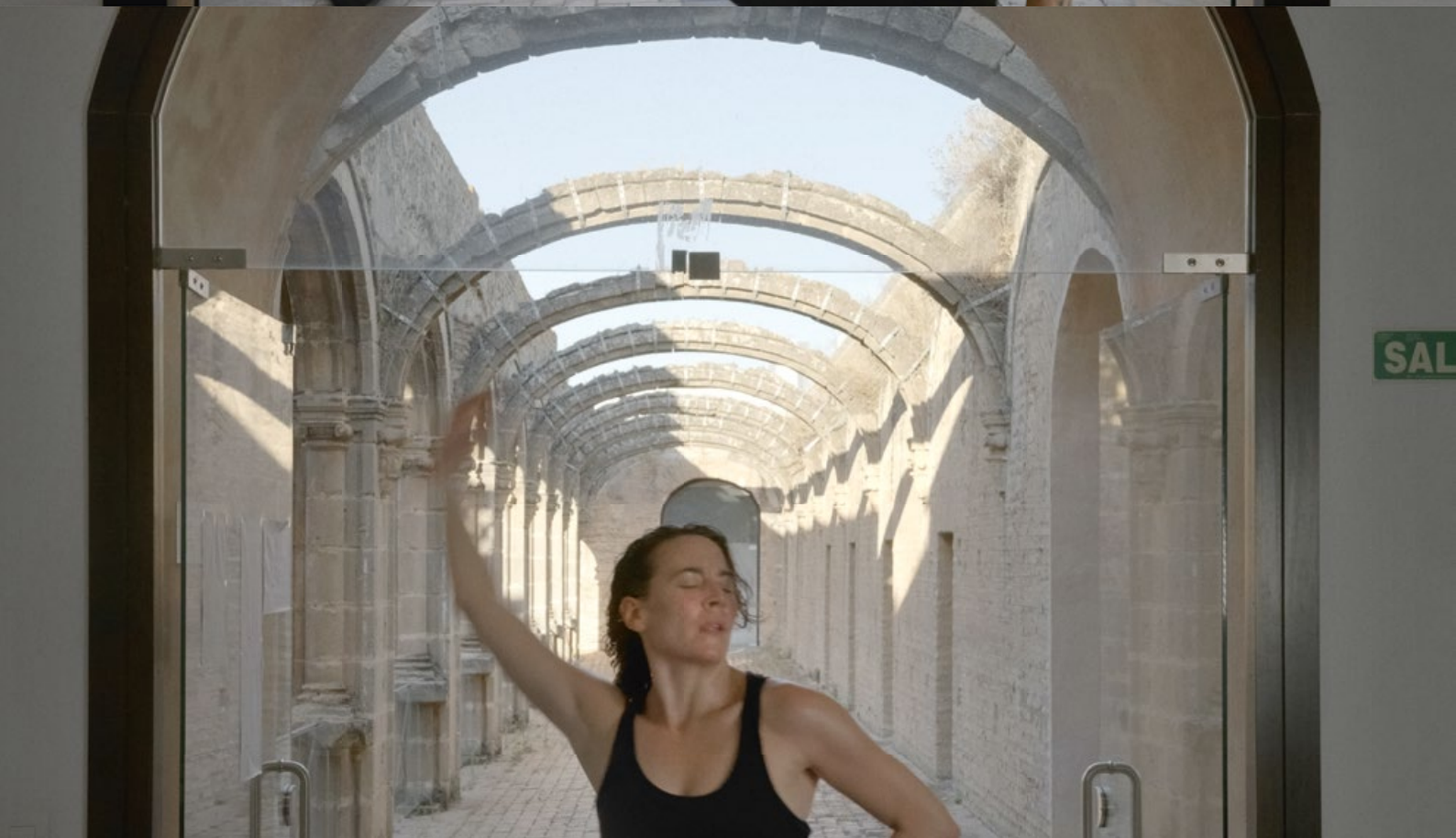
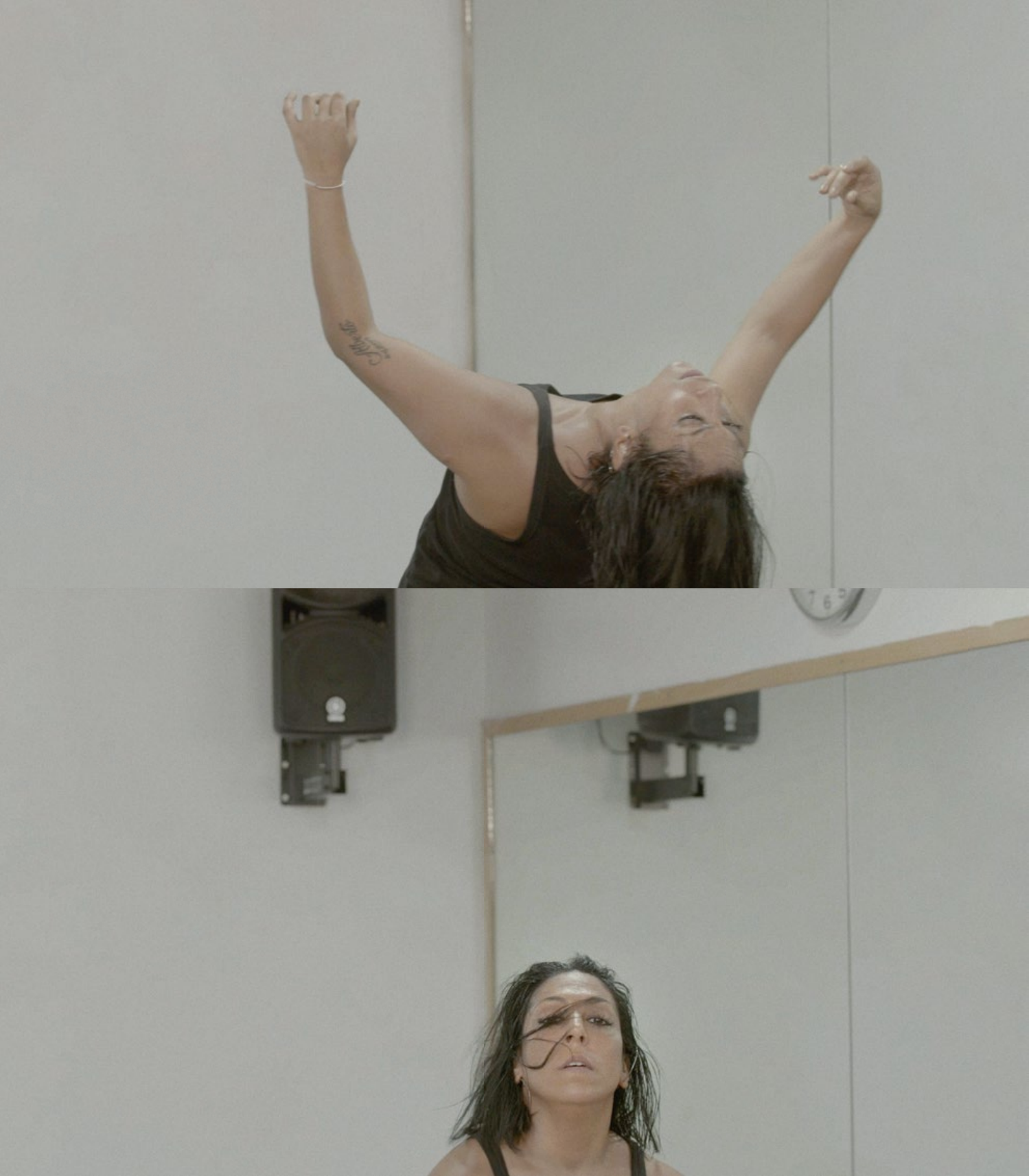
Máquinas de trovar

ÍNDICES, DISPOSITIVOS, APARATOS

PEDRO G. ROMERO







Máquinas de trovar

Pedro G. Romero

Las trabajadoras (Arriba-Al medio-Abajo)
2021
(con Lucía Álvarez La Piñona, Javiera de la Fuente
y Fuensanta La Moneta)
Vídeo, color, sonido, 40' 56"
Galería àngels barcelona

Máquinas de trovar

ÍNDICES, DISPOSITIVOS, APARATOS

PEDRO G. ROMERO

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA
GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

Realizar una exposición antológica sobre un artista como Pedro G. Romero constituye, sin duda, un reto complejo. El Museo Reina Sofía lo ha asumido con valentía en *Máquinas de trovar*, una muestra que repasa sus casi cuatro décadas de trayectoria, poniendo de relieve las diferentes facetas de su práctica multidisciplinar, de su singular e inclasificable "modo de hacer" —y de ser— artístico. Un modo de hacer que ha consistido en generar espacios poliédricos de reflexión y producción donde lo colectivo, entendido en un sentido profundo, tiene una gran centralidad, y la "jerga del arte moderno", por utilizar sus propias palabras, se entrecruza con las de la teoría crítica, los estudios culturales o el flamenco.

Pedro G. Romero aborda cuestiones de muy diversa índole, aunque todas ellas vinculadas con el uso ideológico de las imágenes, indagando en los intereses tras su visibilización o invisibilización, y la capacidad de activación que tiene la gestión política de las mismas por parte de lo que él llama las "clases culturales".

En la exposición, antológica y creadora, se propone un recorrido a la vez cronológico y transversal por su carrera, abarcando desde los proyectos que realizó en la segunda mitad de la década de 1980 y los primeros años de la década de 1990, hasta sus investigaciones y derivas actuales, muy marcadas por su interés hacia los imaginarios del flamenco y la cultura popular, para culminar con la presentación de una nueva producción creada específicamente para la ocasión.

Desde la convicción de que para entender la potencia estética y política de su "operación artística" hay que tener en cuenta la densa trama de relaciones que ha ido estableciendo, la exposición también examina su actividad como crítico, editor, productor y comisario, con especial énfasis en sus colaboraciones con figuras claves de las nuevas generaciones del flamenco: de Israel Galván a Rosalía, pasando por Rocío Márquez, Niño de Elche o Tomás de Perrate.

Máquinas de trovar nos permite, por tanto, tomar conciencia de las diferentes dimensiones que tiene el trabajo de Pedro G. Romero, y da cuenta tanto de los principales temas que vertebran su trabajo como de las herramientas, estrategias y alianzas a las que recurre para llevarlo a cabo.

Por último, cabe resaltar que la muestra ha sido fruto de un proceso de alianza interinstitucional, en la que el Museo Reina Sofía ha contado con la inestimable colaboración de la Comunidad de Madrid, y el apoyo de la Biblioteca Nacional de España y el Museo Nacional del Prado. A estas instituciones nos gustaría expresar públicamente desde aquí nuestro más sincero agradecimiento.

Miquel Iceta i Llorens
Ministro de Cultura y Deporte

ÍNDICE

p. 17 *El artista conector*, Manuel Borja-Villel

p. 21 Fragmento de *La metafísica* de Juan de Mairena en el *Cancionero apócrifo* de Antonio Machado

p. 25 Conversación entre Joaquín Vázquez & Pedro G. Romero
Anotada por Andrea Soto Calderón, Valentín Roma & Isabel de Naverán:
LO POPULAR (A)

p. 37 MÁQUINAS DE TROVAR. ÍNDICES, DISPOSITIVOS, APARATOS
1. LO QUE EL EXILIO NOS ENSEÑA
2. EL SACCO / 3. LOS NUEVOS BABILONIOS

p. 61 Conversación: LO POPULAR (B)

p. 73 **A. LA RODILLA**

p. 97 Conversación: EL ARCHIVO Y LA IMAGEN (A)

p. 109 4. ARCHIVO F.X.: ESTHESIS / 5. ARCHIVO F.X.: ICONOMÍA
6. ARCHIVO F.X.: POLÍTICA

p. 145 Conversación: EL ARCHIVO Y LA IMAGEN (B)

p. 157 **B. LA RÓTULA**

p. 181 Conversación: LO SAGRADO, EL TIEMPO Y LA VIOLENCIA (A)

p. 197 7. F. E. EL FANTASMA Y EL ESQUELETO / 8. EL TRABAJO
9. TEATRO DE TEATROS / 10. ¿LLEGAREMOS PRONTO A SEVILLA?
11. EL TIEMPO DE LA BOMBA

p. 221 Conversación: LO SAGRADO, EL TIEMPO Y LA VIOLENCIA (B)

p. 237 **C. LA PATELLA**

p. 261 Conversación: EL AURA, LA COMUNIDAD, LA MÁQUINA Y EL LENGUAJE (A)

p. 273 12. R.A.R.O. / 13. LA SECCIÓN ÁUREA
14. EL ALMACÉN DE LAS IDEAS / 15. LAS TRABAJADORAS

p. 297 Conversación: EL AURA, LA COMUNIDAD, LA MÁQUINA Y EL LENGUAJE (B)

Las trabajadoras (Arriba-Al medio-Abajo)
2021
(con Lucía Álvarez La Piñona, Javiera de la Fuente
y Fuensanta La Moneta)
Vídeo, color, sonido, 40' 56"
Galería àngels barcelona

El artista conector

Manuel Borja-Villel

Durante las últimas décadas han proliferado las prácticas artísticas en torno a lo comunitario, la reivindicación de lo local, la creación multidisciplinar, el trabajo con el archivo o el agenciamiento activista. Pero en esa tensión entre la ruptura y el ensimismamiento en el que desde mediados del pasado siglo se ha instalado el arte contemporáneo, a menudo dichas prácticas han terminado funcionando como posiciones preestablecidas, despojadas de su carga crítica originaria. Una de las razones fundamentales que nos ha llevado a dedicar una exposición antológica —calificativo que, como veremos más adelante, no se ajusta del todo a lo que proponemos en *Máquinas de trovar*— a una labor como la de Pedro G. Romero es, justamente, que es capaz de trabajar con todos esos elementos desde una complejidad política, metodológica y discursiva que permite esquivar ese despojamiento crítico.

En activo desde mediados de la década de 1980, Romero ha desarrollado un particular modo de hacer artístico, radicalmente *excéntrico*, tanto por su heterodoxia como por su condición y vocación periférica, donde lo colectivo se incorpora de manera orgánica, es decir, asumiendo e integrando sus dinámicas y sus particularidades. En sus proyectos, el trabajo colaborativo y la lógica interdisciplinar no son recursos instrumentales o meras herramientas de (auto)legitimación, sino elementos constitutivos, y él, lejos de acomodarse en una posición predefinida, dialoga y negocia de manera abierta con los agentes, de muy diversa índole, con los que coopera para llevarlos a cabo. De este modo, logra escapar de esa seguridad en la que a menudo caen algunos creadores que trabajan con lo comunitario, sin llegar a hacer un movimiento real de desplazamiento que les posibilite desbordar y abandonar su rol de artistas.

Por otro lado, en la práctica de Pedro G. Romero juega un papel fundamental lo vernáculo, la asunción e investigación en torno a un cierto modo de hacer popular —"el propio de los trovos y del flamenco"— que tiene una marcada, aunque flexible, dimensión territorial y que no puede desligarse de su propia trayectoria biográfica. La creciente tendencia en el ámbito del arte contemporáneo de generar proyectos arraigados en lo local, donde se reivindica una suerte de política de la proximidad, en demasiadas ocasiones termina dando lugar a la irrupción de una cierta lógica reaccionaria. En el caso de Romero esto no ocurre porque su reivindicación de lo vernáculo, más que de lo identitario, tiene que ver con una defensa de la jerga (de la noción de jerga en sí, no de una jerga en particular), esto es, de un modo de hablar que escapa de lo normativo y se sitúa, intencionadamente, en los márgenes, en una posición de voluntaria clandestinidad.

La recuperacion crítica que hace Pedro G. Romero de lo vernáculo lleva consigo una impugnación radical de la propia modernidad. Y, con ella, de la maquinaria colonial. Una maquinaria que, no lo olvidemos, empezó a gestarse con la llegada de Cristóbal

Colón a América en 1492, justo el año, y esto no es casual, en el que Antonio de Nebrija publicó la primera gramática castellana. La jerga, en el sentido en que lo entiende Romero, podría describirse como lo que se resiste a la normativización que acarrea la implantación de una gramática general. Y son justo esos espacios de resistencia, del que el flamenco sería un ejemplo paradigmático, con los que él trabaja, generando inéditos cruces entre ellos —como cuando en *Una tirada de dados*[1] propicia un diálogo entre el baile flamenco de Israel Galván y el arte conceptual de otro *flamenco*, en este caso belga, como Marcel Broodthaers, a partir de un poema de Mallarmé— y tratando de desanudar una lógica dicotómica que separa, como si fueran realidades irreconciliables, lo popular de lo culto, lo hegemónico de lo marginal, la iconoclastia de la iconofilia.

Articulado en torno a la creación de dispositivos artísticos híbridos de carácter procesual e inequívoca vocación transdisciplinar, el trabajo de Pedro G. Romero, además, no solo se rebela contra la aspiración a un arte plenamente autónomo, sino también contra una estética relacional de cariz formalista. En el caso de Romero, lo relacional tiene que ver con lo que Graham Harman, Timothy Morton y otros pensadores vinculados al llamado movimiento del realismo o materialismo especulativo[2] identifican con la teatralidad, esto es, con la activación de artefactos artísticos que establecen una interrelación abierta con el lector/espectador y que se conciben como obras en proceso, susceptibles de ser continuamente intervenidas y modificadas.

Cabe señalar a este respecto que en su práctica no solo juega un papel fundamental lo colaborativo-relacional (a menudo con una dimensión explícitamente activista), sino también el trabajo con el archivo. De ello dan cuentan los dos grandes dispositivos que ha puesto en marcha desde finales de la década de 1990: Archivo F.X., centrado en el fenómeno de la iconoclastia; y Máquina P.H., matriz y eje articulador de sus investigaciones en torno a los imaginarios del flamenco y la cultura popular. Lejos de un uso fetichista o retórico del archivo, que constituiría otra nueva zona de confort del arte contemporáneo, Romero es muy consciente de la condición arbitraria que tiene cualquier intento de ordenación taxonómica. Y eso le permite no rehuir en su conformación de lo opaco, en el sentido que le da a este término el ensayista francés de origen antillano Edouard Glissant[3], dotándolo de un cierto componente enigmático. Para los griegos el enigma era, en esencia, una pregunta que se responde con otra pregunta que se responde con otra pregunta... y así sucesivamente, sin cerrarse nunca. En cierto modo, eso es lo que ocurre en la obra de Pedro G. Romero. Su condición

1. *Una tirada de dados…*, Israel Galván, Pedro G. Romero, Filiep Tacq, Museo Reina Sofía, 6 de abril de 2019. Acción presentada en el marco del proyecto *El libro por venir*, comisariado por Bulegoa z/b para *Corpus*, red para la práctica de la performance, cofinanciada por el programa Europa Creativa de la Unión Europea (2014-2017).

2. Graham Harman, *Arte y objetos*, Madrid, Enclave de libros, 2021.

3. Édouard Glissant, *Poética de la relación*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2017.

definitoria es la deriva —no en vano, Guy Debord es uno de sus grandes referentes— y, como tal, resulta en última instancia inabarcable e inacotable. A la hora de pensar y diseñar la exposición que le dedicamos en el Museo Reina Sofía hemos tenido esto muy presente. Por ello, más que como una muestra antológica, que implica una linealidad, una lectura teleológica que da —o aspira a dar— una visión completa de la obra de un artista, *Máquinas de trovar* se ha concebido como una revisión del trabajo de Pedro G. Romero desde un presente situado y explicitado, como una "retroperspectiva", por utilizar el término propuesto por Catherine David[4] en la documenta X, donde la lógica de la deriva se integra en el propio relato expositivo.

Partimos, además, de la convicción de que, como el propio Pedro G. Romero ha puesto de relieve con su firme apuesta por una práctica descompartimentada —donde su labor como investigador, editor, productor y comisario es indisociable de su operar artístico— y conscientemente articulada con el contexto social y cultural en el que se inscribe, es necesario no generar una mirada mitificadora en torno a su figura. Para evitar el riesgo de que por la puerta de atrás re-aparezca la noción moderna del artista como genio individual, contribuyendo involuntariamente a resacralizarla, en la exposición hacemos nuestra la concepción del artista como "conector", planteada por el crítico y escritor marroquí Driss Ksikes[5]. Una concepción que enlaza con la deleuziana de "arte menor" y que en un momento de crisis sistémica como el actual, al que la institución artística no puede ni debe ser ajena, da cuenta de la potencia estética y política que tiene su particular modo de hacer, su empeño por tramar, estableciendo mil y una complicidades, "aparatos" de reflexión y producción crítica —"máquinas de trovar"— que se vinculan al campo del arte.

4. Jean François Chevrier y Catherine David (eds.), *Politics-poetics. documenta X - the book*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 1997.

5. Driss Ksikes, "L'indisciplinarité de l'art", conferencia pronunciada el 16 de septiembre de 2020 en el encuentro Méditerranée, traits d'union?, celebrado en el Institut d'Études Avancées d'Aix-Marseille en el marco de Manifesta 13 (Marsella).

Tomás de Perrate
Coplas de la defensora de Parla. Anónimo madrileño, 1979
(*Canciones de la guerra social contemporánea*, 2020)

Gabriel de la Tomasa
Coplas de las barricadas de Cádiz. Anónimo gaditano, 1977
(*Canciones de la guerra social contemporánea*, 2021)

FRAGMENTO DE *LA METAFÍSICA* DE JUAN DE MAIRENA EN EL *CANCIONERO APÓCRIFO* DE ANTONIO MACHADO

Sostenía Mairena que sus *Coplas mecánicas* no eran realmente suyas, sino de la *Máquina de trovar*, de Jorge Meneses. Es decir, que Mairena había imaginado un poeta, el cual, a su vez, había inventado un aparato, cuyas coplas eran las que daba a la estampa.

Diálogo entre *Juan de Mairena* y *Jorge Meneses*.

Mairena. — ¿Qué augura usted, amigo Meneses, del porvenir de la lírica?
Meneses. — Pronto el poeta no tendrá más recurso que enfundar su lira y dedicarse a otra cosa.
Mairena. — ¿Piensa usted? …
Meneses. — Me refiero al poeta lírico. El sentimiento individual, mejor diré: el polo individual del sentimiento, que está en el corazón de cada hombre, empieza a no interesar, y cada día interesará menos. La lírica moderna, desde el declive romántico hasta nuestros días (los del simbolismo), es acaso un lujo, un tanto abusivo, del hombre manchesteriano, del individualismo burgués, basado en la propiedad privada. El poeta exhibe su corazón con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos y sus queridas. El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico. La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra *psique*, que es la del sentimiento; no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales, o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta de falsete. Tal es el sentimiento burgués, que a mi me parece fracasado, tal es el fin de la sentimentalidad romántica. En suma, no hay sentimiento verdadero sin simpatía,

el mero *pathos* no ejerce función cordial alguna, ni tampoco estética. Un corazón solitario —ha dicho no sé quien, acaso Pero Grullo— no es un corazón; porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros… ¿por qué no con todos?

Mairena. — ¡Con todos! ¡Cuidado, Meneses!

Meneses. — Sí, comprendo. Usted, como buen burgués, tiene la superstición de lo selecto, que es la más plebeya de todas. Es usted un cursi.

Mairena. — Gracias.

Meneses. — Le parece a usted que sentir con todos es convertirse en multitud, en masa anónima. Es precisamente lo contrario. Pero no divaguemos. Hay una crisis sentimental que afectará a la lírica, y cuyas causas son muy complejas. El poeta pretende cantarse a sí mismo, porque no encuentra temas de comunión cordial, de verdadero sentimiento. Con la ruina de la ideología romántica, toda una sentimentalidad, concomitantemente, se viene abajo. Es muy difícil que una nueva generación siga escuchando nuestras canciones. Porque lo que a usted le pasa, en el rinconcito de su sentir, que empieza a no ser comunicable, acabará por no ser nada. Una nueva poesía supone una nueva sentimentalidad, y esta, a su vez, nuevos valores. Un himno patriótico nos conmueve a condición de que la patria sea para nosotros algo valioso, en caso contrario, ese himno nos parecerá vacío, falso, trivial o ramplón. Comenzamos a diputar insinceros a los románticos, declamatorios, hombres que simulan sentimientos, que, acaso, no experimentaban. Somos injustos. No es que ellos no sintieran; es, más bien, que nosotros no podemos sentir con ellos. No sé si esto lo comprende usted bien, amigo Mairena.

Mairena. — Sí. lo comprendo. Pero usted, ¿no cree en una posible lírica intelectual?

Meneses. — Me parece tan absurda como una geometría sentimental o un álgebra emotiva. Tal vez sea esta la hazaña de los epígonos del simbolismo francés. Ya Mallarmé llevaba dentro el negro catedrático capaz de intentarla. Pero este camino no lleva a ninguna parte.

Mairena. — ¿Qué hacer, Meneses?

Meneses. — Esperar a los nuevos valores. Entretanto, como pasatiempo, simple juguete, yo pongo en marcha mi aristón poético o *máquina de trovar*. Mi modesto aparato no pretende sustituir ni suplantar al poeta (aunque puede con ventaja suplir al maestro de retórica), sino registrar de una manera objetiva el estado emotivo, sentimental, de un grupo humano, más o menos nutrido, como un termómetro registra la temperatura o un barómetro la presión atmosférica.

Mairena. — ¿Cuantitativamente?

Meneses. — No. Mi artificio no registra en cifras, no traduce a lenguaje cuantitativo la lírica ambiente, sino que nos da su expresión objetiva, completamente desindividualizada, en un soneto, madrigal, jácara o letrilla que el aparato compone y recita con asombro y aplauso de la concurrencia. La canción que el aparato produce la reconocen por suya todos cuantos la escuchan, aunque ninguno, en verdad, hubiera sido capaz de componerla. Es la canción del grupo humano, ante

la cual el aparato funciona. Por ejemplo, en una reunión de borrachos, aficionados al cante hondo, que corren una juerga de hombres solos, a la manera andaluza, un tanto sombría, el aparato registra la emoción dominante y la traduce en cuatro versos esenciales, que son su equivalente lírico. En una asamblea política, o de militares, o de usureros, o de profesores, o de "sportmen", produce otra canción, no menos esencial. Lo que nunca nos da el aparato es la canción individual, aunque el individuo esté caracterizado muy enérgicamente, por ejemplo: "la canción del verdugo". Nos da, en cambio, si se quiere, la canción de los aficionados a ejecuciones capitales, etc, etc.

Mairena. — ¿Y en qué consiste el mecanismo de ese aristón poético o máquina de cantar?

Meneses. — Es muy complicado, y, sin auxilio gráfico, sería difícil de explicar. Además, es mi secreto. Bástele a usted, por ahora, conocer su función.

Mairena. — ¿Y su manejo?

Meneses. — Su manejo es más sencillo que el de una máquina de escribir. Esta especie de plano-fonógrafo tiene un teclado dividido en tres sectores: el positivo, el negativo y el hipotético. Sus fonogramas no son letras, sino palabras. La concurrencia ante la cual funciona el aparato coge, por mayoría de votos, el sustantivo que, en el momento de la experiencia, considera más esencial, por ejemplo: *hombre,* y su correlato lógico, biológico, emotivo, etcétera, por ejemplo: *mujer.* El verbo siempre en función en las tres zonas del aparato, salvo el caso de sustitución por voluntad del manipulador, es el verbo objetivador, el verbo *ser,* en sus tres formas: *ser, no ser, poder ser,* o bien *es, no es, puede ser,* es decir, el verbo en sus formas positiva u ontológica, negativa o divina, e hipotética o humana. Ya contiene, pues, el aparato elementos muy esenciales para una copla: *es hombre, no es hombre, puede ser hombre, es mujer,* etc., etc. Los vocablos lógicamente rimados son *hombre y mujer;* los de la rima propiamente dicha: mujer y (puede) *ser. Solo* el sustantivo *hombre* queda huérfano de rima sonora. El manipulador elige el fonograma lógicamente más afín, entre los consonantes a *hombre,* es decir, *nombre.* Con estos ingredientes el manipulador intenta una o varias coplas, procediendo por tanteos, en colaboración con su público. Y comienza así: *Dicen* (el sujeto suele ser un impersonal) *que el hombre no es hombre.*

Esta proposición esencialmente contradictoria la da mecánicamente el tránsito del sustantivo *hombre* de la primera a la segunda zona del aparato. Mi artificio no es, como el de Lulio, máquina de pensar, sino de anotar experiencias vitales, anhelos, sentimientos, y sus contradicciones no pueden resolverse lógica, sino psicológicamente. Por esta vía ha de resolverla el manipulador, y con los solos elementos de que aún dispone: *nombre y mujer.* Y es ahora el sustantivo *nombre* el que entra en función. El manipulador ha de colocarlo en la relación más esencial con *hombre y mujer,* que puede ser una de estas dos: el *nombre de un hombre* pronunciado por *una mujer, o el nombre de una mujer* pronunciado por un *hombre.* Tenemos ya el esquema de dos coplas posibles para expresar un sentimiento elementalísimo

en una tertulia masculina: el sentimiento de la ausencia de la mujer, que nos da la razón psicológica que explica la contradicción lógica del verso inicial. El hombre no es hombre (lo es insuficientemente) para un grupo humano que define la hombría en función del sexo, bien por carencia de un nombre de mujer, el de la amada, que cada hombre puede pronunciar, bien por ausencia de mujer en cuyos labios suene el nombre de cada hombre. Para abreviar, pongamos que el aristón nos da esta copla: "Dicen que el hombre no es hombre/mientras que no oye su nombre/de labios de una mujer./Puede ser."

Este *puede ser* no es ripio, aditamento inútil o parte muerta de la copla. Está en la zona tercera del teclado, y el manipulador pudo omitirlo. Pero lo hace sonar, a instancias de la concurrencia, que encuentra en él la expresión de su propio sentir, tras un momento de reflexión autoinspectiva. Producida la copla, puede cantarse a coro.

* * *

En el prólogo a sus *Coplas mecánicas* hace Mairena el elogio del artificio de Meneses. Según Mairena, el aristón poético es un medio, entre otros, de racionalizar la lírica, sin incurrir en el barroco conceptual. La sentencia, reflexión o aforismo que sus coplas contienen van necesariamente adheridos a una emoción humana. El poeta, inventor y manipulador del artificio mecánico, es un investigador y colector de sentimientos elementales; un "folklorista", a su manera, y un creador impasible de canciones populares, sin incurrir nunca en el "pastiche" de lo popular. Prescinde de su propio sentir, pero anota el de su prójimo y lo reconoce en sí mismo como sentir humano (cuando lo advierte objetivado en su aparato). Su aparato no ripia y pedantea, y aun puede ser fecundo en sorpresas, registrar fenómenos emotivos extraños. Claro está que su valor, como el de otros inventos mecánicos, es más didáctico y pedagógico que estético. La máquina de trovar, en suma, puede entretener a las masas e iniciarlas en la expresión de su propio sentir mientras llegan los nuevos poetas, los cantores de una nueva sentimentalidad.

CONVERSACIÓN ENTRE *JOAQUÍN VÁZQUEZ & PEDRO G. ROMERO*

ANOTADA POR *ANDREA SOTO CALDERÓN, VALENTÍN ROMA & ISABEL DE NAVERÁN*

LO POPULAR

(Sobre *Canciones de la guerra social contemporánea*, *Los nuevos babilonios* y *Lo que el exilio nos enseña*)

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: En momentos de emergencia política y social se produce la presencia del pueblo y la irrupción de la cultura popular pero, dado que el pueblo y las culturas populares no pueden vivir en un estado permanente de alta tensión y actividad, ¿hasta qué punto tu trabajo se propone no solo señalar y recuperar, sino sobre todo activar esos momentos mediante la réplica, el rescate y la recontextualización de aquellas puntuales explosiones que liberaron energías y produjeron rupturas y nuevas aperturas? ¿Es en este sentido por lo que tu trabajo puede leerse como anacrónico?

I

Pedro G. Romero: Bueno, prefiero el termino anacronista, es decir, la condición de poder habitar, estar, en varios tiempos a la vez, una condición inherente a la obra de arte que se distingue así de otras formas de hacer, de las ciencias o de la historia, por ejemplo. De hecho, el arte, lo que entendemos que es arte al menos desde Giotto, tiene que ver con apreciar esa posibilidad anacronista en ciertos signos y maneras de hacer. En ese sentido, lo que apuntas al principio tiene que ver incluso con un choque entre las dos ideas de pueblo: la mayor, la que lo identifica con la nación; y otra menor, la de los excluidos, las minorías, el populacho. No es que yo me proponga hacer eso que describes, es que lo que entendemos como artes populares, especialmente lo que sé sobre el flamenco, hace eso mismo, mantiene, ya digo, en tono menor esa actividad, mantiene ruptura y apertura en un continuo. Deleuze lo entendía como resistencia. En realidad funciona con una estrategia extraña, hay resistencia, pero también disolución, camuflaje, discreción, secreto… estoy pensando en el marranismo. Ahí se entienden muy bien el funcionamiento de muchos de los gestos de lo que seguimos llamando cultura popular y sí, también del flamenco. Claro, ojalá a mi trabajo se le hubiera contagiado, pegado, algo de ese modo de hacer, ¡ojalá!

Andrea Soto Calderón:

Refutar la historia misma como agente hegemónico de la gestión del pasado, de nuestras memorias personales, colectivas y de las servidumbres que ello crea, presupone una puesta en escena de su cultura material, esto es, del choque con las contradicciones del tiempo donde tuvieron lugar. El que crea, dice Gilles Deleuze, tuerce el lenguaje, lo hace vibrar, lo abraza, lo divide, para arrebatar la percepción de las percepciones, el afecto de las afecciones, la sensación de la opinión. Crea para un pueblo que todavía no existe.

Dislocar la historia es romper la ilusión de un vínculo continuo. Michel Foucault no dejaba de afirmar que "el problema no es ya de la tradición y del rastro, sino del recorte y del límite"[1]. Se trata de poner en debate el terreno inestable sobre el que se construye nuestro saber; de evidenciar que ese "suelo positivo", que se predica como fundamento, es en realidad un suelo hecho de rupturas, inestabilidades y fallas, "es él el que se inquieta de nuevo bajo nuestros pies"[2]. De hecho, hay bastantes culturas que siguen disfrutando de narrativas no orientadas por un sentido[3].
El rescate de esas energías creativas implica también explorar cuál es el lugar que pueden tener las imágenes para interrumpir este *continuum* que se presenta como el orden natural de las cosas. La imagen como punto de resistencia ante el tiempo. Un trabajo que consiste también en remover las estructuras en las que se han sedimentado los imaginarios. La imagen sirve como modo de organización de la vida cotidiana, no es casual que las instituciones —para constituir su propio poder— necesiten regular el poder de las imágenes, tanto de prohibirlas como de controlar su producción. El deseo de ver y mostrar es inseparable del deseo de conocer y crear. Como dice Marie-José Mondzain, todo control de imágenes es un control del deseo.

1. Michel Foucault, *La arqueología del saber* [*L'archéologie du savoir*, París, Gallimard, 1961], trad. de Aurelio Garzón del Camino, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1979, p. 5.
2. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* [*Les Mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard, 1966], trad. de Elsa Cecilia Frost, Madrid, Siglo XXI Editores, 2010, p.10.
3. Frente a las búsquedas del origen e inscripción de descripciones lineales se propone el origen entendido en tanto fractura, como "brusquedad eficaz" que puede abrir un acontecimiento. El pasado pierde su estabilidad en tanto parámetro temporal y se pone de relieve que en realidad depende de una memoria —es decir, de una organización impura del tiempo— y del saber. Véase también Jacques Rancière, "Le concept d´anachronisme et la vérité de l´historien", en *L´Inactuel*, nº 6, 1996, pp. 53-68.

Valentín Roma:

Quizás cabe considerar la emergencia política no solo como una epifanía donde irrumpe lo popular, sino también como cierto "ajuste de cuentas" entre lo simbólico y sus representaciones. Pensemos, por ejemplo, en la literatura de Pasolini, en su fetichización del pueblo a modo de gran depositario de una misión, digamos disangélica, que consistiría en encarnar primero el dolor, luego la verdad y finalmente la evolución. Y comparemos esa "poética" con algunos escritores italianos posteriores inscritos en el ciclo de disidencia del 77. Me refiero a algunos libros de Nanni Balestrini, especialmente *Lo queremos todo* (1971[1]) o incluso *Blackout* (1980[2]), en los que trata de acercarle a la clase trabajadora no una literatura sino una escritura, construyendo un aparato enunciativo que es rapsódico, interrumpido, que sale de los titulares de periódico, de las proclamas asamblearias, de los informes policiales.

Si equiparamos las imágenes literarias sobre el pueblo de Pasolini con el fraseo agitador que Balestrini pone en boca de los obreros, veremos que hay algo ajustándose en ambas posiciones: dos emergencias políticas suscitan, por un lado, un imaginario acerca de lo popular y, por otro, una cacofonía desde la que se retrata al pueblo. Y que conste que no acuso a Pasolini de literaturizar al proletariado. Tampoco ensalzo a Balestrini por tener una posición genuina. Solo intento decir que, cuando la literatura ha tomado al pueblo como sujeto protagonista, ha tenido que afrontar un lenguaje pero, sobre todo, ha tenido que preguntarse qué quiere decir usar ese lenguaje. Por expresarlo de una forma ideológicamente melodramática: cuando la literatura se fijó en el pueblo tuvo que verse las caras con las responsabilidades públicas que adquiere el escritor al hablar en nombre de lo popular.

1 Nanni Balestrini, *Vogliamo tutto*, Milán, Feltrinelli, 1971. Trad. cast. de Ezequiel Guillermo Gatto y Emmanuel Rodríguez, *Lo queremos todo*, Madrid, Traficantes de sueños, 2006.
2 Nanni Balestrini, *Blackout*, Milán, Feltrinelli, 1980. Trad. cast. de Raúl Sánchez y Hugo Romero, Madrid, Ediciones Acuarela, 2006.

Isabel de Naverán:

[Anacronismo]
Durante una conversación pública escuché a Pedro decir que, en su trabajo, "el flamenco es un medio para ver".

Me quedé pensando en la coincidencia del uso de la palabra "medio" en otra frase, esta vez de Walter Benjamin, que me rondaba por la cabeza esos días: "la memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino solo su medio"[1]. Aparece en un breve ensayo titulado "Excavar y recordar", que el autor nunca publicó en vida. Recientemente había comprobado cómo, en algunas traducciones[2], se había optado por la palabra "teatro" en lugar de "medio", de manera que "la memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino su teatro" y, por consiguiente, pensé: "el flamenco es un teatro para ver".

Recogía mentalmente estas ideas mientras escuchaba a Pedro hablar de lo que llama el "agujero anacronista" que recorre su hacer. Un hacer que es centrífugo y centrípeto a la vez, que gira hacia adentro como un vórtice a la vez que se expande arrastrando, integrando y dejando que se adhieran otros sentidos (y muchas personas) que circulan a su alrededor para, precisamente, descentrarlo, moverlo de su eje y entrar en una suerte de mareo productivo. Un estado bien físico, el del mareo, que implica una reorganización de los sentidos pero que no conlleva, necesariamente, desorientación.

Esta manera de hacer con lo de antes y lo de ahora, con la periferia y con el centro, no es que esté desfasada de su tiempo, ni que sea aleatoria, sino que sigue un método intencionadamente anacronista, en el sentido en que, como él mismo dice más arriba, procura habitar varios tiempos a la vez y, añado, ver entre-tiempos, el curso de las ideologías a través de sus modos de escenificación y de sus gestualidades aprendidas.

Observar el teatro del pasado, el teatro de la memoria, debe "suministrar al mismo tiempo una imagen de ese que recuerda, como un buen informe arqueológico no indica tan solo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar"[3]. A veces se dice que el cuerpo no miente, como queriendo decir que el cuerpo (uno entendido como separado de la mente) guarda una verdad. Y quizás sea así, que guarda una verdad, o al menos constata un hecho, el de que estamos constituidos de Historia, de técnicas, de formas de relación aprehendidas, incorporadas, y que el cuerpo es un lugar de emergencia de la Historia y de la ideología, una que circula en nuestros movimientos, como archivos corporales que somos, somatecas. Entonces, ponerse a recordar implica distanciarse, dar cuenta de la escenificación de la memoria y asumir el consecuente movimiento sísmico bajo los pies.

Es ahí donde la capacidad de desdibujarse, de habitar los bordes de la aparición y de la desaparición, muestra su potencia. El teatro entendido no como ventana metafórica, ni como encuadre de una escena fija y visible, sino como posibilidad de activación de un funcionamiento anacronista que nos permita entrar en un estado desde el que ver, mirar. Y también dejar de ver, esto es, percibir por medio de otros sentidos. Ver y dejar de ver, habitar un borde. Algo comparable a lo que sucede con las huellas neandertales aparecidas recientemente[4] en la playa de Matalascañas, en la provincia de Huelva.

Los científicos tratan de entender qué estaba haciendo un grupo de personas compuesto mayoritariamente por lo que parecen ser niños y mujeres. Huellas que van y vienen en una zona determinada de la orilla del mar. Inscripciones que solamente se han hecho visibles tras el confinamiento obligado de la primavera del 2020, cuando nadie miraba ni pisaba esa zona de la geografía. Un paisaje cuya geología se ha desvelado al margen de la mirada, y que se vuelve a velar al son de las mareas, dificultando el trabajo de los paleontólogos. En los distintos artículos publicados se habla de la dificultad de estudiar estas huellas debido a la acción erosiva del agua salada sobre el terreno, que provoca que algunas huellas detectadas y clasificadas se oculten durante un tiempo bajo el agua y la arena transformándose, mientras otras, no habidas en cuenta, se descubran como nuevas. Parece que estuvieran vivas. Es como si quienes imprimieron allí sus huellas cientos de miles de años atrás siguieran tranquilamente yendo y viniendo ahora, indiferentes a los estudios que

1. Walter Benjamin, "Excavar y recordar", en *Imágenes que piensan* [*Denkbilder, Gesammelte Schriften, Band IV/1*, Frankfurt, Suhrkamp, 1972], trad. cast. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada Editores, 2012, p. 140.
2. Walter Benjamin incluye esta misma reflexión sobre las relaciones entre lenguaje, memoria y medio o escenario en dos textos distintos: "Excavar y recordar" y "Crónica de Berlín". La referencia al teatro la encuentro en la traducción inglesa de "Crónica de Berlín": "Language shows clearly that memory is not an instrument for exploring the past but its theatre". Véase Walter Benjamin, "Berlin Chronicle", en *One Way Streets and Other Writings*, trad. cast. de Edmund Jephcott, Londres, 1979, p. 314. En castellano, me parece interesante el modo en que fue traducido en la versión de Alianza en su edición de 1996: "El lenguaje ha supuesto inequívocamente que la consciencia no sea un instrumento para explorar el pasado, sino su escenario". Véase Walter Benjamin, "Crónica de Berlín", en *Escritos Autobiográficos*, trad. cast. de Tereza Rocha Barco, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
3. Ibíd., p. 141.
4. En junio de 2020, véase https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/neandertales-pisaron-donana-hace-106000-anos_16365 [Última consulta: 06.09.21]

tratan de situarlas en un momento concreto de la línea histórica del tiempo. Yendo y viniendo, tranquilamente.

Y es que las huellas, se ve por algunas imágenes, no muestran una trayectoria clara de los pasos, sino que van de aquí para allá, sin rumbo fijo, o en múltiples direcciones. Se aprecian distintos grados de presión y peso, distinta incidencia sobre el terreno, a veces es solo un talón lo que se distingue, otras parecen la punta del pie. Talón-punta, talón-punta, adelante-atrás, de lado, como por parejas o grupos, como si estuvieran ejecutando algo que parece preciso pero no se asemeja a las trayectorias funcionales del nomadismo, del viaje o de la caza. O al menos no exactamente, no termina de encajar. Y el hecho de que estén cerca del mar, justo en la orilla, que sea justo en esa línea que une y separa el medio acuático del terrestre, el nadar del caminar; y el hecho de que junto a las huellas homínidas se hayan descubierto otras de animales de distintas especies, algunos de tierra y otros de aire, sugiere que podrían convivir en un entre-especies y entre-medios, del agua salina a la arena, de la arena al aire y a la espuma. Igual que la línea de costa se mueve y varía su perfil, estos cuerpos van y vienen, se dejan ver y no ver.

Se han publicado numerosos artículos periodísticos y científicos sobre este reciente hallazgo. Pero hay uno especialmente sugerente que se aventura a decir que se trata de un grupo de niños bailando en la orilla. Bailando alegremente, los imagino riendo, esas risas que se oyen por toda la playa, que se confunden con el sonido de gaviotas, niños saltando en la espuma, mojándose los pies o salpicándose, como hacen los niños. Imagino que están jugando y que bailan. Que van del baile al juego, y del juego al baile.

Puede que la geología de una playa parecida y cercana a esta, la playa de San Miguel en Almería, inspirara a Federico García Lorca a escribir su poema "San Miguel" en el que dice que "el mar baila por la playa"[5]. El mar, en su orilla, afecta a la superficie de la roca hasta volverla arena. Hecha de agua y de sal, esta parece continuar ondeando en tierra firme del mismo modo en que nuestros cuerpos navegan entre superficies y formas de vida, abriendo el espacio del tiempo, provocando una coreografía de conexiones e inscripciones anacrónicas que nos interpelan.

Cómo leer la composición marítima de estas corporalidades para atender al agua que transita por las venas de la Historia y que nos invita a sumergirnos en ella, o bien, por el contrario, a escuchar cuando "[el agua] se pone fría para que no la toquen", como dice un verso del mismo poema.

Resuena el poema y las huellas de Matalascañas que parecen venir a decir, venirse a dar a ver, y darse a no ver, en un vaivén, así es como también funciona ese baile que, en su aparente goce y alegría, se resiste a ser capturado y fijado por la cronología. Es más bien un transitar de tiempos que no se corresponden pero sí parece que se responden, se superponen, se contienen. Bailar puede ser leído como un acto que dispone los cuerpos al contagio, a la ruptura de la continuidad establecida y a la transformación molecular, generando multiplicidad de espacios orillados, plenos de vida y de incertidumbre.

El baile, como la canción, tiene forma de relato, historia de un pueblo que pasa de cuerpo en cuerpo, que se aprende por imitación y repetición. Una historia menor que se incorpora y que no es solo movimiento, como no es solo sonido.

5. Federico García Lorca, *Romancero gitano*, Madrid, en *Revista de Occidente*, junio de 1928.

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: En el nº 5 del boletín *Desacuerdos*, del que eres editor, incluyes —y se traduce por primera vez al castellano— un texto de Peter Stallybras y Allen White[1]. ¿Compartes su señalamiento de que "lo que es periférico socialmente suele ser central simbólicamente"? ¿Viene de este convencimiento tu interés por el estudio y comprensión de las culturas populares, así como, sobre todo, por aplicar a tu trabajo su funcionamiento y sus modos hacer ya que sería en este modo de operar donde reside su poder de seducción y potencia?

II

Pedro G. Romero: Ese es un texto brillante, es verdad. Muchas veces hablo de esa condición en el flamenco, capaz a la vez de ser marginal y hegemónico, ¿cómo lo consiguen? En España —obviamente en Andalucía—, por un lado son una especie de medallita que se cuelgan los políticos a los que se les llena la boca, el flamenco como algo identitario, nacional; y, a la vez, son gitanos excluidos, yonquis y delincuentes, lumpen migrante, bohemia subalterna, precariado intelectual, circulando por ese imaginario que quiere ser central. Entonces, lo que pienso, además, es que el modo de hacer del flamenco, y si quieres el mío también, tiene o debería tener la capacidad de disolver esa idea de territorio entre centro y periferia. Desterritorializar pasa a veces por estresar esa tensión, mantener viva esa contradicción de ser centro y periferia a la vez hasta lograr horadar, hacer agujeros en diversos puntos y extender un hacer sin centro y periferia precisos.

1. Peter Stallybras y Allen White, "Política y poética de la transgresión" [*The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1986], trad. cast. de Pilar Vázquez, Arteleku – Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero – Diputación de Granada, Museu d´Art Contemporani de Barcelona y Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arteypensamiento, 2009, pp. 15-37. Disponible en https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/des_c05.pdf [Última consulta: 06.09.21]

Andrea Soto Calderón:

La historia de la percepción sensible, de la *aisthesis,* es una historia materialista, esto es, que el modo según el cual la percepción humana se organiza —el medio en la que se efectúa— no está solamente condicionado por la naturaleza sino por la Historia. De hecho, es frecuente que los acontecimientos que quedan fuera de la representación política, fuera del lado semántico de los significados, sean los que con gestos materiales concretos configuren formas de experiencia y comunidades sensibles inexistentes.

La tensión que impone la fuerza de la vida abre una capacidad informe que al tiempo que da-forma se mantiene sin-forma. Las performances de los cuidados son campos, maneras y extensiones emparentadas geológicamente que reciben su condición en sus usos y no en lo que representan. Es desde ahí donde engendran la potencia simbólica que tienen.

Para el pueblo ninguna potencia está dada. Hay unos lugares donde se les espera: en la constante repetición de lo mismo. A mayor estabilización por la norma, mayor subordinación. Sin embargo, en la capacidad de desdibujarse es donde se juega su sobrevivencia. En su imaginación material, que es siempre un trabajo desde los restos, los fragmentos, lo accidental que se produce en las nuevas formas de contacto: desde los bordes de la aparición que son siempre también los bordes de la amenazante desaparición; desde los momentos de indecisión e indeterminación que toda situación porta.

La capacidad de manifestar la vibración o potencia de desindividualización es la que devolvería el poder de la ficción a la potencia impersonal de la imaginación. La imaginación no es mía, no la creo ni la emito yo, está entre nosotras. La ficción no como lo opuesto a lo real, tampoco como lugar donde proyectar un significado sino un ejercicio, a veces un juego que habilita un lugar de existencia para entrar en un orden legitimado y desde ahí desbordarlo construyendo su propia escena. Por eso para Marx lo lumpen es lo que prolifera como virtualidad no subsumible a los modos de producción, que siendo inmanente a ellos no pertenece a ninguno, más bien crece entre ellos y los desestabiliza.

Valentín Roma:

Las categorías centro y periferia, con sus respectivos campos semánticos, se antojan hoy totalmente superadas, o al menos parecen claramente integradas dentro del sistema literario. Fijaos en el caso español. Había una incógnita sobre cómo afectaría el 15M al estado de la ficción. Se decía que la sociedad retomaba lo ideológico, que los jóvenes —consumidores y productores de literatura— acaso modificarían un mercado, el de los libros, donde la entropía marcaba tendencia. Sin embargo, vista en perspectiva, si hay una literatura pos-15M esta sería, ni más ni menos ¡que la autoficción más complaciente!, es decir, la transformación del yo en mercancía, la apoteosis de la sentimentalidad de clase media, el lanzamiento de mil incógnitas retóricas sin ninguna respuesta política. Hay cientos de libros que narran las peripecias del barrio, la estética cani y todo lo demás. Pero en muy pocos aparece gente que trabaja en una fábrica, que es guardia jurado o que cuida a ancianos, y si aparecen es por pintoresquismo, o por hilaridad, o por argot. Sinceramente, creo que nunca se ha escrito en España más del pueblo y de la periferia, aunque los protagonistas de todas estas novelas sean siempre universitarios que pasean sus cuitas por entornos metropolitanos.

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: ¿Tu interés por las culturas populares deviene en tu atracción por el papel protagonista que tienen en ellas, en su construcción y desarrollo, las clases, grupos, colectividades que no se relacionan ni gozan de representación política, ya sean bohemios, flamencos, *queer*, gitanos, exiliados interiores y exteriores, etc.?

III

Pedro G. Romero: De eso se trata, sí. Tiene que ver con lo que respondo más arriba. En esa tensión se produce una inversión entre el capital simbólico y el capital político. Es una pregunta que mantengo siempre muy presente y que me inquieta. En efecto, en las repúblicas modernas, democracias representativas, el capital simbólico emerge desde aquellos grupos que no tienen representación política. Es evidente en casos de representación popular, la cultura negra en Brasil, Cuba o Estados Unidos, los gitanos en España, Hungría o Rusia. Pero también ocurre con el lumpen, las culturas delincuentes, la prostitución, la sexualidad no normativa, todo lo que carece de representación política se hipertrofia con un exceso de representación simbólica. Entonces, ¿qué ocurre cuando se emancipan?, ¿qué cambios deben producirse en la operación de emanciparse cuando estos agentes "minoritarios" alcanzan la representación política? Está pasando con el feminismo, con la ampliación de siglas LGTBI…, etc. Las guerras culturales que se están produciendo en el seno de estas minorías/mayorías tienen que ver también con esa pérdida de representación simbólica en pos de una mayor efectividad política. Lo contrario de lo que se piensa cuando se abusa simbólicamente de ellos en la propaganda institucional, la publicidad, la moda, etc. Esa paradoja tiende a estallar. Es una tensión interesantísima que hace temblar las convicciones, lo correcto, lo seguro. Al menos creo que hay que saber operar con ese terremoto permanente bajo nuestros pies.

Andrea Soto Calderón:

Habría que examinar también hasta qué punto no es necesario impugnar la distinción entre cultura popular y cultura culta, o la alta y la baja cultura, porque ello supondría que hay unos modos de hacer propios de las clases populares, lo que en cierto modo podría ser una cierta esencialización de "lo popular". Pareciera que la clase trabajadora, las periferias, las clases bajas, tienen una falta ontológica, en su estabilidad imposible, reconociéndose grupalmente como ese estrato de clase media-baja que ve televisión, escucha música popular y se sabe parte de la realidad sociológica más numerosa de la comunidad.

Como si hubiera unos gustos, formas de vida y lenguaje que a las así llamadas clases populares no les pertenecen, que no son los suyos. Como si la forma de ser de lo popular tuviera una forma natural y propia de ser, de aparecer, de hablar. La embriaguez histórica siempre se ha declinado como resaca de autenticidad de lo popular. Al sujeto popular lo encierran en el mismo círculo: no puede ser ya otra cosa de lo que ya son, los dominados no pueden perder su identidad, pues correrían el tremendo riesgo de desclasarse. Pero la cultura obrera siempre fue el rechazo a asumir como propia la cultura que se supone le corresponde por su posición social. Escribe Cornelius Castoriadis: "Desde 1800 a 1840, el proletariado inglés se alfabetiza prácticamente por sí mismo, reduce sus noches ya breves y sus domingos para aprender a leer y escribir, y sus salarios de miseria para comprar libros, periódicos y velas. La clase obrera lee a Thomas Paine, a Voltaire, a Volney. Retoma en su propio hacer instrumentos y contenidos de la cultura burguesa existente y les confiere una nueva significación"[1]. Castoriadis describe así una lucha cultural, sensible y estética con la que el proletariado inglés subvierte su depauperización material[2]. En la década de 1930, Antonio Gramsci en Italia o José Carlos Mariátegui en Perú exploraron el lado reaccionario de la cultura popular. Gramsci nos hacía ver que las fuerzas populares contienen dentro de sí pulsiones reactivas y emancipadoras a la vez.

1. Cornelius Castoriadis, *La exigencia revolucionaria* [*L'Expérience du mouvement ouvrier*, vol. 1: *Comment lutter*, París, Union générale d'éditions, 1974.], trad. cast. de David Monteira, Madrid, Acuarela Libros, 2000.
2. Desarrollos de esta reflexión de una crítica al esencialismo cultural de clase en Antonio Gómez Villar, *Los olvidados. Ficción de un proletariado inexistente,* Barcelona, Bellaterra (por publicar).

Valentín Roma:

Aunque no sé bien cómo expresarlo sin parecer reaccionario, una de las incógnitas que me asaltan cuando leo ciertas literaturas que apelan, preceptivamente, a "los desposeídos", es qué grado de vulnerabilidad necesitan algunos para demostrarse una teoría. Porque, en efecto, hay un asalto político de los mal llamados "sectores minoritarios", pero con esa toma de la centralidad ideológica también queda, como rastro, un conjunto de relatos que, a veces, tienen una estructura literaria ciertamente heroica y bastante tradicional, con sus dosis de *happy end* correspondientes, con su recetario de soluciones exprés, con las habituales vacaciones baratas en la miseria de los demás, según el título de aquel libro que publicó en 2004 Julián Rodríguez[1].

1. Julián Rodríguez, *Unas vacaciones baratas en la miseria de los demás*, Barcelona, Caballo de Troya, 2004.

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: En su texto para este catálogo, Georges Didi-Huberman sugiere que, quizás, una música como el flamenco pueda asociarse a la persecución a la que ha estado sometido un pueblo como el gitano. ¿En qué medida crees que cuando la música se piensa como un elemento emblemático y constitutivo de la diferencia racial, ese reconocimiento funciona como un mecanismo que resarce de la exclusión a la que ha estado sometida esa comunidad? ¿En qué medida el reconocimiento como propio de este lenguaje por una comunidad compensa la exclusión de otros —como la escritura, las artes visuales— cuando no de la sociedad política moderna?

IV

Pedro G. Romero: La cosa es que, en realidad, el flamenco se construye en un momento de gitanofilia y no de gitanofobia. Es decir, que, siendo cierta la persecución de los gitanos, siendo cierto que cada época ha encontrado la manera de excluirlos, de perseguirlos, el momento de incorporación al imaginario simbólico de lo que significan pueblo y populacho, después de la Revolución francesa y las invasiones napoleónicas, es ahí, en esa misma emergencia, "empricipiando" el siglo XIX como dice José Manuel Gamboa, cuando nace lo que acabaremos llamando flamenco, ahí, en una corriente de gitanofilia emparentada con lo que en Francia o Inglaterra será la bohemia —palabra que, por cierto, significa eso, formas de vida a "lo gitano"—, los gitanos, en el sentido romaní de la palabra y gitanos en el sentido germanesco de la palabra, es decir, de las clases delincuentes y las clases lumpen —que decían los marxistas—, constituyen la base social de lo que será el flamenco. Vuelve a ser interesante la contradicción, que funcionen a la vez dos operaciones enfrentadas, gitanofilia y gitanofobia.

Por otro lado, el hecho de que las músicas populares ágrafas sean asignadas a estos grupos "minoritarios" tiene mucho que ver con lo que don Pepe Bergamín exponía en *La decadencia del analfabetismo*[1] y su relación con lo real, con la verdad, cuando no media escritura que los represente, surge una cierta naturalización, más cercana a lo silvestre, al canto del ruiseñor más que a la partitura de Bach.

Es un fenómeno histórico muy concreto que va avanzando y entrelazándose con el desarrollo de las industrias culturales, la reproducción técnica de las músicas y su centralidad en la economía del ocio y el consumo. Pero también, en realidad, oculta que esas formas de hacer musicales estaban acompañadas de imaginarios visuales, literaturas, teatralidad, rituales urbanos, etc. Reescribir la historia del arte pasa también por asumir todo este legado silenciado.

1. José Bergamín, *La decadencia del analfabetismo*, en *Cruz y Raya*, nº 3, Madrid, junio de 1933.

Andrea Soto Calderón:

– Entonces ¿usted me aconseja oír la música como quien oye llover?
– Exactamente: con la más profunda atención.

José Bergamín, *El cohete y la estrella*[1]

"La razón con la que bailan nuestros pies [...].
La música constituía una de esas escasas formas de construir un pensamiento que pudiera moverse libremente"[2].

Valentín Roma:

Al hilo de esta cuestión, una imagen que puede aportar algo: un poema de C.K. Williams, que es un autor fascinado con el flamenco, al que incluso dedicó un poema un tanto mediocre, siendo él un poeta excepcional; C.K. Williams, que vivió en España y estudió guitarra, escribe en *El canto* (2003[1]) su encuentro con un chico negro que va rapeando por la calle, y al cruzarse con el poeta, el chaval dice la palabra "grande", y C.K. Williams piensa que se refiere a su estatura, y le sonríe, y el chico da un giro a su canción, y rapea "no soy un tipo agradable", como un salmo dice "no soy no soy un tipo agradable", y C.K. Williams se da cuenta de que en realidad no hay ninguna sintonía entre ambos, que el dueto que formaban "era la ecuación de las convenciones/a las que estábamos condenados".

1. José Bergamín, *El cohete y la estrella*, Madrid, Biblioteca de Índice, 1923.
2. Jorge Sanz Barajas, "Como quien oye llover. El pensamiento musical de José Bergamín", en *Revista Archipiélago*, nº 46, *José Bergamín, el esqueleto de la paradoja*, 2001, pp. 47-48.

1. C.K. Williams, *The Singing*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2003. Trad. cast. de Jaime Priede, *El canto*, Madrid, Bartleby Editores, 2008.

Máquinas de trovar

ÍNDICES, DISPOSITIVOS, APARATOS

(Libertad de movimientos) *Suelo decir que no sé lo que es la libertad, pero como en muchas otras cosas el argumento más sólido que tengo no es más que una alegoría: la de las cuerdas de la marioneta: cuantas más, más libertad.*
Rafael Sánchez Ferlosio, *Campo de retamas,* 2012-2015.

Desde que Pedro G. Romero (Aracena, Huelva, 1964) comienza a operar como artista a mediados de la década de 1980, sus trabajos han tomado un lugar singular, particular, incluso excéntrico. Sin embargo, lejos de buscar una posición solitaria o un camino individual, y más allá de simplificaciones en torno a lo colectivo, lo cooperativo o lo gregario, su modo de hacer ha consistido en tramar índices, aparatos, dispositivos, en definitiva, máquinas que se vinculan al campo del arte.

Lo que esta exposición muestra es una compilación de muchos de estos dispositivos cuyos modelos son el *cyborg*; el autómata jugador de ajedrez de Kempelen —*El turco* donde, según Walter Benjamin, la teología se hallaba escondida dentro del materialismo histórico—; y, fundamentalmente, la máquina de trovar de Meneses que describiera Juan de Mairena en *Coplas mecánicas*, magnífica glosa del poeta sevillano Antonio Machado. Esta es una máquina moderna, vanguardista, en la tradición de *Un coup de dés* de Mallarmé, de los experimentos y experiencias de futuristas y dadaístas que Machado relaciona con un cierto hacer popular, propio de los trovos, del flamenco y del cancionero de Manuel Balmaseda, autor iletrado y ágrafo que guardaba en su memoria cientos de letrillas flamencas que hacía aparecer con un particular método mnemotécnico.

Así, desde finales de la década de 1990, G. Romero trabaja en dos grandes aparatos: el Archivo F.X. y la Máquina P.H., a través de los que desarrolla proyectos en los que analiza sucesos históricos, la vida y la circulación de imágenes, la iconografía sacramental, el gesto iconoclasta de las vanguardias artísticas del siglo XX y el arte moderno, el flamenco, los conceptos e imaginarios sobre las culturas populares, la economía, las políticas culturales, las formas de especulación urbana, etcétera.

No se trata de recorrer ciertos lugares comunes como el arte conceptual, el relacional o el lumpen-productivismo. Es todo eso, pero también un intento por escapar de la academia del arte moderno, no eliminándola pero sí sumándole otras jergas: las de la teoría crítica, los estudios culturales o el flamenco. Los trabajos que aquí se presentan revelan que no existe una voz natural, original o nacional, sino tan solo modos de hablar, modos de mirar, modos de hacer, modos vinculados, intrincados, tramados entre ellos.

Máquinas de trovar repasa la trayectoria de Pedro G. Romero siguiendo un itinerario cronológico, desde el presente —*El Sacco* (2019-2021), *Los nuevos babilonios* (2019-2021) y *Lo que el exilio nos enseña* (2018-2021)— hasta sus primeras muestras de la década de 1980 —*El almacén de las ideas* (1987-1990), *La sección áurea* (1989-1992) y *Un mundo r.a.r.o.* (1990-1993)—. Se detiene en el giro popular de trabajos de la década de 1990, *El tiempo de la bomba* (1993-1997) o *¿Llegaremos pronto a Sevilla?* (1995-1999), y recorre los veinte años del Archivo F.X. (2000-2020) en torno a la imagen y la iconoclastia. Se exhiben también algunas de las piezas que realizó para la documenta 14 de 2017 en Kassel y Atenas; una aproximación al gran montaje del *Archivo F.X.* para la Fundació Antoni Tàpies en 2006, *La ciudad vacía: Comunidad*; y algunas de las obras incluidas en *El Sueño Imperativo*, curada por Mar Villaespesa en 1990 o en *Antes y después del entusiasmo*, comisariada por José Luis Brea en 1989.

Se incluye además un proyecto realizado específicamente para la ocasión, *Canciones de la guerra social contemporánea*, una gran instalación y escenografía concebida a modo de plaza y espacio documental donde tendrán lugar diferentes performances a modo de recuperación de los *détournements* recogidos por Alice Becker-Ho o Guy Debord, dados a interpretar por Pedro G. Romero a varios compositores e intérpretes colaboradores.

Por otro lado, se le da una especial atención a eso que Pedro G. Romero llama "La rodilla", "La rótula" y "La patella": actividades asociativas, colaboraciones con revistas, grupos de artistas o instituciones universitarias, como por ejemplo su trabajo en la revista *Arena*, en el colectivo Juan del Campo,

en La Situación, Carta de Ajuste, BNV Producciones, Arteleku, UNIA arteypensamiento, PRPC (Plataforma de Reflexión de Políticas Culturales) o, vinculada a las investigaciones de Máquina P.H, en la pie.flamenca (Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos), que le han permitido trabajar en la dirección artística del bailaor Israel Galván, a colaborar con Niño de Elche, Rosalía, Rocío Márquez, Inés Bacán o Tomás de Perrate, entre otros. Es en estos espacios donde se articulan y redimensionan los trabajos que en esta exposición aparecen, desaparecen y reaparecen, polifónicamente, llenando todo el espacio, en rítmica cadencia. Por último, hay una "exposición dentro de la exposición" que refleja, de algún modo, el trabajo de Pedro G. Romero como curador o comisario: *Máquina de Goya*, donde se presenta, de manera parcial, una generación casi perdida, la de los artistas decimonónicos (Leonardo Alenza, Francisco Lameyer y Lucas Velázquez, entre otros) que, en la estela de Goya —especialmente de los *Caprichos* y *Disparates*—, ligaron la tradición conceptista con el empuje de lo popular en los albores de la España contemporánea.

Todo el montaje está concebido como una suerte de teatro óptico en el que, necesariamente, el despliegue de cada obra, de carácter marcadamente anacronista, es un gesto, un momento del presente.

En el debate promovido por Walter Benjamin, "frente a la estetización de la política propugnada por los fascismos, una verdadera politización del arte", el trabajo de Pedro G. Romero señala un verdadero combate entre la noción mayúscula de Estética, y el arte pensado siempre como un arte menor. Arte, que, siguiendo las enseñanzas de Ángel González García, es, sobre todo, lo invisible. Pero lo invisible no son ideas, conceptos, espíritu, créditos o plusvalías, se trata de relaciones, lazos, campos magnéticos que vinculan, como el lenguaje, unas cosas con otras cosas: humanos, animales, paisajes, viajes, tiempos, espacios, en definitiva, cosas. Spinoza decía que una imagen solo era imagen si es capaz de convocar otras imágenes. Esas trenzas, tramas, trazas, paradójicas y complejas —como las cuerdas del ejemplo de Ferlosio que encabezan estas líneas—, son los hilos que mueven la máquina de trovar, y eso es lo que en esta exposición se descubre.

Soleá Morente
Canción a la insurrección de Parla. Anónimo madrileño, 1979 (*Canciones de la guerra social contemporánea*, 2021)

1. LO QUE EL EXILIO NOS ENSEÑA

(*Canciones de la guerra social contemporánea*)

En línea con los proyectos *El Sacco* y *Los nuevos babilonios*, este ciclo de trabajos tiene que ver con las figuras del extrañamiento, el extranjero y el exiliado, no solamente como hecho político o económico que obliga al desarraigo, sino también con el exilio como condición de vida, tal y como lo han descrito María Zambrano o José Bergamín a propósito del exilio republicano tras la derrota de la Guerra Civil o, históricamente, con las formas que toma el marranismo tras la expulsión de judíos y moriscos en el Reino de España. Y, finalmente, como condición de vida de algunos grupos de gitanos, andarríos o canasteros que todavía viven nómadas, excluidos sin embargo de la movilidad permanente que exige el nuevo capitalismo global.

Desarrollado desde 2017, primero con Leire Vergara en diversos trabajos presentados en el Dutch Art Institute Roaming Academy, destacando el realizado en la Bauhaus Dessau en 2019; y, después, con María García Ruiz en los proyectos *Political parties* para la Bergen Assembly en 2019 y *Una forma de ser* en la Württembergischer Kunstverein de Stuttgart en 2020. En su núcleo original late la pregunta sobre la condición misma de las llamadas clases culturales o creativas —a las que pertenece el trabajo del arte— que, como recuerda Martha Rosler, tiene su origen en la bohemia decimonónica que tomó su nombre, precisamente, de los gitanos o bohemios considerados entonces procedentes de esa región de la actual República Checa. Así se entienden muchas de las características fundantes de la manera de hacer del artista moderno como desclasado social —precariedad, flexibilidad, relativismo, libertinaje, nomadismo, etc.— en exilio permanente, muy ligado a la idea de "literatura menor" que describieran Deleuze y Guattari: desterritorialización, articulación de lo individual en lo político, dispositivo colectivo de enunciación.

CANCIONES DE LA GUERRA SOCIAL CONTEMPORÁNEA

Propuesta a partir del cancionero del mismo título compilado y preparado por Guy Debord, Alice Beker-Ho y otros situacionistas, que fue publicado en 1981 como panfleto firmado de manera anónima por "Unos iconoclastas". Así, se pone en marcha la divulgación de los archivos, la interpretación del cancionero seleccionado y la documentación histórica en la que se basan las nuevas letras o *détournements* encontrados. Basado principalmente en el cancionero escrito por Federico García Lorca para la bailaora La Argentinita en 1931, en coplas folk y flamencas, y en grabaciones de cantautores políticos, han participado, además de Samuel Mestre y Victoria Sacco, los artistas Rodrigo Cuevas, Niño de Elche, Pollito de Granada, Gabriel de la Tomasa, Oier Etxeberria, Julio Jara, Soleá Morente, Christina Rosenvinge y Le Parody junto a los coros El CoroFón, Coro de Mujeres Malvaloca y Coro Intercultural Voces de Ida y Vuelta. Las 12 canciones que aquí se presentan, las mismas del panfleto original, suponen una suerte de crónica de la transición política española desde el punto de vista de la autonomía obrera.

2. EL SACCO

(*Moneta*, *Roma/Romá*)

Bajo esta denominación aparece una serie de trabajos realizados en Roma desde 2018 que van más allá del suceso histórico. El saqueo de Roma en 1527 por las tropas del emperador Carlos V, la profanación de templos, robos y asesinatos que allí se cometieron, sirven de telón de fondo de dos preocupaciones del autor: la violencia iconoclasta y la emergencia de lo popular. La indagación histórica atraviesa distintos periodos, desde episodios míticos de la urbe durante el Imperio Romano hasta la actual *mafia capitale*: la alianza de poderes mafiosos con empresarios capitalistas para saquear las arcas municipales, especular con el suelo y mercadear con recursos básicos. Escudriñar ese algo monstruoso que siempre reaparece en los momentos de crisis, entre la profanación y el populismo, es el motor de *El Sacco*. El trabajo consiste en la construcción de pequeñas tramas o equipos de colaboradores, por ejemplo, *El elefante blanco* convoca a Matteo Binci, Ludovica Manzetti y Massimo Mazzone, o *La peña flamenca Silverio Franconetti de Roma* a Bruno Alviani, Riccardo Ascani, Ciro Biasutto y Maria Doriana Casadidio. Las distintas tramas obedecen a las fluctuaciones de cierta administración plebeya o economía barroca —como la denomina Verónica Gago—, pues el número de colaboradores se eleva a

más de 100 entre instituciones —por ejemplo, la Real Academia de España en Roma, y la Ippica Nerone/Roma River Ranch—, colectivos —El Dorado - Sociedad Flamenca Barcelonesa, Goroka— y participantes —Isaki Lacuesta, María Marín—. El film *Los caballos*, todavía en producción, ha llevado la experiencia de *El Sacco* a las ciudades de Viena y Amberes. Se presentan en estas salas dos trabajos, *Moneta* (2019) y *Roma/Romá* (2019).

MONETA

Las primeras conversaciones con The Nacheinander versaban sobre la economía del arte, una visión crítica del sistema pero también la búsqueda de estrategias de supervivencia. En 2019, formando Pedro G. Romero parte de la Galería Salvator Rosa, gestionada por Zbyněk Baladrán, Jiří Kovanda y Juan Pablo Macías, entre otros artistas, y en asociación con el espacio Carico Massimo de Livorno, se organizó el ciclo *Arte, Magia e Capitalismo* donde se presentó por primera vez *Moneta*. La máquina, producida en colaboración con Matteo Binci, ilustra a la perfección una escena del film *El oficio de las armas* (2001) de Ermanno Olmi, en la que el plomo de una de las primeras armas de fuego se convierte en moneda.

ROMA/ROMÁ

Los siete títulos de las piezas sonoras que este cartelón presenta corresponden a una serie de grabaciones realizadas en Roma con el artista gitano José Jiménez "Bobote", bailaor, palmero y cantaor ocasional, y registradas con el artista sonoro austriaco Stefan Voglsinger. Las piezas sonoras se encuentran todavía a la espera de la mezcla definitiva. Los títulos son una expresión bastante exacta de los recorridos y acciones registrados en Roma en el verano de 2019, y de los percances que se sufrieron, como la expulsión de la Basílica de San Pablo Extramuros por parte de la policía vaticana o la prohibición de Fendi para grabar en el interior del Palacio de la Civilización Italiana, edificio icónico del fascismo donde tiene su actual sede esta empresa de lujo romana.

3. LOS NUEVOS BABILONIOS

(*Las espadas*, *La farsa monea*, *Nueve Sevillas*)

Bajo esta acepción se conoce a los grupos humanos de los que en cierto modo aprendieron los situacionistas: los migrantes magrebíes, la bohemia alcohólica o la izquierda de la autonomía obrera, entre otros. *Nueva Babilonia* es un proyecto

utópico —maquetas, planos, escritos, filmes, collages, etc.— realizado por Constant a partir de su diseño para un campamento gitano en la ciudad italiana de Alba. El nombre, propuesto por Guy Debord, se basa en el imaginario directo de la *Novyi Vavilon*, filme del FEKS (Fábrica del Actor Excéntrico: Kozintev y Trauberg), de 1929, inspirado en los escritos de Marx y Zola sobre la Comuna de París, pero también en la apelación histórica a la Nueva Babilonia de todas aquellas ciudades que, como Roma o Sevilla, querían ser la Nueva Jerusalén. En su proyecto, Constant hace una referencia directa a la soleá de Triana que canta Pepe de la Matrona, "Se hundió la Babilonia". Bajo la denominación de nuevos babilonios, Pedro G. Romero empezó a indagar en tres grupos humanos —sobre los que llevaba tiempo trabajando— desde una nueva perspectiva: los gitanos, los flamencos y el exilio libertario español. Así, aparece en 2013 una panoplia extensa de trabajos, síntesis de los dos grandes ciclos de proyectos con que entró en el siglo XXI —el Archivo F.X. y la Máquina P.H.— en torno a la cultura popular, especialmente el flamenco. No se trata solo de una investigación ni de una reivindicación ni de un trabajo de emancipación política. Una vez más, implica tramarse junto con estos colectivos y sus puntos de vista, privilegiando las intersecciones y formas del productivismo lumpen que le son propias; también con figuras ejemplares como Helios Gómez: comunista libertario, gitano flamenco y realista de vanguardia.

LAS ESPADAS

La propuesta era sencilla: tramar un baile colectivo al modo de la *Ezpata-dantza* que se practica en Euskadi y otras regiones de la península ibérica. Este baile colectivo tiene orígenes inciertos, pero en su uso de las espadas se entienden distintas formas de gestionar la violencia en los llamados tiempos de paz. Esta violenta ritualidad festiva, sin embargo, se desplaza a los gestos particulares de los once artistas colaboradores entre 2016 y 2017: Miguel Benlloch, Marco de Ana, Niño de Elche, Javiera de la Fuente, Ines Doujak, Israel Galván, Isaías Griñolo, José Jiménez "Bobote", Sonia Sánchez, Mónica Valenciano e Idoia Zabaleta. Esta propuesta empezó a gestarse en los trabajos del Archivo F.X. para el proyecto *Tratado de paz* (2013-2017, Capital Europea de la Cultura Donostia-San Sebastián 2016).

LA FARSA MONEA

Proyecto desarrollado con Niño de Elche e Israel Galván en el marco de la documenta 14 de Atenas y Kassel (2017), bajo la dirección artística de Adam Szymczyk, con la colaboración, entre otras, de Paul B. Preciado. La propuesta, en torno a la economía subalterna ligada al lumpen de flamencos y gitanos, acabó en una serie de eventos y performances que se desplegaron en las dos ciudades capitales.

Algunos de los trabajos previos que sirvieron de base para ese programa incluyen la producción de monedas (*La sevillana, La padremare, La perra gorda y chica*), las grabaciones del proyecto *Antena/Atenas*, realizadas con José Jiménez "Bobote" y mezcladas con Raül Refree, y la obra de teatro expandido *Los pintas*, en la que se adaptan fragmentos de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett.

NUEVE SEVILLAS

Filme realizado en colaboración con el director Gonzalo García Pelayo que actualiza el legado de *Vivir en Sevilla*, su obra maestra de 1978. La película se basa también en la pieza de teatro expandido *Las sabias*, que sirvió de cartel para la XX Bienal de Flamenco de Sevilla de 2018. A medio camino entre la ficción experimental y el documental, este proyecto tiene una fuerte voluntad polifónica tanto por las voces de sus protagonistas (Javiera de la Fuente, Yinka Esi Graves, Pastora Filigrana, Gonzalo García Pelayo, José Jiménez "Bobote", Vanesa Lérida Montoya, Rocío Montero, David Pielfort y Rudolph Rostas "Janek") como de los artistas participantes (Inés Bacán y Raül Refree, Raúl Cantizano, Niño de Elche, Tomás de Perrate y Proyecto Lorca, Israel Galván, Alfredo Lagos, Leonor Leal, Rocío Márquez, Sílvia Pérez Cruz y Rocío Molina, y Rosalía). La película, con el montaje maestro de Sergi Dies, es también un agenciamiento lumpen-productivista del tradicional *studio system* para la producción cinematográfica.

Canciones de la guerra social contemporánea
2020-2021
12 vitrinas, documentos, sonido y vídeo
Estudio Pedro G. Romero

Julio Jara
A la memoria de Gladys del Estal. Anónimo de origen gitano, 1979
(*Canciones de la guerra social contemporánea*, 2021)

Romance del prendimiento y muerte de Oriol Solé Sugranyes (Canciones de la guerra social contemporánea)
2020-2021
12 vitrinas, documentos, sonido y vídeo
Estudio Pedro G. Romero

Todo el poder a las asambleas (Canciones de la guerra social contemporánea)
2020-2021
12 vitrinas, documentos, sonido y vídeo
Estudio Pedro G. Romero

Todo el poder a las asambleas
(Canciones de la guerra social contemporánea)
2020-2021
12 vitrinas, documentos, sonido y vídeo
Estudio Pedro G. Romero

Coplas de las barricadas de Cádiz
(Canciones de la guerra social contemporánea)
2020-2021
12 vitrinas, documentos, sonido y vídeo
Estudio Pedro G. Romero

Las espadas
2017
Vídeo, teléfonos móviles, router
Galería àngels barcelona

Los Pintas
2017
Impresión digital sobre lona de PVC
Estudio Pedro G. Romero

Moneta
2018-2020
Máquina de acuñación y balas
Galería Salvator Rosa

Roma/Romá,
2018-2020
Impresión sobre papel
Academia de España en Roma

Moneta (detalle)
2018-2020
Máquina de acuñación y balas
Galería Salvator Rosa

Las espadas (detalle)
2017
(Sonia Sánchez, Idoia Zabaleta, Mónica Valenciano, José Jiménez "Bobote", Israel Galván, Ines Doujak)
Vídeo, teléfonos móviles, router
Galería àngels barcelona

La sevillana
2019
Monedas
Estudio Pedro G. Romero

Las espadas (detalle)
2017
(Javiera de la Fuente, Niño de Elche, Marco de Ana, Miguel Benlloch, Isaías Griñolo)
Vídeo, teléfonos móviles, router
Galería àngels barcelona

Los Pintas
2017
(con Israel Galván y Niño de Elche)
Impresión digital sobre lona de PVC
Estudio Pedro G. Romero

La perra gorda y chica
La padremare
La sevillana
2019
Monedas e impresión digital sobre papel
Estudio Pedro G. Romero

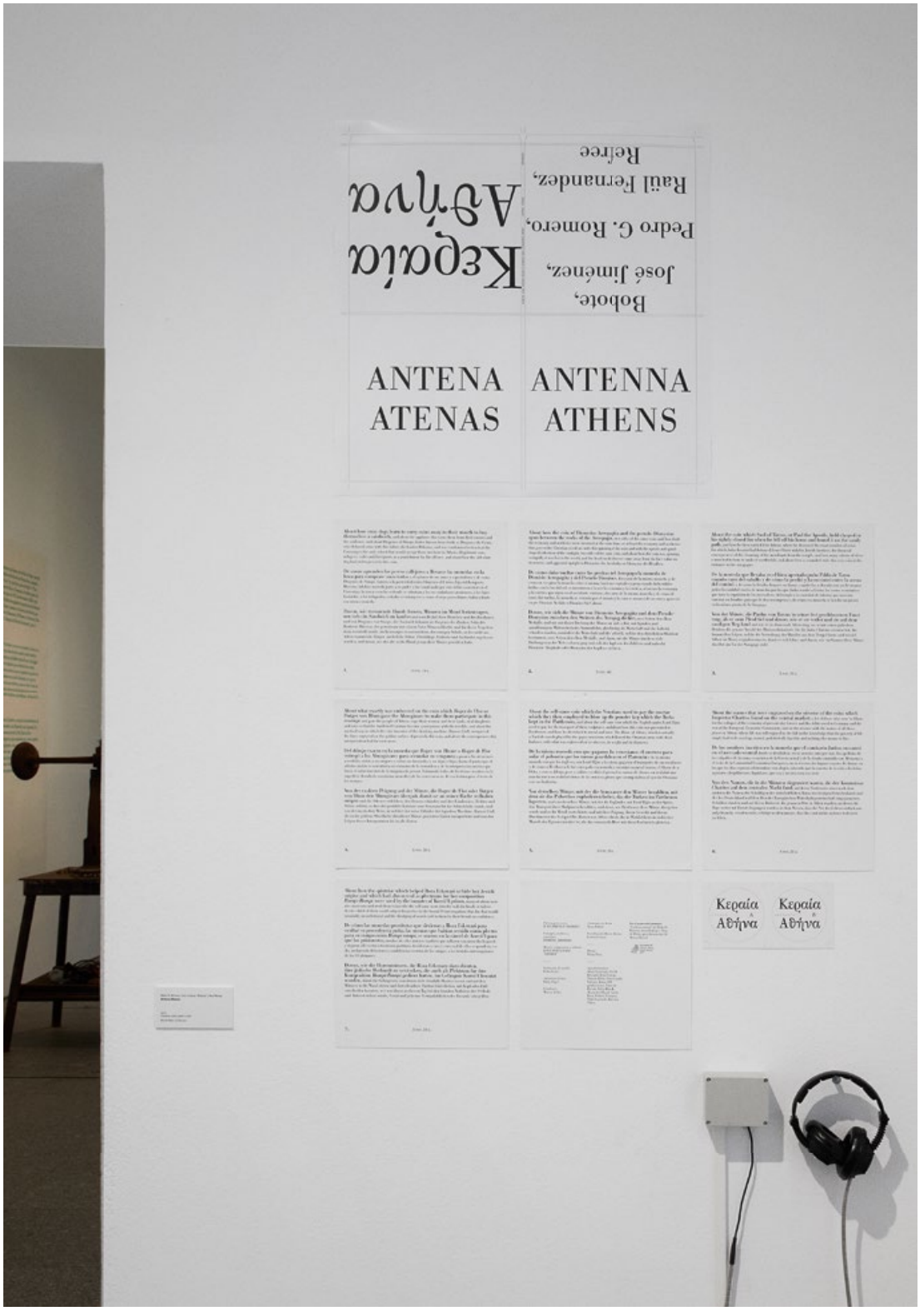
Los Pintas
2017
(con Israel Galván y Niño de Elche)
Impresión digital sobre lona de PVC
Estudio Pedro G. Romero

to them, and this is evident.
Let's leave it.
But, is it enough?
This is what tortures me.
Is it enough?
All the same,
we think that
it's all the same
and it seems to me
that we're crazy.
Dance crazy.
Think crazy.
Sing crazy.
People crazy.
Crazy, crazy!
It was me!
It was me!
Have Mercy!
A coin would
be welcomed.
Is it enough?
That's what tortures me.
Is it enough?

I would prefer
you to dance.
It would be more
entertaining.
Would it not
be more
entertaining?
Not necessarily.
He Thinks?
Watch what a dance,
he dances. (Repeating)
To shut sh*t Clockwise!
Come on, swing of mine!
I could do it.
With a little training.
In the past he danced the farandole,
the fling, the brawl, the jig,
the fandango
and even the hornpipe.
He used to jump.
Now he only does that.
Do you know
his name?
Crazy?
Who!
Do you all know
how to swim ?
I would like to hear
you think.
Could you dance
her and think later?
If it's not asking
too much.
Of course,
nothing's easier.
Besides,
that is the order.
We're too tired.

I would prefer
you to dance.
It would be more
entertaining.
Would it not
be more
entertaining?
Not necessarily.

Pedro G. Romero y
Gonzalo García Pelayo
Nueve Sevillas
2019-2020
Vídeo, color, sonido, 157'
Elamedia Estudios



Pedro G. Romero,
José Jiménez "Bobote"
y Raül Refree
Antena/Atenas
2019
Impresión sobre papel y audio
Estudio Pedro G. Romero

Roma/Romá,
2018-2020
Impresión sobre papel
Academia de España en Roma

Moneta
2018-2020
Máquina de acuñación y balas
Galería Salvator Rosa

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: Si seguimos hablando de música, lo que parece pertinente ya que la exposición se inicia con *Canciones de la guerra social contemporánea*, es en qué medida te interesa trabajar con ella y en torno a ella. ¿Quizá sea porque, como dice Adorno, aunque la música de un país se haya convertido en una ideología política que acentúa las características nacionales y ratifica el principio nacional, también, más que ningún otro medio artístico, expresa las antinomias del principio nacional?

V

Pedro G. Romero: En muchos sentidos, más que con música lo que me interesa es trabajar con canciones. Con canciones y su tensión, no tanto con la música escrita sino con el sonido. Eso es lo que me ha interesado siempre y creo que lo que me interesa del flamenco, sin saberlo y desde el principio, es esa cumbre de tensión entre canción y sonido, como se da en el free-jazz de Albert Ayler y Matana Roberts o los lekeitios de Mikel Laboa o en la música para pianola de Conlon Nancarrow, por poner algunos ejemplos. Eso hace aún más pertinente los comentarios de Adorno sobre el llamado nacionalismo musical que no es estrictamente el nacionalismo musical de finales del siglo XIX sino que pasa también por identificaciones como la de Wagner y Alemania. Y, obviamente, tengo que volver al flamenco como campo de trabajo y señalar su capacidad de ser a la vez desterritorialización y voz de la comunidad, un arte menor, como querían Deleuze y Guattari. El flamenco es cosa de "extranjeros", como dice Ortiz Nuevo, pero no solo por los viajeros llamados románticos, desde Gautier hasta Guy Debord. Pensemos también en que esa condición le es otorgada a los gitanos o a Silverio Franconetti, ¡un italiano el primer flamenco! "Flamenco" es una condición extranjera, enemiga, además procedente de Flandes. Vuelve a operar una contradicción que, para más inri, no se resuelve, es decir, que cuando muchas veces se piensa que se estabiliza un conocimiento vuelve a operar el principio contradictorio y se reaviva ese

temblor subterráneo del que hablaba más arriba. Nietzche mismo usó el flamenco —músicas africanas, las llamaba él— para atacar la religión de la música como obra de arte total creada por Wagner. Muchas veces pienso que, gracias a los gitanos, el flamenco nunca pudo hacerse del todo español, ni del todo andaluz, y cuando ya parecía que iba a hacerse del todo gitano aparece lo negro, lo africano, esa comunidad del Caribe afroandaluz que acaba también por volver a mover la tierra bajos sus pies.

Andrea Soto Calderón:

En lo musical hay trazos de la ancianidad de otras vidas que resisten, fuerza insurgente viva en la voz y en la respiración. Interrupciones que se dan en el sonido, los ruidos, los movimientos y el habla. Zonas donde se produce un desajuste. Federico García Lorca afirmaba que la memoria no deja de moverse, que tiene una temperatura y un temperamento, que las canciones tendrían la capacidad de refugiar la emoción de la Historia, no solo de la que ha sido sino de la que puede ser. Los sonidos, más que la letra o los textos, definirían los caracteres geográficos, señalando de manera aguda momentos que el tiempo ha borrado, pero que la voz puede hacer palpitar. Mientras una catedral permanece clavada en su época, dando una expresión continua del tiempo, una canción salta viva y llena de latidos como una rana[1], componiendo un paisaje siempre movedizo, en ese movimiento entre continuidad y disrupción se juega la pericia para interrumpir el curso de la Historia. La vibración de la voz sobre un ritmo que abre una verdad concreta. En el movimiento y las voces que no tienen signos en el pentagrama musical bailan las comunidades que han sido y se forjan las comunidades por venir. Las políticas del habla han trazado una categórica división social entre los que hablan bien y los que hablan mal, los que tienen derecho a tener voz y los que quedan fuera del reparto de la palabra. Como afirma la poeta María Salgado, una jerarquía que clasifica culturalmente a los sujetos iletrados de los letrados por la incorrección de su habla, pero es precisamente en las construcciones verbales nombradas como "pobres" donde emerge una significancia más rica, densa y singular. Una lenta formación de otras figuras de lo común, pero no solo de la organización social, también del amor, de las relaciones y del deseo, una infraestructura ínfima que acoge esos cuerpos que no tienen cabida en el orden hegemónico.

Por otra parte, como señalaba Adorno, la música mantiene su fuerza crítica en tanto se relaciona con la realidad como no reconciliada, de ahí el "pensar con los oídos", célebre sintagma con el que da inicio a la *Crítica de la cultura y la sociedad* (1949[2]), no solo para seguir la línea nietzscheana de la música como forma de pensamiento desde el cuerpo que objeta la lógica del pensamiento tradicional, sino para desubicar también al cuerpo, para abrirlo a su encuentro con lo que no se resuelve en una síntesis subjetiva, porque la música es producto de una sociedad pero también, al mismo tiempo, algo distinto de ella. Abre una diferencia que es irresoluble, en donde el eco de la multiplicidad de lo existente no deja de sonar. *Se canta lo que se pierde*.

1. Federico García Lorca, "Canciones de cuna españolas" (1928), en *Obras completas III*, Barcelona, Galaxia de Gutenberg, 1997, p. 113.
2. Theodor W. Adorno, *Crítica de la cultura y la sociedad* ["Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft" (1949), en *Soziologische Forschung in unserer Zait*, Karl Gustav Specht (ed.), Colonia, Westdeutscher Verlag, 1951], trad. cast. de Jorge Navarro Péres, Tres Cantos, Akal, 2008.

Valentín Roma:

Quisiera decir algo obvio pero que a veces no lo es tanto: la literatura es una de las herramientas que utiliza la sociedad para construirse identitariamente, en definitiva, para autonarrarse. Por supuesto existen muchos otros mecanismos que persiguen o que se encuentran en este mismo cometido, sin embargo, la principal singularidad de la literatura es que utiliza materiales bastante parecidos a los que usamos para construirnos como seres individuales y sociales: hablar, pensar, callar, imaginar. También en este sentido, aunque a propósito de la dimensión nacionalista de la música, Alexander Kluge recuerda, parafraseando a Adorno, que los teatros de ópera son iglesias mundanas, y que las escasas doscientas óperas que se escribieron entre mediados de los siglos XIX y XX definen prácticamente todos y cada uno de los sentimientos burgueses, todas las pasiones de clase que permiten comprender la modernidad.

Isabel de Naverán:

[Canción]
Desde que la escuché no me la quito de la cabeza, la canción. Desde que la escuché, me acompaña como un sonido de fondo, que insufla cada cosa, desde la más sencilla hasta la más importante, sin distinguir, modula una atención del cuerpo como por debajo de las actividades concretas, casi sin notarlo, casi en silencio y, sin embargo, suena, o me parece que la oigo, de hecho, que solo yo la oigo, la canción, que va por dentro.

A veces murmuro la melodía con la boca cerrada, o tarareo un poco, sin venir a cuento, murmuro la música, mmm, mmm, pero también digo la letra, "este galapaguito no tiene mare, aaá aaá, no tiene mare sí, no tiene mare, no, aaá aaá".

Es lo que tienen las canciones populares, que te entran, se te quedan y siguen sonando, es algo muy físico. Al menos durante unos días, semanas, a veces años, siguen sonando y diciendo sus letras. Las canciones populares no son solamente la melodía que se queda, son sobre todo las historias que, cantadas, es decir, siendo música, despliegan los relatos. Y son esa tensión entre el sonido y la letra, que está a punto de romperse. Al cantarse cambian, además, de boca en boca, de un cuerpo a otro. Las letras de las canciones nos cambian, se nos meten y nos moldean, pero también las cambiamos, a veces, sin darnos cuenta. Hay una parte que no recuerdas bien, una palabra que no oíste con claridad, y la cambias por otra que conoces mejor, o que te pega más. Y así es muy común que haya distintas versiones de una misma historia porque una canción es como un cuento popular, se va adaptando a cada situación. Me gusta este doble movimiento, el hecho de que, sin pedir permiso, la canción se te meta y que, a la vez, se vaya ajustando a otra tonalidad, haciéndose a ti.

Sucede en la canción del galapaguito, que en mi día a día se estira con las vocales largas como se estiran los brazos para repartir o recoger, o se estira el cuello para ladearse y mirar, o dejarse besar, y así se estira la canción como una extremidad, siendo la misma, pero convirtiéndose en otra cosa. Con su música y su letra la canción opera como un baile, obrando una tradición que es a la vez técnica corporal, un determinado modo de relación.

Yo sabía que era un animal de agua, y al principio me venía la palabra calamarcito, en lugar de galapaguito. Calamarcito en lugar de galapaguito y mar en lugar de madre. Mientras dejaba que la canción siguiera ondeando y operando pensaba en el calamarcito, que no tenía mar. Que no tenía mar donde habitar, nadar, sobrevivir. Cuando en realidad dice mare, claramente dice madre.

Pero aquí, sonando la canción como por dentro del cuerpo en la memoria, nadando la canción en las venas de la sangre, en el mar de las conexiones neuronales, ese galápago pequeño era un animal acuático y la madre un mar. Quizás, pensaba, esto pasa porque esta canción es una nana, y porque al nacer el cuerpo sale mojado y es expulsado de un medio líquido para llegar a otro, que es sin mar, sin madre, y me daba lástima. Me parecía una canción triste.

El desplazamiento de la letra, de galapaguito a calamarcito, era fruto del efecto de haber escuchado la *Nana de Sevilla* (grabada por La Argentinita y Federico García Lorca en 1931) después de haber escuchado la *Nana de esta pequeña era*, una versión de la anterior realizada en 2019 por la poeta María Salgado y el compositor Fran MM Cabeza de Vaca, en respuesta a la invitación de Pedro G. Romero.

Aunque la invitación proponía revisar la *Nana de la Zarzuela*, una versión que Guy Debord hizo en 1981 de la *Nana de Sevilla*, María Salgado y Fran MM Cabeza de Vaca toman esta última para inventar una nana contemporánea que intercepta e interpela el contexto sociopolítico del presente, la crisis humanitaria del verano de 2019 reflejada en la situación crítica de cientos de migrantes recogidos por el barco Aquarius, que no tenía puerto, que no tenía mare. En el vídeo, la nueva letra se muestra escrita y no cantada pero sigue sonando. Suena pues el sintetizador, sigue en ese momento leyendo un archivo midi creado a partir de la grabación original en pizarra de La Argentinita y Lorca. En la *Nana de esta pequeña era* se contiene del algún modo el antes y el ahora por medio de un efecto sonoro, y también táctil, de la voz (de ella cantando) y de los dedos (de él tocando), y se aúnan los ruiditos propios del relieve del disco de pizarra, la fragilidad de un sistema de fijación que llega para tocarnos, nos toca, de hecho, o eso parece, "que la voz y el piano así suman en su transducción el tiempo y su grano", en palabras de Fran MM Cabeza de Vaca[1].

El sonido del piano tocado por Lorca se escucha aislado, y modificado, desviado, hasta ser un sonido entrecortado que funciona como un recuerdo y que se impregna, se adhiere a la piel dentro de las orejas, no como algo que se oye sino que se toca, que te toca.

Unos años antes de la grabación de la *Nana de Sevilla*, en 1928, Federico García Lorca había pronunciado en Madrid una conferencia sobre nanas, a partir del estudio y la recuperación de las canciones y bailes populares españoles[2]. En la conferencia recordaba, entre otras cosas, que la nana se canta al niño que no tiene sueño. Incitar a sumergirse en el sueño al niño que no puede dormir, que seguramente teme a la noche, a la oscuridad, esa en la que es fácil perder de vista su contorno, su forma humana, la forma perfilada que lo distingue de otros seres, la que lo hace individuo, niño, persona con una vida que comienza cuando nace y termina cuando muere. La noche y la oscuridad de la habitación alimentan el miedo del niño a disolverse en un estado que no controla, lejos de su mar, de su medio, de su madre, y perder esa forma, su forma, diluirse, dejarse ir. Algo que quizás ese mismo niño trate de hacer más tarde en otra oscuridad, en otra noche, no ya guiado por el miedo sino por el deseo de dejar de ser. Que el miedo a no distinguir el contorno de su anatomía coincida con el deseo de hacerlo, con el deseo de romper la norma por la cual los cuerpos delineados se individualizan, se distinguen y diferencian, se separan, al fin y al cabo, esa coincidencia entre el miedo y el deseo, ambos sucediendo en la oscuridad, en la noche que no es por oposición al discurrir del día, sino que es noche por ser en ella donde esa posibilidad acecha con rotunda certeza. Una noche que es un no ver, para ver de otra manera. Una oscuridad más oscura que la propia oscuridad, que es más parecida a bajar al subsuelo y ante la cual no es cuestión de abrir sino de cerrar los ojos, volcarlos hacia atrás.

Se dice que hay una técnica para cantar las nanas. Consiste en repetir la canción cada vez más despacio e ir insertando silencios, primero cortos y cada vez más largos, sin perder el tempo de la melodía, sin perder tampoco la letra, pero sí, poco a poco, decir solo algunas de las palabras dejando que las otras, memorizadas, sigan de algún modo sonando para quien escucha y también para quien canta, el volumen progresivamente más bajo hasta ser solo un susurro. A veces quien escucha mueve sin querer los labios, por imitación o acto reflejo. Una transición paulatina, casi imperceptible, que no se note, que la canción

1. "[…] cuando la letra aparece escrita y no cantada, pero como dices sigue sonando, es porque el sintetizador que suena en ese momento está leyendo un archivo midi creado a partir de la grabación original de pizarra de La Argentinita y Lorca (muy hermoso pensar que no tenemos su voz grabada, pero sí su piano). Este archivo midi es muy irregular y 'pixelado' de manera voluntaria, pues incluye el sonido de la propia pizarra, la irregularidad de su antiguo sistema de fijación sonora también se transcribe en ese timbre crudo y contemporáneo del sinte, por eso la melodía está pero está 'ensuciada' por ese sonido (que Sterne llamaría exterior) de la herramienta que lo grabó. La voz y el piano así suman en su transducción el tiempo y su grano. […] Luego ya sí suena el piano de Lorca, como muy bien describes en el párrafo, también elongando su bucle, para luego localizar y aislar, finalmente, esa única nota de las dos que decía Lorca que constaría la Nana ideal. Solo dos notas en balanceo. La otra nota la ponemos nosotrxs en el presente". Conversación con Fran MM Cabeza de Vaca y María Salgado por correo electrónico. A ambos agradezco su disposición y aclaraciones.
2. "La nanas infantiles", conferencia ofrecida por Federico García Lorca el 13 de diciembre de 1928 en la Residencia de Estudiantes de Madrid.

siga resonando en la habitación hasta quedarse en silencio y que sea solo un ligero balanceo del cuerpo.

Lorca habla de dos ritmos necesarios: el ritmo físico de la cuna o de la silla (del mecimiento del cuerpo), y el de la melodía. Ambos entrelazados, el balanceo del cuerpo produce un sonido gestual, y a veces sonoro, el crujir constante o el traqueteo de las ruedas del carro sobre la baldosa de la calle.

Es esta idea de la transmisión, de que existe una memoria que a través de la voz (y de las otras voces que ella contiene, como obrando una tradición) va de un cuerpo a otro, que se inscribe y se escribe cuando es hablada-cantada-mecida, la que de algún modo me interesa de la nana como forma de escritura y canto pero sobre todo como transición y resonancia entre-cuerpos. También como consuelo.

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: ¿Cómo explicas que aunque muchas músicas populares, como el flamenco, tengan sus orígenes en las relaciones sociales surgidas a finales del siglo XVIII, los presupuestos etnocéntricos de la modernidad las hayan relegado a una idea o consideración de lo primitivo? ¿Cómo interpretas que una forma popular que goza de su propia maleabilidad, así como de su carácter transnacional, llegue a comprenderse como la expresión de una esencia?

VI

Pedro G. Romero: Ya lo aludía antes con el alegato de Bergamín. En realidad, se cree que la música popular es puro terror, algo absolutamente naturalizado. Jean Paulham hace una distinción entre terror y retórica que me parece en extremo interesante. El terror es la idea de que la obra de arte es algo natural, como una piedra o un árbol en el camino. La retórica es la operación de figurar esa misma cosa por medio del lenguaje. Los movimientos del *Volk*, del pueblo, del folklore, intentaban ver lenguas naturales y expresiones naturales en las canciones de la gente analfabeta. Esa tensión todavía es visible en las discusiones sobre si el flamenco es creación o versión de otras formas musicales, por ejemplo. Claro, el gran hallazgo es comprobar que esas canciones son populares en cuanto que no son *Volk* exactamente, en cuanto a que están mediadas por gitanos, negros, judíos, como quieran llamarse. En mi interés obsesivo por aquellas operaciones que, pareciendo "terror", son "retórica" y viceversa, aparece el flamenco. Y aparece en conexión con la avanzada bohemia, con la vanguardia modernista y con la resistencia contracultural. Entonces es cuando los papeles empiezan a invertirse, pero a mí no me interesa, de pronto, hacer pasar el flamenco del "terror" —de esa idea de lo primitivo— a la "retórica", como cuando se reivindica como una gran tradición nacional que simplemente no tiene escritura, expresión gráfica, pero que sí es un arte de composición. No, lo que me interesa es cómo mantiene esa tensión entre "terror" y "retórica" sin resolverla. Es más, cuanto más la agudiza, mayor es la figuración que de ahí emerge.

Andrea Soto Calderón:

Kant no ama a los niños, así comienza Adriana Cavarero un texto crítico contra la geometría erguida de la Modernidad desde la que analiza los efectos que han producido estas figuraciones discursivas de la verdad, de la comunidad y de las relaciones de poder, para preguntarse por cuáles han sido los costos de representar al ser humano como recto. La figuración del ser humano como "recto", sugiere Cavarero, oscurece una figuración más natural: la inclinación. La vulnerabilidad apenas aparece en la filosofía occidental, dominada por una concepción del sujeto regida por la verticalidad, un sujeto autónomo, erguido, violento: el guerrero, para el que lo vulnerable es lo matable. Frente a ella, Cavarero piensa la geometría inclinada del cuerpo sin protección, ya no del guerrero sino de la madre que se torsiona ante la vulnerabilidad del infante que sostiene en sus brazos. "Immanuel Kant, no ama a los niños. Se lamenta del hecho de que, siendo todavía 'deficientes' de razón y entendimiento, con rumores, gritos, silbidos, cantos y otros alborotos [...] molestan a la parte pensante de la humanidad"[1]. A partir de ahí podríamos trazar toda una genealogía de los cuerpos que son excluidos porque no se dejan aleccionar y no se dejan erigir. No tanto por una decisión consciente o una intencionalidad fuerte, sino porque la práctica de sus formas de vida se lo impiden. En el caso de las mujeres, porque durante siglos el nacimiento y la primera infancia ha pertenecido casi exclusivamente a su universo. Lo que les faltaría a estas criaturas sería un buen aleccionamiento. Un buen educador no premiaría la carencia de racionalidad inscrita en el farfullar. La dependencia se ubica así como falta de autonomía de alguien que no controla sus inclinaciones. Pero, para Cavarero, precisamente ahí, en las inclinaciones entendidas como un apetito sensible al que los cuerpos no pueden renunciar, es donde reside la potencia de una forma por venir. En el pliegue de una interrogación radical sobre lo humano y su quehacer. En el gesto de soltar el propio cuerpo, de no someterlo a esa rigidez, se pone en juego toda una política del contacto.

1. Adriana Cavarero, "Inclinaciones desequilibradas", en *Papeles del CEIC*, vol. 2019/2, papel 211, pp. 1-12. Disponible en https://papelesceic.identidad-colectiva.es/02-Papeles-CEIC-2-2019.html [Última consulta: 27-07-2021].

Valentín Roma:

Fuera de las codificaciones sobre lo monstruoso en la literatura fantástica y de terror, existe lo que podríamos llamar un escribir político que también hunde sus raíces dentro de lo horrible. Estoy pensando, por ejemplo, en libros como *La especie humana* (1947[1]) de Robert Antelme, *Si esto es un hombre* (1947[2]) de Primo Levi e incluso *El dolor* (1985[3]) de Marguerite Duras, donde se lee una de las descripciones más tremendas del Holocausto, cuando la autora dedica varias páginas a narrar cómo era la mierda que cagaba su marido al regresar del campo de concentración, qué textura y qué olor tenía aquella materia putrefacta expulsada por el cuerpo de un individuo. Pero sin duda, siguiendo con Duras, lo terrible limita con lo erótico; es, por así decirlo, su manera de hacerse repulsivo y atrayente a la vez. Pienso que hay una línea literaria que enlazaría, entre otros, a Marguerite Duras, a William Faulkner y a Juan Carlos Onetti, denominada por los críticos estupendos como "la búsqueda en los sumideros del alma humana", los tres unidos por una retórica moralista, un *voyeurismo* que conserva el cinturón de seguridad de lo ético. Puestos a escoger entre literaturas monstruosas, me inclino a valorar un péndulo que iría desde Pierre Klossowski, con su obscenidad a ratos entrañable, hasta el que considero uno de los grandes narradores de la aberración que no es otro que Osvaldo Lamborghini, cuyo libro *El fiord* (1969[4]) se asemeja abyectamente, según decía Roberto Bolaño, al mismísimo infierno.

1. Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, París, Gallimard, 1947. Trad. cast. de Trinidad Richelet, *La especie humana*, Madrid, Arena Libros, 2001.
2. Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Turín, Giulio Einaudi, 1947. Trad. cast. de Pilar Gómez Bedate, *Si esto es un hombre*, Barcelona, El Aleph Editores, 1987.
3. Marguerite Duras, *La Douleur*, París, Éditions P.O.L., 1985. Trad. cast. de Clara Janés, *El dolor*, Barcelona, Plaza & Janés, 1985.
4. Osvaldo Lamborghini, *El fiord*, Buenos Aires, Ediciones Chinatown, 1969.

VII

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: Volviendo a Peter Stallybras y Allen White, "Las categorías culturales 'alto' y 'bajo' no son nunca enteramente separables", se produce lo que ellos llaman "transcodificaciones" y "desplazamientos" entre un campo y otro. En este sentido tampoco podemos olvidar tu preocupación, casi tu obsesión, por lo culto, por el saber como forma de operar. ¿En qué medida es posible la convivencia entre el saber culto y el popular? ¿Hasta qué punto desde el saber popular se pueden desarrollar epistemologías que ayuden al avance del conocimiento y transformación del mundo tal y como lo conocemos?

Pedro G. Romero: Me gusta sintetizarlo en esa frase que para Rafael Sánchez Ferlosio resultaba emblemática. Procedía de un viejo tratado de crotalogía: "[…] tocar las castañuelas no es importante pero, de tocarlas, mejor bien que mal". Por cierto, qué casualidad, fue en mi pueblo, Aracena, donde al arte de los palillos se le empezó a llamar castañuelas. El caso es que el saber, las operaciones del saber, siempre me han parecido cosa importante para lo que hago, para las cosas con que opero. Más allá de categorías como la de arte conceptual —a la que yo siempre opuse la de conceptista— es verdad que yo opero con un hacer que ya no es el cuadro ni la escultura ni por supuesto la videoinstalación, no es nada de eso, si acaso la exposición, la enseñanza de las cosas (y soy consciente del doble significado que aquí tiene el término enseñar). Obviamente, en mi interés por lo llamado popular, por el flamenco, las operaciones y refutaciones con el saber —con el académico y con el propio saber popular generado por los propios flamencos: folklore, flamencología, mairenismo, etc.—, eran una materia que necesariamente tenía que conocer. En Bellas Artes aprendíamos, o debíamos aprender, a fabricar los colores al óleo, saber de aceites, pigmentos, medios, etc. No se trata de otra cosa. En el flamenco ese saber está puesto en valor en parodia, competición y refutación del saber culto, académico, universitario,

científico… esa figura maravillosa del cantaor o cantaora enciclopédicos, casi una contradicción en términos, todo un modelo para mí, desde luego. Y por supuesto, Juan de Mairena, el heterónimo de Antonio Machado, y su Escuela Popular de Sabiduría Superior. Ahí precisamente se produce la máquina de trovar de Jorge Meneses, en el texto en el que Machado presentaba al mundo a Juan de Mairena, *Coplas mecánicas*. La lectura de ese breve texto me ha acompañado años y late en casi todo lo que he dicho en estas líneas. Y en eso mismo estamos, en esta misma conversación mecánica que no es otra cosa que un ingenio más de las máquinas de trovar.

Andrea Soto Calderón:

En *La formación de los intelectuales*[1], Antonio Gramsci realiza una crítica a los intelectuales europeos de su época, crítica que se centra fundamentalmente en tres aspectos: que los intelectuales configuran una elite separada de las raíces de la vida nacional popular; que se muestran incapaces de toda crítica y que esta posición les impide combatir la hegemonía idealista de la cultura, más bien se vuelven agentes inmediatos de la clase dominante. Diríamos que este triple enfoque se sustenta en una premisa estructural que es el posicionamiento gramsciano de la imposibilidad de separar el pensar del hacer. Si lo que se quiere es intervenir en un sistema de relaciones, es imperativa la búsqueda incesante de otro tipo de hacer. Un pensamiento que incorpore todo el sistema de creencias, supersticiones, opiniones, modos de ver y de obrar para transformar ese conjunto de relaciones. Lo viviente es emergencia, esto que emerge necesita levantar sus propias formas de pensamiento que acojan el poder formador, pensar esos campos que son un terreno móvil, ambiguo, cambiante, constituido por afectos y pieles que requieren sus propios artefactos que son siempre también impropios. El saber nunca es abstracto, siempre son operaciones en las que se juegan y se disputan los sentidos que nos organizan.

Para que se abra un pasaje, el saber y el no-saber deben encontrarse concernidos, por eso es tan importante la noción de juego, el juego no quiere saber nada del saber. Como afirma Cornelius Castoriadis en *Hecho y por hacer* (1986), "no es lo que existe, sino lo que podría y debería existir, lo que tiene necesidad de nosotros"[2]. Cómo ir más allá de nuestro propio suelo y propiciarnos maneras para ello.

1. Antonio Gramsci, *Antologia degli scritti*, Roma, Editori Reuniti, 1963 [Selección de textos de los *Quaderni del carcere* (6 vols.), Felice Platone (ed.), Turín, Einaudi, 1948-1951.]. Trad. cast. de Ángel González Vega, *La formación de los intelectuales*, Ciudad de México, Grijalbo, 1967.
2. Cornelius Castoriadis, "Fait et á faire", en *Revue Européenne des Sciences Sociales*, nº 86, diciembre de 1989, pp. 457-514. Trad. cast. de Laura Lambert, *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación. Encrucijadas del laberinto V*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

Valentín Roma:

Una de las cosas más complicadas que existen en la novela, también en la poesía, pero de otro modo, es la transferencia entre ideas, descripciones y diálogos. Estas tres riendas narrativas no siempre funcionan acompasadamente. A veces la novela se encalla en la idea, en ocasiones la descripción ralentiza la trama, en otras el diálogo banaliza la acción. Y luego está Horacio Castellanos Moya, que es capaz de escribir un texto como *El asco* (1997[1]), donde un personaje toma la palabra en la primera página y no la suelta hasta el final del libro, dejando tras de sí un diagnóstico sobre la violencia en San Salvador, una parodia de Thomas Bernhard y su literatura exultante con lo maniático, un monólogo que bien podría aparecer en cualquier película de los Coen, un tratado sobre la risa en la literatura y un ensayo sobre la confesión como género literario. Castellanos Moya es, a mi parecer, el conceptista más agudo del presente.

1. Horacio Castellanos Moya, *El asco*, Barcelona, Tusquets, 1997.

Isabel de Naverán:

[Anacronismo como método]
La actitud de Pedro es anacronista porque recurre al anacronismo como método de acceso a las imágenes de la Historia y, también, a la historia de las imágenes. Trabajar con las imágenes, del arte y de la Historia, como un modo de resistencia ante el tiempo entendido como linealidad. Es precisamente *Ante el tiempo* (2000[1]) el título del libro de Georges Didi-Huberman en el que plantea el anacronismo como "un golpeteo rítmico del método" que "atraviesa todas las contemporaneidades"[2].

Pero, además del efecto sobre el método en relación con las imágenes (que pone a las imágenes en relación, esto es, generando entre-imágenes y entre-tiempos), me parece que este golpeteo puede leerse también como un pálpito físico, es decir, algo que sucede en el cuerpo y entre los cuerpos, un modo de acompasarse en las relaciones palpables, palpitantes, de quienes miran, recogen y revisan en el momento de asomarse a las imágenes de la Historia. Que otro relato de la Historia es posible a partir de detalles aparentemente insignificantes en los que son, sobre todo, los cuerpos los que actúan, los que modulan sus intensidades, los que se colocan más cerca o más lejos, el cuerpo entendido como materia que se pone en relación, y a veces en riesgo, al entrar en contacto con la textura y la materialidad de las imágenes, con sus zonas húmedas y vibrantes. Entendido así, el anacronismo como modo de acceso coloca en relación unos antes y unos ahoras temporales y geográficos; y establece una relación entre los cuerpos de un modo casi coreográfico. Es decir, el anacronismo, a diferencia de la historiografía, opera en la relación. Y en el hacer de Pedro me parece un método que nos invita a acercarnos coreográficamente o, mejor, con el cuerpo, de manera que al estar cerca distinguimos por su ritmo y su compás el movimiento que por debajo opera.

En esta relación de tensión entre historicidad y anacronismo se detectan al menos tres maneras de hacer, casi como tres acciones: desviar, desvelar y tocar.

La primera se da en referencia, diría que directa, casi como una cita, al *détournement* situacionista, por el cual un material es desviado del sentido que le venía dado, produciendo un efecto de distanciamiento crítico a la vez que de revisión y extrañeza. Un efecto que, torciendo la lectura asimilada del pasado, interpela siempre al presente y lo descoloca. La acción consiste primero en tomar algo, cogerlo y después girarlo, doblarlo, hasta dar a ver sus esquinas, sus bordes, los pliegues por donde su sentido puede ser repensado.

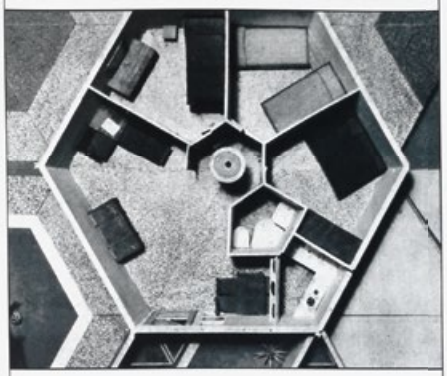
La segunda, en relación con las tensiones entre memoria e Historia, el gesto es el de mostrar el grado de escenificación del pasado, siguiendo a Walter Benjamin y su propuesta sobre lo que podemos llamar un teatro del pasado cuando dice que "la memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino su teatro"[3]. Esta afirmación invita a una doble lectura, una en que la memoria viene a ser el instrumento para examinar el teatro del pasado, es decir, su representación en términos de escenificación, y otra, en que el ejercicio de activar la memoria, poner la memoria en acción, es, en sí, un modo de escenificar, de hacer de esa acción un teatro del pasado, es decir, la memoria es su teatro. Porque el teatro puede entenderse de las dos maneras, teatro como lugar, espacio de representación, escenario, y teatro como acción, lo que comúnmente se dice "hacer teatro". Me pregunto si los rescates anacronistas (no lineales) de las imágenes pueden operar en términos escénicos. Una lectura a partir de las disposiciones de las relaciones en el espacio, en relación con la mirada, que se da en el presente que es desde donde, quizás, podríamos leer otras intenciones albergadas en ellas. Me refiero a esas escenas por venir, que pueden haber sido, haber sucedido, y que de hecho son, que permanecen en estado de latencia. El teatro del pasado nos da a ver la ideología implícita en la escenificación de los hechos, y en la conformación de la tradición con respecto a la relación entre los cuerpos y las imágenes. En esta segunda manera de hacer, la acción consiste en desvelar el mecanismo por el cual este teatro funciona, y a la vez permitir otras representaciones desde su privilegiado escenario.

La tercera tiene que ver con la materialidad tanto de las imágenes como de la mirada, el cuerpo y cuerpos que las miran, o que las encuentran —cómo, dónde—, o que las cogen —cuánto pesan, qué tamaño tienen—, porque incluso aunque sean digitales, tienen una fisicalidad, porque incluso aunque sean imágenes mentales, tienen una fisicalidad, son materiales, porque incluso aunque sean recuerdos, la tienen. Entonces, cuando Benjamin dice que es necesario "dar la palada a tientas", cavar para explorar el pasado enterrado, es como un niño haciendo hoyos en la arena, un gesto que requiere agacharse, hacer un esfuerzo, acercarse con las manos y los brazos, meterlos, plegar las rodillas, puede que llenarse un poco de barro o de tierra, pero en cualquier caso no es una acción de la mirada, o no solamente, sino del cuerpo. Y el cuerpo es también archivo de saberes, en el sentido de que, al margen de la metáfora del excavar, está la tactilidad y la materialidad del archivo, su dimensión física y encarnada. La idea de que el archivo no es, o no solamente, un almacén lleno de ficheros clasificados al que se entra en busca de algo, sino que el archivo ya está actuando.

1. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, París, Les Éditions de Minuit, 2000. Trad. cast. de Antonio Oviedo, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011.
2. Ibíd., pp. 45, 38.
3. Walter Benjamin, "Excavar y recordar", óp. cit.

MÀQUINES DE VIURE

Flamenc i arquitectura en l'ocupació i desocupació d'espais



"Fa uns anys, passejava amb Falla per Granada. Ell parlava de la degeneració que començava a afectar les nostres velles cançons i, just quan protestava, d'una finestra va sortir una cançó antiga, pura. Ens hi vam acostar i, a través de la gelosia verda, vam veure una habitació blanca, asèptica, sense cap quadre, com una màquina de viure de l'arquitecte Corbusier."

—Federico García Lorca

23.02 – 20.05.2018

Entrada gratuïta

[LA VIRREINA] CENTRE DE LA IMATGE

Ajuntament de Barcelona

17
22
5
8
12
27
24
5
7
3
7

28
29
30

y,
www.wkv-stuttgart.de
Schlossplatz 2
D-70173 Stuttgart

A. LA RODILLA

Bajo este nombre se presentan una serie de actividades, materiales y documentos importantes para entender el trabajo de Pedro G. Romero, más allá del estricto papel que se asigna al artista. En esta primera articulación se muestran trabajos que van desde las primeras colaboraciones con Israel Galván alrededor de la presentación de *Los zapatos rojos* en 1998, hasta la última creación de la pie.fmc (Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos) en Sevilla junto a Chema Blanco y Joaquín Vázquez, asociados con la galería Alarcón Criado, en 2020. Es un itinerario amplio de representaciones teatrales, editoriales, publicaciones, exposiciones, discos, performances, carteles, películas y actividad docente que gira siempre alrededor del flamenco y la cultura popular.

Muchas de las herramientas, posiciones y situaciones del trabajo de Pedro G. Romero surgen de la experiencia y experimento con el flamenco y la cultura popular. El intento de mover su trabajo entre la centralidad y la periferia es a la vez un tópico identitario de la cultura española y la creación marcada por barriadas marginales gitanas. En ese sentido, la potencia de una producción que mantiene sus índices, por igual, entre la espontaneidad etnográfica y el saber académico especializado; de ahí la paradoja de su vocación, populista y elitista a la vez; o el modo como administra, en un mismo gesto, la convivencia de un texto o partitura cerrado y el continuo acontecimiento de una creación *performativa*.

"La rodilla" comprende primero las colaboraciones pedagógicas con el colectivo francés 4taxis; después, los proyectos continuados con Pepa Gamboa y José Luis Ortiz Nuevo; las actividades particulares de Carta de Ajuste con Mar Villaespesa y BNV Producciones; definitivamente, los veinte años de colaboración con la Cía. Israel Galván que se extienden a otras propuestas de A Negro Producciones; las grabaciones de lekeitios para proyectos de Horacio Fernández, Juan José Lahuerta y Patricia Molins; las colaboraciones con Carmen Linares y Enrique Morente; las piezas de teatro

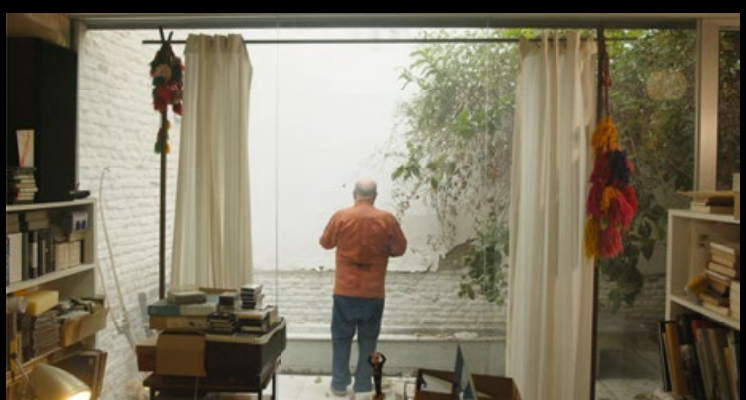
4taxis
Un an à Séville (pour toujours)
1992-2015
Calendario universal
Colección Pedro G. Romero

Hermanos Berenguer
Máquinas de vivir. Flamenco y arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios,
2018
Banderola
Estudio Pedro G. Romero

La rodilla
2021
(con José Luis Ortiz Nuevo)
Vídeo, color, sonido, 37' 16"
Galería Alarcón Criado

Alexander Sowa
Actually, the Dead Are Not Dead / Una forma de ser, Stuttgart
2020
Impresión sobre papel

radiofónico para el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, especialmente "H, una zarzuela, un musical, un flamenco..." con la Chirigota del Selu; la exposición *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, comisariada con Patricia Molins en el Museo Reina Sofía; las colaboraciones y conversaciones con José Manuel Gamboa; los ciclos de cine *Inflamable*; las producciones diversas de Niño de Elche, Rocío Márquez, Tomás de Perrate y Fernando Terremoto, muchas veces con Raül Refree; las piezas con bailaoras como Isabel Bayón, Javiera de la Fuente, Pastora Galván, Leonor Leal, Tamara López, Úrsula López, Rocío Molina, Lucía la Piñona y Rosario Toledo; el proyecto *Vivir en Sevilla*, sobre las producciones de Gonzalo García Pelayo y la contracultura andaluza de la década de 1970; el ciclo continuado de trabajos de la Máquina P. H..; Proyecto Lorca y Sistema Tango; la dirección de la colección "Flamenco y Cultura popular" en la editorial Athenaica; los proyectos sobre 4taxis, Vicente Escudero, Helios Gómez, Ocaña, José Val del Omar o Darcy Lange; los cinco años del proyecto *Máquinas de vivir*; las participaciones continuadas con El Dorado - Sociedad Flamenca Barcelonesa; la creación de la pie.fmc en el marco de UNIA arteypensamiento; en fin, la lectura continua de las *Coplas mecánicas* de Antonio Machado hasta el día de hoy, en esta máquina de trovar que vehicula Juan de Mairena.



ACORDARSE

Con la presentación especial de
José Luis Ortiz Nuevo

Si fuera objeto sería objetivo pero como soy sujeto, soy subjetivo.
José Bergamín

El actor está fuera. Se le ve desde la biblioteca, separados por un gran ventanal y un cristal enorme. En primer plano los libros, la mesa de trabajo y cajas con cintas de vídeo y discos. Afuera, una pequeña alberca cubierta de limo, medio vacía y un limonero de patio sevillano enredado con un jazmín que está en flor.

Lleva puesta una guayabera de las que usa Pedro G. Romero. El día anterior, durante los ensayos, por la tarde, la guayabera no le abrochaba. Milagrosamente, media botella de wiski y varios porros de marihuana mediante, la prenda fue haciéndose al cuerpo del actor o al revés, el actor fue encajando en la parodia de Pedro G. Romero que le tocaba hacer. El actor, que en este caso no es actor sino cómico, es, en muchos sentidos, un maestro para Pedro G., así que, la parodia, esta idea de incorporar a Pedro G. como personaje, tiene resonancias de las viejas prácticas de enseñanza del Tao entre maestro y discípulo. Pericón es el gran personaje creado por José Luis Ortiz Nuevo a partir del cantaor gaditano Pericón de Cádiz. Aquí habla muchas veces el propio Pericón, otras Pedro G. Romero y otras, las menos, el mismo José Luis Ortiz Nuevo, actor y cómico de la lengua.

Los brazos en jarra, se gira, muestra su perfil, agacha la cabeza y alecciona con el dedo. Se recompone y empieza su disertación:

[el texto, la voz empieza muy arriba con el cuerpo bailando en círculos concéntricos]

¡Hay que acordarse!
El niño había escrito FLA.CO.MEN. y CO. MEN.FLA. y FLA.MEN.CO., tres dibujos la mar de raros y la mar de consecuentes.

[sigue en círculos concéntricos, leyendo, texto en mano, y con una interpretación exageradamente antinaturalista]

¡Hay que acordarse!
Aquellos dos franceses, Danielle y Michel, los 4taxis, no sé bien qué le enseñaron a G., pero en aquel laboratorio de Sevilla se le reveló un mundo. Ha pasado el tiempo tal y como dijeron ellos que ese tiempo iba a pasar.

[a izquierda y derecha, paseando aquí y allá mientras vocea un texto que, evidentemente, está leyendo]

¡Hay que acordarse!
Del Arahal y las Gamboas y el primo José Manuel y yo mismo, José Luis Ortiz Nuevo, que lo recogí en esas funciones mías en el Maestranza con Carmen Linares, con Chano Lobato y ¡ay!, con Estrella Morente.

[por un momento se pone solemne y grandilocuente, lo que confiere un tono aún más paródico a sus palabras]

¡Hay que acordarse!
Chano Lobato le dijo: sobrino, pero ¿cómo voy a ir yo al Planta Baja que me ha dicho mi prima de Granada que ese es un antro de drogadictos, modernos y maricones? Pero le insistió, y ayudó el Gamboa y Chano Lobato fue allí, a Granada, e hizo un concierto memorable rodeado de drogadictos, modernos y maricones.

[sigue con el bailecito, con un cuerpo que se mueve según marca su barriga, con más pitorreo que antes]

¡Hay que acordarse!
La Pepa Gamboa le había dicho: tienes que ver a ese niño bailando. Y vio al Israel, al Galván, y salió diciendo: ¡con este sí, con este sí! Y no sé qué de una camisa amarilla que había bailado en soleá por bulerías y que para él era Maiakovski, ¡qué había visto bailar a Maiakovski redivivo!

[el tono humorístico sube ocho enteros, hasta la voz sale más aguda y el cachondeo sobre lo que dice es generalizado]

¡Hay que acordarse!
De lo que ha acabado llamándose Los zapatos rojos*. Fue un antes y un después. Allí estaba Manuel Soler que lo dio todo. Y qué había hecho G. aparte de la música, la escenografía, la selección de las coreografías, algunos bailes, la dramaturgia, los textos y los carteles, aparte de colaborar con la dirección y con la coreógrafa, aparte de meter a Conlon Nancarrow, a Bauhaus, a los Sonic Youth y a Lydia Lunch en el flamenco. Pues nada, no había hecho nada. Nada de nada.*

[empieza carcajeándose y sigue más o menos igual]

¡Hay que acordarse!
Aquel Espárrago Rock en el que una chirigota de Cádiz hizo que los punkis abandonaran a Albert Pla para ver a los gaditanos. Los tíos salían leyendo el periódico, sentados en un váter y con los calzones bajados, medio cagados y el estribillo decía: ¡Felipe! ¡González! ¡vete a tomar por culo! ¡vete a tomar por culo! Sin anestesia... Desde luego nada, nada sutil.

[se pone grandilocuente e histriónico, como Fernando Fernán Gómez en la famosa escena de "¡señoriiiitooo!"]

¡Acordarse!
La plaza de toros de Algeciras medio vacía para un concierto extraordinario. Kiko Veneno y la chirigota del Selú y la pieza que habían hecho Víctor Nubla con la banda de música municipal de Algeciras. Y ya era de día y Muslimgauze seguía tocando con un grupo de gnawas. Amanecía en el estrecho de Gibraltar.

[andares cómicos de la estirpe de Cádiz]

¡Acordarse!
De aquellas grabaciones o collages o lekeitios donde se mezclaban músicas y sonidos y canciones y mugidos de animales, como decía Mikel Laboa, como si la música fuese también una forma de hablar. Los que hizo para Fotografía pública *de Horacio Fernández con Helios Gómez haciendo que tocaran Amarguras en el entierro de Durruti. Los que hizo para los* 500 años de la Universidad de Valencia *de Patricia Molins, con Papillón hablando de lo fácil que es tener democracia con tanta policía. Los que hizo para el Gaudí de Juan José Lahuerta donde los anarquistas quemaban las puertas de la capilla al son de la música ortodoxa rusa.*

[¡lo que le cuesta a este hombre decir retahílas de nombres!]

¡Acordarse!
ABECEDARIO *se llamó aquello y eran los flamencos que le cantaban y bailaban a Borges y pasaron allí cosas asombrosas: Manuel Soler bailando* La casa de Asterión *leída por Pepe Luis Vázquez; un tigre atravesando la pantalla durante diez minutos a los acordes de tambores japoneses; Israel Galván doblando la farruca de Falla en* Farrrrrrrruca *y Eva La Yerbabuena recogiéndose por Marcel Duchamp y Don Antonio Chacón. Estaban Juan Antonio Maesso, la Pepa Gamboa, Nonio Parejo y María Kodama que le explicó a G. que sí, que era verdad, que Borges siempre pensó que Silverio Lanza era una invención de Ramón Gómez de la Serna.*

[enumeración caótica]

¡Acordarse, acordarse, acordarse!
¡Ay! La milonga del forastero, *con Carmen Linares y Gerardo Núñez a la guitarra, en eso de Borges, y de lo mucho que insistió e insistió G. en que eso había que hacerlo, dando el pie métrico, dando la tabarra, ¡qué maravilla lo que allí salió! ¡Allí, de la garganta de aquella mujer de Linares!*

[y todo dicho en compás de soleá por bulería]

¡Acordarse!
Fui piedra y perdí mi centro, Enrique, esa misma letra la repetimos una y otra vez. Y ese Enrique era Enrique Morente y nos dio ese regalo con Estrella Morente y los Lagartija Nick, que se llamó por primera vez La transformación, *gracias al consejo de Jordi Llovet, y que abrió* La Metamorfosis *de la Cía. de Israel Galván.*

[y pone voz como de película de terror cómica, esas donde ante los sustos a uno le da por reír]

¡Acordarse!
De aquel Inventario, *sobre el* Inventario de Henry Bengoa *de Bernardo Atxaga, que estaba yo mismo, el que habla, de actor, actor, y con Inma la Bruja y Riqueni y Arcángel e Isabel Bayón, en aquel barco que había diseñado Antonio Marín, donde sonaba el* Ancient Bizoc, *un impresionante solo de trompeta que anunciaba el fracaso de una obra que casi era obra maestra. Y ni tan siquiera fue por el tema político, sencillamente no se entendía, se hizo mucho antes de que eso se pudiera entender, no se supo ver su excelencia.*

[hay guasa]

¡Acordarse!
Por tierra, mar y aire, Pericón de Cádiz, yo mismo, yo mismo, el que habla, haciendo de Pericón de Cádiz en los teatros Por dos letras, *en la radio,* Pericón y los animales, *incluso en la televisión, Pericón, Pericón. Dice G. que el libro era una obra maestra, lo dice él y yo lo corroboro encarnándolo por arriba y por abajo, aquí y allí. Hasta en* Modos de hacer *aparece como una herramienta clave para aquella generación que ocupó las plazas el 15M.*

[habla enganchado a las ramas del limonero]

¡Acordarse!
Cuántas habrán sido las conversaciones, las discusiones en las barras de los bares, en el Mago, en los camerinos de los artistas de festivales flamencos, cuántas las charlas infinitas con José Manuel Gamboa, inagotable, hablando y hablando sin parar, sobre esto y sobre aquello de lo otro que siempre era hablar de flamenco.

[intencionadamente subraya hasta el disparate las exageraciones]

¡Acordarse!
De eso que llamaba G., la máquina ph., así escrito y en minúsculas, arte menor, con el ph. para ver si algo es ácido o alcalino, todos estos proyectos que se contemplaban con la lectura continua y continuada de las Coplas mecánicas *de Juan de Mairena, Jorge Meneses y Antonio Machado, que ya nadie sabe quién es quién.*

[un síncope, lee que parece que le va a dar un síncope]

¡Acordarse!
De la Farruca del 11 de septiembre *con Israel Galván haciendo 43 llamadas de baile y Gerardo Núñez dándole pie con la guitarra y ese final por* The End *con Marc Ribalta y Julio Jara y que no, que no nos dejaron que llovieran panfletos sobre el público del Teatro Central de Sevilla.*

[de repente cambia de tono y se marca un meneíto constante de izquierda a derecha, de derecha a izquierda]

¡Acordarse!
La noche española*, con una investigación y un comisariado que compartí con Patricia Molins por toda Europa, París y Londres, y por Rusia, Moscú y Petersburgo. ¡Qué emoción fue descubrir aquel cuadrado rojo de Fedorovsky que había coronado el escenario en una* Carmen *dos años antes que el cuadrado negro de Malevitch en* Victoria sobre el sol*! ¡Qué importante fue aquello, aunque la pieza, finalmente, no pudiera venir a Madrid! De pronto, iba a ser verdad la importancia del flamenco para las artes antes de la Segunda Guerra Mundial, como el rock and roll en la segunda mitad del siglo XX, e iba a ser verdad que la historia del arte ¡nos lo había escamoteado! Ángel González, nuestro padrino, no se lo creía hasta ver la exposición, hasta tocar la colilla de cigarro que iba a apagar con el pie* El guitarrista *de Manet.*

[vuelve la lectura grotesca]

¡Acordarse!
H *se llamaba y tenía como subtítulo* Una zarzuela, un musical, un flamenco*... una pieza radiofónica para el FIT de Cádiz, con la chirigota del Selu haciendo coplas de la colección de letras de carnaval sobre la bomba atómica que G. almacenaba. ¡Todo lo que se puede aprender de una chirigota! Cañamaque, el Beni de Cádiz y el Masa.*

[y el cachondeo dialéctico]

Acordarse.
La Pastora Galván en La francesa *haciendo de Carmen con el* Baga, biga, higa *de Mikel Laboa.*

[dialecto y jerga, ¡juerga!]

Acordarse.
De Arena *que ya fue un éxito e Israel Galván se convirtió en una estrella, sí, con seis toros que en vida habían matado en la plaza a sus respectivos toreros.*

[y va tirando los papeles al aire y se caen a la piscina]

Acordarse.
No se había visto tanta gente en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo como cuando Vivir en Sevilla*, no la película, aunque también, sino la exposición sobre productivismo lumpen, en el cine, la música y el teatro que alimentó la contracultura sevillana desde finales de los años 60. Era un espectro cultural que había estado relegado por la modernidad oficial, curiosamente mucho menos neoyorkina y cosmopolita que estas gentes que venían de abajo, de los barrios, los mismos gitanos.*

[y de pronto habla bajito]

Acordarse.
La Tabula rasa *con Inés Bacán, Diego Amador e Israel Galván. Cada uno actuaba en solitario y el siguiente bailaba sobre el clima musical que había dejado el otro artista en el escenario vacío. Aquí comprendí bien lo que Deleuze llamaba arte menor y cómo se encarna en el flamenco.*

[vuelve con el discurso altisonante]

Acordarse.
Inflamable*, se llamaban aquellos ciclos de cine sobre bohemia y flamenco, sobre vanguardia y flamenco, sobre contracultura y flamenco. Proyectar allí* Silverio. Desde lo más hondo, *de Basilio Martín Patino o* Vivir en Sevilla *de Gonzalo García Pelayo.*

[susurrante, pega la cabeza en el cristal]

Acordarse.
Isabel Bayón haciendo de la Conchita en La mujer y el pelele *y de yo mismo, el que dice este basto parlamento, detrás de ella, loquito, como Don Mateo, perdiéndose por las calles.*

[con la calva como eje, sigue moviendo la cabeza pegada al vidrio]

Acordarse.
La Molina, Rocío Molina, dando vueltas en una banqueta con unos velos imposibles mientras sonaba Mambrú se fue a la guerra*, y era terriblemente emocionante ese voltear suyo en medio de materiales de tan poco peso. Una revelación entonces, sé capaz de lo sublime con lo peor, con materiales tan kitsch, tan camp y tan cursis.*

[ahora es la mano la que se pega al ventanal]

Acordarse.
De Fernando Terremoto cantándonos por primera vez Luz en los balcones*, a la seis de la mañana, que me parecía una canción de Alejandro Sanz, una de las buenas, en un hotel del sur de Francia, en una de las giras de* La edad de oro*, cuando yo creía que lo que tocaba a estas horas, amaneciendo, era cantar por tonás.*

[vuelve cierto recochineo a su dicción]

Acordarse.
El final de este estado de cosas *en el Teatro de Mijas, cuatro horas de caos absoluto en estado de gracia. El exceso en todos los sentidos, el exceso de los sentidos.*

[¿es posible llamar a esto cachondeo solemne?]

Acordarse.
por fin, de LO REAL/LE RÉEL/THE REAL
una verdadera producción del Teatro Real de Madrid en la era Mortier y el escándalo de su estreno. El flamenco salía de una época y entraba en otra y eso tenía sus costes. Recuerdo a José Manuel Caballero Bonald llorando a la salida y aún no sé exactamente cuál era su duelo.

[casi en plan cursi coge una de las ramas del jazminero enredada con el limonero y la mece]

Cordarse.
De Rocío Márquez, que yo he visto a poca gente cantar con la perfección de la Márquez y cómo declinaba esa petenera de Lorca con la música de Shostakóvich en el Teatro Real y cómo cantaba, medio enfadada, con qué perfección, la dulce tiranía de la belleza...

[ahora es una rama cargada de limones lo que lanza violentamente]

Cordarse.
Leonor Leal y su invención de la conferencia escénica flamenca, ¡qué cabeza! ¡qué corte de pelo tan moderno! La danza de La Argentina o Mario Maya o Vicente Escudero nunca fueron mejor explicadas.

[anda para atrás y se pone falsamente grandilocuente]

Cordarse.
De Juan Jiménez y Antonio Moreno, de Proyecto Lorca, de Sistema Tango con Perrate en Oporto, qué maravilla el concierto aquel de ¡A las armas, ciudadanos! Juan era de paso palio, Antonio más de cristo, pero podíamos hablar de música contemporánea, de Crumb o de Nancarrow pero también de flamenco. He aprendido tanto con ellos.

[¡saltarín! ¡saltarín!]

Cordarse,
y yo estaba allí de árbitro, pero en aquel monstruo que se llamaba Israel Galván versus La Tres Mil Viviendas, en medio del Bobote, el Ruso, el Bizco Eléctrico y El Dientes, todos con calzones de boxeo, cuerpos ínfimos y gorduras al aire, en medio de ese cuadro carnavalesco, salía Caracafé, también en pantalón corto, con el cuerpo esquelético, guitarra en ristre e iniciaba una seguiriya emocionante, en medio del adefesio, entre la representación de lo más bajo, y, ya digo, emocionante, algo que cortaba en dos el ambiente, el medio ambiente.

[se ríe, ¡si es que no ha hecho otra cosa en todo este tiempo!]

Cordarse.
Del Paco, del Niño de Elche, y decía mi hija que cómo podía ser ese hombre el que generaba tantas polémicas si era un cacho de pan, un tío tan bueno. La complejidad del artista que es el Niño de Elche estaba dada desde el principio. Entender tan pronto que la voz no es solo un instrumento, un órgano más del cuerpo sino lo contrario, que la voz es un cuerpo sin órganos y que la voz tiene tantas implicaciones como géneros, razas, clases sociales, paisajes, animales, campos y ciudades hay en el mundo.

[empieza a leer muy rápido]

Cordarse.
Javiera de la Fuente entre Hungría y Eslovaquia, en medio del campamento gitano, ¡si hasta querían comprármela para casarla con alguno de sus hijos!, nunca he visto bailar tan gitano que entre esas ruedas de bicicleta, las baterías, unas monedas, unas cortinas plateadas como de Andy Warhol y las voces de las hermanas de Rudolf

Rostas, todas esas gitanas cantando y llorando.

[hablando de puntillas]

Cordarse.
¡Ah! Las hermanas López, Úrsula y Tamara, ¿no sé si saben lo que es amar el baile, amar la danza? Ellas saben bien que no hay diferencias, pero Úrsula es el baile y Tamara la danza. Yo nunca he visto trabajar tanto ni tan bien. Si no salía era por muchas cosas pero no porque no lo hubieran trabajado.

[gesticulación ampulosa, da peso a sus palabras y cachondeo a la vez]

Cordarse.
Raül Refree con Sílvia Pérez Cruz en aquel homenaje a Morente del Maestranza y cómo se caía el teatro, jamás han sonado así Pequeño vals vienés*, el* Ramón Sijé*, el* Que nos van aniquilando *y los flamencos me decían, pero ¡¿quiénes son estos?! Y el Kiki Morente: y tú querrás que yo salga ahora tras estos dos. Aquellas tormentas eléctricas, aquella garganta abierta como el sexo, nunca tuvo tanto sentido la expresión éxito atronador.*

[mucho histrionismo, mucho disparate]

Cordarse.
Fiesta, La Fiesta*, en fin, G. me dice que el solo empujó, que ya todo era galvánico y me dice que diga que él no ha visto nada tan bueno a Israel Galván y lo dice él, que parece autorizado.*

[se hace la picha un lío]

Cordarse,
Con Tomás de Perrate, por toda Utrera cantando, por las casas de sus primos, con Gamboa, con sus compadres, perfeccionando la soleá que cantaba su padre, el gran Perrate de Utrera, y todo lo que allí se hablaba, esa cosa que con tanta propiedad los flamencos llaman "la verdad" y que Tomás tiene a gala, aunque sabe que eso de "la verdad" es un infundio pero que un infundio es, puede ser, absolutamente, eso que, ¡verdad!, llaman los flamencos la verdad.

[esto es hacer saetas con cachondeo, pregonando]

Acordarse también,
De los Athenaica y de su oferta editorial para que dirigiera una colección de libros, a la postre de Flamenco y cultura popular*, pero creo que son libros importantes para entender en general el lenguaje, la cultura y seguramente el nuevo régimen de las artes que está llegando.*

[a veces parece un trovero que se responde a sí mismo]

Acordarse también,
porque con los "athenaicos" saqué El ojo partido *donde salieron tantos trabajos y lugares, tanto aprendizaje trabajando sobre Helios Gómez, Vicente Escudero, José Val del Omar, Ocaña, 4taxis o Darcy Lange.*

[y pasa lista y se pone cariñoso]

Acordarse también,
y es que Máquinas de vivir *cambió mi vida. Fueron cinco años en un proyecto sobre* Arquitectura y flamenco en la ocupación y desocupación de espacios*, pero fueron algo más, en cierto sentido, un vuelco a mi vida.*

[más que solemne, fúnebre es su dicción]

Acordarse también,
de Pedro Barragán y la Sociedad Flamenca El Dorado de Barcelona, donde nunca pensé que iba a encontrar una casa, una familia. Allí pasó de todo, conocer a Raoul Vaneigem, a Paco Ibáñez, a Paco Aroca, no todo es flamenco en el flamenco.

[la voz se va agotando pero no deja de haber humor]

Acordarse también,
de esta cosa que hacemos en bibliotecas
con Filiep Tacq, Israel Galván y G., yo mismo,
Una tirada de dados, *ahí se explican tantas cosas...*

[¡se le caen los pantalones!]

Acordarse también,
¡Ah! Lucía la Piñona, ¡qué persona! Fue como un flechazo, cómo me gusta su manera de bailar, bailar a su forma, ese empeño por bailar de determinada manera sin exhibicionismo, sin manierismo, sin racismo, bailar ahí, así, ¡aquí!

[¡y se pone uno de los papeles en la cabeza!]

Acordarse también,
La Rosario Toledo que es una velocidad,
¿se puede aprender tanto de la velocidad?
Contradiciendo todas las leyes del progreso, claro que se puede uno parar en medio del torbellino de la velocidad.

[se ríe también y no sabe de qué se ríe]

Acordarse también,
de la creación de la pie.flamenca, primero en el marco de UNIA arteypensamiento y, después, en asociación con Joaquín Vázquez y Chema Blanco y con Carolina y Julio de Alarcón Criado, una galería de arte y con Enrique Fuenteblanca y con más gente, espero, vaya, con los mismos que estamos haciendo este vídeo.

[no le gusta el tono y repite y repite para darle el tono final]

Acordarse, acordarse, acordarse también.

[¡menos mal que hoy me he puesto calzoncillos!]

Se queda el actor plantado en medio del patio. Los calzones bajados y un folio en blanco encima de la cabeza. Se quita el papel como sombrero para saludar. Sale del patio comentando ya su actuación por lo bajini.

Pedro G. Romero,
artista
JUIN
23
SEVILLA

13
11
7
2
31
TOREROS
SEVILLA
«La Gole»
20
25
18
10
13
10
15
4
11

Actually, the Dead Are Not Dead
Una forma de ser
Gerd Arntz, Daniel Baker, Canciones de la guerra social contemporánea, Joy Charpentier, Ines Doujak, El Solitario / Francisco Lameyer, Toto Estirado, Flo 6x8, Robert Gabris, María García Ruiz, Gonzalo García-Pelayo, Israel Galván, Tony Gatlif, Helios Gómez, Francisco de Goya, Isaias Griñolo, Julio Jara, Hiwa K, Teresa Lanceta, Barry Lange / María Saijders, Delaine Le Bas, Los Putrefactos, Magdalena de Vivir Ocaña, Otto Pankok, PEROU, Ragel, Pedro G. Romero, Ingrid Sander, Franz W. Seiwert, SEM/EN, Stalker, Celja Stojka, María Maya y Teatro Gitano Andaluż, Luca Vitone, Rosario Weiss u.a. / et al.
17.10. –17.1. 2020/21
Württembergischer Kunstverein Stuttgart
Di - So: 11 – 18 Uhr
Mi: 11 – 20 Uhr
www.wkv-stuttgart.de
Schlossplatz 2
D-70173 Stuttgart
Gefördert von
STUTTGART
Bergen Assembly
LB≡BW
Prolab

EL ARCHIVO Y LA IMAGEN

(Sobre *Archivo F.X. [Esthesis, Iconomía, Política]*)

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: Esta arqueología del saber que, como creemos, te obsesiona y que atraviesa tu acción artística, ¿es la que justifica que pensaras en el archivo como objeto de trabajo, debido a su naturaleza taxonómica u ordenadora?

I

Pedro G. Romero: No exactamente. En realidad, empezó con la convicción de que el espacio del arte estaba ya colonizado por la institución. Mi experiencia me decía que daba igual lo que uno hiciera, después el sistema de comisarios, museos, exposiciones, etc., daba el sentido. Operábamos bajo el aparato museo —el museo no es más que una modalidad del archivo— y no era posible ninguna otra exterioridad, si acaso aquella que estaba aprendiendo del flamenco, a la vez hegemónico y periférico. Pero creo que esa experiencia es posterior. En ese momento empiezo a pensar que es necesario operar así, como si fuera una institución. Creo que unos textos de Mary Douglas[1] fueron muy importantes para esto. No hay gesto que no se convierta en gesto instituyente. Es una cuestión de insistencia. Otra cosa es el tamaño, cualidad y función de esa institución. Ese gesto siempre es un principio, un *arjé*. La palabra "archivo" viene de ahí, y "anarquía" significa literalmente *an-arjé*. Entonces, a partir de esa voluntad de hacer chocar contrarios —una institución de lo destituyente, un archivo de la anarquía—, se traba la fortuna de ponerle "Archivo" a mi trabajo sobre imágenes de iconoclastia, otro par de contrarios. Después llegó la moda del archivo y, en fin, me temo que la proliferación de trabajo que me alcanzó tenía que ver con esa frivolidad. Porque, efectivamente, es el *arjé* o principio taxonómico lo que marca el archivo y no la colección de cosas.

1. Por ejemplo, en *Cómo piensan las instituciones* [*How Institutions Think*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, 1986], trad. cast. de José Antonio López de Letona y Gonzalo Gil Catalina, Madrid, Alianza Editorial, 1996; y en *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* [*Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1966], trad. cast. de Edison Simons, Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1973.

Andrea Soto Calderón:

En *Furor de archivo* (2009[1]), Suely Rolnik sostiene que "una verdadera compulsión por archivar se ha apoderado de una parte significativa del territorio globalizado del arte en el transcurso de las últimas dos décadas —que extiende desde las investigaciones académicas hasta las exposiciones basadas parcial o íntegramente en archivos, pasando por frenéticas disputas entre coleccionadores privados y museos por la adquisición de los mismos". Con esta afirmación introduce la que le parece urgente pregunta por las políticas del inventario. Aunque más que por las políticas del inventario y de lo que se acumula o incluso por la gestión de lo visible, el trabajo que se activa en un archivo es el de los tránsitos de la certeza, donde un saber bascula para abrirse a su no-saber, para incidir precisamente en lo que no puede ser organizado pero no por ello no puede ser pensado. De ahí la importancia de no hablar de métodos sino de maneras de hacer, de procedimientos sensibles que permitan desestabilizar las esferas de representación.

Una manera de actuar engendra y constituye ella misma la imagen, esto es, abre un espacio entre imágenes, un espacio de acción imaginal directa, en ese límite donde las imágenes son llamadas a tocarse, con lo cual su función no es representacional sino performática, abre la exposición de la cosa en su acto mismo que aparece sobre todo en sus *lapsus*, en el decir benjaminiano, en su residuo intersticial. ¿Cómo se archivan las imágenes? ¿Cómo se archivan los gestos, los ritmos, las experiencias? ¿Qué estatuto adopta la relación en esa composición particular que no tiene *arjé*?

Sin duda, una de las aportaciones más fecundas que ha hecho Pedro G. Romero al pensamiento de y por las imágenes es el del conocimiento por montaje. En donde los acontecimientos no están modelados por un movimiento convergente ni por una perspectiva, sino que se alimentan de narrativas repletas de distracciones. *No hay gesto que no se convierta en gesto instituyente. Es una cuestión de insistencia*.

1. Suely Rolnik, "Furor de arquivo", en *Arte & Ensaios*, n° 19, Río de Janeiro, PPGAV, 2009, pp. 97-105. Trad. cast de Damian Kraus, "Furor de archivo", en *ERRATA# 1. ARTE Y ARCHIVOS*, Bogotá, abril de 2010, pp. 38-53.

Valentín Roma:

En su libro *Instantáneas* (1962[1]), Alain Robbe-Grillet ensaya algo que funcionaría como un archivo literario de la superficie pura, cuando describe, con un grado de minuciosidad incomparable, ciertos escenarios sin que la acción narrativa conduzca a ningún lugar. Por supuesto, dicha escritura se asoció a la fotografía, al cine, a la máquina que documenta —sin opinión— aquello que mira. Pero acaso deberíamos plantearnos que en esos "registros" lo que verdaderamente se está escribiendo, lo que se está contando, es una coreografía del ojo como filtro, y que en su "parpadeo" también se enuncia lo que escapó de las palabras y de la atención, lo que carece de una taxonomía descriptiva. Es curioso hasta qué punto el archivo aterriza en la literatura a modo de figura fantástica en los experimentos de Raymond Queneau y los patafísicos, en los cuentos de Adolfo Bioy Casares, en aquellas listas que hacía Jorge Luis Borges y en tantos otros. Hace unos años leí un libro de Rodrigo Rey Rosa, titulado *El material humano* (2009[2]), que reúne las notas de un escritor que accede a un caótico archivo policial donde va encontrando fichas y documentos terroríficos sobre la historia reciente de Guatemala. De vez en cuando Rey Rosa incorpora alusiones a su amistad con Miquel Barceló, acerca de una cena con sus editores de Gallimard en torno a unos premios donde daban canapés exquisitos. La verdad es que encontré desconcertantes esos saltos del archivo a la vida literaria más mundana. Por un momento me pareció que el archivo guarda sospechosos vínculos con el diario adolescente, que se empieza tipificando el mal para terminar regodeándose en la aventura de la propia sensibilidad, por usar una expresión meliflua.

1. Alain Robbe-Grillet, *Instantanés*, París, Les Éditions de Minuit, 1962. Trad. cast. de Félix de Azúa, *Instantáneas*, Barcelona, Tusquets Editores, 1962.
2. Rodrigo Rey Rosa, *El material humano*, Barcelona, Anagrama, 2009.

Isabel de Naverán:

[Arqueología del saber / El cuerpo como archivo]
Ahí está Pedro hablando de Stéphane Mallarmé y de su relación con algunos poetas flamencos, de la idea de lo flamenco, del ritmo y el silencio, hablando del artista flamenco Marcel Broodthaers y de cómo este había intervenido en 1969 uno de los libros, o mejor, el poema por excelencia que es *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [Una tirada de dados jamás abolirá el azar], publicado en 1914 por Gallimard. Ahí está hablando de cómo ese flamenco desbordamiento de la página, cómo las palabras, las de Mallarmé, digo, son intervenidas por Broodthaers, que coloca manualmente, una por una, diversas cintas negras sobre cada una de ellas y luego las aprieta todas juntas, las palabras, en la introducción del libro que, más que para leerse, es para verse, o cantarse, porque parece, puestas así las cintas negras, una partitura. Pero ya antes se podía cantar, porque leerlo era más difícil, porque había un montón de huecos, de espacios que no son exactamente vacíos, no lo son. Justo antes de que Pedro hablara había hablado otro flamenco, el diseñador de libros de artista Filiep Tacq, quien tanto ha trabajado sobre el otro flamenco Marcel Broodthaers y, aun considerándose aficionado o amateur (como decía Broodthaers) en ese espacio del estar uno siempre aprendiendo qué es el amateurismo, Filiep nos habla de la importancia del espacio del libro, de la página, del pliegue, del detalle, de cómo el libro es algo que se tiene entre las manos, que se abre, que un libro no es un libro porque podamos leerlo sino por desplegar su potencia de desbordamiento, es un dispositivo, o mejor, un *display*, y para eso hay que abrirlo, hojearlo, mirar bien cómo está cosido. Pasa la palabra a Pedro quien habla de Mallarmé ¡claro! y de la relación con Antonio Machado y su heterónimo Juan de Mairena y su Jorge Meneses y su máquina de trovar, etc. Ahí está hablando cuando un fuerte sonido, un golpe, un golpetazo, irrumpe. Miramos hacia arriba, hacia el techo. Y sigue hablando, tratando de seguir el hilo del discurso, las palabras del poema, pero cada vez más las tachaduras, es decir, los golpes, son más frecuentes, más y más, que es la danza sonora-silenciosa, de golpeteo tartamudo y taconeo y palmas del bailaor flamenco Israel Galván la que sobre el hablar discursivo de las palabras de Pedro, que para entonces ya resultan incomprensibles, se impone como una cinta negra que manualmente, al menos corporalmente, se coloca encima. Y lo que en Stéphane Mallarmé era poema, en Marcel Broodthaers es imagen y en Israel Galván, danza. Pero en cada uno de estos gestos se activa una misma potencia[1].

En su texto *El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas* (2010)[2], André Lepecki recurre a *La arqueología del saber* de Michel Foucault para desarrollar la idea de un "deseo de archivo" propio del hacer coreográfico, de la danza, propio del bailarín que busca en el retorno una experimentación. Reactivar el pasado no por nostalgia de recuperación sino como ejercicio experimental, como experiencia. Lepecki alude a la idea de Foucault de que el archivo es, sobre todo, un "sistema de *transformación simultánea* de pasado, presente y futuro, es decir, un sistema para recrear toda la economía de lo temporal en su conjunto". El "deseo de archivo" respondería a la voluntad de desbloquear en una obra pasada "campos creativos todavía no agotados"[3].

Israel Galván lo hace desde la danza. Lo hace con la danza. En la danza. Bailando. Pero no baila para entrar en el archivo del poema por excelencia que es *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, sino para dejar que el archivo entre en su cuerpo. Literalmente. Permitir que penetre, que se meta y batalle con el archivo de técnicas y tradiciones que es su cuerpo, que baile o batalle con su dispositivo carnal pues, sin decirlo, parece él saber que solo puede hacerlo coreográficamente ya que, como nos recuerda Lepecki, "si de algo sabe la coreografía es que un archivo no almacena, un archivo actúa"[4].

1. *Israel Galván, Pedro G. Romero, Filiep Tacq. Una tirada de dados…* se gestó y produjo entre 2017 y 2018 en el marco del proyecto *El libro por venir*, comisariado por Bulegoa z/b para Corpus, red para la práctica de la performance, cofinanciada por el programa Europa Creativa de la Unión Europea (2014-2017). En abril de 2019 se mostró en la sala de lectura de la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.
2. André Lepecki, "The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances", en *Dance Research Journal*, volumen 42, nº 2, invierno de 2010, University of Illinois Press [Trad. cast. de Antonio Fernández Lera, en Isabel de Naverán y Amparo Écija (eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía*, Madrid, Editorial Artea, 2013.]
3. Ibíd., p. 63 (cursivas en el original).
4. Ibíd., p. 71.

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: La máquina de trovar inspira gran parte de tu trabajo y, en concreto, el Archivo F.X. ¿Podríamos decir que, como aquella, el Archivo F.X. aspira a funcionar de forma desindividualizada proponiéndose como un contramodelo que, en oposición al archivo tradicional, es abierto y está capacitado para producir composiciones en las que muchos se reconozcan, y desde donde vincular experiencias de diferentes grupos humanos?

II

Pedro G. Romero: Solo en un sentido muy amplio de la idea de máquina de trovar, entendiendo como tal esas experiencias medio paródicas medio reales que la vanguardia convirtió en sus modos de hacer. Está la manera de Tristan Tzara de hacer un poema y que Machado parodia, y están esas otras máquinas que no se llaman modernas exactamente. Me refiero a Raymond Roussel y su texto *Cómo escribí algunos libros míos*[1] que había servido de modelo, por ejemplo, para todas mis piezas de la serie *El trabajo*. Mi interés por esas formas de proceder y por el descentramiento absoluto del Archivo F.X., más que abierto rozando el *nonsense*, tiene que ver con ensayar esa hipótesis mía de hacer un archivo que no fuera policía. Siempre he sido muy consciente de que la circulación del arte no solo es política, también policial en una lectura holgada que hago de la diferenciación que establece Jacques Rancière. Ese descentramiento o desterritorialización, si se quiere, amén de funcionar en el tesauro, el núcleo, el mandato indicial del archivo, debía funcionar también en la institución que todo archivo establece. Ahí sí que la idea era, como indicas, abrir, agujerear, ser porosa y permitir ser atravesado por muchas experiencias. En realidad,

1. Raymond Roussel, *Comment j'ai* écrit *certains de mes libres*, París, Librairie Alphonse Lemerre, 1935. Trad. cast. de Pere Gimferrer, *Cómo escribí algunos libros míos*, Barcelona, Tusquets, 1973.

según he comprobado, esa capacidad es posible también en la institución, aun manteniendo cerrado su ADN, su tesauro, su índice principal, aun manteniéndolos policía. Pero lo raro quizás fuera mantener esa idea de *institutio* no solo haciendo porosa la institución sino también su mandato, sus órdenes, su tesauro. Como me dijo una vez Nuria Enguita, eso solo se consigue con trabajo, con mucho trabajo, reconfigurando una y otra vez los elementos. Han sido veinte años, sí, y todavía parece que algo queda.

Andrea Soto Calderón:

Para abrirse a la realidad de las imágenes y de los imaginarios, más ampliamente al conocimiento que posibilita el arte, uno no trabaja propiamente con sus ideas ni con su voluntad sino atravesado por lo colectivo que configura un trabajo de una forma profunda. El conocimiento a través del arte no *da algo*, ubica en otra situación, crea escenas que producen su pozo desde el que forjan las condiciones para su aparecer y rompen con la lógica institucionalizada de la escena.

La estructura de las imágenes no se forma de una sola vez sino que se gesta en una economía compleja que forma sus propias categorías epistemológicas, que opera, como decía Susan Buck-Morss, desde la comprensión de lo caduco de las cosas que se une con su potencial del *ahora*, para lo que un procedimiento puede ser ir al encuentro de aparatos que nos permitan sentir nuestra propia torpeza —en el decir de Silvia Rivera Cusicanqui— y así nos desvíen de proyectar en ellas un significado previo. Esta práctica requiere una disposición vital, una que busque los mecanismos de desorientación, cierto escamoteo del pensamiento occidental que se ha construido sobre la base de un paradigma que penetra todos los dominios de la experiencia: el ser individual. De ahí que existan tantos problemas para analizar fenómenos, por ejemplo, cómo pasar de lo individual a lo colectivo, de lo personal a lo social, de la experiencia particular al conocimiento, etc. *Hacer-ser* implica estar a la "escucha", como diría Jean-Luc Nancy de aquello con lo que estamos en relación, cuestión que ya estaba de otras maneras expresada en Spinoza, Nietzsche, Bergson.

Desindividualizar la creación implica no tanto las condiciones por las que se entra en una relación, sino más bien una suerte de génesis procesual en donde las singularidades constituyen su forma de existencia por fricción, desde comunicaciones múltiples y también desde lo que vibra confuso en sus sombras laterales. Al mismo tiempo, una economía abierta que no se dirige por una línea de continuidad sino rodeando mucho algo, acogiendo su exceso, acercándose desde múltiples perspectivas, asediándolo, retirándose. Como dice Mani Kaul, "era evidente que la sensualidad de un objeto se manifiesta como un momento dado desde un único ángulo de visión. Pero si rodeas un objeto, incorporas aspectos desde diferentes perspectivas y los apilas sobre el objeto, destruyes la relación sensual con el objeto"[1], allí se abre la posibilidad para una experiencia no reglada. Un pensamiento a través del arte es un pensamiento expuesto, un pensamiento frágil, solo así puede permanecer abierto a su *institutio*.

1. Mani Kaul, *Escuchamos y vemos y sentimos y entonces pensamos. Escritos | We Hear and See and Feel and Then Think. Mani Kaul. Writings*, ed. Bilingüe, trad. cast. de Francisco Algarín Navarro, Barcelona, Asociación Lumière, 2021, p. 13.

Valentín Roma:

Todo lo que Rancière plantea respecto a la política y a lo policial también lo expresa Nicanor Parra —de forma bastante menos pomposa— en ese libro-artefacto que lleva por título *Chistes parra desorientar a la ~~policía~~ poesía* (1983[1]). Y es que, finalmente, de lo que se trata en el arte es de desorientar, de desordenar, de desobedecer a cualquier ente que nos mire desde lo alto. Y, por cierto, ¿cuándo le otorgaremos un estatuto "instituyente" al chisme? ¿Para cuándo una epistemología que no tome el cotilleo como un faltar a la verdad? Aunque, ahora que lo pienso, Slavoj Žižek publicó un divertimento llamado *Mis chistes, mi filosofía* (2014[2]), donde se juntaban algunas chanzas sin gracia, "payas" a más no poder, del pensador esloveno. Aparte de malísimo, el texto ejemplificaba hasta qué punto carecemos de los más básicos fundamentos para pensar una ideología literaria sobre la risa.

1. Nicanor Parra, *Chistes parra desorientar a la ~~policía~~ poesía*, Madrid, Visor, 1983.
2. Slavoj Žižek, *Žižek's Jokes. (Did you hear the one about Hegel and negation?)*, Audun Mortensen (ed.), Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2014. Trad. cast. de Damián Alou, *Mis chistes, mi filosofía*, Barcelona, Anagrama, 2015.

Isabel de Naverán:

[Tener un hacer]
Coincidiendo con la presentación en el Museo Reina Sofía de la performance *Una tirada de dados…*, invité a Pedro a conducir un seminario en el Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual impartido en el Centro de Estudios del Museo[1]. Le instigué a que hablara desde su condición de artista. Y así comenzó el primer día de seminario diciendo: "yo no tengo un hacer".

Hace poco, durante el Festival de cine Punto de Vista en Pamplona, la coreógrafa portuguesa Vera Mantero, que acababa de conocer a Pedro, me preguntó, intrigada: "entonces Pedro ¿a qué se dedica?, ¿qué hace?". El amigo que nos acompañaba y yo nos quedamos callados mientras mirábamos a Pedro caminar unos metros más adelante, hablando con unos cuantos que iban en ese grupo. Lo veíamos de espaldas alejarse en la calle ya oscura. Caminando y hablando, moviendo las manos.

Yo no tengo un hacer, dijo aquel día en el seminario, refiriéndose a que no es que sepa dibujar bien, ni hacer esculturas, ni filmar, ni escribir, pintar, bailar, ni nada de eso, que no es diestro en una disciplina concreta, que no tiene un hacer tal y como se entiende convencionalmente el hacer en arte. Lo decía un poco con pena, como de haberse perdido algo. Dice, "cuando escribo hago que escribo, me pongo a escribir, hago como si lo que hiciera fuera escribir". Hacer. Escribir. Ponerse a hacer, en definitiva, hacer que hace. No en el sentido de fingir, o de simular, o de engañar, sino de hacer, en el sentido literal de obrar, operar. Operar un hacer. Tener un saber hacer.

Yo le decía, "bueno, se puede decir que tu hacer es conversar, ese es un hacer muy propio de lo que haces, conversar. Ponerte a conversar, hacer conversación". Porque conversar no solo es hablar, decir cosas, sino escuchar. Sobre todo, es escuchar. Aunque parezca mentira porque nosotros, que íbamos detrás, levantamos la cabeza como buscando una respuesta a la pregunta de "¿a qué se dedica?, ¿qué hace?" y lo que veíamos era que, en el grupo de delante, aquella noche, a punto de dar el toque de queda, Pedro estaba claramente hablando y caminando rodeado de dos o tres que también se movían como si estuvieran hablando y caminando. Igual es que estaban escuchando. Estaban enfrascados, en cualquier caso, metidos en medio de una conversación.

1. El Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual está organizado por ARTEA, la Universidad de Castilla-La Mancha y el Museo Reina Sofía, en colaboración con Azala Espacio de Creación.

En un artículo titulado "Contar es escuchar", Ursula K. Le Guin equipara el funcionamiento de la comunicación oral, la conversación, la manera en que las personas hablan y se escuchan a la vez, con el modo en que las amebas mantienen relaciones sexuales, "intercambiando información genética". Dos amebas se juntan, dice, y "se estiran y funden los seudópodos en un tubito o canal que las conecta […] se pasan la una a la otra literalmente partes internas de sus cuerpos, a través del canal o puente compuesto por las partes externas de sus cuerpos"[2]. Aquí lo sugerente es, en primer lugar, que la ameba debe estirarse, esto es, deformar su figura en una plasticidad elástica para alargar un tubo que antes no existía. Y, en segundo lugar, dejar que salgan y entren partículas, que se fundan y confundan, en una transformación.

Se puede pensar la conversación como una relación de intercambio entre partes internas que se hablan y se escuchan, donde hablar y escuchar son la misma cosa, ese fundirse, cuando se da, cuando pasa, que no siempre ni a menudo, que hablando se está escuchando. Hablar no para decir, sino como modo de entrada a una relación de transferencias, a un alterne. Hablar es escuchar, es dejarse alterar. Y "estar a la escucha", como comenta Andrea Soto Calderón, es dejarse atravesar por lo colectivo, "abrir la posibilidad para una experiencia no reglada". Me gusta esta idea de entender la escucha como un permitirse ser atravesada, una suerte de porosidad, de permeabilidad.

Y luego está el hecho de que una no sabe cuánto va a durar la cosa. La conversación. Porque no es una disertación ni un discurso ni un monólogo ni un diálogo. Quedar con Pedro, o entrar en su hacer, es disponerse a que la máquina entre en funcionamiento sin saber muy bien adónde te va a llevar. O sea que muchas veces vas y a ese paseo se va adhiriendo gente que sale al paso y, sin mucho miramiento, se incorpora a la conversación, se queda a comer, y sucede de una manera que parece natural, improvisada, pero que, si te paras a ver con distancia, es como una máquina que se pone en funcionamiento. Y pueden pasar muchas horas, si te dejas, todo un día, noche y día siguiente, personas que entran y salen, o sales tú misma y vuelves, o ya no. Y luego está el andar, el caminar, moverse en coche, comer, beber, visitar librerías, encontrarse un mercadillo, hablar con alguien a quien nadie conoce. Y en ese deambular se van, como digo, es que es como una adhesión, se van adhiriendo otros y múltiples voces, a veces hay discusiones fuertes, o risas, o alguien se ofrece a comprar unas cervezas, otras veces es ir a ver algo, entrar en un teatro, comentar, y hay artistas que pasan por ahí y siempre se paran, se da el tiempo, o sea dan el tiempo, se paran y dan el tiempo, y se abre el espacio, se abre todo, vaya, la mente, los sentidos. Ese es un hacer. Hablar y, sobre todo, escuchar, es una forma de desindividualizarse, de crear comunidad y de, como dice Le Guin, ponerse físicamente "a tiro y a tono"[3] con los demás. Un hacer que requiere espacio, y requiere tiempo.

Requiere entrar en un movimiento que se mueve y que te mueve, te desplaza. No descoloca, pero sí coloca, en el sentido sensual de colocarse, alterarse la percepción de los sentidos. Y observar que no hay diferencia entre el sentido sensorial e intelectual. Producir sentidos o, mejor, entrar, con las manos y los pies, y con la boca. Entrar con la boca. Decir. Saber sin saber, saborear, parecido a entrar en el mar. Colocarse en el mar. Saber nadar, como decía Gilles Deleuze remitiendo a Spinoza. Una alteración. No es enfrentarse al medio agua, luchar con las olas, sino entrar en el sentido de adentrarse, incorporarse, sumergirse, dejarse componer y descomponer las llamadas "relaciones características". Yo lo veo así, ese hacer de Pedro. O, más precisamente, ese saber hacer, que es sensual e intelectual. Para explicar esto, y acercarse al pensamiento de Spinoza, Deleuze propone la imagen de saber nadar, como decía. Establece así la diferencia entre lo que sería un chapotear —que implica una relación de choque entre cuerpos diferenciados en "relaciones extrínsecas" que operan por sacudidas sin conocer las relaciones que se componen y descomponen— y un saber nadar —un estado en que "mis relaciones características sé componerlas directamente con las relaciones de la ola, ya no sucede entre la ola y yo, es decir, ya no sucede entre partes extensivas, las partes de la ola y las partes de mi cuerpo; sucede entre relaciones"[4]—.

No sucede entre cuerpos, sucede entre relaciones.

2. Ursula K. Le Guin, "Contar es escuchar", en *Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura, la imaginación* ["Telling Is Listening", en *The Wave In The Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader, and the Imagination*, Nueva York, Random House, 2004], trad. cast. de Martín Schifino, Madrid, Círculo de tiza, 2017, p. 248.
3. Ibíd., p. 259.
4. Gilles Deleuze, *En medio de Spinoza* [*Les cours enregistrés de Gilles Deleuze, 1979–1987*, Mons, Éditions Sils Maria, 2006.], Buenos Aires, Cactus, 2003.

III

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: ¿Crees que esta vida propia que ha llegado a alcanzar el Archivo F.X. es lo que ha permitido que lo que se inició como un vasto archivo de imágenes de la iconoclastia política haya acabado siendo una herramienta, una estructura de operaciones, desde la que poder debatir con otras instituciones de forma horizontal e iniciar procesos y proyectos de arte en los que los distintos agentes que han intervenido son corresponsables de su funcionamiento y de su desarrollo?

Pedro G. Romero: Eso quiero pensar, sí, seguramente con exceso de optimismo. Pero bueno, creo que el dispositivo ensayó una forma de hacer, de producir, de relacionarse con distintos campos, espacios y tiempos que va ciertamente más allá del Archivo F.X. Desde esa experiencia, que era a la vez un experimento, me enfrento también a mis operaciones en el campo de la cultura popular, del flamenco, tanto entendiendo mejor su funcionamiento como intentando operar en ese mismo campo. Recuerdo que en la exposición *La ciudad vacía. Comunidad,* que el Archivo F.X. presentó en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona[1], alguien dijo que había ido a ver anarquistas quemando iglesias y se lo encontró todo lleno de andaluces, gitanos y flamencos. Dejando aparte que Badia del Vallès, ciudad de nueva creación para la migración meridional de los años 70, era el lugar de indagación, el asunto de establecer esas diferencias era del todo baladí. El dispositivo que ya entonces me interesaba, el dispositivo de desconfianza de las imágenes estaba generado por un hacer que podía llamarse popular, flamenco, si se quiere, por darle un tipo de propiedad a determinado modo de hacer del populacho, del lumpen. ¡Hasta la legitimidad republicana advertía de los excesos del lumpenproletariado! ¡Hasta Federica Montseny perseguía a las flamencas por prostitutas! Así que sí, coincidían, como en la máquina de trovar de Meneses, el dispositivo moderno iconoclasta con ese hacer del fandango —¡iconofilia!—, de un grupo de la "afición" tomando copas en un bar.

1. Nuria Enguita (com.), *Archivo F.X.: La ciudad vacía. Comunidad*, Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, del 27 de enero al 16 de abril de 2006.

Andrea Soto Calderón:

Una cosa es comprender la mecánica de la máquina, otra muy diferente es conocer su economía profunda. Ambos conocimientos son importantes pero permanecer solo en uno no nos permite producir composiciones que contesten a las instituciones que han articulado unas significaciones imaginarias específicas. Introducir disturbios en la lógica de las imágenes requiere poner en funcionamiento otra maquinaria que se forma por pequeños sistemas, un juego que crece anudando relaciones, incluso una coreografía corporal, como analiza Isabel de Naverán, quien introduce la posibilidad de cuerpos en tentativa para iniciar una sensibilidad crítica que pone otra fuerza en funcionamiento, que en su movimiento va tomando sentido y se inserta en otros organismos.

A-logon es lo que sale al encuentro sin avisar, diría que las imágenes que guardan supervivencias imaginantes activan en este gesto su potencia en su capacidad para hacer salir al sujeto de su esfera de representación. De ahí que me parezca fundamental el instituir maquinarias que no se conforman con repetir la tradicional hostilidad hacia las imágenes sino que se preguntan por las funciones que estas ocupan en la organización de nuestra vida cotidiana, encontrarse con lo *no vivido* que ellas portan. Qué mayor afirmación del poder y valor de las imágenes que su destrucción.

Maurice Merleau-Ponty decía que no se mira una imagen como se mira un objeto. Se mira según la imagen, también afirmaba que "la visión está prendida o se hace en medio de las cosas, ahí donde un visible se pone a ver"[1]. A Pedro le gusta pensar esta operación desde otro origen, "el ojo que ves no es ojo porque tú lo veas; es ojo porque te ve[2]", de Antonio Machado. De ahí considero que este pensamiento por montaje es una práctica que urde imágenes a partir de una composición de vínculos, esto es, de hacer salir de sí modos de ser. Ese *hacer-ser* de las imágenes requiere "hacer agujeros, introducir vacíos y espacios en blanco, rarificar la imagen, suprimirle muchas cosas que se le habían añadido para hacernos creer que se veía todo"[3], para resistir a cualquier pretensión de estabilidad de las economías del sentido es necesario moverlas sin plegarse a sus formas.

1. Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu* [*L'Œil et l'Esprit*, París, Éditions Gallimard, 1964], trad. cast, de Alejandro del Río Herrmann, Madrid, Trota, 2017, p. 23.
2. Antonio Machado, "Proverbios y cantares", nº I, en *Campos de Castilla*, Madrid, Renacimiento, (2ª ed.) 1917.
3. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* [*L'image-temps. Cinéma 2*, París, Les Éditions de Minuit, 1985], trad. cast. de Irene Agoff, Buenos Aires, Paidós, (1987) 2005, p. 37.

Valentín Roma:

La suspicacia y, al mismo tiempo, la seducción por la imagen que proyectamos en el campo social constituye uno de los grandes temas de algunas novelas que podrían denominarse como de desclasamiento. Un caso paradigmático es *Martin Eden* (1909[1]) de Jack London, en la que un joven iletrado se enamora de una muchacha burguesa e intenta culturizarse, enamorarla y brincar hacia estratos sociales más elevados. Se trata de una epopeya igualitaria, una aventura que narra cómo cualquier transferencia de clase termina dramáticamente, un momento antes de cristalizarse. Hay quien analiza este tipo de historias en clave de sacrificio: cualquier intento por mezclar a "los de abajo" y a "los de arriba" finaliza con muertos en la cuneta; otros lo interpretan como una ratificación de que, en efecto, existe el darwinismo social. Leer libros o tener cultura aporta, entre otras cosas, sobre todo para quienes proceden de entornos donde ello no cuantifica, un modo de introducir valores de cambio que renten en la construcción de cierta identidad atractiva. Al principio se lee por entretenimiento, luego por distinguirse, desde una mezcla de arribismo e ingenuidad.

1. Jack London, *Martin Eden*, Nueva York, Macmillan, 1909. Trad. cast. de Joaquín Rodríguez Castro, *Martin Eden*, Madrid, Siglo XX, 1949.

Isabel de Naverán:

[La pel·lícula]
Ponerse a hablar y ponernos a trovar, en el sentido de componer versos con rima, asonantar, como un procedimiento de relación con las imágenes de archivo y con la cultura popular.

En *La pel·lícula* (2005) opera así, superponiendo a las imágenes de la película *Perros callejeros* (José Antonio de la Loma, 1977) una banda sonora compuesta por las reflexiones y voces de siete pensadoras cómplices que se ponen a trovar. Este proceder tensiona las relaciones entre lo que se escucha y lo que se ve. Si bien no es tan evidente al principio, pues las voces superpuestas se presentan como comentarios críticos de las imágenes que vemos, que son el icono de una representación específica de la relación del cuerpo con la ciudad y el coche, del cuerpo flamenco, gitano, masculino, con la ciudad nueva de una España en transición. El coche como extensión de esa determinada idea de la masculinidad, también como medio de excitación y reflejo de una potencia sexual. No es que, con respecto a la película original, se busque una "transferencia de clase" al modo en que lo comenta Valentín Roma, sino un choque, una coexistencia. Este gesto de *détournement* o desvío que hace Pedro, genera, sin embargo y a su favor, pienso, un exceso interesante. A lo que voy es que la constante presencia de esas voces, sus incisivas observaciones críticas, que escuchamos mientras vemos las imágenes originales, no solo invitan a la reflexión sino que producen un estado de saturación de las imágenes y el discurso, que dudo sea la intención primera del encargo, sino más bien fruto del exceso inevitable de las máquinas de trovar como procedimiento en el hacer de Pedro. La atención que las reflexiones intelectuales o teóricas demandan le impiden al espectador disfrutar acríticamente de la película, y lo sumerge en otro tipo de goce: dejarse llevar por una suerte de huracán, o más bien, un tornado. El discurso discurre como un ruido mental que también transmite excitación y potencia, y erotismo a su manera. Y en esa aventura las voces y los pensamientos acaban por fundirse por momentos con el persistente sonido del motor del coche. Ambos, sonido del coche y del pensamiento, acaban funcionando igual debido al exceso de uno y otro y de su superposición.

Pero en ese exceso hay un trovar [trobar/*tropare*] que es hallar, encontrar. Al menos un hacer que es como un buscar, como "ese hacer del fandango".

4. ARCHIVO F.X.: ESTHESIS

(*Máquina de Goya*, *Entrada: La moneda viviente*, *Entrada: On sculpture*, *Las blasfemias*)

Archivo F.X. nació como una reflexión sobre el fin del arte donde "fin" es, a la vez, finalidad y acabamiento. El amplio conjunto de trabajos en torno a la imagen y la iconoclastia fue redefiniendo, en distintos ciclos —*Política, Economía, Esthesis*—, una manera de hacer. La moda del "archivo" o la ola de la llamada "memoria histórica" nunca fueron el objetivo de estos trabajos que, sin embargo, se beneficiaron de su actualidad. Más bien, el Archivo F.X. quería ser una gran parodia —en el sentido exacto del término— de la Institución Arte escrita en mayúsculas. Una forma de hacer, de mirar y de hablar fueron haciéndose equivalentes —*poiesis, esthesis, phronesis*—. El tercer ciclo de trabajos del Archivo F.X., *Esthesis*, pretendía confundir su mismo hacer con el de exponer, ilustrar, enseñar, tan propio de las instituciones que gestionan las artes plásticas. Si en *Política* se abordaba el atrás de la Institución Arte, y en *Economía* el delante y el entre bambalinas, en *Esthesis* la institución que es Archivo F.X. se confunde con lo que es propio de la Institución Arte, de la sala de exposiciones, del museo, del aparato hegemónico del arte. No es, por tanto, una conclusión de la teoría estética sino más bien su contrario, una apuesta por el hacer "menor" del arte frente a ese "mayor" que llamamos estética.

En este capítulo, *Archivo F.X.: Esthesis*, se incluyen proyectos como *Sacer. El martirio de las cosas* (ICAS, 2016), *Tratado de paz* (Capital Europea de la Cultura Donostia-San Sebastián 2016, 2013-2017), *Aplicación Murillo* (ICAS, 2017-2019), así como *Habitación* (CA2M, 2018; La Nau - Universitat de València, 2018; Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2019), en torno a tres de las chekas construidas de Alphonse Laurencic, trabajo que supuso el primer intento de recapitulación del Archivo F.X., que dejó de operar como tal en 2020.

MÁQUINA DE GOYA

Para señalar el trabajo de Pedro G. Romero como curador o comisario —mantenemos los distintos matices políticos o policiales de estas palabras—, una labor siempre colectiva y realizada en diversas instancias e instituciones, parecía oportuno que realizara una exposición —*Máquina de Goya*— dentro de la exposición *Máquinas de trovar*.

Se trata de un fragmento de la que podía ser una muestra mayor y en el que las obras del Archivo F.X. están acompañadas de piezas históricas. No es un diálogo sino más bien una superposición, un montaje en el sentido literal y figurado de la palabra.

Esta intersección permite observar el funcionamiento del Archivo F.X. La generación de seguidores de Goya, Leonardo Alenza, Asensio Julià, Eugenio Lucas Velázquez, Francisco Lameyer, José Zapata, entre otros, desatendida por la academia y el canon, ha sido una generación perdida. Es muy difícil entender nuestra modernidad sin atender al extravío de estas figuras, no solo de su producción sino también al fracaso institucional de su recepción. Entre otras cosas, desaparecen del relato del arte las representaciones del pueblo y lo popular, con todas sus diferencias. Desasistidos, muchos han quedado relegados a ilustradores de discursos fáciles sobre el turismo o el orientalismo. Lo que aquí se presenta es un capítulo particular, una aproximación a cómo pasaron los *Caprichos*, a la manera goyesca, de la reflexión moral y filosófica al retrato de las llamadas clases bajas, las clases populares y las clases delincuentes. Al modo en que lo entiende el Archivo F.X., en ese tránsito aprendemos la herencia conceptista del *Capricho* y su posibilidad de declinación en las formas de hacer que llamamos conceptuales. Hay una genealogía por la que la modernidad de Juan de Mairena o de Ramón Gómez de la Serna llega a Goya a través de Silverio Lanza y, a partir de este raro escritor, el vínculo con el Fumismo de Alphonse Allais, Alfred Jarry o Raymond Roussel.

Las series *Las piedras* del Archivo F.X. pretenden continuar esa tradición, del conceptismo al conceptual, subrayando el paradigma que significan los *Caprichos* de Goya, más allá de lo expresionista o lo onírico.

ENTRADA: LA MONEDA VIVIENTE

Las entradas incluidas en el índice principal del Archivo F.X. se construyen por una especie de homofonía entre imágenes, en muchos casos entre una imagen, un acto iconoclasta y un gesto, obra, artista o movimiento artístico que se le parece, que suenan igual aunque tengan significados diferentes. Este método, deudor de Raymond Roussel y otros juegos conceptistas, es aplicado sistemáticamente. El nombrar tiene algo de mágico, de irracional, de caprichoso en el sentido goyesco de la palabra, que se da, por ejemplo, entre una de las matronas de *Les Demoiselles d'Avignon* y la imagen calcinada de la Virgen de la Hiniesta.

ENTRADA: ON SCULPTURE

En la arqueología del Archivo F.X. las chekas que Alphonse Laurencic construyó en distintas iglesias y conventos profanados durante la Guerra Civil son un punto de intersección exacto en el que coinciden la retórica del arte moderno y el propio terror del gesto iconoclasta. Laurencic se inspiró para sus artefactos en la Bauhaus y en procedimientos dadaístas y surrealistas y, a la vez, en el terror gótico inquisitorial, en un increíble choque de trenes significantes. Las chekas fueron lugares de prisión y castigo irregulares —también hubo chekas azules en el lado falangista— que tomaron su sonoro nombre de la primera policía secreta soviética.

LAS BLASFEMIAS

En esta pieza se sintetizan muchas de las paradojas, contradicciones y *nonsense* que se utilizan en el Archivo F.X. Antonio Machado definió la blasfemia como una verdadera oración a Dios y es en ese sentido en el que se utiliza el término en este archivo. En Sevilla, por ejemplo, en muchos casos los pasos los quemaron los mismos que poco antes sacaban las imágenes en procesión. Abundamos en ese mismo sentido: las imágenes que se derriban son, a la vez, una exaltación hipertrofiada del símbolo vituperado. La verdadera desactivación de las imágenes sagradas empieza a darse cuando, curiosamente, se introducen en los museos.

5. ARCHIVO F.X.: ICONOMÍA

(*Economía libidinal*, *Los trabajadores*, *Entrada: Georges Bataille*)

La hipótesis de trabajo principal del Archivo F.X. es aquella que lleva la imagen a su hipertrofia, a su máxima exposición que es cuando la imagen es atacada, mutilada, destruida. Una imagen es solo una imagen cuando necesariamente nos lleva a otras imágenes, decía Spinoza. Cuando una imagen solo remite a sí misma, en ruptura con su propia condición de imagen, es decir, cuando deja de reproducirse en el común, entonces, sí, es atacada. A partir de esta hipótesis se desarrolla en el Archivo F.X. toda una economía del arte que intenta comprender cómo esa paradoja —una imagen desaparece cuando alcanza su mayor potencia— puede asimilarse a valores clásicos de la economía como el de uso y el de cambio.

En ese sentido se desarrollan dispositivos varios que tratan de entender cierta economía libidinal del arte. Por ejemplo, es el valor de uso lo que afecta a la libertad, mientras el valor de cambio tiene que ver con la construcción del común. Lo que el Archivo F.X. hace es establecer equivalencias, campos magnéticos, espacios de relación. No se trata ni de expresión ni de información ni de belleza sino de "crítica", tanto en su sentido "capitular" como de "crisis". *Iconomía*, en un sentido cercano al que ofrece Marie-José Mondzain.

Los ciclos de trabajos del Archivo F.X. en torno a proyectos como *Economía: Picasso* (Museo Picasso de Barcelona, 2012), *Wirtschaft, Ökonomie, Konjunktur* (Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 2012), *Silo* (Museo Reina Sofía, 2009), *La comunitat inconfessable* (Pabellón Catalán de la 53ª Bienal de Venecia, 2009); así como las presentaciones en la Bienal de Medellín (2011),

Manifesta 8 Murcia (2011), 31ª Bienal de São Paulo (2014), 1ª Bienal de Kiev (2015) y Bienal de Göteborg (2017); y la serie de exposiciones *Don Dinero* (Casa sin fin, Cáceres, 2011-2013), dan cuenta del capítulo *Archivo F.X.: Iconomía.*

ECONOMÍA LIBIDINAL

El carácter teológico y nihilista, en resuelta contradicción, del capitalismo contemporáneo tal y como lo definió Jean-François Lyotard marca, entre otras cosas, la economía que se muestra en el Archivo F.X. Son los afectos los que crean deseos, pero también imágenes, organizaciones políticas o formas-de-vida. Muy cerca asimismo de *La parte maldita* de Georges Bataille o de *La moneda viviente* de Pierre Klossowski, las imágenes y su destrucción generan una economía general. Desde gestos concretos —por ejemplo, las monedas emitidas por ayuntamientos anarquistas durante la Guerra Civil y la revolución social española de 1936— hasta lo abstracto —las formas precisas que producen determinados sistemas económicos como la esclavitud—.

LOS TRABAJADORES

Realizado como un diagrama del modo de hacer del Archivo F.X., el baile ejecutado por Israel Galván se convierte en lo que las proporciones del cuerpo humano descritas por Vitrubio supusieron para el *Hombre de Vitrubio* de Leonardo da Vinci y el tiempo clásico, o el *Modulor* de Le Corbusier para nuestra modernidad, especie de proporción o distribución de las partes sensibles, de las cosas del mundo. La función de la economía no es solo una cuantificación y mercadeo de las cosas y los afectos, también su reparto. Galván ilustra cómo van trabajando, por separado y a la vez, sus pies, sus tobillos, sus rodillas, hasta llegar a la cabeza, fragmentos y todo a la vez, *organom* y cuerpo sin órganos.

ENTRADA: GEORGES BATAILLE

Una versión flamenca de *El banquero anarquista* de Fernando Pessoa o la máquina que ofrece céntimos con la efigie de la Virgen de la Macarena metida en un cajón minimalista que da lugar a la entrada *Georges Bataille* del Archivo F.X., exploran por igual ese más allá de la contradicción que mueve, como un motor de explosión, la economía del mundo real. No es la lógica sino la fe irracional la que sostiene nuestro sistema económico. En *El hombre que era jueves* de G. K. Chesterton, el jefe de la policía es también el jefe de los terroristas. Ludwig Wittgenstein observó que el día que se perdiera esa fe se desplomaría la economía mundial.

6. ARCHIVO F.X.: POLÍTICA

(*La pel·lícula*, *La casa*, *Entrada: El capital*, *Tesauro: La Setmana Tràgica*)

El Archivo F.X., conjunto de trabajos en torno a la imagen y la iconoclastia, nace como una institución que debe relacionarse con otras instituciones de igual a igual dentro del aparato hegemónico del actual sistema arte. No es el colectivo, ni el artista ni el curador ni el crítico, sino un dispositivo de cosas lo que pone en funcionamiento el trabajo del arte. Las siglas F.X. despliegan distintos significados —por un lado, *fx*, es decir, efectos especiales; por otro, *file x*, archivos no clasificados; y finalmente *f(x)*, función de x— con la convicción de que no importa tanto qué cosa sea el arte sino cómo funciona.

Su primer ciclo de trabajos aparece bajo el desarrollo de una *Política* relacionada con el convencimiento de Walter Benjamin de que el capitalismo se extiende como una religión. Se trata, por tanto, de una política muy consciente de la función del arte en esta nueva iglesia. Esta *Política* toma como modelo la ciudad y en un primer momento actuaba como caja de herramientas con la que poder urbanizar la provincia del nihilismo. El Archivo F.X. basa su metodología en tres grandes proyectos: *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, *El libro de los pasajes*, de Walter Benjamin, y la revista *Documents*, de Carl Einstein y Georges Bataille.

Los ciclos de trabajos del Archivo F.X. en torno a proyectos como *Antagonismos. Casos de estudio* (MACBA, 2001), *Capital de la República* (Universitat de València, 2002), *La Setmana Tràgica* (Centre d'Art Santa Mònica, 2002) y *Lo viejo y lo nuevo, ¿Qué hay de nuevo, viejo?* (EspaiZero1, 2004) que culminan en *Archivo F.X.: La ciudad vacía. Comunidad* (Fundació Antoni Tàpies, 2006) y *Política: Heterotopias, di/visions (from here and elsewhere)* (1ª Bienal de Salónica, 2007), y tienen su epílogo en *Sevilla-Se ville* (Weber-Lutgen, L'Iselp y MIAM, 2014), dan cuenta de este primer capítulo de *Archivo F.X.: Política.*

LA PEL·LÍCULA

Tanto en la versión de *Perros callejeros* (1977) de José Antonio de la Loma que hizo el Archivo F.X —con la colaboración de Paul B. Preciado, Valeria Bergalli, Deborah Fernández, Marina Garcés, Marisa García, Pamela Sepúlveda y Eva Serrats— como en el fragmento de *Deprisa, deprisa* (1981) de Carlos Saura, dos verdaderos *détournements*, la iconoclastia se convierte en el índice principal para analizar una sociedad en convulsión, el deseo hipertrofiado, la tensión de centro y periferia en nuestras

ciudades o la vida de las clases peligrosas durante la transición política española de mediados de la década de 1970.

LA CASA

Para el primer gran ciclo de trabajos del Archivo F.X. —presentado en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona que dirigía entonces Nuria Enguita— se tomó Ciudad Badía o Badia del Vallès como una especie de Región particular, urbana Yoknapatawpha o singular Macondo. En ese territorio, donde la ficción y el documento se solapan, se grabó a Israel Galván midiendo psicogeográficamente el único piso de Badía, ciudad construida totalmente como vivienda social, que había pasado a manos privadas. En realidad, apenas había divergencia entre esta vivienda expropiada a la titularidad pública y las otras. Sin embargo, el baile de Galván y la cámara de Aleix Gallardet recogían las grandes y pequeñas diferencias.

ENTRADA: EL CAPITAL

A partir de un fragmento del film *Nuestro culpable* (1938) de Fernando Mignoni, producido por la CNT durante la Guerra Civil, se expone el famoso capítulo de *El capital* de Carlos Marx "El carácter fetichista de la mercancía y su secreto". La escena, las aventuras de un idolillo religioso que cree llevar escondido un tesoro, se desgrana imagen a imagen por medio de un programa digital que la imprime en papel, siendo su peso total 257 kilogramos.

Uno de los trabajos del Archivo F.X. pasa por reducir ideas, espíritus y fantasmas a mera cultura material.

TESAURO: LA SETMANA TRÀGICA

El Archivo F.X. define sus contenidos como "Un archivo de imágenes de la iconoclastia política anti-sacramental entre 1868 y 1945". Lo interesante del fenómeno iconoclasta en España pasa por saber que es, en sí mismo, un fenómeno católico en el que la quema de imágenes y la desacralización de espacios se hace como una suerte de administración, eliminación del excedente sagrado que ahoga el propio cuerpo social. Católicos son los motivos y los rituales de culto pero también los de profanación. No se trata de una tensión con protestantes, musulmanes o ateos. Los anticlericales son tan católicos como la más ruin clerigalla.

Tesauro: Tratado de paz
2014
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Anónimo (Copia de Francisco de Goya y Lucientes)
Serie Copias de los Caprichos de Goya. Colección Martín Rico
ca. 1850
Aguada, lápiz, pluma, tinta china, tinta agrisada, tinta parda, tinta ferrogálica sobre papel verjurado
Museo Nacional del Prado, Madrid

Entrada: Picasso/ La moneda viviente
2004
Papel madera
Archivo F.X.

Anónimo (Copia de Francisco de Goya y Lucientes)
Serie Copias de los Caprichos de Goya. Colección Martín Rico
ca. 1850
Aguada, lápiz, pluma, tinta china, tinta agrisada, tinta parda, tinta ferrogálica sobre papel verjurado
Museo Nacional del Prado, Madrid

El cuarteto
2005
Vídeo DVD, color, sonido, 35' 7"
Archivo F.X.

Conde de la Viñaza, Cipriano Muñoz y Manzano
Goya, su tiempo, su vida, sus obras
1887
Impresión sobre papel.
Madrid, Tip. de Manuel G. Hernández
Biblioteca Nacional de España

Francisco Javier Sánchez Cantón
Los caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios
1949
Impresión sobre papel.
Barcelona, Tip. S.A.D.A.G.
Biblioteca Nacional de España

Las piedras II (a)
2017
Fotografía, piedra e impresión digital sobre cartón pluma.
Archivo F.X.

Tesauro: Se ville
2011
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Las blasfemias
2011
Madera, impresión sobre papel y videoproyección
Archivo F.X.

Filiep Tacq
Tratado de paz (1813)
2013
Display
Archivo F.X.

José Zapata
12 dibujos
Primer tercio del siglo XIX
Aguada, albayalde, lápiz, pluma, tinta agrisada, tinta negra y tinta parda sobre papel verjurado
Museo Nacional del Prado, Madrid

Hojas de libre circulación 1, 2, 3
2001
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Leonardo Alenza y Nieto e Isidoro Rosell y Torres
Caprichos de Alenza
1878
Estampas sobre papel
Museo Lázaro Galdiano

Caprichos de Alenza (versión Metropolitan Museum)
2021
Tinta, aguada, lápiz, impresión digital sobre papel
Archivo F.X.

Anónimo (Copia de Francisco de Goya y Lucientes)
Serie Copias de los Caprichos de Goya. Colección Martín Rico
ca. 1850
Aguada, lápiz, pluma, tinta china, tinta agrisada, tinta parda, tinta ferrogálica sobre papel verjurado
Museo Nacional del Prado, Madrid

José Zapata
12 dibujos
Primer tercio del siglo XIX
Aguada, albayalde, lápiz, pluma, tinta agrisada, tinta negra y tinta parda sobre papel verjurado
Museo Nacional del Prado, Madrid

Leonardo Alenza y Nieto e
Isidoro Rosell y Torres
Caprichos de Alenza
1878
Estampas sobre papel
Museo Lázaro Galdiano

Francisco de Goya y Lucientes
Disparate puntual
1815-1819
Aguafuerte, aguatinta y punta seca sobre papel verjurado ahuesado
Museo Nacional del Prado, Madrid

Francisco de Goya y Lucientes
Disparate de bestia
1815-1819
Aguafuerte, aguatinta, bruñidor y punta seca sobre papel verjurado ahuesado
Museo Nacional del Prado, Madrid

Las piedras I
2017
Fotografía, pizarra del Bierzo e impresión digital sobre papel
Tinta Invisible Edicions

Entrada: Posmodernismo
2009
Acuarela sobre papel
Archivo F.X.

Racional/Orgánico
2000
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Tesauro: Habitación
2018
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Tesauro: Se ville
2011
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Leonardo Alenza
El mono ermitaño
1840-1845
Óleo sobre tabla
Museo Nacional del Romanticismo, Madrid

Las piedras II (a)
2017
Fotografía, piedra e impresión digital sobre cartón pluma
Archivo F.X.

Archivo F.X. y reproducción de la checa del SIMV (Servicio de Inteligencia Militar) del convento de la calle Zaragoza de Barcelona en 1937

2009
Madera de pino, acrílico, bombilla, reproductor de audio y altavoces
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

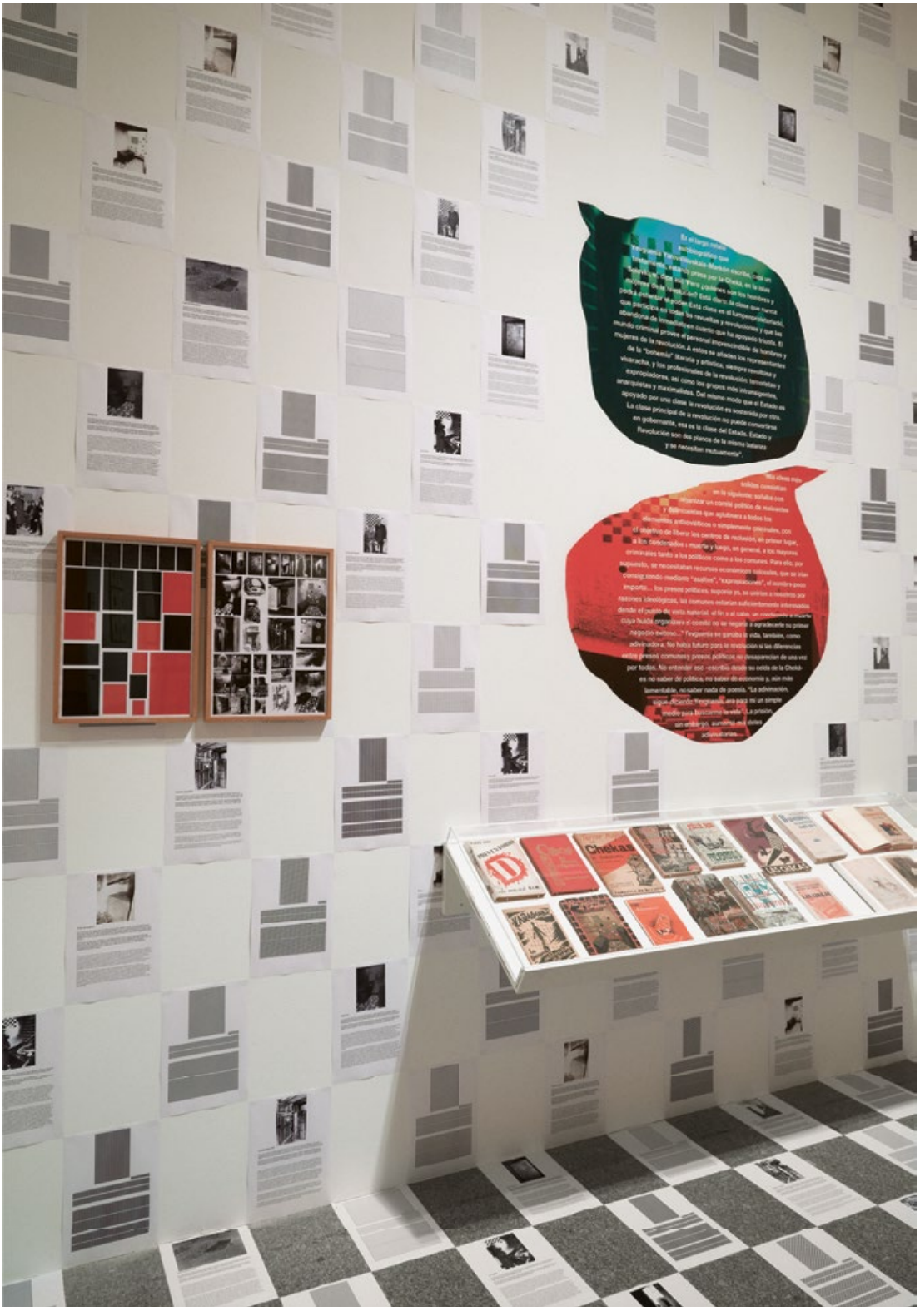
Racional/Orgánico
2000
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Los Mairena
2018
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Tesauro: Habitación
2018
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

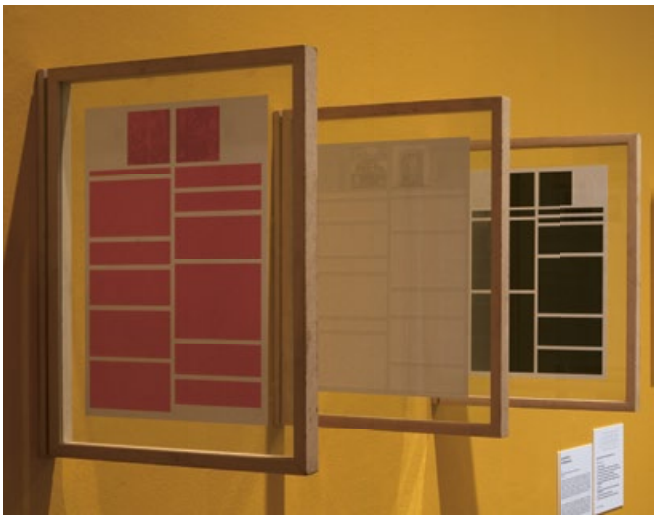
Libros de las chekas
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

1. Félix Ros, *Preventorio D, ocho meses en el SIM*, Barcelona, Editorial Yunque, 1939
2. Alberto Flaquer, *Checas de Madrid y Barcelona*, Barcelona, Ediciones Rodegar, 1965
3. Federico de Urrutia, *¡Terror rojo! Las chekas de Barcelona. Historia de la barbarie marxista*, Barcelona, Editorial FE, 1939
4. Mauricio Karl, *Técnica del Komitern en España*, Badajoz, Gráfica corporativa, 1937
5. Félix Ros, *Preventorio D, ocho meses en la cheka*, Madrid, Editorial Prensa española s.a., 1939-1974.
6. Rodolfo Vistabuena, *Las checas. Temas españoles*, Madrid, Publicaciones españolas, 1959.
7. Antonio Guardiola, *Barcelona en poder del soviet*, Barcelona, Editorial Maucci, 1939
8. G. Popoff, *La Inquisición Roja (La Cheka) El Estado dentro del Estado*, Madrid, M. Aguilar editor, 1925



Archivo F.X. y reproducción de la checa del SIMV (Servicio de Inteligencia Militar) del convento de la calle Zaragoza de Barcelona en 1937
2009
Madera de pino, acrílico, bombilla, reproductor de audio y altavoces
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

9. *¡Karaganda! La tragedia del antifascismo español*, Toulouse, Ediciones del MLE -CNT, 1948
10. Rafael López Chacón, *Por qué hice las "chekas" de Barcelona. Laurencic ante el consejo de guerra*, Barcelona, Editorial Solidaridad Nacional, 1939
11. *Cómo funcionaban las checas de Barcelona GPU-SIM*, Barcelona, Publicaciones del C.I.A.S. Acción contra la III Internacional. Relieves Basa y Pagés, ca. 1940
12. José Peirats, *La C.N.T. en la revolución española*, Madrid, Editorial Madre Tierra, 1952
13. El Campesino, Valentín González, *Yo escogí la esclavitud. Homenajes en España. Torturas en Moscú*, Venezuela, Ediciones Maracay, 1940
14. Mateo Lladó, *… forjaremos una sociedad más justa, más humana… Las Chekas*, Barcelona, Editorial Alas, 1939
15. Francisco de Goya y Lucientes, *No comas célebre Torregiano*, en *Cuaderno C. Francisco de Goya*, Madrid, Editorial SKIRA, Museo del Prado, 2020



Hojas de libre circulación 1, 2, 3
2001
Impresión sobre papel
MACBA, Barcelona

Las blasfemias
2011
Madera, impresión sobre papel y videoproyección
Archivo F.X.

Tesauro: Se ville
2011
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Tesauro: Capital de la República
2002
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Tesauro: La ciudad vacía
2005
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Los Banqueros
2016
Vídeo HD, color, sonido, 27' 47"
Galería àngels barcelona

Atribuido a Francisco de Goya y Lucientes
Mendigo ciego con un perro
ca. 1824
Tinta sobre papel verjurado
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Rosario Weiss
Mendigo tendiendo su sombrero
ca. 1824
Litografía
Biblioteca Nacional de España

Sem
Los Borbones en pelota
1868-1870

Dibujos, acuarela y gouache
sobre papel
Biblioteca Nacional de España

Eugenio Lucas Velázquez
Capricho alegórico: la avaricia
1852
Óleo sobre tabla
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

1. *Entrada: Papel-Máquina*
Impresión sobre papel

2. *Entrada: Anti-globalización*
Moneda de cobre e impresión sobre papel

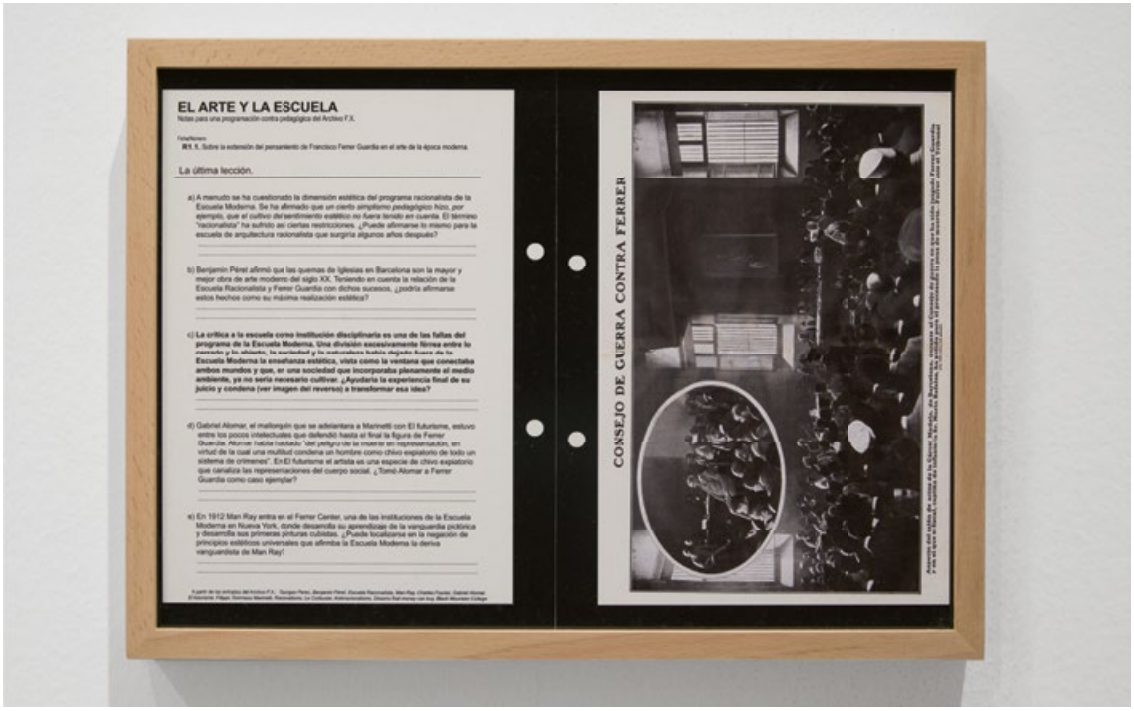
3. *Tesauro: La comunidad inconfesable*
2009
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Atribuido a Francisco de Goya y Lucientes
Mendigo ciego con un perro
ca. 1824
Tinta sobre papel verjurado
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Rosario Weiss
Mendigo tendiendo su sombrero
ca. 1824
Litografía
Biblioteca Nacional de España

Sem
Los Borbones en pelota
1868-1870
Dibujos, acuarela y gouache sobre papel
Biblioteca Nacional de España

Sem
Los Borbones en pelota
1868-1870
Dibujos, acuarela y gouache sobre papel
Biblioteca Nacional de España



El arte y la escuela
2001-2019
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Tesauro: La comunidad inconfesable
2009
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Los Esclavos
2012
(con Niño de Elche)
Impresión sobre papel
y audio
Archivo F.X.

Entrada:
Georges Bataille
2013
Máquina de monedas,
chapa galvanizada y lacada,
prensa, metacrilato,
monedas, engranajes,
impresión sobre papel
Archivo F.X.

Los Banqueros
2016
Vídeo HD, color, sonido, 27' 47"
Galería àngels barcelona

Tesauro: Capital de la República
2002
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Entrada: Zero en conduit
2001-2019
Vídeo, b/n, sonido, 1' 7".
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

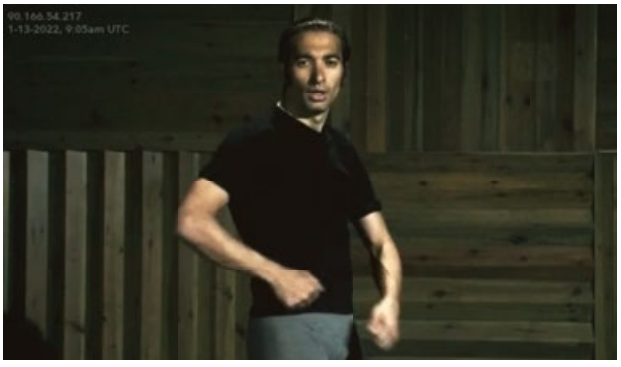
Entrada: les 400 coups
2001-2019
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Los Esclavos
2012
(con Niño de Elche)
Impresión sobre papel
y audio
Archivo F.X.

Entrada: les 400 coups
2001-2019
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Entrada: Zero en conduit
2001-2019
Vídeo, b/n, sonido, 1' 7"
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Tesauro: Capital de la República
2002
Impresión sobre papel
Archivo F.X.



Los trabajadores
2012
Vídeo, color, sonido digital, 17' 40"
Colección "la Caixa". Arte
Contemporáneo

Sem
Los Borbones en pelota
1868-1870
Dibujos, acuarela y gouache
sobre papel
Biblioteca Nacional de España

Tesauro: Capital de la República
2002
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

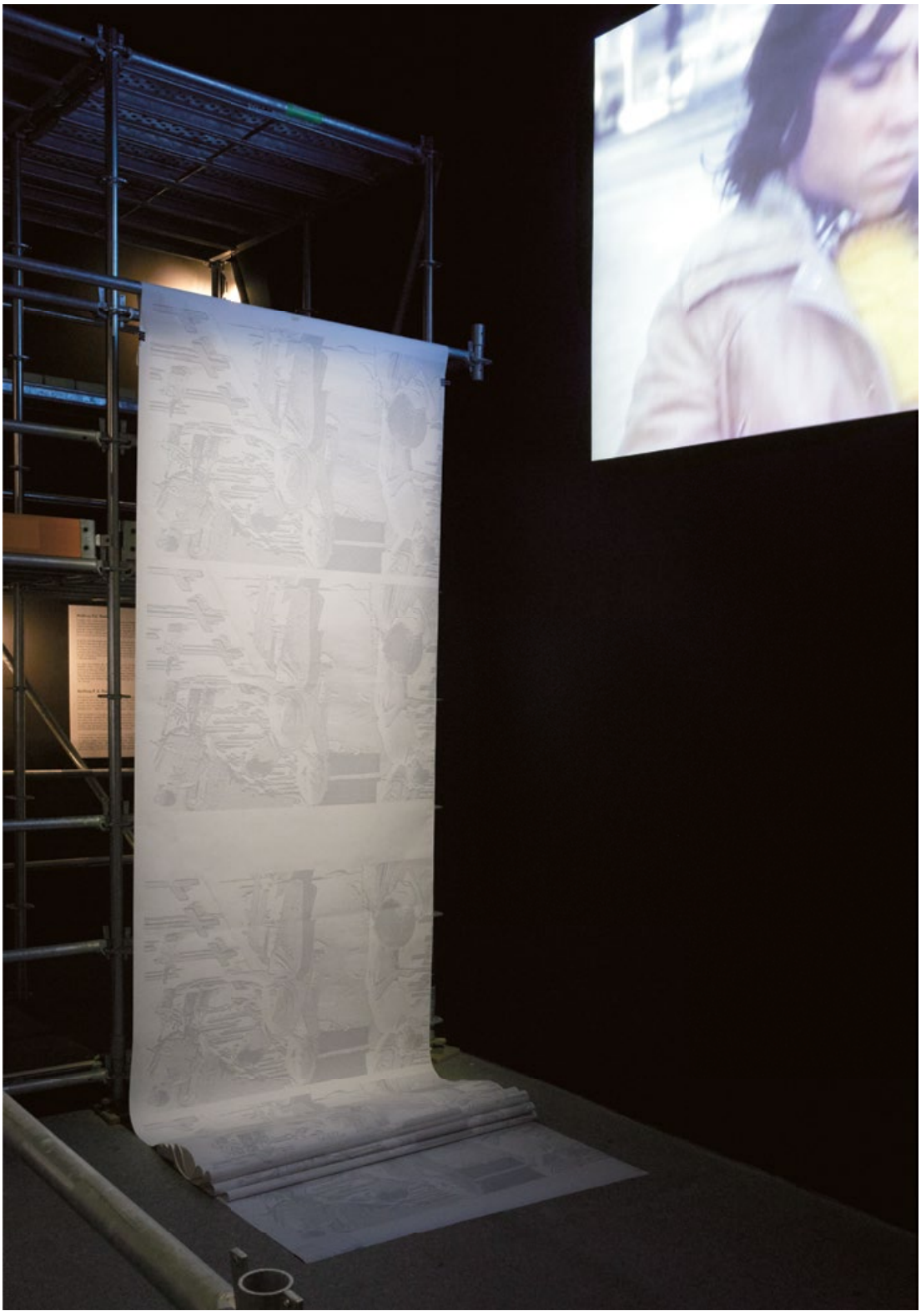
Tesauro: La ciudad vacía
2005
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Los Banqueros
2016
Vídeo HD, color, sonido, 27' 47"
Galería àngels barcelona

Los Esclavos
2012
Impresión sobre papel
y audio
Archivo F.X.

UR-VANITAS
2005
Impresión sobre lona
Archivo F.X.

Tesauro: Lo nuevo y lo viejo
2004
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

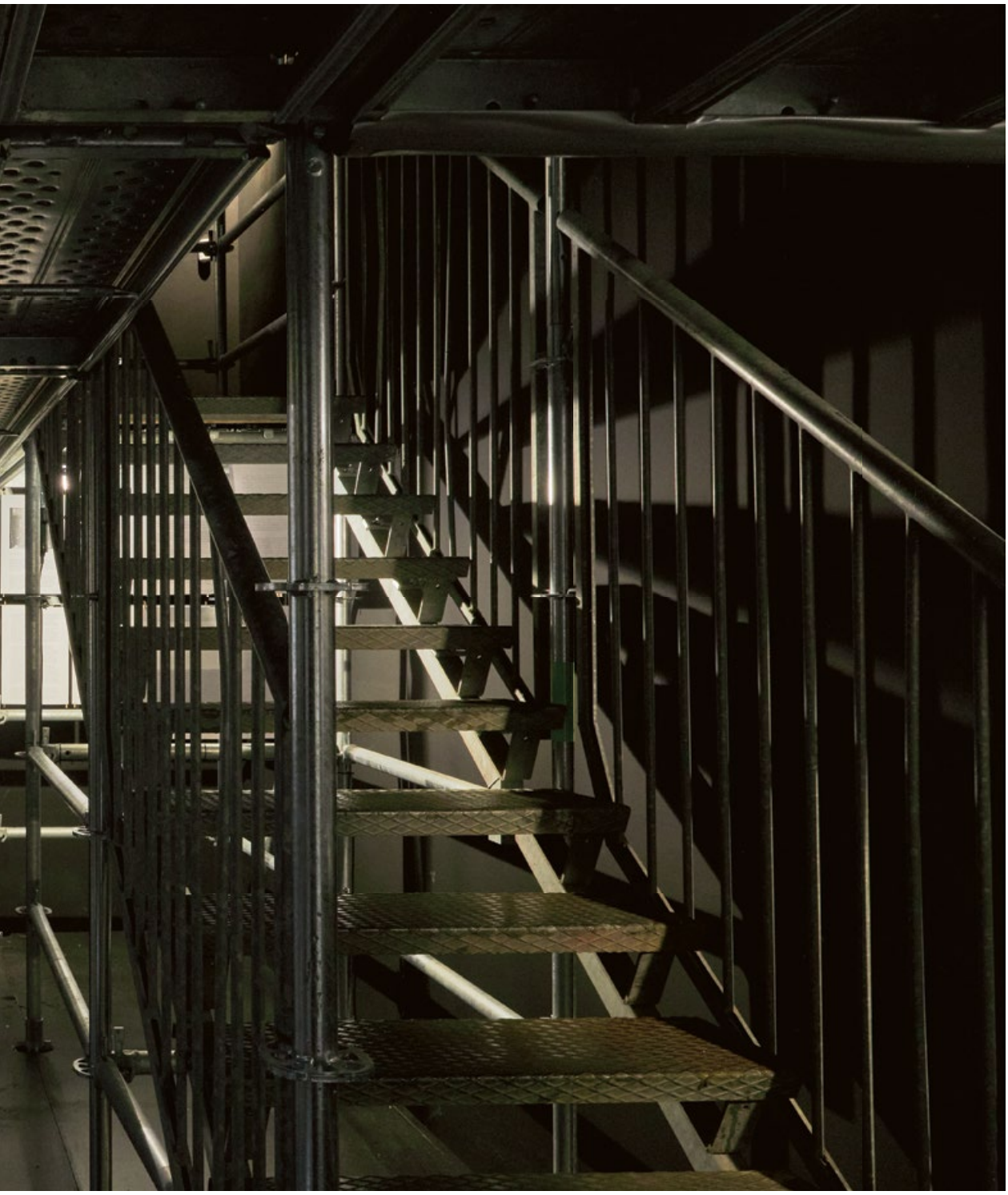


La pel·lícula
2005
(con Paul B. Preciado, Valeria Bergalli, Deborah Fernández, Marina Garcés, Marisa García, Pamela Sepúlveda y Eva Serrats)
Vídeo, color, sonido, 87'
Archivo F.X.

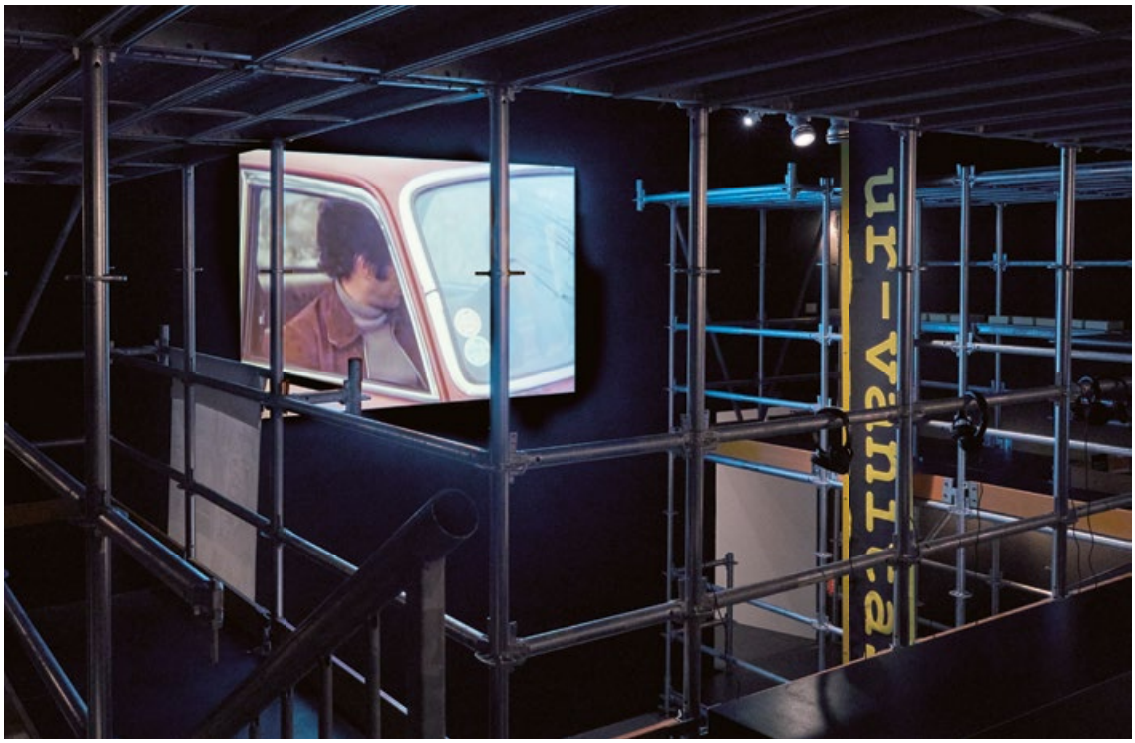
Entrada: Ute Meta Bauer
2005
Impresión sobre papel continuo
Archivo F.X.

Tesauro:
La Setmana Tràgica
2000
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Tesauro: Lo nuevo y lo viejo
2004
Impresión sobre papel
Archivo F.X.



Tesauro: La ciudad vacía
2005
Impresión sobre papel
Archivo F.X.



La pel·lícula
2005
(con Paul B. Preciado, Valeria Bergalli, Deborah Fernández, Marina Garcés, Marisa García, Pamela Sepúlveda y Eva Serrats)
Vídeo, color, sonido, 87'
Archivo F.X.

UR-VANITAS
2005
Impresión sobre lona
Archivo F.X.

Archivo F.X.: La ciudad vacía: La Casa
1999-2007
(con Israel Galván)
Vídeo DVCAM y DVD, color, sonido, 20' 37"
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

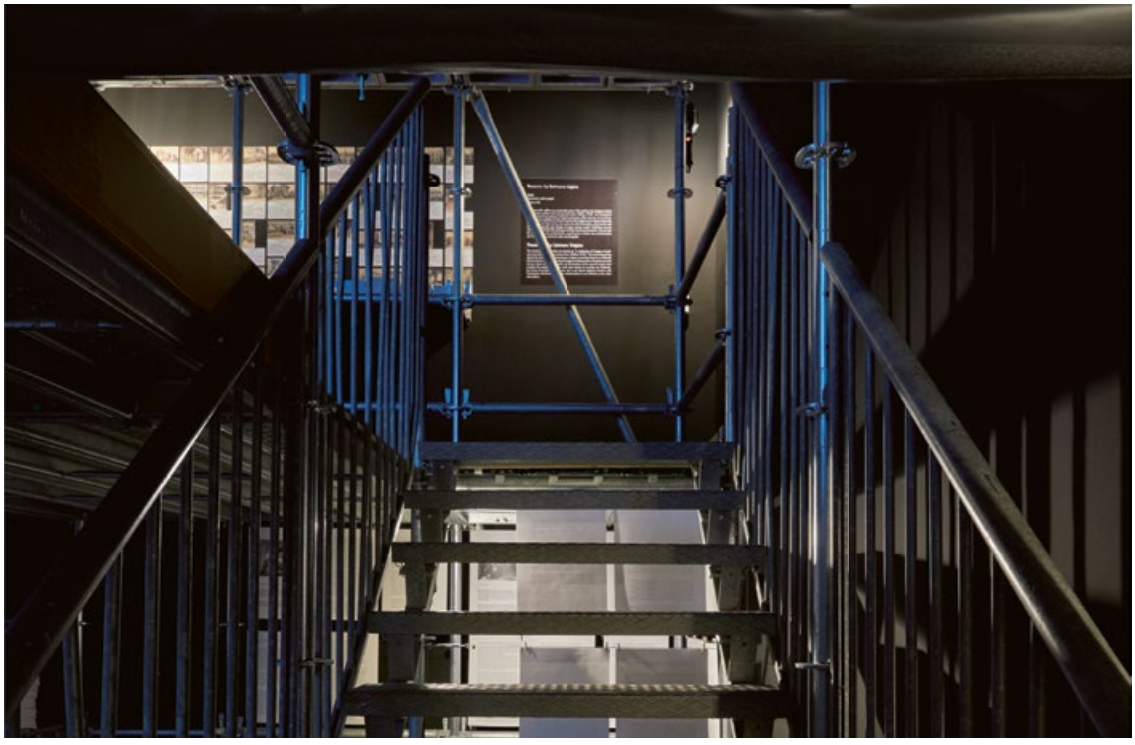
Los excéntricos
2018
Vídeo monocanal, color, sonido, 6' 57"
Archivo F.X.

UR-VANITAS
2005
Impresión sobre lona
Archivo F.X.

Tesauro: La ciudad vacía
2005
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Entrada: El Capital
1999-2009
Ordenador, impresión, báscula, pantalla e impresión sobre papel
Colección Kells

Tesauro:
La Setmana Tràgica
2000
Impresión sobre papel
Archivo F.X.



Tesauro:
La Setmana Tràgica
2000
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Tesauro: La ciudad vacía
2005
Impresión sobre papel
Archivo F.X.

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: La contemplación pasiva de las imágenes, sobre todo las elegidas por otros, sustituye el vivir y se encuentra en el origen de la alienación. ¿Explica esto que gran parte de tu trabajo en el Archivo F.X haya sido el de localizar y desentrañar el funcionamiento de creación de imágenes? ¿En qué medida responde el Archivo F.X. a tu interés por indagar sobre el funcionamiento más que sobre la función del arte? ¿En tu interés por descifrar cuál es su economía, es decir cuáles son las relaciones que se establecen entre los actores involucrados en la creación, recepción e intercambio de imágenes y obras de arte?

IV

Pedro G. Romero: Claro, pero ¿quién contempla las imágenes de esa forma, de esa forma pasiva? Spinoza decía que una imagen solo es una imagen si remite a otra y esta a otra y así en un sin fin, es decir, si está relacionada, puesta en movimiento, haciendo política. Si no se producía esa relación, la imagen creaba su hipertrofia y de una manera u otra pedía ser destruida, anulada. Hay que tener en cuenta que a mí me interesaba la iconoclastia en las formas que alcanzó entre los siglos XIX y XX en la península ibérica, en países católicos que atacaban las imágenes siguiendo al pie de la letra sus liturgias, no como una oposición de los textos, de las sagradas escrituras a las imágenes, sino tratando de imágenes contra imágenes, como una administración misma de las imágenes. No era una iconoclastia jacobina, judía o musulmana, no se regía por el principio de la Ilustración. Como digo muchas veces, en Sevilla los mismos que sacaban los pasos de Semana Santa fueron los que los quemaron en sus iglesias. Llegó un momento en que esas imágenes perdieron la relación que tenían, su multiplicidad, volvían a ser únicas, a perder sus vínculos y, entonces, sí, había que quemarlas. Manuel Delgado lo ha estudiado perfectamente en los tres o

cuatro tratados que le ha dedicado[1]. Entonces, no es tanto la caricatura nihilista de la nada, el retrato pobre del iconoclasta alienado, sino, diría yo, una verdadera dialéctica negativa, y creada por el populacho, lo que seguramente causaría a Adorno alguna irritación. Quiero pensar que cuando Spinoza hablaba de esa necesidad de que una imagen remita a otra hablaba ya de función, unos siglos antes de los formalistas rusos. Al contrario que en las culturas que niegan las imágenes, en la iconoclastia de las culturas que admiten las imágenes opera otra relación, verdaderamente política. Esa tensión entre las imágenes y su destrucción es lo que me interesa, obviamente. La iconoclastia como una forma de relación entre las imágenes. Muchas veces se malinterpreta a Guy Debord. No hay que olvidar que, a la postre, *La sociedad del espectáculo* (1973) —¡por una vez es mucho mejor la película que el libro!— es una crítica construida con imágenes.

1. Manuel Delgado, *De la muerte de un dios. La fiesta de los toros en el universo simbólico de la cultura popular*, Barcelona, Península, 1986; *Las palabras de otro hombre. Anticlericalismo y misoginia*, Barcelona, Muchnik, 1993; *La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y antirritualismo en la España contemporánea*, Barcelona, Humanidades, 1992; y *Luces iconoclastas. Anticlericalismo, espacio y ritual en la España contemporánea*, Barcelona, Ariel, 2001.

Andrea Soto Calderón:

Intervenir activamente en la superficie de la ideología implica no recurrir a la figura del engaño en la que se encontrarían las personas alienadas, sino disputar el terreno material de lo espectral en donde se pueden imaginar otras formas de vida: no se trata de lo que nos engaña sino de lo que nos seduce.

Muchas veces la imaginación es concebida como una acción espontánea, ubicada en un lugar de posibilidad que todavía no se alcanza e incluso que es de difícil alcance, una especie de sueño que nos inspira pero que no genera en términos efectivos propiamente una realidad, por lo que no sería apta para los procesos de emergencia que requieren de una visión estratégica. De hecho, normalmente es vista como un potencial más que como una acción, una suerte de eclosión milagrosa de una forma significante. Por ello no sería sensato entregarse a ella en procesos álgidos de transformación o de alta tensión política. Ya no solo porque la temperatura de lo que se entiende por política exija en los momentos de mayor conflictividad una economía en la que se privilegian las tácticas que con el menor esfuerzo produzcan mayor impacto, sino porque pareciera que el motor de lo imaginario se escapa cuando se espera su previsión para la gestión. Se insiste en que la inspiración, la creación, debe venir, advenir.

Así, la imaginación no es nunca entendida como un tipo de agencia. En el mejor de los casos se entiende como lo que hace hacer, pero no un tipo de hacer específico. Pero si desplazamos esta comprensión habitual de la imaginación y entendemos que la imaginación no es tanto lo que podría-ser sino maneras de hacer que articulan modos de trazar, desear, afectar y habitar la realidad, que levanta figuraciones, fantasmas, interferencias, restos que introducen umbrales de variación, no como imagen de algo existente, sino que instituye su ser-ahí, entonces, es necesario preguntarnos por cuáles son nuestras herramientas para imaginar, cuáles son nuestras metodologías para configurar otras poéticas y políticas que no sean representativas. Cuáles son las operaciones que nos permiten cuidar las interrupciones para que formen su estructura; para que rescaten un trozo de lengua, imagen o gesto memorable que genere una vibración o introduzca una diferencia en lo sensible que no se pueda reabsorber ni como falta ni como exceso. Jacques Rancière nos ha abierto un camino en esto, argumenta que, aunque el acontecimiento no se puede planificar, sí se puede trabajar. El acontecimiento no es fruto de una estupefacción sino de una alteración[1]. A lo que añadiría, el acto de imaginación desborda el instante, la imaginación se nutre de imágenes, sensaciones, sonidos, ruidos, experiencias que ya están ahí y se propaga hacía relaciones sin relación.

La capacidad de manifestar la vibración o potencia de desindividualización es la que devolvería el poder de la ficción a la potencia impersonal de la imaginación.

1. Jacques Rancière, *En quel temps vivons-nous ? Conversation avec Eric Hazan,* París, La fabrique, 2017. Trad. cast. de Javier Bassas Vila, *¿En qué tiempo vivimos? Conversación con Eric Hazan*, Madrid, Casus Belli, 2019.

Valentín Roma:

Uno de los grandes libros sobre la alienación es *El exceso – La fábrica*[1], de Leslie Kaplan. Cuando fue publicado, en 1982, Maurice Blanchot y Marguerite Duras le dedicaron elogios entusiastas, considerando que por fin aparecía un texto donde los sonidos y las imágenes del trabajo industrial se incorporaban a la novela, que no era preciso escribir bonito —como Duras— ni escribir oscuro —como Blanchot— para afrontar los escenarios donde transcurre la vida del proletariado. Ciertamente se trata de una narración que se oye y se ve al mismo tiempo, y quiero creer que hay en ella algo así como una traducción de la fábula platónica de la caverna al ámbito de la literatura, pues la fábrica es descrita a modo de micro-mundo paralelo, donde las herramientas, las máquinas y los enseres laborales son figuraciones, ideas sombrías que duplican y secuestran eso que ocurre en el exterior. En este sentido, existen momentos de *El exceso – La fábrica* que recuerdan a *Kaspar* (1967[2]), la obra teatral de Peter Handke, especialmente aquellos en los que el protagonista aprende el nombre de distintos objetos cotidianos, los nombra y los hace aparecer. Sin embargo, por alguna razón ese gesto típicamente creador de nombrar se transforma en una completa clausura, una liquidación semántica. Hay veces en las que la literatura enseña hasta qué punto las palabras no solo poseen un carácter germinal sino también epigonal, las palabras sirven para destruir, y eso es un saber de vida que deberíamos tener muy presente.

1. Leslie Kaplan, *L'excès – L'usine*, París, Hachette/P.O.L, 1982. Trad. cast. de Isidro Herrera y Meritxell Martínez, *El exceso – La fábrica*, Madrid, Arena Libros, 2015.
2. Peter Handke, *Kaspar*, trad. cast. de Gustavo Böhm, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 1999.

Isabel de Naverán:

[Tener ritmo]
Esto es a lo que Deleuze llama, en referencia a Spinoza, tener un sentido del ritmo, "ritmicidad", saber nadar. Yo diría acompasarse, entrar en un compás, bailar. Le Guin dice oscilar y entrar en una "sincronización de fase, o de arrastre"[1], como dos relojes de péndulo que, teniendo el mismo intervalo, estando uno al lado del otro, acaban oscilando al unísono, ese es el ejemplo que pone. No estoy segura de que esa sincronización sea comparable al modo de funcionar de la máquina de trovar de Pedro, ni sea como funcionaría la de Meneses, no creo que se moviera en armonía o concordancia ¡ni mucho menos al unísono! Sería más bien una máquina disonante pero sí desde una escucha del ritmo ajeno, un disponerse a participar del ritmo colectivo, que se parece más a un buen jaleo, que está compuesto de multiplicidad de ritmos cambiantes, de desacuerdos. Y a veces, puede ser, claro, que se dé un fundido, un ajuste no esperado, pero sobre todo una transformación de las relaciones. Y, en cualquier caso, es una cuestión de ritmo.

En una carta a Vita Sackville-West[2], Virginia Woolf dice que su hacer, la escritura, es una cuestión de ritmo, de encontrar el ritmo adecuado. Un proceso que requiere situarse físicamente en un modo de observación sensible que Woolf compara con el movimiento de una ola silenciosa, que se inicia en alta mar, en medio del océano, y que paulatinamente se acerca hacia la orilla. La tarea de quien escribe consiste, según ella, en detectar el movimiento de esa onda mientras se acerca, rompe y se asienta en forma de espuma. Solo entonces, dice, se reconoce el ritmo que subyace en las palabras. Solo entonces y no antes. Solo entonces se encuentran las palabras. Una ola silenciosa se produce cuando algo nos impacta. Se dirige hacia una orilla, hacia un borde, está sucediendo. "La única cualidad esencial de la ola es que se mueve"[3], dice Lucy R. Lippard

1. Ursula K. Le Guin, óp. cit., p. 256.
2. "Una escena, una emoción, produce una ola en la mente, mucho antes de que las palabras aparezcan para interpretarla; y al escribirlas (esto es lo que pienso ahora) uno debe retomar todo eso y trabajarlo (lo que aparentemente no tiene nada que ver con las palabras) y entonces, cuando la ola rompe y se asienta en la mente, hace que las palabras empiecen a encajar". Este fragmento de una carta enviada a Vita Sackville-West el 16 de marzo de 1926 aparece recogida en *Sobre la escritura. Virginia Woolf* [*Virginia Woolf. Spegnere le luci e guardare il mondo di tanto in tanto. Riflessione sulla scritura*, Federico Sabatini (ed.), Roma, mínimum fax, 2014], trad. cast. de María Tena, Barcelona, Alba Editorial, 2015, p. 34.
3. Lucy R. Lippard, *Yo veo/tú significas* [*I See/You Mean*, Nueva York, Distributed Art Publishers, 1979], trad. cast. de Paloma Checa-Gismero, Bilbao, Consonni, 2016, p. 53.

refiriéndose al deseo sexual, a la excitación. Por cuánto tiempo, dependerá de las condiciones. La ola del deseo, en Lippard, y la ola en la mente, en Woolf, me parece que son la misma ola. La mente aquí no está en el cerebro, no está en la cabeza.

La coreógrafa Yvonne Rainer lo dijo en 1968, que la mente es un músculo[4]. Una vez más la danza nos da una respuesta clara.

[Desentrañar]
En su pregunta, Joaquín utiliza el verbo "desentrañar". He pensado en el acto de entrañar algo. Según la Real Academia de la Lengua Española, entrañar es: introducir en lo más hondo. Contener, llevar dentro de sí algo. Unirse, estrecharse íntimamente, de todo corazón, con alguien.

Hundirse en lo más hondo. Hondear: reconocer el fondo con la sonda, sacar la carga de una embarcación. Introducir y sacar: desentrañar.

Las entrañas, cada uno de los órganos contenidos en las principales cavidades del cuerpo humano y animal. La entraña corazón, de la que escribiría María Zambrano que es la única que suena, que produce sonido, el latido. Su tejido es muscular. Uno que estalla en el centro.

Zambrano utiliza la metáfora de la danza para hablar de cómo el órgano corazón es "un centro que alberga el fluir de la vida, no para retenerlo, sino para que pase en forma de danza, guardando el paso, acercándose"[5].

Desentrañar el corazón, ver su funcionamiento.

[4] En 1968 la coreógrafa Yvonne Rainer presentó *The Mind is a Muscle* [La mente es un músculo], una performance de varias partes y siete bailarines, intervenida por la proyección fílmica y texto. En esa época Rainer exploraba modos de hacer que dieran a ver un pensamiento del cuerpo, desde el cuerpo, en la danza.

[5] María Zambrano, "La metáfora del corazón", en *Claros del bosque*, Madrid, Alianza editorial (1977) 2019, p. 89.

V

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: Parece innegable la connivencia de los proyectos políticos radicales del fascismo, el comunismo, el capitalismo, y los excesos estéticos de las vanguardias artísticas: deshumanización, desvertebración, desmemoria, desarrollo de ciudades, barrios y mundos inhabitables, etc. ¿Crees que, a pesar de ello, es importante que no nos contentemos con dejar que las revoluciones políticas y estéticas fallidas sean momentos finitos y debemos considerarlas como huellas de un mundo mejor? ¿Proviene de aquí la particular relectura que el Archivo F.X. realiza de las vanguardias y su recuperación?

Pedro G. Romero: Son dos asuntos, conectados, pero diferentes. Hay que repensar por supuesto el legado de la vanguardia, de las vanguardias heroicas. Hay una falsificación intencionada por parte de la academia y del relato, por llamarlo de alguna manera, de la tercera vía. Lo primero es pensar que no hay ruptura con la tradición sino asunción radical de la misma. Un caso singular es el de Hugo Ball y Emmy Hennings, fundadores del Cabaret Voltaire y detonantes de dadá pero que, en realidad, tenían un proyecto revolucionario, anarco-católico, cuyo nihilismo tenía más que ver con romper cáscaras de semilla que con la tierra quemada, por poner un símil de Silverio Lanza. El asunto es que no hay que tomar todo el relato deportivo que nos ofrecen: sucesión de ismos, progreso, efecto shock. No es casual que el relato de Alfred Barr siga siendo el tesauro hegemónico. Pensemos un momento en la dialéctica que establece Hugo Ball con Carl Schmitt, con Walter Benjamin, con Herman Hesse, es decir, en cierto sentido, fascismo, socialismo, liberalismo... En realidad la vanguardia es la posibilidad de esas tensiones, no su disolución. La vanguardia es Lorca, Buñuel, Dalí, Maruja Mallo, Giménez Caballero, María Zambrano, José Bergamín, toda la posibilidad de tensión ahí contenida no es su disolución ni mediante la guerra de falangistas y comunistas, ni su pacificación bajo el

régimen nacionalcatólico o liberal-burgués. La vanguardia fue muy poco ideológica en realidad, Maiakovski acabó suicidándose, Pound en una jaula, Lorca fusilado… Aunque la vanguardia, en realidad, son obras más que autores: *La rebelión de los objetos, Con usura, Poeta en Nueva York*. En ese sentido, sí, igual que el Archivo F.X. sitúa en otro lugar la iconoclastia no contra las imágenes sino en su favor; intenta operar del mismo modo con la vanguardia más radical, sí, seguramente.

Andrea Soto Calderón:

Theodor W. Adorno y Max Horkheimer sostienen en *Dialéctica de la Ilustración* que "la regresión de las masas consiste en la incapacidad de poder oír con los propios oídos aquello que aún no ha sido oído, de tocar con las propias manos aquello que aún no ha sido tocado"[1]. Podríamos decir que las vanguardias crean modos de existencia para *un pueblo que todavía no existe*, pero sobre todo se toman muy en serio la potencia del juego. El arte se *desartiza*[2], decía Adorno en *Moda sin tiempo* (1955[3]), cuando se adapta a lo que su principio contradice que no es otro que el de realizar la utopía, una interpelación a cambiar el mundo. Cuando adopta un carácter estandarizado cae por debajo de su concepto, se pierde con ello la posibilidad de un conocimiento, de esta verdad no discursiva, no conceptual que el arte aporta. Tal vez el fracaso del proyecto crítico de las vanguardias se relacione no tanto con la radicalización de los lenguajes formales o la destrucción del canon estético sino con las ideas de lo nuevo en general y que lo nuevo se vincule con una lógica radical del progreso del arte. Pero no por ello hay que renunciar a la pluralidad de procedimientos estéticos que es decisiva del arte moderno y que siempre puede volver a hacer arder su peligro.

Maurice Blanchot decía que si una imagen no rompe con nada es porque ya está "tomada, tocada [...] arrastrada, absorbida en un movimiento inmóvil"[4]. La cuestión es en qué sentidos puede activarse un movimiento crítico por el arte hoy.

1. Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* [*Dialektik der Aufklärung*, Ámsterdam, Querido Verlag, (1944) 1947], trad. cast. de Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 2018, p. 88.
2. Traducción que introduce Gerard Vilar en su libro *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, p. 77.
3. Theodor W. Adorno, "Zeitlose Mode", en *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Fránkfurt, Suhrkham Verlag, 1955. Trad. cast. de Manuel Sacristán, "Moda sin tiempo", en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1962.
4. Maurice Blanchot, *El espacio literario* [*L'espace littéraire*, París, Gallimard, 1955], trad. cast. de Vicky Palant y Jorge Jinkis Madrid, Editora nacional, 2002, p. 27.

Valentín Roma:

Constantino Bértolo, el gran editor y ensayista, dijo, en una entrevista fantástica a propósito de su antología *Lenin. El revolucionario que no sabía demasiado* (2012[1]), algo así como que no se puede seguir insistiendo en la necesidad de la revolución mientras uno se sonroja intelectualmente de la revolución. Creo que esa idea, útil para el comunismo, también vale para cierto tipo de literatura que apela, con una insistencia mecánica, a la urgencia de la radicalidad política. Nadie podía esperar que, tras el cinismo posmoderno, los siguientes peldaños literarios fuesen a traernos un *mainstream* que se avergüenza de su condición hegemónica y nos ofrece fórmulas instantáneas de transformación global, toda la parafernalia del -re —releer, reinterpretar, redefinir, etc.—. Y es que hemos adquirido una capacidad ilimitada para decodificar el sistema, aunque no tengo tan claro que exista un proyecto de novela revolucionaria fuera del artículo de enaltecimiento adolescente. Parece que el cóctel entre autoayuda, disrupción y neologismo preside la producción de la literatura de la actualidad histórica, como si los manuales de estilos que tipificaban académicamente la vanguardia hubiesen saltado a los hábitos lectores. El problema viene, también, cuando escogemos quedarnos anclados en la ironía de bajo voltaje o en el nihilismo petulante, incluso cuando vitoreamos la nostalgia, que es un humor literario directamente emparentado con la cursilería y lo reaccionario.

1. Constantino Bértolo, *Lenin. El revolucionario que no sabía demasiado*, Madrid, Catarata, 2012.

VI

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: Desde hace mucho —ya lo señalabas en tu texto para el catálogo de la exposición *El Sueño Imperativo*[1]— expresas una desconfianza entre las relaciones y simplificaciones que a menudo se establecen entre estética y política. ¿Hasta qué punto defiendes que exista y deba existir una incompatibilidad, una radical confrontación y lucha entre ambos sistemas; un cierto grado de oposición, intraducibilidad y autonomía entre las leyes que rigen estas diferentes entidades? ¿Por qué crees que es tan difícil llegar a algún tipo de encuentro fructífero o a un espacio común entre radicalidad política y estética?

Pedro G. Romero: Como en otras ocasiones, Benjamin planteó bien el problema: responder a la estetización de la política con la politización de las artes[2]. La cuestión es central y late con toda su fuerza en esos años de violencia terrible que arrastraron a la fosa al propio Benjamin.

Porque las guerras del siglo XX —la guerra civil española o la guerra mundial que acabó en 1945, por ejemplo— lo fueron también entre esas dos facciones, entre esas dos conceptualizaciones en guerra dialéctica y, tengo que decirlo, desgraciadamente, la estetización de la política venció a la politización de las artes. En todos los frentes. En realidad, pienso que el asunto, muy difícil de dirimir con exactitud pues el lenguaje es ambiguo, claro, está en que, leyendo atentamente lo que dice Benjamin, podemos decir que se enfrentan estética y artes, dos regímenes de hacer distintos. No puedo ahora intentar definir ambos conceptos de manera unívoca, en realidad los dos crean campos de significado amplios, pero en oposición

1. Mar Villaespesa (com.), *El Sueño Imperativo*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, del 22 de enero al 3 de marzo de 1991.
2. Barbara Chitussi, *Immagine e mito. Un carteggio tra Benjamin e Adorno*, Sesto San Giovanni, mimesis edizione, 2010. Trad. cast. de Mercedes Ruvituso y Constanza Serratore, *Imagen y mito. Un intercambio epistolar entre Benjamin y Adorno precedido por Filosofía del sueño*, Buenos Aires, Unipe, 2020.

creo que puede entenderse bien a qué me refiero. Cuando, por ejemplo, escribo que para mí una *esthesis* —un modo de ver— y una *poiesis* —un modo de hacer— son la misma cosa me refiero a esa guerra. Cuando tomo la terminología de Deleuze y Guattari y reivindico "un arte menor" me refiero a la misma guerra. Pienso, incluso, que todas las estrategias que he ensayado a lo largo de los años —neutralidad del objeto arte, castigo de la mercancía arte, reivindicación de las artesanías del aficionado, reivindicación de la virtud que no hace, de la potencia, etc.— tienen que ver con esa guerra entre estética y artes. Política es solo el lugar donde tiene lugar esa guerra, y no, no es poca cosa.

Andrea Soto Calderón:

Hablar de lo político, dice Jacques Rancière, no compromete aparentemente nada muy preciso. La leyenda de lo político sitúa sus comienzos siempre con algún borde, del Tíber al Neva, para encallarlo en algún otro, de Siracusa al Kolyma: riberas de los ríos de la fundación, orillas de las islas de la refundación, precipicios de ruina u horror. Algo esencial debe contener este paisaje para que la política se haya representado obstinadamente en él. Para arrancar la política del peligro que le es inmanente es necesario arrastrarla sobre seco, instalarla en tierra firme. La totalidad de la empresa política platónica puede ser pensada como una polémica antimarítima. El *Gorgias* insiste en este punto: Atenas está enferma de su puerto, es decir, de la predominancia de una empresa marítima en la que la supervivencia y el lucro son los únicos principios. La política empírica, es decir, el hecho democrático, se identifica con el reino marítimo de esos deseos de posesión que recorren los mares exponiéndose simultáneamente al vaivén de las olas y la brutalidad de los marinos. El gran animal popular, la asamblea democrática de la polis imperialista, podría ser representado como un trirreme de marinos ebrios. Para salvar la política hay que arrastrarla sobre tierra de pastores. El mar huele a marino, el mar huele a democracia. El trabajo de la filosofía consiste en fundar una política distinta, una política de conversión que vuelva las espaldas al mar. Esto es antes que nada un asunto de puesta en escena, un desplazamiento de imágenes: caverna y montaña en lugar de mar y tierra. Antes de hacernos descender a la célebre caverna, Sócrates nos ha hablado abundantemente de trirremes, marinos incorregibles y pilotos impotentes. Ya en la caverna diremos adiós a ese paisaje marino, seductor y fatal. La caverna es el mar conducido bajo tierra, privado del esplendor de su prestigio: en lugar del horizonte oceánico, el encierro; hombres encadenados sustituyen al banco de remeros; la opacidad de las sombras contra el muro, el reflejo de la luz sobre las olas. Precediendo la operación en que se libera al prisionero y se le invita a conversar, encontramos esa otra metaforización que consistía en enterrar el mar, secarlo, en privarle de sus reflejos, en cambiar de naturaleza el mismo reflejo. Violencias de las que, como sabemos, el mar se vengará. El primer objetivo de este anuncio sin promesa sería el de indicar algunos lugares, algunos caminos de reflexión en torno a esta figura de los bordes que no ha cesado de acompañar el pensamiento de lo político[1].

Me parece que este paisaje en el que inscribe Rancière sus reflexiones de la política, una especie de humedad e inestabilidad estructural, es fundamental para comprender la relación indisociable que propone entre estética y política, no solo por la metodología de los bordes que introduce sino porque los sucesivos intentos de arrastrar sobre seco a la estética y la política son esfuerzos por regular la anárquica existencia de lo múltiple. De acallar a los animales ruidosos que no dejan de moverse, la turbulencia infinita de lo colectivo que se le intenta someter a la ley de lo Uno. Por ello, la crítica o el arte crítico no se funda en una denuncia, sino en una investigación de las condiciones de posibilidad que acojan lo múltiple. La estética, ciertamente, no entendida como "una disciplina que tenga por objeto las propiedades de la práctica artística o del juicio del gusto"[2], sino con los modos de vida, las formas en que se aparece, el ejercicio de una imaginación para una comunidad inexistente, pasajes que ocurren en la frontera que es donde se disputan las dinámicas de construcción de cierto común. Una configuración que es al mismo tiempo una máquina de poder y una máquina de visión. La tarea de la acción política es estética en tanto requiere la reconfiguración de las condiciones del sentido de la percepción. El reparto de lo sensible es la vulnerable línea que divide y crea las condiciones perceptuales para la comunidad política y su disenso. El tejido en el cual estas experiencias se producen, las condiciones que hacen posibles las palabras, formas, movimientos, ritmos.

1. Jacques Rancière, *En los bordes de lo político* [*Aux Bords du politique*, París, Osiris, 1990], trad. cast. de Alejandro Madrid-Zan y José Grossi, Santiago de Chile, Ediciones La Cebra, 2007, p. 20. Se trata de una reproducción prácticamente literal del texto, pero que tiene alteraciones de ritmo.
2. Jacques Rancière, "Le ressentiment anti-esthétique", en *Magazine littéraire*, nº 414, noviembre de 2002. Trad. cast. de Andrea Soto Calderón, "El resentimiento antiestético", en *Disturbis*, nº 14, 2013.

Valentín Roma:

Creo que la escritura en general, y algunos instantes de esta en particular, plantean al autor un dilema que podría asociarse a los vínculos entre estética y política. Me refiero a que, cuando uno escribe, se topa en ocasiones con que debe decidir entre el estilo o el problema, entre la adhesión incondicional a lo literario o la asunción de que lo que quieres contar empieza cuando se terminan los recursos ofrecidos por la literatura. Puede parecer que estoy hablando de aspectos meramente formales, pero no es así. Hay autores enormes, un ejemplo sería Flaubert, que nos enseñan a leer y al mismo tiempo nos invitan a escribir, pero que son tremendamente reacios a hacernos pensar, y menos aún a hacernos pensar políticamente. La famosa frase de Stendhal, esa que dice que la política en una obra literaria es como un pistoletazo en un concierto, algo grosero a lo que, sin embargo, no se le puede negar la atención, sigue teniendo cierta vigencia en los discursos dominantes de la literatura, los cuales añaden el ingrediente mágico del psiquismo para contener cualquier molestia sobre ideologización. De todas formas, una de mis escritoras favoritas en las tensiones entre política y estética es María Moreno, cuya capacidad para llevar la ficción desde la disidencia hasta la frivolidad y viceversa me parece admirable. Igual digo un sacrilegio, pero me parece que sin un grado indeterminado de autoparodia, la ideología convierte el relato en fábula, sirve para ratificar posiciones ejemplarizantes.

ARTE
TODOS
OS
DIAS

La rótula
Con la presentación especial de Juan Loriente
Zabaltasunaren abolmena: ikuskartasuna, hiritartasuna eta berrgobetasuna (II)
La potencia de lo abierto: Universalismo, ciudadanía y emancipación (II)
The Power of the Open: Universalism, Citizenship and Emancipation (II)
Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68
DESACUERDOS
Rutas de la potencia
Barra directa: Ideas y medios para la contrarrevolución II

B. LA RÓTULA

En esta segunda articulación se muestran trabajos que van desde los organizados por Carta de Ajuste (1994), una agencia de arte en la que ya participaban Mar Villaespesa y BNV Producciones, hasta, por un lado, los desplegados por el programa UNIA arteypensamiento (2001-2017) donde Pedro G. Romero formaba parte de la mesa de redacción junto con Nuria Enguita, Santiago Eraso, Yolanda Romero, Mar Villaespesa y BNV Producciones; y, por otro, los generados por la activación de la PRPC (Plataforma de Reflexión sobre Políticas Culturales) en Sevilla, de nuevo con Mar Villaespesa y BNV Producciones, a los que se suman Isaías Griñolo, Inmaculada Salinas, Zemos98 y un largo etcétera de participantes y activistas intermitentes. En paralelo a estas agencias activistas y participaciones institucionales, se presenta la labor de Pedro G. Romero en una serie de ciclos expositivos realizados como curador o comisario también con la producción de BNV Producciones, como por ejemplo *Tratado de paz* (2013-2017), para la Capital Europea de la Cultura Donostia-San Sebastián 2016, o *Aplicación Murillo* (2017-2019), para el Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla.

Muchas de las herramientas, posiciones y situaciones de la investigación de Pedro G. Romero surgen del experimento con el trabajo de agencia y el tejido institucional, incluso con las tensiones que en este intersticio se producen. La propia idea de "máquina" se desarrolla a partir de estas experiencias y del entendimiento de cómo surgen las cosas en las instituciones sociales más allá de las aportaciones de individuos y colectivos. De comprender todo modo de hacer como práctica instituyente, más allá de que constituya o destituya instituciones, relaciones, formas de vida o modos de ser. O, también, el sentido de la condición "policial" de cualquier gesto "político", lo que eso significa en el cuerpo social y en el hacer propio del arte. O, finalmente, la situación en el "afuera" de la política de toda *poiesis*|*esthesis*|*phronesis* fértil para el campo del arte, así como la necesaria condición política para su circulación en cualquiera de sus medios, mercados, instituciones o sociedades artísticas pero también obras plásticas, películas, teatros, literaturas, músicas, danzas, etcétera.

PRPC. Plataforma de Reflexión sobre Políticas Culturales
BIACS NO. ARTE TODOS LOS DÍAS
2006
Pancarta
Archivo PRPC

Manuel García
UNIA arteypensamiento
2001-2017
Folletos y displays de la programación
UNIA arteypensamiento

La rótula
2021
(con Juan Loriente)
Vídeo, color, sonido, 22' 5"
Galería Alarcón Criado

Filiep Tacq
Tratado de paz (1813)
2013
Display
Archivo F.X.

Recordemos algunos sucedidos, desde aquellos programas de vídeo y música de Carta de Ajuste para el Espárrago Rock en Granada; el laboratorio en Arteleku del proyecto *F.E. El fantasma y el esqueleto. Un viaje, de Fuenteheridos a Hondarribia, por las figuras de la identidad*, con nueve meses de seminarios, viajes y discusiones varias; el concierto para el proyecto *Almadraba*, una asociación de Carta de Ajuste/Carta Blanca en la plaza de toros de Algeciras; las colaboraciones con el Foro Social de Sevilla en las marchas antiglobalización o en la red de apoyo a El Vacie, asentamiento chabolista de Sevilla; la colaboración con Julián Ruesga en la revista *Artefacto*; la participación general en el consejo de redacción de UNIA arteypensamiento pero también los seminarios del Archivo F.X., *Laboratorio Rojo*, *Laboratorio Blanco*, *Laboratorio Sevilla* y *Laboratorio T.V.*, o *El sol cuando es de noche*, que acompañaron la exposición *La noche española*, en el Museo Reina Sofía; los trabajos en la pie.fmc (Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos) con sus ediciones, seminarios y el alumbramiento del proyecto *Máquinas de vivir*; el proyecto y publicación *S.I. Sevilla imaginada*, en el marco de *Imaginarios Urbanos* de Armando Silva; *Sacer. Fugas sobre lo sagrado y la vanguardia en Sevilla*, que primero fue una publicación editada por UNIA arteypensamiento y después una exposición, y publicación, en el ICAS de Sevilla bajo el subtítulo *El martirio de las cosas*; las colaboraciones en el proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera púbica en el Estado español,* impulsado por Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA, Museo Reina Sofía y UNIA arteypensamiento; las distintas acciones de la PRPC contra las ediciones de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla o su participación en la exposición *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?*, en el Museo Reina Sofía y la Haus der Kulturen der Welt de Berlín; el proyecto *...de rasgos árabes* en los Centros de España en Buenos Aires, Ciudad de México, São Paulo, San Salvador y Santiago de Chile; la colaboración en proyectos editoriales y visuales de Periférica y Casa sin fin con Julián Rodríguez; los *Barrutik|Dentro* del Archivo F.X. en el proyecto *Tratado de paz*; la participación en el consejo de redacción de la revista *Concreta* de Valencia o, como artista y miembro de la plataforma curatorial en proyectos como *Utopian Pulse – Flares in the Darkroom*, en la Wienner Secession, o *Actually, the Dead Are Not Dead*, en la Bergen Assembly de Noruega.

FRAGIL
GUMBALÓN
RECORDS

FRAGIL

FRAGIL
El Flamenco
DEMOFILO
Enrique Morente, la voz libre
La Niña de los Peines

ACUÉRDATE

Con la presentación especial de
Juan Loriente

Si fuera objeto sería objetivo pero como soy sujeto, soy subjetivo.
José Bergamín

El actor en la biblioteca. Está agachado en medio de la U que forma un mueble-librería colmada de libros. Tiene una máscara puesta que le tapa la cara y de ella pende un cráneo de mono. Viste guayabera como el autor y objeto de estas falsas memorias. Hay una parsimonia que quiere imitarlo, no solo con la caída de la guayabera, también cierta torpeza de sus gestos.

En primer plano hay un esqueleto sin cabeza, de esos que se usan en medicina para las lecciones de anatomía. A la izquierda la sección de libros de flamenco, a la derecha un mueble con cristalera con muchas de las primeras ediciones que pertenecen al Archivo F.X. Por todos lados, cajas, cuadros, papeles de distinta condición. Hay una escalera en préstamo. El wichi-wichi de Ines Doujak cuelga del estante dedicado al teatro, los toros y el tropicalismo. El actor elige varias máscaras que cuelgan en la biblioteca de Pedro G. Romero y que quieren ser su contrafigura con ánimo paródico. Pensemos en parodia como remedo pero también, propiamente, como en la verdadera comprensión del objeto que se parodia.

Agachado como un fantasma o duendecillo. Empieza su parlamento como si un odre soltara aire. El muñeco hinchable poco a poco se levanta y comienza a caminar:

[la marioneta está como reconociendo el espacio, los altos anaqueles con libros. El cuerpo se balancea cómicamente y levanta la cabeza —también el cráneo de mono— hacia arriba, hacia la luz, remedando el gesto de un iluminado]

Acuérdate,
en Madrid, en Casa Ricardo, comiendo croquetas con la fragilidad de Nancy Spero y en el crujir del estucado del Círculo de Bellas Artes de Madrid por el Sansón *de Chris Burden celebrado con lonchitas de jamón y en los líos de Wodiczko con la guerra de Iraq celebrando su proyección con aquella botellona en la Puerta de la Moncloa y en la bandera española del ¡Arriba España! que fue robada y vandalizada por unos fachas, o quizás unos leninistas radicales, robada del ascensor mientras bebíais champán en la inauguración y, acuérdate, que todo eso era en* El Sueño Imperativo *donde Mar Villaespesa y Joaquín Vázquez y Miguel Benlloch de BNV Producciones demostraron, nos enseñaron, que había una manera distinta de trabajar, cierta democracia, cierta igualdad, camaradería, allí todos podíamos opinar, era más, mucho más un "curar" que un "comisariar", más política y menos policía, y, acuérdate, de esos almuerzos, de esas cervezas, de esa amistad salieron muchas cosas.*

[se sale del cuadrilátero libresco, avanza hacia la cámara y pone un énfasis distante e irónico en cada palabra que dice. Se descalza y empieza a quitarse los pantalones. Nos da la espalda y vuelve al cubil lleno de libros. En calzoncillos y con las patas al aire empieza a trepar por el mueble-librería]

Acuérdate,
de Carta de Ajuste que quiso hacer tantas cosas, con Mar y Joaquín y Miguel y ya estaba Alicia, creo, acuérdate, creo que fue la primera vez, en el Espárrago Rock, que se presentaba traducido el Rock My Religion *de Dan Graham y, acuérdate, de aquellas sesiones del Planta Baja con Bernardo Atxaga, Chano Lobato y Ramón Corominas y en* Almadraba *con Corinne Diserens y su Carta Blanca, entre Tánger, Tetuán, Algeciras, Tarifa, Ceuta, Melilla y Gibraltar, y, acuérdate, acuérdate, sí, de lo importante de las conversaciones, de las tramas, de los planes, hablábamos más "de lo imposible que de lo posible ya se habla demasiado".*

[encaramado en lo alto de la librería empieza a descender usando los distintos anaqueles como escalones. Coge la marioneta de un esqueleto fantasma y la maneja cómicamente dirigiéndose hacía la cámara. El cráneo de mono y la calavera parece que entran en diálogo ante la mirada atenta (sic) del esqueleto sin cabeza del primer plano]

Acuérdate,
de los nueve meses de laboratorio con El fantasma y el esqueleto *con el Arteleku de Santi Eraso, viajando por toda España, de Fuenteheridos, al lado de mi pueblo, Aracena, hasta Hondarribia, Fuenterrabía, porque José Bergamín, el poeta, había caído herido en Fuenteheridos, donde lo recogió su hija y se había ido rabioso a Hondarribia donde se hizo abertzale, antiespañol, todo eso que parecía ocultar a uno de los poetas más lúcidos y uno de los ensayistas más certeros que nos devolvió el exilio y, acuérdate, bajo ese pretexto literario, fuiste con veintiún tías y tíos, bueno, no sé cuántos eran porque iban abandonando y al final quedaron trece, ¡trece!, producían también los BNV, pasamos por Donosti, Gasteiz, La Rábida, Sevilla, Cuenca, Granada, Hondarribia y Fuenteheridos mismos y aquello acabó en nada, en esa mezcla exacta de experimento y experiencia que da la nada y deja el todo.*

[desde dentro del mueble-librería, saca unos grandes papeles del bolsillo y hace como que los lee, como si siguiera un mapa. Dobla y redobla el

papel y se pone a bailotear nervioso, dando saltitos dentro y fuera del cuadrilátero libresco]

Acuérdate,
de las reuniones con el Foro Social de Sevilla en las marchas contra la globalización capitalista, contra el Banco Mundial, y que nadie, nadie de la organización te entendía nada y que aquellas alharacas las llevabas tú con un pequeño mapita, muy rudimentario, que estaba lleno de contradicciones y paradojas y que no era ese el momento para contradicciones y paradojas, te decían, como si las contradicciones y paradojas impidieran actuar cuando son ese el principal motor de las acciones verdaderas y los que seguían tu mapa, se salían de la manifestación, se perdían por la ciudad.

[de un salto se encarama en lo alto de la librería y toma asiento y se curva su cuerpo en posición reflexiva. En medio del parlamento salta al suelo y continúa hablando como desenrollando las palabras]

Acuérdate,
de los trabajos con la red de apoyo a El Vacie, el asentamiento marginal al lado del cementerio de Sevilla y de no saber ver cómo colaborar excepto dejando de hacer arte y trabajando con aquellas gentes de alguna manera y en cómo no sabías qué hacer y cómo fracasaste en intentar que eso se viera, sin convertirlo en un tema, sin paternalismos, sin que pareciese caridad, con tantas precauciones que, pues eso mismo, fracasaste, era imposible salir de ahí sin contradicciones, las causas manchan, los pobres manchan, es verdad que manchan.

[abre una puerta de cristal que cierra la habitación y que, ahora, lo encierra a él, al actor, en el mueble-librería. Su rostro, con la máscara filipina con cráneo de mono, queda oculto por las manchas geométricas de un papel que decora el vidrio. Habla desde ahí detrás, escondiéndose]

Acuérdate,
sí, con Julián Ruesga, que hacíais una revista que parecía una revista argentina de la densidad y alcance de los temas, pero aquellos Artefactos*, así se llamaba la revista, también te abrieron a hacer frente, a colaborar con otras formas de hacer arte que había en la ciudad, en Sevilla, y a pensar en la artesanía, por ejemplo, en los trabajos manuales, en la necesidad de hacer profesión sin ser profesionales.*

[vuelve a abrir la puerta de cristal, casi cerrando de nuevo la habitación aunque deja que pase una rendija de aire. Pone distintas posturas orientales, en algún momento parece que está rezando aunque llena su discurso de risitas y exclamaciones disonantes que subrayan con vehemencia el texto. Sus gestos y movimientos tienen algo de dibujo animado]

Acuérdate,
sí, de lo que fue pensar UNIA arteypensamiento, aquella mesa de redacción con Mar Villaespesa y Joaquín y Miguel y Alicia de BNV Producciones junto a Santiago Eraso, Nuria Enguita y Yolanda Romero y todos aquellos líos, aquellas discusiones, aquella tensión con la institución, aquel hacer donde todo, hasta los cafés, eran práctica instituyente y aquella posibilidad de hacer hablando, con chistes, con humor, poder estar trabajando y riéndote de lo que trabajas, acuérdate, ¿cómo fuimos capaces de construir aquel clima si no desde la amistad?, acuérdate, por ser amigos nos llamaban mafiosos o endogámicos, pero aquel núcleo, aquella familia, mantener ese cuidado de los amigos, de las carcajadas, eso no era solo un trabajo sino que era la vida, una vida artista, que decía Foucault y que nada tiene que ver con esa identificación fetichista del arte con la vida.

[cambia el tono de su voz. Tumba la escalera y la cruza en tijeras en el hueco de la librería. Se sube

a sus laterales con dificultades de equilibrio. Su cuerpo y su voz se tambalean. Hay algo nervioso y tartamudo en lo que dice. Parece que se cae y se agarra a la puerta de cristal que dejó entreabierta]

Acuérdate,
de la posibilidad enorme de hacer, de inventar el modo de hacer, la forma de hacer, lo que te permitían inventar desde UNIA arteypensamiento en aquellos laboratorios, Laboratorio Rojo*,* Laboratorio Blanco, Laboratorio Sevilla *y* Laboratorio T.V.*, la cantidad de experiencias allí acumuladas, la cantidad de horas de archivo que nunca más has visionado, de horas de conversación grabadas que no has vuelto a escuchar, de folios impresos sobre esto y aquello que apenas has tenido tiempo de releer pero, como dice Isidoro Valcárcel Medina, lo que importa no es lo que apuntas si no lo que queda y, acuérdate, que quedan más los gestos y los adverbios que las sentencias y los sustantivos.*

[sigue en lo alto de la escalera tumbada en el suelo pero ahora no pierde el equilibrio. Habla como subido a un pedestal. En una especie de monumento grotesco, bailotea y vuelve a la posición inestable hasta que se agarra a la librería, echando el cuerpo ligeramente hacia atrás]

Acuérdate,
de todo aquello alrededor de La noche española, *de los seminarios sobre* Flamenco, vanguardia y cultura popular *o de* Flamenco, un arte popular moderno*, que todo era lo mismo más o menos, donde vinieron Agustín García Calvo o Isabel Escudero o Giorgio Agamben o Georges Didi-Huberman o Gerhard Steingress o José Luis Ortiz Nuevo o Enrique Morente o Belén Maya o Israel Galván o Gerardo Núñez y de lo emocionante que era todo aquello, acuérdate, que no sabía yo si las gentes todas sabían de lo importante que era tener a todas esas y esos, a todos juntos, trabajando con nosotros, pero que a mí me parecía que eso explicaba muchas cosas, dijeran lo que dijeran en sus mesas, conversaciones, disertaciones, pero que aparecieran todos juntos, esa conjunción, ya decía muchas cosas.*

[la escalera sigue en el suelo pero el actor se baja de esta y la mantiene entre sus piernas. Coge un cuadro, un dibujo de Ignacio Tovar que estaba enmarcado y en el suelo, lo levanta y enseña a la cámara en distintas posiciones. El dibujo es un hacha de piedra, pero también una cabellera femenina y una forma a la vez fálica y vaginal. Da distintos chilliditos bastante extemporáneos]

Acuérdate,
de Sacer*, que después fue una exposición en Santa Clara, pero que era una honda reflexión sobre cómo una ciudad como Sevilla había sido elegida por las vanguardias para hablar de lo sagrado, una ciudad donde todavía importaba lo sagrado, que todavía mantenía la distinción entre profano y secularizado, una ciudad que, al fin y al cabo, adoraba a los ídolos y donde, por eso mismo, era fácil ser iconoclasta, una ciudad que alumbró todas tus contradicciones y me acuerdo de encerrarme en la Isleta del Moro en Cabo de Gata una semana intensa de la que salieron una hija y un libro.*

[sigue su parlamento con el cuadro sostenido en el aire, unas veces por el dibujo y otras por la parte de atrás. Levanta mucho los brazos hasta sacar el cuadro del plano. Se pone de rodillas y desde ahí sigue hablando hasta que se incorpora de un salto, deja el cuadro de lado y se adelanta hacia la cámara haciendo advertencias con el dedo índice de la mano izquierda]

Acuérdate,
otra vez, con UNIA arteypensamiento, acuérdate de Armando Silva y sus

Imaginarios urbanos *y de aquella memorable discusión, incluso pelea del colombiano con Manuel Delgado y de cómo se resolvió de la mejor manera, dejando arriba dos posiciones enfrentadas, manteniendo candente esa tensión, ese debate sin resolver y cómo trabajasteis por tres años hasta dar* S.I. Sevilla Imaginada *con las gentes de la Olavide, con los distintos grupos de investigadores, lo que supuso escribir ese libro, saber que a los sevillanos le importaba más la expo92 que los sucedidos durante el golpe de estado que desencadenó la guerra civil española, intentar trabajar con eso, sí, repito, la gente mancha, el pueblo mancha, y entender, al fin y al cabo, cómo hace una ciudad, cómo nos hace, lo poco que hacemos nosotros cuando lo que está haciendo es eso otro, eso otro que aquí se llamaba exactamente Sevilla.*

[levanta la escalera, apoyada ahora en medio de la librería. El actor se da la vuelta y en la nuca lleva otra máscara, en este caso un perro o lobo de artesanía mexicana. Anda de espaldas hacia la cámara de manera que el perro-lobo se acerca a la misma como si fuera su cabeza. Mueve la máscara arriba y abajo]

Acuérdate,
también, cómo anidó en UNIA arteypensamiento otra especie de UNIA arteypensamiento pero para el flamenco, o sea, la pie.flamenca (plataforma independiente de estudios flamencos modernos y contemporáneos), abreviado, pie.fmc, todo muy en minúsculas, muy menor, que, al fin y al cabo quería ser eso y que se abrió a todas las voces y, en fin, no hubo exactamente polifonía, más bien, cacofonía, y eso que estaban el Gamboa y Ortiz Nuevo y Patricia Molins y Georges Didi-Huberman haciendo de padrinos y, acuérdate, que la pie o el pie o el pié acabó embarcándose en Máquinas de vivir, *cinco años para arriba y para abajo, que cambió muchas cosas en mi vida, me dio siete viajes, cinco exposiciones, dos libros y un hijo.*

[sigue de espaldas con la máscara mexicana. Ahora está subido en los primeros peldaños de la escalera. Todo el recitado está lleno de aullidos y respiraciones animales con un final un tanto histriónico]

Acuérdate,
de UNIA arteypensamiento que entró de la mano del Arteleku de Santiago Eraso en Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, que así se llamaba el lío, donde estaban también el Centro José Guerrero de Granada y el MACBA, que lo impulsaba, y después el MNCARS, o sea, que estaba Manolo Borja, con Jorge Ribalta y Marcelo Expósito y que lo único, que no es poco, que significó que estuviéramos desde UNIA arteypensamiento es que no estaban ellos solos, que había otra gente, más gente, incluso la gente, que no es poco.*

[se quita la máscara y se baja de la escalera. Vuelve a hablar desde la máscara improvisada con el gorro filipino y el cráneo de mono haciendo subrayado en estos atributos coloniales. Sale y entra y vuelve a salir y entrar del cubículo de libros]

Acuérdate,
sí, sí, acuérdate de la PRPC (Plataforma de Reflexión sobre Políticas Culturales), que siempre nos gustaron los nombres grandilocuentes, sobre todo para enfrentarnos a las grandilocuentes instituciones pero que también es la prpc, así dicho, sin siglas, un David contra la Goliat que era la BIACS, con traiciones incluidas como las de Juan Carlos Marset y José Lebrero que primero nos apoyaron y después nos vendieron, pero éramos la prpc, acuérdate, con los BNV y Mar Villaespesa e Inmaculada Salinas e Isaías Griñolo y José

Luis Tirado y los Zemos98 y tanta gente, tanta gente, que venían y después se iban, intermitentes, con sus alegrías y sus miserias, y, fíjate, que cuando participamos en Principio Potosí *en el MNCARS y la Haus der Kulturen der Welt de Berlín, ¡hala!, acuérdate, con todas esas siglas y letras, acuérdate que entonces la prpc se quedó medio muerta, no desapareció del todo, sigue ahí, como un hongo, como una célula durmiente.*

[coge el wichi-wichi como un colgajo que balancea, como badajo de campana, entre sus dos piernas abiertas. Las palabras se acompasan con el balanceo del colgajo y van a su tiempo. Hay mucha guasa en lo que va diciendo, mejor dicho, en la manera de decirlo]

Acuérdate,
sí, sí, acuérdate de Catherine David que trajo Nuria Enguita a UNIA arteypensamiento con Representaciones árabes contemporáneas *y cómo te alumbró después para* ...de rasgos árabes*, un proyecto medio loco en Buenos Aires, Santiago de Chile, São Paulo, México D.F. y San Salvador sobre la pregunta de lo árabe en Latinoamérica, acuérdate, un proyecto medio loco, pura descolonización del inconsciente, y todo lo que aprendiste ahí, en esos viajes, con esas gentes, de esas experiencias, una metodología incluso, una manera de hacer, de estar, de participar, "somos moros, estamos negros".*

[se adelanta fuera de la librería. Con los pantalones y los zapatos que antes había dejado, con el wichi-wichi de colores y con la máscara mexicana va haciendo un extraño bodegón, componiendo un decorado extravagante. Habla como concentrado en otra cosa]

Acuérdate,
de que volviste a encontrarte con Julián Rodríguez y seguisteis la conversación que el tiempo había interrumpido en las varias exposiciones de Don Dinero en su galería Casa sin fin y en Periférica, con esos dos libritos, Las Correspondencias *y* Los Países*, cada uno con su felicidad, con todo el alcance que tuvieron, que fue mucho y sin nada que ver con vender ejemplares pero que Julián sabía bien que eso era otra cosa y que merecía la pena y esa alegría que me daba dejar las cosas a su cuidado, al cuidado de Julián.*

[de rodillas, parece como si estuviera recitando el texto que le chivan al oído. Uno de los brazos parece que toma vida propia y se convierte en trompa de elefante balanceándose arriba y abajo. Así, como si la mano-trompa tirara del cuerpo, se levanta y se dirige hacia la cámara en plan paquidermo]

Acuérdate,
de los Barrutik/Dentro*, los dentro pequeñines del Archivo F.X. en un proyecto elefantiásico como fue* Tratado de paz*;, las tramas del proyecto, los dos grandes ciclos de exposiciones en 2013 y 2016 y las implicaciones que tuvo trabajar con las instituciones, con la Capital Cultural Europea, con el Estado, con el estado de cosas, con la policía y con los terroristas a la vez, como decía Chesterton en* El hombre que era jueves*, con las miserias de unos y de otros, las negaciones de San Pedro y las treinta monedas de Judas, en una escena tan efervescente como la del País Vasco, tan guerracivilista en el mejor sentido de la palabra, que también lo tiene, acuérdate, como elefante en cacharrería, acuérdate, en un escenario verdaderamente político en los dos sentidos de la palabra, tomar partido y tomar posición, ¡ah! benditas contradicciones, cuántas veces acudió José Bergamín en nuestra ayuda: "paradojas es como llaman los tontos a la verdad".*

[sigue el elefante dando tumbos. Las palabras y las interjecciones guturales se mezclan.

El cuerpo se recompone y parece tomar una actitud normal. Mira hacia los libros como pensando en hacer alguna travesura]

Acuérdate,
que estás ahí, en el consejo de redacción de la revista Concreta *de Valencia y que han salido un par de números con tu aliento, y ese, el dedicado al flamenco, a los gitanos y a los romaníes, que es casi una guía de por dónde va tu trabajo, tu campo, esa idea de ponerle puertas a un campo que no tiene llaves.*

[da un salto y se encarama en la librería quedando colgado por los codos que se encajan en las baldas a izquierda y derecha. Balancea sus piernas desnudas, incluso podríamos decir que patalea. Salta a su frente y se dirige sabiondillo al primer plano frente a la cámara]

Acuérdate,
de compartir, de estar ahí, en proyectos de autonomía, de autonomía conectada, proyectos que no sabemos bien qué son, proyectos donde lo importante es estar, estar es hacer en cierto sentido: Uma Certa Falta de Coerência *en Oporto o* Salvator Rosa *en Livorno o* The Nacheinander *en ninguna parte.*

[deja la escalera a un lado del mueble-librería. Aparta papeles y libros y se sienta en el suelo. Poco a poco va poniendo libros sobre sus piernas mientras continúa su parlamento]

Acuérdate,
de Aplicación Murillo*, con Joaquín Vázquez y Luis Montiel, que quería ser tantas cosas, una cambio de paradigma en la política de artes en tu ciudad y que la miopía municipal dejó solo en unas fiestas, en un evento más, mera pronunciación de la cultura en la época de la reproducción turística pero que estamos seguros de que alguna cosa torcimos, que eso acabará por tener algún efecto, que no se puede ser tan ignorante, que las instituciones no pueden ser tan ignorantes, ignorantes en el sentido peyorativo de la palabra porque en el otro, en el verdadero, ignorantes y tontos somos nosotros.*

[sigue enterrándose en libros. Se detiene, gesticula con los brazos al aire, pero desde esa posición de acostado. Coloca unos cuantos libros más en el montón que lo cubre. Vuelve a gesticular. Sigue apilando libros encima de su cuerpo]

Acuérdate,
de la participación como artista y miembro de la plataforma curatorial en proyectos como Utopian Pulse*, en Secession, Viena, o* Actually, the Dead Are Not Dead*, en Bergen Assembly, Noruega, por la gran Europa hegemónica y contrahegemónica, por el mundo y sin saber inglés, como dice Pastori Filigrana, "que tiene más mérito" o como dice Didi-Huberman, "aseguro que nunca le escuché hablar en otra lengua que no fuera el español y cargado de un fuerte acento andaluz", y precisamente por eso, desterritorialización absoluta y, acuérdate, a la vez, ser capaz de hacer escuchar allí una voz que no es la tuya, quizás la de una comunidad determinada, una comunidad inconfesable.*

[lo vemos tirado en el suelo, asomando la cabeza tras el montón de libros que le tapan el cuerpo. Conforme sigue hablando, la cabeza y los hombros se van escurriendo debajo de la torre de los libros. Desaparecen los brazos, desaparecen los hombros y desaparece el rostro, con la máscara y el cráneo de mono, debajo de la pila de libros]

Acuérdate,
y, después, acuérdate, que UNIA arteypensamiento, hemos hablado antes, un rato antes, UNIA arteypensamiento se terminó y lo que siguió fue la pie.flamenca

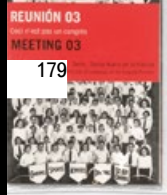
y que está siendo refundada, ahora mismo, bajo estas mismas palabras, con Joaquín Vázquez, con Chema Blanco, con Alarcón Criado, la galería de arte, con Enrique Fuenteblanca sumando entusiasmo y habrá más gente, y es que estamos haciéndolo, ya digo, esto mismo, esto mismo que estamos haciendo ahora mismo es la pie, esto mismo, esta grabación, aquí con Aneri y Juanma, esto mismo, este hacer como posibilidad, esta potencia, este pie de página, esto mismo, acuérdate, es el pie flamenco.

Queda en escena el cuerpo sepultado por los libros. Hay algo cómico en las dos piernas flacuchas y desnudas pero con calcetines, que se estiran al frente, sobre el bodegón del wichi-wichi, los zapatos, los pantalones y la máscara mexicana. Hay un gesto final como de estirar la pata. Como dice la canción: "estiró la pata, arrugó el hocico y con el rabo tieso decía ¡adiós, Perico!".

FRAGIL

FRAGIL

FRAGIL
El Flamenco
La Niña de Peines


REUNIÓN 03
MEETING 03

(a-S) arte y saber
(a-W) art and wisdom

DESACUERDOS
DISAGREEMENTS

Fricciones: la realidad funciona igual que la ficción
Frictions: reality operates just like fiction

Representaciones árabes contemporáneas. El Cairo
Contemporary Arab Representations. Cairo

Suturas y fragmentos
Cuerpos y territorios en la ciencia-ficción
Stitch and Seam
Bodies and Territories in Science-Fiction

Flamenco, un arte popular moderno
Flamenco, a modern popular art

ECONOMÍA/CULTURA
ECONOMICS/CULTURE

MEDIOS DE MASAS, MULTITUD Y PRÁCTICAS ANTAGONISTAS
MASS MEDIA, THE MULTITUDE AND ANTAGONISTIC PRACTICES

¿Qué significa hoy pensar políticamente?
What does thinking politically mean today?

Imaginarios urbanos: hecho público
Urban Imageries: a Public Reality

Nueva derecha: ideas y medios para la contrarrevolución
The New Right: Ideas and Means for the Counter-revolution

Representaciones árabes contemporáneas. La ecuación iraquí
Contemporary Arab Representations. The Iraqi Equation

Rutas de la potencia
Routes of Power

Zabaltasunaren ahalmena:
Unibertsalismoa, herritartasuna eta burujabetasuna (II)
Alain Badiou-rekin elkarketa
La potencia de lo abierto:
Universalismo, ciudadanía y emancipación (II)
Encuentro con Alain Badiou
The Power of the Open:
Universalism, Citizenship and Emancipation (II)
A meeting with Alain Badiou

14 – 29 de mayo de 2008
Con y contra el cine.
En torno a Mayo del 68

versión 1.0

¡ Idea BIACS !
¿ Será posible ?

Imaginarios urbanos: de ida y vuelta
Urban imaginaries: a round-trip

Jornadas críticas de propiedad intelectual de Málaga
Critical discussions on intellectual property in Malaga

Explicar el mundo a partir de lo ocurrido
How to explain it to the World from what happened

Ilustrar la ilustración: universalismo, ciudadanía y emancipación (I)

Nueva derecha: ideas y medios para la contrarrevolución (II)
The New Right: Ideas and Means for the Counter-revolution (II)

Representaciones árabes contemporáneas. La ecuación iraquí
Contemporary Arab Representations. The Iraqi Equation

Sobre capital y territorio
(de la naturaleza del espacio... y del arte)

Sobre capital y territorio
(de la naturaleza del espacio... y del arte)
On capital and territory
(on the nature of space... and of art)

Untzi Museoa

San Telmo Museoa

2013ko ekainaren 29tik 2014ko urtarrilaren 7ra
Del 29 de junio del 2013 al 7 de enero del 2014

«Bake-ituna»

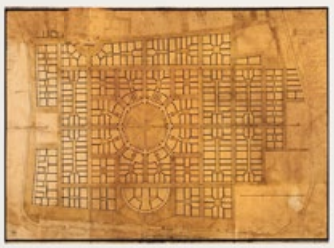
«Tratado de paz»

1813

Bake-ituna Donostia 2016, Europako Kultur Hiriburutzaren proiektua da. *1813. Donostiaren setioa, sutea eta berreraikitzea*, bere lehen aurkezpena

Tratado de Paz es un proyecto de San Sebastián Capital Europea de la Cultura 2016. *1813. Asedio, incendio y reconstrucción de San Sebastián*, su primera presentación

E



A

D

F

1813

Donostiaren setioa, sutea eta berreraikitzea
Asedio, incendio y reconstrucción de San Sebastián

B

A. Pedro Manuel Jgartemendia, *Donostia berreraikitzeko plana. Lehenengo proiektua: Donostiarako proiektu berria, osube publiko eta pribatu guztien baraketa adierazten duena*, 1814.
B. Francisco de Goya y Lucientes, *Desastres de la guerra* serieko estanpak, 1810-1815: 79 zk: *Murió la Verdad* © Bilboko Arte Ederren Museoa.
C. Salvador Dalí, kantu poetiko hauentzako estanpak: *Les chantes de Maldoror*, Isidore Ducasse, Lautréamonteko kondea, 1934. © Vegap.
D. Anonimoa, *The Siege of San Sebastian*, XIX. mendea.
E. Joseph Beuys, *Kunst-Kapital*, 1979.
F. 1813an moldatutako baxera.

A. Pedro Manuel Jgartemendia, *Plan para la Reconstrucción de San Sebastián. Primer proyecto. Planta de un nuevo proyecto de la Ciudad de St. Sebastián en que se manifiesta la distribución de todos los solares públicos y privados*, 1814.
B. Francisco de Goya y Lucientes, estampas de la serie *Desastres de la guerra*, 1810-1815: Nº 79, *Murió la Verdad*, © Museo de Bellas Artes de Bilbao.
C. Salvador Dalí, estampas para *Les chantes de Maldoror* de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, 1934. © Vegap.
D. Anónimo, *The Siege of San Sebastian*, siglo XIX.
E. Joseph Beuys, *Kunst-Kapital*, 1979.
F. Vajilla fundida en 1813.

C

Bake-ituna Donostia 2016 Europako Kultur Hiriburutzaren proiektua da. *1813. Donostiaren setioa, sutea eta berreraikitzea*, bere lehen aurkezpena. DSS2016 Fundazioak eta San Telmo Museoak egin dute, erakusgaien koproduktoreekin: Donostiako Untzi Museoa eta Bakearen eta Giza Eskubideen Etxea, eta Ormaizteguko Zumalakarregi Museoa; eta honako erakunde hauen mailegu-emaileekin: Bilboko Euskal Museoa, Madrilgo Kalkografia eta Liburutegi Nazionala, Prado Museoa eta Reina Sofia Arte Zentro Museo Nazionala.

Tratado de paz es un proyecto de San Sebastián Capital Europea de la Cultura 2016. *1813. Asedio, incendio y reconstrucción de San Sebastián*, su primera presentación, está realizada por la Fundación DSS2016 y Museo San Telmo; coproducida con Museo Naval y Casa de la Paz y los Derechos Humanos de San Sebastián, y Museo Zumalakarregi de Ormaiztegi; con la colaboración del Museo Vasco y de la historia de Bayonne, Calcografía y Biblioteca Nacional, Museo del Prado y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

LO SAGRADO, EL TIEMPO Y LA VIOLENCIA

(Sobre *El trabajo*, *F. E. El fantasma y el esqueleto*, *Teatro de teatros*, *¿Llegaremos pronto a Sevilla?* y *El tiempo de la bomba*)

I

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: Se podría pensar en España como en un estado sagrado, "tan sagrado e irracional, dice Richard Wright, como el sagrado estado del pueblo akan en la jungla africana"[1]. Tu interés por lo sagrado y su indisoluble relación con la profanación, dos fuerzas que, según nos dices, no pueden emanciparse una de otra; tu entendimiento de la secularización como el modo en que se ha teologizado el mundo moderno; tu convencimiento de que es a través de la religiosidad como se descubre el paso de la tradición a la modernidad, ¿explican las permanentes referencias e influencias en tus trabajos de autores con un claro sentido teológico como Bergamín, Benjamin e incluso Agamben?

Pedro G. Romero: O María Zambrano y Simone Weil, o Marie-José Mondzain… En realidad, llegué a esas lecturas por una hipótesis excéntrica, como excéntrica fue la decisión de empezar a leer sistemáticamente a Agamben: digamos que no se acababa de entender mi interés por leer con igual pasión a don Pepe Bergamín y a Guy Debord y de pronto encuentro en Agamben un lector de los dos que además da coherencia a esa doble lectura. Pero, volviendo a la teología, la hipótesis excéntrica tenía que ver con el regreso de Dios al mundo después de Hiroshima. La bomba atómica significaba, no sé cómo decirlo, una especie de límite para la acción y el pensamiento políticos, por ejemplo. Después han venido otros como el cambio climático o las pandemias —desde el sida hasta el coronavirus—. Todo el trabajo sobre la bomba tenía que ver con eso. Desde la Revolución francesa y la Revolución industrial, el esclavismo capitalista colonialista del XIX, Hitler, Stalin, todo era en un mundo sin dios. De pronto la bomba, no es que devolviera el dios cristiano o mitológico pero sí establecía un marco,

1. Richard Wright, citado en Paul Gilroy, *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia* [*The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge (Mass.) y Londres, Harvard University Press y Verso Books, 1993], trad. cast. de José María Amoroto Salido, Tres Cantos, Akal, 2014.

un techo, un límite en el que operaban a la perfección pensadores que asumían la tradición teológica, asumían Jerusalén o Roma, no solo Atenas. De hecho, el socialismo utópico y el anarquismo ateos están impregnados de teología. Curiosamente, en ese ámbito una de las categorías que se cuestiona, por lo mismo, es la de la Historia, la gran Historia, precisamente por esa relativización del tiempo que significa el mesianismo, pensado por Benjamin, por ejemplo. Fin de la Historia no como un acabose sino como una finalidad, una tarea. El Archivo F.X. se presentaba como un proyecto sobre el fin del arte en ese mismo sentido, acabarse y tener esa finalidad, esa función. Ese fin de la Historia tenía que ver con el anacronismo que decíamos al principio y ahí la tradición resulta ser nuestra primera contemporánea. Esos autores, además, ponen especial énfasis no tanto en la teología como en la liturgia, en la tan cacareada *performatividad* de las ideas, de las imágenes. Ya sea desde el catolicismo heterodoxo o desde el iluminismo judío, el pensar era un acto *performativo* que se atiene no solo a conceptos, también a cierta liturgia, cierto modo de hacer.

Es un momento este de mucha lectura, es verdad. Supongo que por cierta crisis al entender que lo que hacía operando como artista, esa especie de rutina entre el estudio propio, la galería comercial y la institución cultural, no me convencía y a la vez veía cómo operaba hegemónicamente, incluso legitimando actitudes radicales que se suponen salían de ese triángulo casi burocrático del que hablaba antes. Me extiendo demasiado, quizás. Pero sí, ahí empecé a construir una especie de edificio al que, tengo que decir, pronto le prendí fuego, quizás, como decía Kafka, con la intención de entender mejor su estructura.

Andrea Soto Calderón:

Las modalidades de la experiencia religiosa, como analiza Rudolf Otto en *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (1917[1]), han sido ampliamente analizadas desde su dimensión irracional. Pero la cuestión quizás sea pensar esta experiencia no en lo que tiene de irracional sino como hará de modo riguroso Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano* (1957[2]), lo sagrado en su complejidad, que tiene que ver con la manifestación de una diferencia que no es fruto ni de las percepciones ni impresiones personales sino de algo otro, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo tal y como lo conocemos. De hecho, como afirma Victoria Cirlot en *Imágenes negativas* (2017), "la divina tiniebla es la luz inaccesible. Resulta invisible por su claridad deslumbradora"[3]. Esta experiencia de lo sacro es a lo que Benjamin se acerca en su propuesta de un mesianismo sin mesías, la apertura de lo que no ha sido. Los modos en que se ha construido la razón occidental moderna se muestran incómodos ante ciertas formas teológicas, sobre todo si son teologías sin *telos*. Para las sociedades pre-modernas, lo sagrado equivale a la *potencia.* Para el modo de producción capitalista y la racionalidad de la que forma parte, todo lo que no es calculable, predecible, probable, es mito o apariencia, pero esto solo es posible en el desanclaje de las experiencias concretas. De ahí que en un breve fragmento escrito por Benjamin que titula *Capitalismo como religión* (1921[4]), destaca que la peculiaridad más propia del capitalismo es ser una religión antes que un sistema productivo, dirá, de hecho, que es la religión más extremista de todas, ya que ni siquiera tiene culto, dogmática o teología, a lo que se suma que su acción no conoce pausas, su culto es permanente. El capitalismo es el primer caso de culto no expiatorio, ya que no conoce redención posible, es un culto puramente inculpante, endeudante, que logra hacer universal esa culpa, esa deuda. Cuestión que luego recuperará Giorgio Agamben en su breve texto *¿Qué es un dispositivo?* (2007[5]) cuando se pregunta cómo profanar la religión cultural que es el capitalismo. La única capaz de cortar esa infinita cadena de deuda, dirá Benjamin, es la violencia revolucionaria, la única manifestación de lo divino en lo profano. En este sentido, la práctica artística puede ser una experiencia para lo sagrado, para lo abierto, para lo que no *ha sido*. Puede interrumpir un sentido común, explorar las inervaciones corporales que opera el capitalismo para encontrarse con los márgenes donde puede abrirse una energía revolucionaria.

Valentín Roma:

Si consideramos que hay una zona de la literatura con voluntad anti-normativa que replica el *via crucis* bíblico —no puedo dejar de pensar que en Tiqqun existe un componente católico muy fuerte, que Cristina Morales o Ray Loriga se aproximaron a santa Teresa de Jesús describiendo el éxtasis místico como una forma de antagonismo visceral, que incluso en Paul B. Preciado se aprecia hasta qué punto una epopeya transgénero está atravesada por una narración del cuerpo inmolado bajo ciertas fórmulas cristianas—, cabe plantearse que, dentro del imaginario redentor, habita una potencia asociable al *pólemos*, al combate por la propiedad de las palabras. En este sentido, diría que desestimada por parte de la literatura el traer la verdad, acaso asistimos al advenimiento de una lucha por encontrarla. De todas formas, esto no es ni mucho menos algo nuevo, aquí hallaríamos también a María Zambrano, sin ir más lejos. Parece entonces que, desde William S. Burroughs hasta Alejandro Jodorowsky, la farmacología y la magia pueden estar funcionando como vehículos teológicos, que en la arqueología del saber foucaultiano la única institución dogmática que no fue deconstruida resultó ser la iglesia.

1. Rudolf Otto, *Das Heilige. Das Heilige.* Über *das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau, Trewendt und Granier, 1917. Trad. cast. de Fernando Vela, "Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios", en *Revista de Occidente*, Madrid, 1925.
2. Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Hamburgo, Rowohlt Taschenburg Verlag, 1957. Trad. cast. de Luis Gil, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998.
3. Victoria Cirlot, *Imágenes negativas. Las nubes en la tradición mística y la modernidad*, Viña del Mar, Mundana Ediciones, 2017, p. 15.
4. Walter Benjamin, "Kapitalismus als Religion" (1921), en *Gesammelte Schriften* Band VI, Fránkfurt, Suhrkamp Verlag, pp.100-103. Trad. cast. de Jorge Navarro Pérez, "El capitalismo como religión", en *Obras Libro VI. Fragmentos de contenido misceláneo*, Madrid, Abada Editores, 2011.
5. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, París, Éditions Payot & Rivages, 2007. Trad. cast. de Mercedes Ruvituso, *¿Qué es un dispositivo? seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*, Barcelona, Anagrama, 2015.

Isabel de Naverán:

[Liturgia]
Fernando Pérez, actual director de Azkuna Zentroa Alhóndiga Bilbao, me contó una vez que, trabajando en el Archivo Municipal de la ciudad, una tarde de viernes que casi nunca había nadie, visitó el Archivo un señor que llegaba con una fotografía en la mano. Según le dijo, andaba buscando imágenes de la talla de madera que representa al Cristo que cada año por Semana Santa el Ayuntamiento pasea en procesión. El señor decía que su padre, ya fallecido, había posado para el escultor que realizó aquellas figuras, y que quizás hizo varias versiones de prueba, no sabía, y que andaba ahora buscando una, la que se corresponde con aquella para la que posó su padre. Fernando me contó cómo habían estado toda la tarde observando imágenes documentales de las esculturas de madera, comparando las facciones del Cristo representado con las de aquel señor que aparecía en la fotografía. Y cómo descubrieron que, sorprendentemente, en efecto, se parecía. Parecía él. El rostro del Cristo en madera era igualito al de aquel señor, era el rostro de aquel, un desconocido que, posando para el escultor, había cedido sus singulares facciones, las había puesto a disposición de una representación colectiva. Tan maravillado quedó no ya el hijo, sino el archivero, tan maravillado quedó Fernando que, sin una previa costumbre, sin afición especial ni interés alguno por la teología, inauguró una particular ceremonia que consistía en buscar año tras año en cada procesión no ya el misterio sino el rostro de aquel señor de la fotografía. Pues si había posado como modelo para un escultor, podía haberlo hecho para otros. O el escultor mismo podría haber reutilizado el rostro de aquel señor en otras tallas de Semana Santa para distintos municipios, ciudades y pueblos. Y habló de cómo, a partir del encuentro inesperado de aquella tarde de viernes, su liturgia (la de Fernando) consistió en buscarlo, en reencontrarse con uno a quien ni siquiera había conocido en vida pero que le acompañaba y cuya presencia él reconocía.

Con Pedro, pensamos acerca de la imagen feminizada de la alegoría de La República. Se representa con cuerpo y rostro de mujer, a veces sosteniendo una rama de laurel en lo alto, levantando un brazo, como una bailarina. Me preguntaba quiénes eran las múltiples mujeres que habían posado para los múltiples cuadros y representaciones de la alegoría. Mujeres por lo general anónimas que, durante un tiempo, unas horas, habían posado para el pintor, pasando de ser una a ser todas, a ser una imagen colectiva.

Una de esas mujeres fue la bailarina y bailaora Antonia Mercé y Luque, La Argentina. Aunque posó para algunos pintores, aquellos cuadros no eran representaciones alegóricas. Sin embargo, se puede decir que era la alegoría en vida de los ideales de la Segunda República, por cuanto a que fue la primera artista en recibir la condecoración del Gobierno de España en 1931, de manos de Manuel Azaña. Las circunstancias de su muerte, de un susto, un ataque al corazón el 18 de julio de 1936, al enterarse del alzamiento de las tropas franquistas que impondría el fin de la Segunda República y daría pie a la Guerra Civil, no hacen sino reforzar esta idea.

II

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: La relación que estableces entre creencia religiosa y cultura occidental, ¿explica la atención e importancia que prestas a la tradición? ¿Podríamos decir que sin el pasado no es posible enunciar? O, lo que es lo mismo, ¿entiendes la tradición no solo como sustrato cultural sino como caudal de resistencias, como punto de confluencia donde se producen paradojas, "operadores en un sentido profundo del lenguaje", que son fundamentales en tus modos de hacer y forma de estar en el mundo?

Pedro G. Romero: Bueno, ya sabes de mi afición por esa imagen de Benjamin, la del autómata turco jugador de ajedrez que tiene dentro un enano *capablanca* experto: la teología es el enano dentro de la máquina del materialismo histórico. Obviamente, cuando hablamos de tradición o de historias frente a la gran Historia estamos tomando una posición política. En este sentido, también de tradiciones frente a la gran Tradición. Pero, pongámonos en situación: vivo y trabajo en Sevilla donde la tradición es una materia que se trabaja, obviamente. Como se suele decir, la tradición es algo vivo. No sé si recuerdas cuando Terry Berkowitz vino a Sevilla una Semana Santa y la acompañé a grabar en vídeo a los judíos que salían en los pasos, al Caifás, al Barrabás, bueno, en realidad, quitando a los romanos todos eran judíos, judías, ¡incluso la Esperanza Macarena! Le decía a Terry que yo veía la Semana Santa como un envés de lo que decía Benjamin, el materialismo histórico eran los enanos, los costaleros, que movían la máquina de la teología. En ese sentido, mi interés contra la gran Historia, mi interés por las historias, pasa, como dice también Benjamin, por usar los mismos materiales hegemónicos, volver el saber que la Historia administra contra ese su único y unívoco relato. Por eso, tantas veces, disiento de la llamada memoria histórica u otras historias alternativas, y mira que la ucronía y la ciencia-ficción son materias que me interesan. Pero, ya digo, no se trata de disculpar los incendios de las iglesias sevillanas por la presión de la guerra, la Ilustración jacobina, el irracionalismo nihilista o de culpar a Moscú, el asunto es que los mismos que sacan los pasos en Semana Santa, los mismos que vitoreaban las imágenes en la calle, esos mismos queman las imágenes, destruyen las iglesias, profanan sus ritos. Trataba de entender eso.

Andrea Soto Calderón:

"¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga del aire que envolvía a los de antes? ¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar?"[1]

Marie-José Mondzain dice que el ser-en-relación al que dan ocasión las imágenes y la experiencia de lo sagrado, esta posibilidad de tener lugar en una imagen, en muchos casos emerge de las cenizas. En *Infancia e historia* (1978[2]) Agamben afirma que el hombre contemporáneo es incapaz de tener experiencias, incapacidad que Agamben cifra en que el sujeto moderno solo es capaz de experimentar el mundo por medio de un conocimiento basado en pruebas. Este modo de comprender sería incompatible con la experiencia que se abre en el límite con lo ininteligible, el encuentro con ese límite, que Benjamin llamará abismo —con el que es necesario aprender a jugar— es la condición primera de toda experiencia. Una experiencia en el sentido fuerte no puede ser reproducida, calculada, ni predicha, por lo que no tiene que ver con certezas sino con una suspensión de lo que entendemos por conocimiento e incluso del lenguaje. Es necesario, entonces, producir estos desfases entre lo visto y lo dicho, lo que se sabe y lo que se encuentra, para arrancar otra historia.

Hablar es una manera de cuidar el tiempo.

1. Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* [*Über den Begriff der Geschichte,* Fránkfurt, Instituts für Sozialforschung, 1942], trad. cast. de Bolívar Echeverría, Ciudad de México, Contrahistorias, 2005.
2. Giorgio Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Turín, Ed. Einaudi, 1978. Trad. cast. de Silvio Mattoni, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2001.

Valentín Roma:

En *Los hijos del limo* (1974[1]) Octavio Paz acuñó el concepto de "tradición de la ruptura" que, imagino, le servía para amonestar y a la vez ponderar a autores como Baudelaire, Rimbaud y Apollinaire, entre otros. Paz es uno de esos escritores, como John Berger, Thomas Bernhard o hasta Susan Sontag que se veneran al principio, se abominan o se impugnan después y que regresan "más tarde", no sabiendo definir a qué me refiero con más tarde, de ahí las comillas. Leyendo *Los hijos del limo* creí entender que, si la tradición se concibe como continuidad, mientras que la ruptura se entiende como negación de la tradición, ¿no podría decirse que justamente es la tradición la que interrumpe el continuo con el pasado?

Hay una anécdota, atribuida a Baudelaire, que puede ilustrar las disputas grotescas entre la memoria y sus disfunciones. Parece ser que, desde 1844 hasta 1853, era bastante habitual encontrarse al poeta paseando del brazo de Jeanne Duval, la célebre bailarina mulata cuyo exotismo aderezaba los vodeviles del teatro Parthénon. Ambos caminaban en silencio y muy despacio, remolcados por un largo collar con incrustaciones de diamantes que ceñía el cuello de una enorme tortuga. Cierta vez le preguntaron el porqué de aquella costumbre tan estrafalaria, a lo que el poeta respondió que, entre las distintas formas de huir de las persecuciones de la historia, la más eficaz era, sin duda, caminar agarrado a un animal milenario.

1. Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

Isabel de Naverán:

[La historia administra]
Estábamos con este asunto de las representaciones femeninas de la alegoría de La República cuando Pedro comentó la posibilidad de entrevistar a una mujer que había posado para Ignacio Díaz Olano, el pintor de Vitoria-Gasteiz que realizó, respondiendo al encargo del alcalde republicano Teodoro González de Zárate, un cuadro de La República que actualmente se encuentra en el Museo de Bellas Artes de la ciudad. Queríamos saber quién era la modelo y por qué entonces, en 2015, con más de noventa años, aún tenía reparos en reconocerse como la del cuadro, aquella que dio rostro y mano al cuerpo de la ideología. Porque solamente eran la cara y una mano, según nos dijo su hijo, con quien hablamos y con quien intercambiamos correos, y que solamente la mano y el rostro son de mi madre, eso es lo que dijo. Una mano y un rostro, pensaba yo, ¿y el resto de quién, entonces? Es un animal fragmentado, conformado por distintas partes de otros cuerpos, cogidos de aquí y allá, unas piernas, un tronco, una túnica roja, una idea de mujer. Me preguntaba cuánto tiempo y durante cuántas horas o días habría posado para el pintor. Ella, que entonces tenía quince o dieciséis años. Su hijo también nos dijo que Díaz Olano la había visto desfilar en el primer aniversario de la Segunda República, en 1932; que ella iba en la carroza central y que el pintor la vio, y que fue entonces cuando pidió permiso a su padre, al padre de ella, quiero decir, porque ella tenía tan solo quince o dieciséis años. Su cuerpo estaba cambiando seguramente, porque a esas edades se cambia, una se ensancha y se alarga también. Pero de ella cogió solamente sus rasgos faciales, una cara amplia y serena, reconocible me temo, y una mano, la mano que sujeta o bien la espada o bien el libro, no lo sabemos pero una mano era así, exactamente como la suya.

Es una pintura en bastidor vertical en cuyo centro está la figura de pie sosteniendo una gran espada que clava en el suelo, mientras con el otro brazo y la otra mano sujeta un libro de La Constitución. Debajo a su derecha, vemos una escena de apariencia cotidiana en la que una joven madre sostiene en brazos a un bebé sobre el que inclina su cabeza. Un cuerpo hacia delante, hacia él, en un gesto de intimidad y recogimiento, de cariño y de cuidado, una escena que es del trabajo reproductivo de la vida. Y al otro lado, debajo a la izquierda de la figura central que es la alegoría, vemos a unos hombres en lo que parece un movimiento de trabajo y de fuerza física, están en una fábrica o algo similar, una escena que representa el trabajo de producción, la máquina que mueve la superestructura. Y, si nos fijamos bien, vemos cómo estos hombres se esfuerzan por sostener o levantar una suerte de mástil diagonal que, al mirarlo detenidamente, parece que continuara por detrás de la figura central, de la figura femenina que representa la alegoría de La República, es decir, por detrás de ese cuerpo cuyo rostro y una mano fueron tomados del rostro y mano real de la modelo. Ese mástil parece que levanta la figura, la mueve desde atrás porque, tras ella, los hombres sujetan un mástil en diagonal.

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: Para Didi-Huberman el concepto de *phantasma* no es un sinónimo exacto de imagen sino que sirve para definir "lo que aparece", algo que podría traducirse más como presentación que como representación. ¿Tu trabajo se constituye, tal y como plantea este autor, como una búsqueda de los fantasmas que, debido a la construcción política de relatos históricos demasiado rígidos, han sido marginados de los anales de la Historia?

III

Pedro G. Romero: Con Didi-Huberman me pasó un poco como contaba antes con Agamben, empecé a leerlo sistemáticamente cuando supe de su afición por el flamenco. Aby Warburg y el flamenco en el mismo libro, ¡y mis amigos me decían que estaba loco! Su libro sobre la histeria[1] lo había leído por recomendación de Pepe Espaliú, recuerdo quedar impresionado incluso leyéndolo malamente, en francés. Mi idea de fantasma, tomada de Bergamín y de la tradición española, en efecto, tiene que ver con eso que aparece, desaparece y vuelve a aparecer. Eso es un fantasma. A Bergamín le interesan mucho esas sutiles diferenciaciones, entre fantasma y espectro, por ejemplo, el espectro solo aparece, el fantasma tiene vida histórica, obviamente, por eso es un fantasma lo que recorre Europa y no un espectro o un duende, aunque la traducción del alemán admitiría las dos acepciones. Claro, Didi-Huberman resulta ser también un gran lector de Bergamín. Para mí, por ejemplo, *Los ángeles exterminadores*, el filme que hizo Bergamín con Michel Mitrani, es una obra de referencia. Como decía antes, no se trata solamente de buscar la historia heterodoxa, que también, mudejarismo y marranismo son herramientas muy importantes para mí. Pero lo que

1. Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, París, Macula, 1982. Trad. cast. de Tania Arias y Rafael Jackson, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra, 2007.

hace Bergamín es releer a Calderón o a Lope, que a su vez eran hegemónicos para el nacionalcatolicismo. La guerra cultural que fue también la guerra civil española no ha sido atentamente estudiada. *Numancia*, de Cervantes, como mito y como obra de teatro, servía por igual a los golpistas fascistas que a la legalidad republicana. *Guernica*, para mí, está atravesado por esta misma guerra, es una versión más de esa *Numancia*. Para el crítico de cine Luis E. Parés, por ejemplo —está afinando mucho esa lectura—, es en el cine del exilio donde se da la mejor versión del flamenco, los toros, la religiosidad popular y la mística, los mismos materiales con que el nacionalcatolicismo afianzó su régimen. En ese combate, en esa guerra cultural que se dice ahora, seguimos estando.

Andrea Soto Calderón:

Decía Aristóteles, "y para el alma pensante los fantasmas son como sensaciones... Por eso el alma nunca piensa sin fantasmas"[1]. En la tradición del pensamiento moderno occidental, toda proposición de verdad ha construido su sustento en una diferenciación radical con las apariencias, bien podríamos decir que es una época que se caracteriza por su higiene espectral. En este caso Pedro profundiza en otros sentidos sobre la dimensión del fantasma, como exceso que no se puede asimilar como significación. Fantasma que aparece y desaparece, que es histórico y en ese tiempo acumulado inscribe una memoria. Todo orden de aparición porta un suplemento con el que aparece, pero ese suplemento no es un agregado, es estructural, es el que posibilita su constitución más íntima. Quizás por eso las múltiples prácticas creativas de Pedro no puedan renunciar al exceso, a lo que desborda, como diría Val Flores en "desmontar la lengua del mandato, criar la lengua del desacato"[2], en un contexto bien distinto, operar desde cierta demasía.

Valentín Roma:

António Lobo Antunes cuenta que, mientras estaba en la guerra de Angola, su esposa le mandaba libros para que los leyese durante los momentos de descanso. Básicamente se trataba de autores latinoamericanos, entre los cuales se acordaba de haber leído, en las trincheras, a Ernesto Sábato, que le pareció un narrador quejica e insoportable, a Cabrera Infante, demasiado intelectual para su gusto, a Borges, "un fascista de mierda", según sus propias palabras, y a Juan Rulfo, cuyo *Pedro Páramo* (1955[1]) no entendió hasta que, años más tarde, alguien le dijo que todos los personajes del libro estaban muertos, eran fantasmas. La historia resulta curiosa, porque en los relatos de Lobo Antunes los personajes carecen de cualquier peculiaridad física, son voces, estados de la conciencia. Y no deja de parecerme chocante que el autor de *Buenas tardes a las cosas de aquí abajo* (2003[2]) fuese hijo de João Alfredo Lobo Antunes, asistente de António Egas Moniz, el inventor de la lobotomía, y que muchas de sus novelas transcurran en psiquiátricos, pues el escritor ha pasado gran parte de su vida ejerciendo la medicina mental. Lobo Antunes es un verdadero maestro en distorsionar las expectativas de sus entrevistadores. Hace tiempo, Enrique Vila-Matas recordaba que, cuando le preguntaron por algunos aspectos de la novela que en aquellos momentos estaba presentando, dijo, con una rotundidad incontestable, que había olvidado el contenido de su libro, que no recordaba nada de lo que en él se narraba.

1. Aristóteles, *De anima* III 7, 431a16 s. La cuestión de *phantasmata* aparece desarrollada en 427b15 s; 462a2-8.
2. Val Flores, *Desmontar la lengua del mandato. Criar la lengua del desacato*, Santiago de Chile, Colectivo utópico de disidencia sexual, 2014.

1. Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
2. António Lobo Antunes, *Boa Tarde Às Coisas Aqui Em Baixo*, Lisboa, Dom Quixote, 2003. Trad. cast. de Mario Merlino, *Buenas tardes a las cosas de aquí abajo*, Barcelona, Mondadori, 2004.

Isabel de Naverán:

[Phantasma]
Leí que, en el viaje de vuelta de Nueva Guinea, el bailarín japonés Kazuo Ohno vio medusas en el mar. Iban a bordo de un barco desde donde fueron lanzados a ese mar los cadáveres de aquellos que fallecían de hambre o de enfermedad.

Su primera danza, realizada un año después, en 1950, llevaba por título *La danza de la medusa*. Podría ser una práctica experimental por medio de la cual probar algo en términos físicos, bailar como una medusa, colocar el cuerpo en modo medusa, podría ser, teniendo en cuenta la necesidad de experimentar de la época, la voluntad de diferenciarse de toda la danza aprendida, la crisis de representación y la crisis de verdad respecto a las formas de narrar el mundo tras la guerra y desde la danza. Pudo ser que "bailar en medusa" tuviera algo de declaración de principios. Tampoco sabemos mucho más de esta danza, pero sí que Kazuo Ohno había sido prisionero de guerra en Nueva Guinea y antes había luchado como soldado en China. Y, justo antes de eso, había sido alumno del Colegio Japonés de Atletismo.

Y sabemos que fue entonces cuando, invitado por uno de sus profesores, acudió al Teatro Imperial de Tokio donde vio bailar a Antonia Mercé y Luque "La Argentina". Esta imagen le subyugó. Fue entonces cuando, como dice Pedro, su cuerpo "se torció" para la danza. Al parecer, las propiedades de La Argentina bailando, eso que de ella y a pesar de ella se desprende, eso que se impregna y aún permanece, impactó en el joven cuerpo de un joven atleta antes de la guerra.

La manera de moverse de La Argentina, contaría después Kazuo Ohno al coreógrafo Tatsumi Hijikata, esa manera de moverse, de hacer con las manos así en el aire, de tocar las castañuelas, eso se le quedó grabado, esa forma de mover los brazos hacia arriba, que era como ella los movía, dicen que lo hacía que si por esto y por lo otro, por lo que sea, pero los levantaba así, y el caso es que eran grandes sus brazos, si te fijas en las fotografías, son muy largos, más de lo normal. Es verdad que en alguna entrevista ella dice eso de que no tenía cuerpo para bailar, al menos para el ballet, que es en lo que inicialmente la formó su padre, ballet y canto, vaya, sobre todo canto, porque él quería que ella se dedicara al canto. Pero ella quería bailar a pesar de que no tenía cuerpo para bailar, decía, porque su cuerpo era como el de un mono. No lo digo yo, lo dice ella en alguna entrevista, que era de extremidades demasiado largas y un poco desgarbadas, de rasgos fuertes para ser una bailarina, pero ella quería bailar. Y tenía los ojos verdes. Le llamaban la bailarina de los ojos verdes. Y no me parece nada desgarbada, pero es verdad que, si te fijas, tiene los brazos como ramas de árbol, las manos grandes, fuertes, como hojas, parece que se movieran por su cuenta, que tuviera guantes sobre las manos, y en algunas fotos de hecho aparece con guantes, pero aun así se ven demasiado grandes. Y cuando bailaba debía ser algo espectacular. No solo los brazos, claro, también las caderas y la espalda, cómo la arqueaba en bruscos movimientos hacia delante achicando el plexo y hacia atrás arqueando la columna con los brazos plegados y las manos sobre las caderas levantándose un poco la falda para dejar libres las piernas y los pies, porque hacía sonido con los pies, o sea que no solo con las castañuelas, sino también con los tacones e incluso chasquidos con la boca. Esos chasquidos que solo los flamencos saben hacer.

La suya no era la imagen delicada de una bailarina etérea y volátil, alzada del suelo. No. Era algo más rítmico y entrecortado, más preciso, que parece que cortara el aire. Y los brazos enormes que van hacia arriba y hacia atrás. Y, sin embargo, tocaba de manera delicada las castañuelas, como si fueran parte de sus manos, esos trozos de madera, y con ellas iba hacia delante capturando el espacio a su paso, captando con manos-pinzas algo que está en el aire, como si el oxígeno del escenario vacío fuera a su paso y bajo sus manos generando otras figuras, otros cuerpos, haciendo aparecer presencias, en forma de condensaciones de aire. Similar a cuando estás en una habitación y notas que el aire se pone más denso, que parece que hubiera entrado alguien más allí.

En su libro *Mi baile* (1947[1]), Vicente Escudero cuenta que La Argentina producía una increíble variedad de sonidos y cómo él la instigaba a contar el secreto del sonido arrancado a unos "cachitos" de madera, ya que, dice, parecía un "prestidigitador que constantemente está cogiendo en el aire castañuelas nuevas, sin que nadie sepa de dónde las saca".

Quizás fuera eso lo que impactó a Kazuo Ohno tanto en 1929, cuando vio a La Argentina, como más tarde y tras otras vivencias, y otros impactos, tras las dos grandes bombas, tras el parón y reajuste de los relojes, entonces, cuando en 1949, volviendo a su tierra, vio los cuerpos acuáticos y gelatinosos de las medusas junto a los cuerpos muertos de sus compañeros de a bordo. Algo así debió ser, una particular condensación del aire, un juego de manos, la aparición de otros que vienen del pasado, memorias flotantes, o que están por venir, en devenir físico, porque uno nunca está solo cuando baila, porque todo gesto está

1. Vicente Escudero, *Mi baile*, Barcelona, Montaner i Simón, 1947.

recorriendo otros gestos, porque, como dice Georges Didi-Huberman, aunque uno baile solo o baile lo que se dice un solo, esta es siempre una "soledad compañera […], poblada de imágenes, sueños, fantasmas y memoria"[2]. Una suerte de mixtura.

Emanuele Coccia habla en su libro *La vida de las plantas* (2016) de inmersión y de mixtura, de cómo estamos inmersos en lo que nos rodea, en una relación de perpetua mutación entre lo orgánico y lo inorgánico, lo vegetal, animal y mineral, en la que la composición del mar, la tierra y el aire es la misma. Y de hecho pone como ejemplo de esta idea de inmersión a las medusas, dice que son un espesamiento del agua y se puede pensar así puesto que un 95% de su composición es agua, mientras que solamente un 5% son materiales sólidos. Según la zona geográfica, a las medusas se las llama también aguas vivas, aguas malas, agua cuajada o lágrimas de mar. Tomando la imagen de las medusas como seres cuya materialidad interna tiene tan solo una diferencia de grado y no de naturaleza con la materialidad que la rodea (el mar), Coccia nos dice, "imaginad estar hechos de la misma sustancia que el mundo que os rodea", un estado de mutua permeabilidad. La idea de una interpenetración, por usar sus palabras, un estado en el que respirar, moverse, actuar, observar, sentir, son inseparables para el ser sumergido, dice, que entiende que "la vida en tanto que inmersión es aquella donde los ojos son los oídos"[3].

[Pensar con los oídos]
Andrea Soto Calderón traía a colación, citando a Adorno, esta idea de "pensar con los oídos" señalando esta posibilidad "no solo como forma de pensamiento desde el cuerpo […] sino para desubicar también el cuerpo, para abrirlo a su encuentro con lo que no se resuelve en una síntesis subjetiva". Pensar con los oídos, y desde los oídos, a través de la escucha, y dejar que el pensamiento se produzca mediante el ritmo, por la resonancia de un sonido en el espacio.

La Argentina contaba cómo, con cinco o seis años, se refugiaba en la última estancia de la casa familiar para no escuchar los duros golpes de las castañuelas cuando otras manos las tocaban. Contaba cómo ensayaba, siendo una niña, una forma de tocar distinta, de tocar más suave, de la forma más leve posible, hasta producir una sonoridad que no "le hiriese los oídos". Ese tocar casi tocar, casi sin tocar, se correspondía con la curvatura de la palma de aquellas manitas que quizás, seguramente, momentos antes, habían tapado sus orejas. La concavidad de esas palmas se trasladaría después a la madera que dio forma a las castañuelas que de adulta encargó fabricar a medida y que la convirtieron en la Reina de las Castañuelas. De alguna manera puede que su secreto fuera guardar bajo sus manos aquellas otras manitas, las de cuando era niña y que fuera un juego de manos lo que se desplegaba en cada baile.

Federico García Lorca había dedicado a La Argentina su *Primer Romancero Gitano* (1924-1927[4]), sobre el que dibujó una rama de limonero con dos limones que replican la forma y parecen repicar el sonido de las castañuelas, las que mandó hacer al tamaño de sus manos, y que anteriormente taparan sus oídos. Taparse los oídos en un gesto que sustrae del ruido ambiente, taparse las orejas para pensar con el oído, que sustrae y traslada a otro espacio, quizás imaginario, pero también sensorial, las manos producen un calor, al abrigo de un sonido mudo, un sonido que no suena pero que se siente, como se sienten dos limones si se los coge en las manos, así, uno en cada mano, dos pequeños volúmenes que ocupan toda la mano y que ahora tapan los oídos. Un limón en cada oreja. Oler por el oído, ver por el olfato. No es sorprendente que el dibujo dedicado de Lorca se asemeje tanto a las castañuelas, pues el poeta parecía saber que es por medio de otros sentidos por los que una se adentra en la espesura que sitia el cuerpo cuando este busca desdibujarse, y fue por eso por lo que años después él mismo comenzó su elogio a La Argentina diciendo aquello de "la danza es una lucha que el cuerpo sostiene con la niebla invisible que le rodea"[5].

Adentrar los dedos en la invisibilidad de la bruma, a riesgo de caer en una sima, sentir su humedad como resistencia a la amenaza del ruido ambiente. En su caso, en ambos, ante la amenaza del fascismo.

2. Georges Didi-Huberman, *El bailaor de soledades* [*Le Danseur des solitudes*, París, Les Éditions de Minuit, 2006], trad. cast. de María Dolores Aguilera, Valencia, Pre-Textos, 2008.
3. Emanuele Coccia, "Tiktaalik roseae", en *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura* [*La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, París, Éditions Payot & Rivages, 2016], Buenos Aires, Miño y Dávila, 2017, p. 42.
4. Federico García Lorca, *Romancero gitano (1924-1927)*, Madrid, *Revista de Occidente*, junio de 1928.
5. Federico García Lorca, "Elogio a Antonia Mercé, 'La Argentina'", Nueva York, 1930. En *Obras completas* vol. III, M. García Posada (ed.), Madrid, Círculo de Lectores, 1997.

IV

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: El tiempo y el trabajo son otras constantes en tu hacer, ¿piensas que la producción de valor en el arte (ya que la materia, el tiempo y la mano de obra invertida en absoluto afectan al valor del producto) se obtiene cuando lo que en principio es una abstracción mental deviene en esa "abstracción real" que señala Virno a propósito del *general intellect*, y que tú llamas cosa, objeto o mercadería que puede ser compartida? ¿Es en este sentido por lo que hablas alguna vez del componente radicalmente democrático y casi utópico de la mercancía?

Pedro G. Romero: Pues es cierto. Verás, como tantos otros, cuando hablamos de Marx y de *El capital*, quizás nuestras lecturas se reduzcan al capítulo "El carácter fetichista de la mercancía y su secreto". Pero es que, en fin, el trabajo del arte está perfectamente definido en esa mesa que baila. Ese es nuestro oficio, nuestro trabajo, esa es nuestra mina, hacer bailar mesas. Y es un trabajo profundamente materialista, eso también lo sabemos. Incluso los fantasmas, el mundo de los espíritus, han sido sometidos en nuestras prácticas con toda la amplitud que podemos darle a eso que se llaman artes conceptuales, ahí el fantasma es pura materia, no solo atribuible a la lectura psicoanalítica, ni religiosa, ni espiritual, ni científica. Sí, es algo que se toca desde una experiencia sensible. Desde ahí, la experiencia de la mercancía no es solo común en su producción, hacer la mesa que baila, sino también en su uso, en su usufructo, compartir esa mesa bailando, bailar con ella. En ese sentido siempre me ha parecido que la consideración de capitalismo para todo lo que tiene que ver con las plusvalías de la mercancía, ese bailar de la mesa, esa simplificación maniquea, es un error. Un error puritano y que Max Weber desliza claramente en su obra sobre protestantismo y capitalismo[1] y que Hugo Ball, por ejemplo, en

1. Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Tubinga, J. C. B. Möhr Siebeck, 1905. Trad. cast. de Luis Legaz Lacambra, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Madrid, *Revista de Derecho Privado*, 1955.

Crítica de la inteligencia alemana (1919[2]), también disecciona. Entonces, si todo ese espacio del deseo, de la expresión del deseo y el placer en relación con la mercancía, con lo otro, se criminaliza y reduce a capitalismo, consumismo, etc., es lógico que las masas no lo entiendan, que el lumpen se sienta despreciado por disfrutar de esas perversiones: la ropa de marca, la cadena de oro, el móvil de pantalla imposible. El bajo materialismo de Bataille[3], la economía libidinal de Lyotard[4], lo que Verónica Gago llama economías barrocas[5], en todos estos discursos lo que me interesa es ese intento de sustraer al capitalismo el dominio absoluto del reino de la mercancía. Democratizar la mercancía no es abaratarla, banalizarla, ridiculizarla para sacarle mayor ganancia. Ahí hay un combate. Una economía de lo que se pierde, del bazar, del ropavejero, siempre me interesó por eso mismo. Cuando produzco monedas —se canta lo que se pierde— y las distribuyo gratuitamente, cuando cualquiera puede llevar una escultura de metal en el bolsillo como un objeto fetiche, mera superstición, como un recuerdo, como quien canturrea una canción de los 40 Principales, en esa operación en cierto sentido se sustrae al capitalismo financiero la hegemonía que mantiene en los placeres materialistas, en el disfrute hedonista de las cosas. No solo hay que combatir en el campo del deseo, también es importante democratizar el placer. Eso es utópico, seguramente, pero utopía y anacronismo están más relacionados de lo que aparentemente parece.

2. Hugo Ball, *Zur Kritik der deutschen Intelligenz*, Berna, Der Freie Verlag, 1919. Trad. cast. de José Mª Pomares, *Crítica de la inteligencia alemana*, Barcelona, Edhasa, 1971.
3. Georges Bataille, *La Part maudite*, París, Les Éditions de Minuit, 1949. Trad. cast. de Johanna Givanelc, *La parte maldita*; precedida de *La noción de consumo*, Barcelona, Edhasa, 1974.
4. Jean-François Lyotard, *Économie Libidinale*, París, Les Éditions de Minuit, 1974. Trad. cast. de Tununa Mercado, *Economía libidinal*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, (1974) 1990.
5. Verónica Gago, *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2015.

Andrea Soto Calderón:

Entre los movimientos que pueden producir las prácticas artísticas y las economías subalternas, pensaba en una imagen que propone Ticio Escobar en su libro *Aura latente* (2021[1]), me refiero a la figura del *escamoteo.* Noción que me parece muy fecunda porque comporta el doble juego de hacer aparecer y desaparecer con astucia, pero también robar con habilidad o emplear la menor cantidad posible de tiempo en una cosa, como modo de eludir una sustracción del tiempo y de vida que se pierde en el trabajo. Por otra parte, en este caso Escobar alude a los rodeos del arte, cierta marcha oscilatoria, apariciones y desapariciones, podríamos decir que en esos intersticios es donde se abren los acontecimientos, aunque en este caso también es pertinente señalar que todo trabajo en la contingencia es inevitablemente riesgoso, incluso el seguir a esos fantasmas hacia campos inciertos.

Aquí es extremadamente interesante la noción de trabajo, ¿podemos hablar de trabajo sin desestabilizar su significación cuando este se toca con la práctica artística?, ¿qué estatuto de trabajo podría corresponder a una "fábrica de lo sensible"?

Valentín Roma:

Muchas de las historias sobre yuppies que se escribieron en las décadas de 1980 y 1990, desde la "canónica" *American Psycho* (1991[1]) de Bret Easton Ellis hasta *Rufino* (1985), la almibarada canción de Luz Casal que, paradójicamente, fue compuesta por Carmen Santonja, de Vainica Doble, tienen esa tendencia a regodearse proustianamente en el lujo de los objetos, en los trajes y las corbatas, en las colonias de alto *standing* y en la calidad de los cortes de pelo. Revisándolas hoy, uno tiene la sensación de que, más que inaugurar una gnoseología del consumismo y la opulencia, estaban dibujando cierto paisaje, unas cuantas naturalezas muertas, sobre la mercancía vista desde la literatura.

No sé si habéis leído *Las malas* (2019[2]) de Camila Sosa Villada, que narra las experiencias de un grupo de travestis, entre ellas la misma autora, que ejercen la prostitución en un barrio de Córdoba, Argentina. El libro es exquisito y terrible, y por algún motivo me ha parecido que replicaba a la narrativa mercantilista tan solo con desplazar la perspectiva hacia el cuerpo mercantilizado, que había un movimiento sutil y radicalmente político donde se invocaba otro tipo de valor, un valor que iba desde la inflación narcisista de las cosas hasta los sujetos desprovistos de identidad.

1. Ticio Escobar, *Aura latente*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2021.

1. Bret Easton Ellis, *American Psycho*, Nueva York, Vintage Books, 1991. Trad. cast. de Mariano Antolín Rato, *American Psycho*, Barcelona, Ediciones B, 1991.
2. Camila Sosa Villada, *Las malas*, Barcelona, Tusquets, 2019.

7. F. E. EL FANTASMA Y EL ESQUELETO

(*L.C.D.M.*, *L.S.D.A.*)

Este complejo proyecto, subtitulado *Un viaje, de Fuenteheridos a Hondarribia, por las figuras de la identidad*, tomaba al poeta y ensayista José Bergamín como guía para replantear muchas de las figuras hegemónicas que operaban en el campo del arte. Fue organizado por BNV Producciones con el apoyo de Arteleku/Diputación Foral de Gipuzkoa, la Sala Amárica/Diputación Foral de Álava y otras doce instituciones, entre ellas la Universidad Internacional de Andalucía, la Diputación de Granada, el INJUVE y los Ayuntamientos de Fuenteheridos y Hondarribia. Esto da cuenta de la compleja arquitectura institucional del proyecto, un ciclo de aprendizaje para el propio Pedro G. Romero y el grupo de artistas que le acompañaban: Alberto Baraya, José Domínguez, Oier Etxeberria, Virginia García del Pino, Antonio Marín, Blanca Montalvo o Antonio Orihuela, entre otros. No era un taller o laboratorio al uso donde el titular del proyecto tuviera un papel magistral, más bien se trataba de hacer un itinerario, físico e intelectual, que sirviera también como bagaje para las dos piezas producidas en el proyecto: *L.C.D.M.* y *L.S.D.A.*

Isabel Escudero, Federico Guzmán, Juan Luis Moraza, Agustín Parejo School, El Refractor (Quico Rivas), o Isidoro Valcárcel Medina impartieron talleres; Violeta C. Rangel y Eva Forest actuaron de guías en Fuenteheridos y Hondarribia, respectivamente; se organizó un seminario comparando las figuras de José Bergamín y Walter Benjamin; Bernardo Atxaga y Enrique Vila-Matas participaron en conversaciones; se organizó el curso Máquinas E. Imágenes en el que participaron, entre otros, Giulia Colaizzi, José Díaz Cuyás, Horacio Fernández, Ángel González García, José Luis Gutiérrez Molina, Juan José Lahuerta o José Luis Pardo. El año, 1999, se cerró con la intervención de Agustín García Calvo.

La anécdota que traza este recorrido se refiere a José Bergamín —evocada por el mismo Giorgio Agamben hablando de su maestro— quien, con una pierna rota se fue accidentado a Fuenteheridos donde maduró su ruptura con la monarquía constitucional que se había implantado en España y, rabioso, marchó al exilio en Hondarribia (Fuenterrabía), haciendo de su último periplo vital ocasión para un poema.

L.C.D.M.

La Caja Del Muerto, o *L.C.D.M.*, da título a una serie de acciones grabadas en Granada, pequeños gestos performativos que retratan una especie de intensísima vida después de la muerte para personajes-monumentos de la ciudad: desde San Cecilio y los Plomos del Sacromonte hasta Federico García Lorca y los cementerios clandestinos de los musulmanes, pasando por Fernández de Córdoba, el negro Juan Latino, Mariana Pineda o Ángel Ganivet. Esta pieza, que se alimentaba de las consideraciones, discusiones y aportaciones del laboratorio *F. E. El fantasma y el esqueleto*, se compone de estos vídeos, el texto de la Hoja de Libre Circulación y la banda sonora original, editada en CD, que contiene desde la *Coda* número uno a la diez.

L.S.D.A.

La Soga Del Ahorcado, o *L.S.D.A.*, da título a una serie de situaciones grabadas en Vitoria-Gasteiz a partir de la efigie del colgado o ahorcado, repetida en distintas figuras de la ciudad, desde los tarots de Heraclio Fournier hasta Celedón. La acción consistió en ahorcar a un performer de distintos monumentos públicos de la ciudad: el dedicado a Francisco de Vitoria, a los Fueros, a la Constitución, a Manuel Iradier o a la Batalla de Vitoria; monumentos de Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola, Juan Luis Moraza o Jorge Oteiza. Muchas de estas acciones se definieron a partir de materiales del laboratorio *F. E. El fantasma y el esqueleto*. Se produjeron un vídeo, la Hoja de Libre Circulación y la grabación en CD de los *Acordes* número uno hasta el diez.

8. EL TRABAJO

(*Traducción/Traición/Tradición*)

Con este título Pedro G. Romero publicó un libro en el marco del proyecto *Almadraba* (1998), comisariado por Corinne Diserens y Mar Villaespesa junto con BNV Producciones, que abordaba los problemas del Estrecho en el triángulo Tarifa-Gibraltar-Tánger. El título subraya esa idea material de trabajo que subyacía a muchas de las producciones realizadas. De todas las series, las presentadas como *Traducción/Traición/Tradición* quizás sean las más significativas. La metodología puesta en juego por Pedro G. Romero consistía en pequeños laboratorios llamados *Cómo escribí algunos de mis libros*, evocación transparente de Raymond Roussel y sus procedimientos, tan bien cifrados por Michel Foucault. Se trataba de presentar una especie de inconsciente simbólico de algunas ciudades. Los asistentes a los laboratorios —en Sevilla fueron talleres de fotografía de la Diputación; en Gibraltar, talleres con un grupo de artistas entre los que estaban María Cañas, Pepa Rubio o Inmaculada Salinas;

en Santo Domingo, también un taller de artistas organizado por AECID; en Badajoz, un grupo de soldados apuntados a las clases de fotografía que daba su sargento— seguían un complejo sistema de equivalencias semiótico, en la tradición de Charles S. Pierce, padre de una de las tradiciones de la semiótica contemporánea, a partir de reducir el grupo de palabras contenido en el nombre de una calle a una suerte de kanji japonés. Los nuevos conceptos derivados del juego se documentaban con fotografías y se conformaba, así, un significante distinto que, sin embargo, llevaba el nombre de la calle original a modo de pie de foto. El resultado, una serie de collages con enigmáticas asociaciones de imágenes unidas por el nombre de una calle, acababa haciendo hablar a la ciudad de otro modo. Lo más significativo, quizás, era la polifonía de miradas convocadas en esta operación.

TRADUCCIÓN/TRAICIÓN/ TRADICIÓN

La serie de *Sevilla* (1997) partía del uso distinto que se da a diversas partes del cuerpo, pero también estaba centrada en la ciudad. El resto, *Gibraltar* (1998), *Santo Domingo* (1998) y *Badajoz* (1999) —se realizaron también versiones sobre Barcelona, San Juan de Puerto Rico, Veracruz y Valencia— usaban como pie de foto el callejero y otras cartelerías urbanas. Todo ese trabajo, importante por su cualidad y su cantidad, se ponía en marcha para producir algo, una cosa visible que podía entenderse como obra de arte. En realidad, cualquier obra de arte se construye a partir de malentendidos del lenguaje de este tipo que están relacionados con la inspiración o la habilidad artesanal. Pensemos en el *traduttore, traditore* de Ezra Pound o en el letrero que Enrique Morente quería poner a las puertas de su estudio con las palabras Traición-Tradición.

9. TEATRO DE TEATROS

(*Puerta Osario/Puerta la Carne*, *Gran Poder*)

Antes de cuestionar sistemáticamente la propia naturaleza de su trabajo como artista, a punto de romper con la lógica estudio-galería-museo a la que el sistema arte llevaba como única posibilidad, Pedro G. Romero desarrolló una serie de piezas de pronunciado carácter teatral. Concebidas como obras de teatro, partían de un texto escrito, de una dramaturgia concreta y un entendimiento de la sala de exposiciones como espacio de teatro. Además de en sus

comienzos en el grupo teatral El traje de Artaud, encontramos una clara exposición de sus intenciones en la crítica que Jota Gracián —seudónimo del autor— realizó sobre *Teatrojardín-Bestiarium*, la exposición de Chris Dercon que desarrollaba una idea de Rüdiger Schöttle y que Kevin Power presentó en Sevilla en 1989; y en su texto para el catálogo de la exposición *Un teatro sin teatro*, comisariada por Bernard Blistène y Yann Chateigné, de la que fue colaborador, que el MACBA organizó en 2007. Un factor clave de esta serie de trabajos es la ambigüedad en el uso de la idea de "teatralidad" de Michael Fried —una salvaje crítica al minimalismo acusado de teatral que, sin embargo, la generación posterior convirtió en bandera pues se trataba, en efecto, de teatro—; también el concepto de producción tal y como lo enuncia Walter Benjamin en *El autor como productor* y que encuentra en el teatro y el cine un ejemplo claro de ese hacer colectivo. Una de las cualidades de estas piezas es que su factura dependía del texto, de la dramaturgia, de las condiciones del espacio, de las posibilidades tecnológicas, de los actores y el público a quienes iban dirigidas, de forma que podían producirse como representación, incluso con la ausencia absoluta del autor.

PUERTA OSARIO/ PUERTA LA CARNE

Las dos piezas de *Teatro de teatros* que aquí se presentan están interrelacionadas con las series de *El trabajo* y su idea de representación de la ciudad, es decir, del entendimiento de la ciudad como teatro de operaciones. *Puerta Osario/Puerta la Carne*, realizada en 1991, se corresponde con los vídeos *Al golpe* y *Corrido de la Puerta Osario y la Puerta la Carne* —presentados en 1994 en Planta Baja, Granada, dentro del programa Carta de Ajuste— y con el libro *La vida cotidiana entre la Puerta Osario y la Puerta la Carne*, editado por el autor en 1997 con prólogo de Mar Villaespesa. En la concepción de estas dos piezas, por medio de entrevistas e intervenciones, participaron, entre otros, José Martínez El Poeta y José Miajones, Chano Lobato y Salvador Távora, y David González Romero y Diana López Gamboa.

GRAN PODER

En relación directa con *Traducción/ Traición/Tradición: Sevilla* (1997), pieza en la que se usaban fotografías de los letreros de tinta sobre fluorescente como leyenda, este trabajo de 1991 es un retrato psicogeográfico de Sevilla. La escultura se presenta con la forma del *Jesús del Gran Poder* del imaginero Juan de Mesa, icono de extraordinaria presencia en la ciudad de Sevilla. La obra extiende los atributos del cuerpo humano, su sistema de proporciones, a la ciudad, con todas las ambigüedades de sentido que esto conlleva. La tensión entre "poder" y "potencia" preside todos los juegos de palabras.

10. ¿LLEGAREMOS PRONTO A SEVILLA?

(*Danzas y baladas*, *Esqueletomaquia*)

En línea con las series de *El trabajo*, la ciudad, concretamente la ciudad de Sevilla, donde el autor tiene su vida y domicilio, se convierte en centro de una serie de operaciones desarrolladas entre 1993 y 1997. Bajo este título, *¿Llegaremos pronto a Sevilla?* —la pregunta que la madre de Antonio Machado le hizo camino del exilio francés y la muerte—, se presentó una panoplia de trabajos que tuvieron su expresión definitiva en la colección de libros homónima: el mencionado *La vida cotidiana entre la Puerta Osario y la Puerta la Carne*; *Cofradía y hermandad del Monte de Piedad: estructura, simbolismo e identidad*, con prólogo de Esteban Pujals; *Los fondos de arquitectura de la cultura barroca sevillana*, con prefacio de Estrella de Diego; *Los comienzos del espectáculo en Sevilla*, con presentación de Horacio Fernández, y el nunca publicado *Ferias de Enrique Guillén Carcajosa*.

Este proyecto tiene como protagonista a la ciudad de Sevilla y sus gentes, de una manera abstracta, pero también cuenta con participaciones concretas, entre ellas las de Reini Nagakawa, José Luis Ortiz Nuevo o Perico Romero de Solís. En el gran fresco que va desde la *Balada* número uno a la *Balada* veinticinco, producido en 1997 por BNV Producciones, los protagonistas de cada baile son (por orden de aparición): Miguel Benlloch, Luis Medina, José Antonio Carrillo "Piju", Terry Berkowitz, Federico Guzmán, Manolo López Serrato, Pilar Colino, Salvador S. Mundo, Pepa Gamboa, Javier Han "Boy", Belén Candil, Pilar Albarracín, Marcos Vargas, Francisco "Montanera", Carlos Gómez, Manuela N. B., Manolo Vázquez, Misrahim Utria Pompa, Manolo Rubio, Diana López Gamboa, Javier Andrada, Francisca Guzmán, Mercedes Carbonell, Rosa Mel Rose y Salvador González-Barba Capote. A estos índices, pues cada bailarín con el esqueleto significaba un tipo de afecto, se sumaban el lugar, las fiestas y la música interpretada para su baile. Estaba presente la idea de polifonía, en el sentido que Mijaíl Bajtín le da en los albores de la modernidad: el autor o el editor es simplemente el agente que permite que una diversidad de voces enuncie la obra.

DANZAS Y BALADAS

El asunto es la danza de la muerte. Eran los tiempos del sida y se quería reflexionar acerca del vínculo de esa angustia con la de las lejanas epidemias de la peste, el tifus y el cólera, que tanto impregnaron la iconografía propia de la ciudad de Sevilla. Entonces, como ahora, se formulaba la cuestión del porqué estas historias de pandemia estaban ausentes del gran relato histórico, protagonizado por los acuerdos políticos y las guerras. Se convocaba, por tanto, una "polis", una ciudad, en el sentido político del término, y se añadía el mandato que asume Sevilla, en efecto: sé villa.

ESQUELETOMAQUIA

El convivio con la muerte es la base de estos trabajos, ya sea en su dimensión política o en su apelación a la vida cotidiana. Las viejas formulaciones medievales y barrocas de que la muerte a todos nos hace iguales, la vanidad de las cosas del mundo, el efecto democratizador de la guadaña, la abolición de todo narcisismo que significa el semblante de la canina, etc. La lectura que Juan de Mairena hace de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique estaban en el fondo de esta reflexión. *In ictu oculi. Ni más, ni menos. Finis gloriae mundi.*

11. EL TIEMPO DE LA BOMBA

(*Fandangos de la bomba*, *Saetas*)

El ciclo de proyectos englobados bajo el título *El tiempo de la bomba* representa, más allá de su unidad temática, una importante reconsideración del papel material de la obra de arte en el trabajo del artista. Es un giro político, ahí tiene su huella más fehaciente, aunque en las reseñas de su tiempo —principios de la década de 1990—, se hablara de giro etnográfico o de construcción de mitologías individuales. Castigo de la mercancía, gusto por un hacer no profesionalizado, desplazamiento de la artesanía por domésticos trabajos manuales son algunos de los índices que se derivaron de la reflexión sobre el mundo después de Auschwitz y de Hiroshima. Se trataba de un desplazamiento del arte de protesta y propaganda que se había ocupado de estos temas al análisis de la vida cotidiana, a cómo el nuevo tiempo del capitalismo tecnológico fruto de la Segunda Guerra Mundial afectaba a cosas como la siesta, la comida, el sueño, el sexo o las risas con los amigos en una tarde de bares. Había una fuerte impronta del tiempo, de un tiempo cronológico nuevo que se había puesto en marcha tras el 6 de agosto de 1945 y que regía secretamente nuestras vidas. Los trabajos sobre las centrales nucleares, la bomba de Palomares o la

radioactividad cancerígena estaban relacionados con ese tiempo nuevo. Las series que aquí presentamos inciden en esa nueva contabilidad del tiempo, oponiendo a las nuevas formas informáticas maneras populares de contar. Es en esa idea de tiempo donde también se disuelven asuntos como la conciencia individual, la construcción férrea de un sujeto o la necesidad del individuo de entenderse en un espacio propio. Hay un nuevo devenir que nos arrastra desde ahí, cambiante, nómada, siempre abierto al acontecimiento.

FANDANGOS DE LA BOMBA

Se trataba de oponer a las maneras oficiales de contar el tiempo, la nueva cronología que inaugura el acontecimiento de Hiroshima —tecnologías nucleares, informáticas y digitales—, otras formas populares, locales, de entender el flujo temporal, como ese "faltan tantos días" que se pone en las pizarras de los bares sevillanos para señalar el tiempo que queda para la salida de determinada procesión de Semana Santa, la Macarena o la Virgen del Rocío. En este caso se cuenta el lapso entre el día que se tomaron estas fotografías —extraídas de anuarios periodísticos o del álbum fotográfico de un pueblo como Valverde del Camino— y el 6 de agosto de 1945.

SAETAS

Se rastreaba cómo en la cultura popular sevillana la llegada de la catástrofe, fuera como venida del Mesías o como advenimiento apocalíptico del Juicio Final, ya se hablaba de la bomba atómica, por ejemplo en las letras de las saetas: "Se rompió el velo del templo, Roma tembló de espanto, se desplomaron los cielos". Hay algo terrible en el espectáculo de estas imágenes, no solo en el sentido que le dio Guy Debord, también en ese aborrecimiento que siente Rafael Sánchez Ferlosio ante los que se fascinan con la estampa de la lava de un volcán sin advertir el daño que va a causar.

L.C.D.M
1999
Collage fotográfico
Colección de Arte,
Diputación de Granada

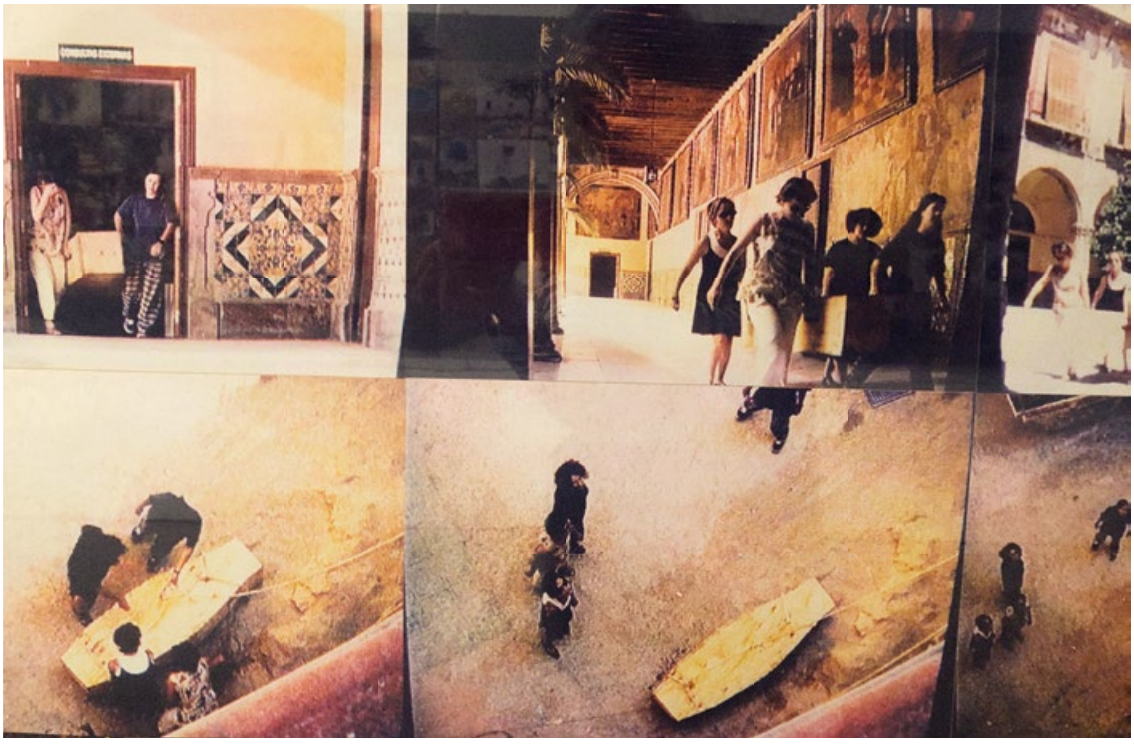
L.S.D.A.
2000
Vídeo Betacam, color,
sonido, 81'
Colección Museo Artium,
Vitoria-Gasteiz

L.S.D.A.
2000
Collage fotográfico
Colección Museo Artium,
Vitoria-Gasteiz

L.S.D.A.
2000
Vídeo Betacam, color, sonido, 81'
Colección Museo Artium, Vitoria-Gasteiz

L.S.D.A. (detalle)
2000
Collage fotográfico
Colección Museo Artium, Vitoria-Gasteiz

L.C.D.M
1999
Vídeo Betacam, color, sonido, 94' 36"
Colección de Arte, Diputación de Granada



L.C.D.M. (detalle)
1999
Collage fotográfico
Colección de Arte, Diputación de Granada

Traducción/Traición/ Tradición: Badajoz
1997
Collage fotográfico
Depósito en Galería Alarcón Criado

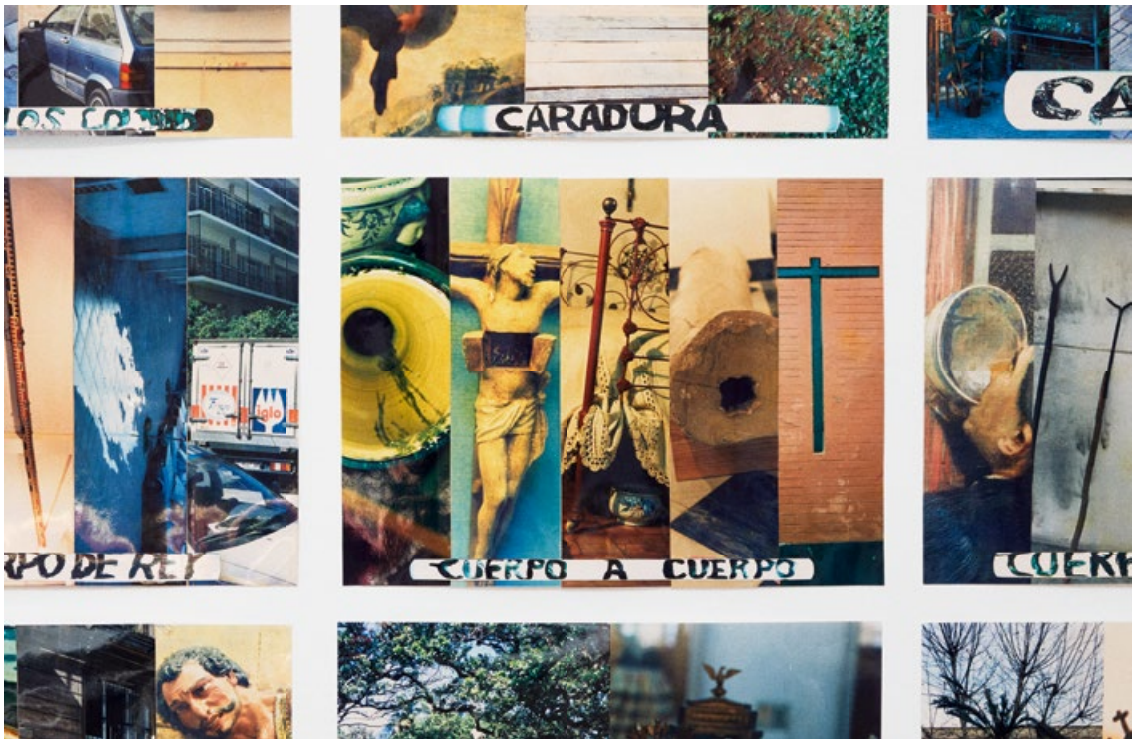
Traducción/Traición/ Tradición: Santo Domingo
1998
Collage fotográfico
Depósito en Galería Alarcón Criado

Traducción/Traición/ Tradición: Gibraltar
1998
Collage fotográfico
Depósito en Galería Alarcón Criado

Gran Poder
1992
Luces fluorescentes y sonido
Depósito en Galería Alarcón Criado

Puerta Osario
1991
Restos óseos y barniz sobre puerta de madera
Depósito en Galería Alarcón Criado

Puerta la Carne
1991
Restos orgánicos y barniz sobre puerta de madera
Depósito en Galería Alarcón Criado



Traducción/Traición/ Tradición: Sevilla
(detalle)
1998
Collage fotográfico
Depósito en Galería Alarcón Criado

Traducción/Traición/ Tradición: Badajoz
(detalle)
1997
Collage fotográfico
Depósito en Galería Alarcón Criado

Traducción/Traición/ Tradición: Santo Domingo (detalle)
1998
Collage fotográfico
Depósito en Galería Alarcón Criado

Traducción/Traición/ Tradición: Gibraltar (detalle)
1998
Collage fotográfico
Depósito en Galería Alarcón Criado

El tiempo de la bomba
Papel fotocopiado y alkil sobre madera

Sin título (Cero)
1996
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Sin título (Counter)
1993
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Sin título (Traspaso)
1995
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Sin título (Fandangos de Huelva)
1996
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Sin título (Traspaso)
1995
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

El Fandango de la Bomba/Fandangos de Valverde/Faltan
1993-1995
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
Donación de la Fundación ARCO, 1996

Sin título (Traspaso)
1995
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Sin título (Saetas)
1995
Colección Museo Artium, Vitoria-Gasteiz

Sin título (Traspaso)
1995
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Sin título (Timer)
1994
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Sin título (Fandangos personales y locales)
1996
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

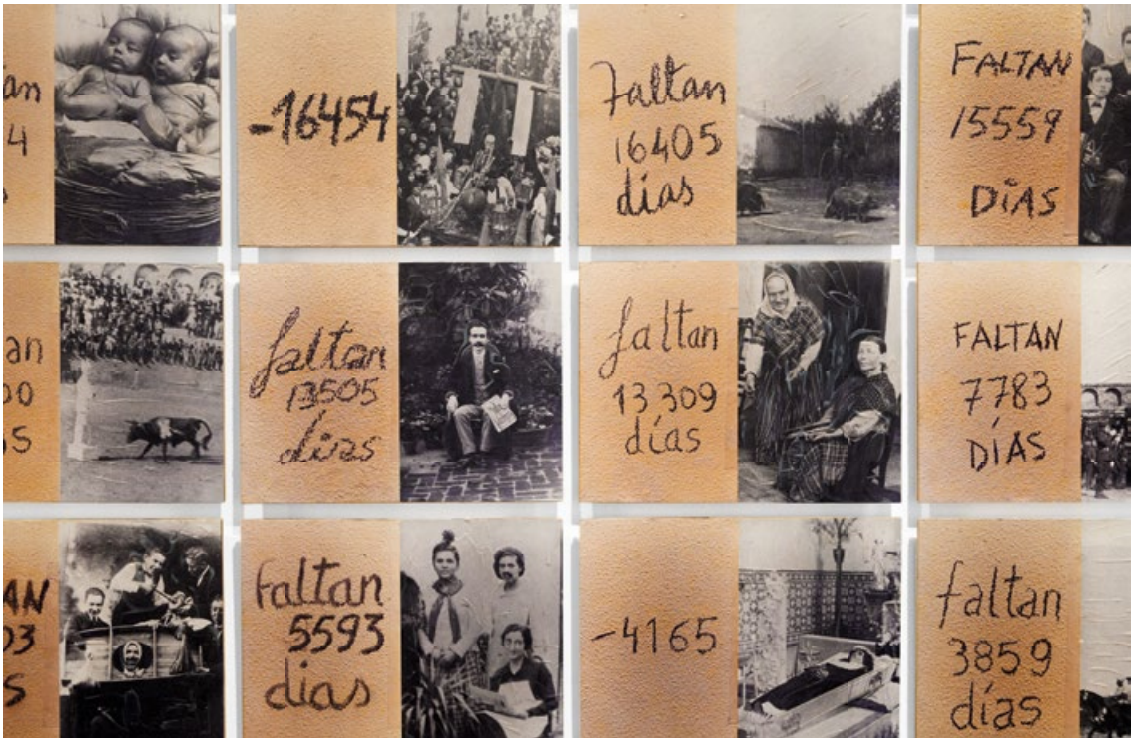
Sin título (Conmemoración)
1996. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Sin título (Counter)
1993
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Sin título (Traspaso) (detalle)
1995
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Sin título (Fandangos de Huelva) (detalle)
1996
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Sin título (Saetas)
(detalle)
1995
Colección Museo Artium, Vitoria-Gasteiz



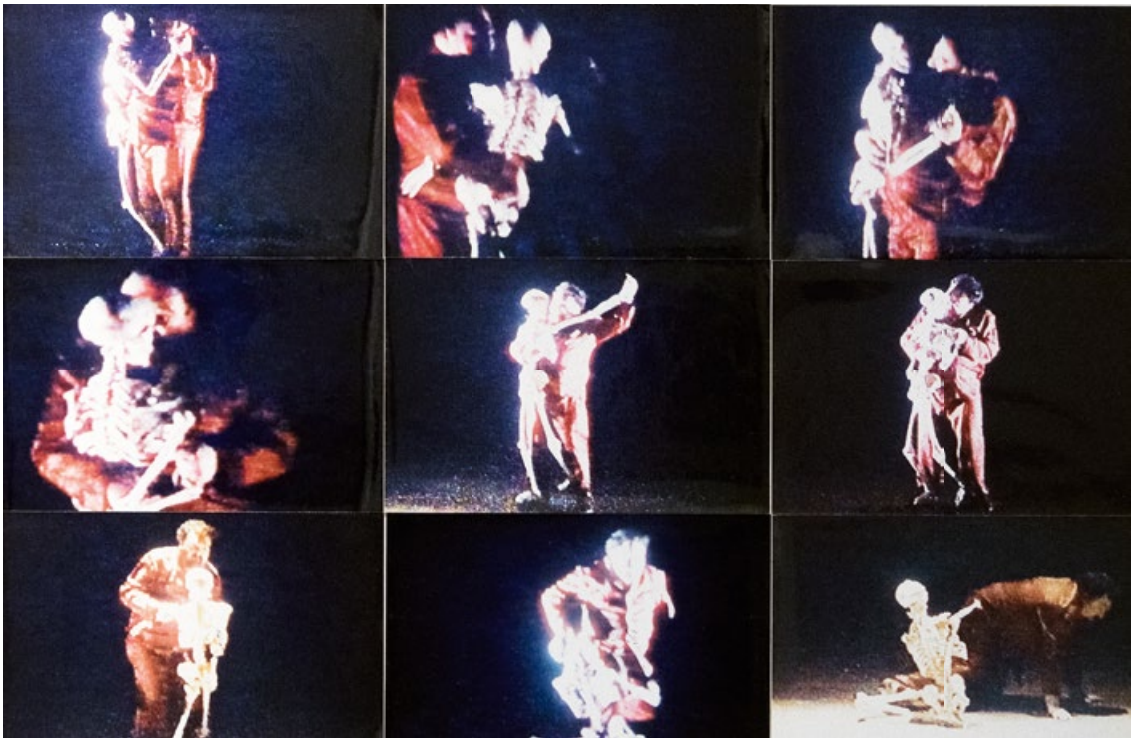
El Fandango de la Bomba/Fandangos de Valverde/Faltan
(detalle)
1993-1995
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
Donación de la Fundación ARCO, 1996

Sevillanas solteras
1993
Collage fotográfico
Estudio Pedro G. Romero

Ripio
1996
Collage fotográfico
Estudio Pedro G. Romero

Ni en la vida ni en la muerte (detalle)
1996
Fotografía y PVA sobre madera
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Balada nº 1 / Balada nº 25 (detalle)
1997
Collage fotográfico
Depósito en Galería Alarcón Criado



Danza nº 1 / Danza nº 10 (detalle)
1996
Fotografía con alkil sobre madera
Depósito en Galería Alarcón Criado

Sevillanas solteras
1993
Vídeo 8, color, sonido, 2' 40"
Collage fotográfico
Estudio Pedro G. Romero

Ripio
1996
Vídeo 8, color, sonido, 2'
Collage fotográfico
Estudio Pedro G. Romero

Balada nº 1 / Balada nº 25
1997
Collage fotográfico. Vídeo 8, color, sonido, 65' 43"
Depósito en Galería Alarcón Criado

Ni en la vida ni en la muerte
1996
Fotografía y PVA sobre madera
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Junta de Andalucía

Danza nº 1 / Danza nº 10
1996
Vídeo 8, color, sonido, 50'
Fotografía con alkil sobre madera
Depósito en Galería Alarcón Criado

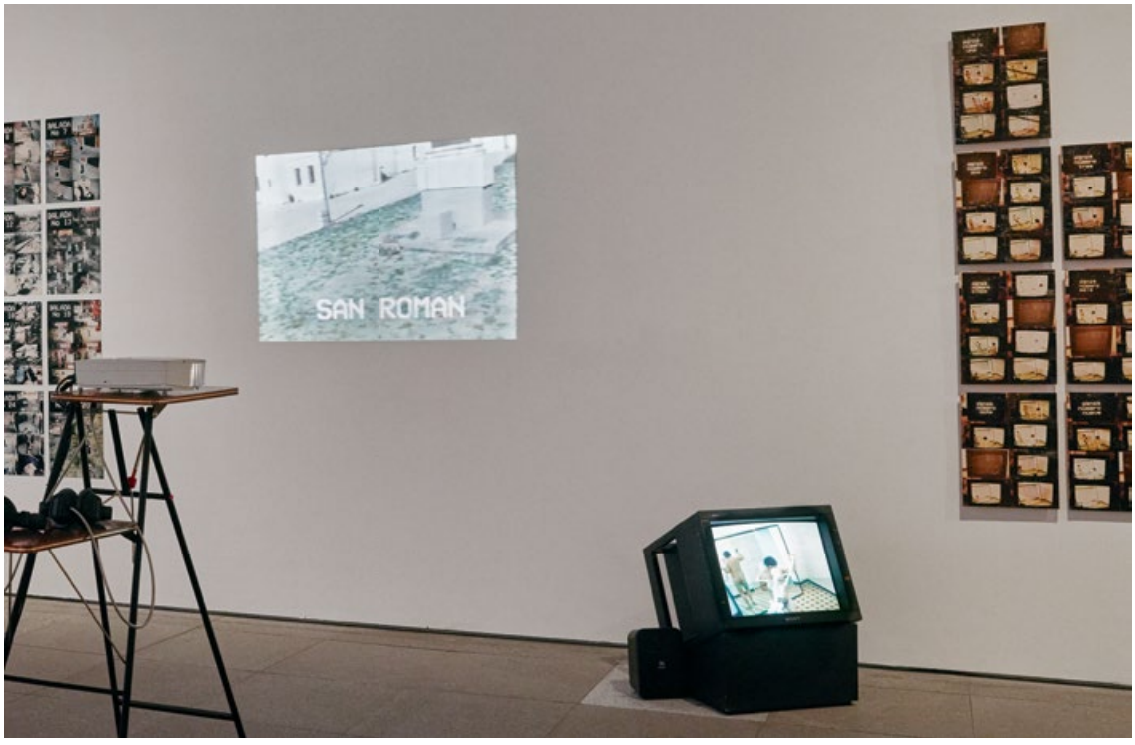
Sevillanas solteras
1993
Vídeo 8, color, sonido, 2' 40"
Collage fotográfico
Estudio Pedro G. Romero

Ripio
1996
Vídeo 8, color, sonido, 2'
Collage fotográfico
Estudio Pedro G. Romero

Balada nº 1 / Balada nº 25
1997
Collage fotográfico.
Depósito en Galería Alarcón Criado

Balada nº 1 / Balada nº 25
1997
Collage fotográfico. Vídeo 8, color, sonido, 65' 43"
Depósito en Galería Alarcón Criado

Danza nº 1 / Danza nº 10
1996
Vídeo 8, color, sonido, 50'
Fotografía con alkil sobre madera
Depósito en Galería Alarcón Criado



Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: De las muchas formulaciones que desde la filosofía se han dado a la noción de *acontecimiento*, quizás un posible punto en común entre todas ellas sea que el acontecimiento representa "una quiebra de la continuidad", una mutación en la existencia. La bomba de Hiroshima es un tema recurrente en muchos de tus primeros trabajos, que nos recuerda no solo el horror sobrecogedor producido por su lanzamiento, sino la ruptura que significó con el orden precedente. ¿Podrías detenerte en tu forma de abordar este acontecimiento?, ¿podríamos mantener que lo que te pareció importarte a la hora de realizar esta amplia serie de trabajos no fue tanto indagar en la quiebra de los equilibrios científicos, políticos y económicos que la hicieron posible, sino en remover e identificar los cortes y mutaciones que la bomba —y la aparición de la radioactividad como una nueva y desconocida amenaza— instituyó en la religiosidad, en el imaginario popular, en las nuevas formas de percibir el mundo y de relacionarnos con él?

V

Pedro G. Romero: Algo he comentado ya, pero sí. Por un lado, la cierta obviedad del acontecimiento histórico, de cómo nos pesa encima como una losa insoportable y cómo lo asumimos, también, igual que seguimos haciendo poesía después de Auschwitz y de Hiroshima. En realidad, hay una cadena que enlaza Auschwitz e Hiroshima. No sé, pensemos en cómo la estadística y la cibernética se potencian con esos acontecimientos y ahora hablamos de algoritmos o realidad virtual como si no tuvieran su lógica en esos acontecimientos. Me interesaba no tanto la dimensión apocalíptica de esos aconteceres, sino su condición mesiánica, en una lectura compleja que va de Benjamin a Agamben, pero que pasa mucho por esa asunción del tiempo de la catástrofe que podemos leer en Simone Weil en cierto modo, pero también en Natalia Ginzburg, por ejemplo. Mi despliegue tenía que ver con la alteración profunda del vivir cotidiano, de la vida de cada uno,

de la vida cualquiera. Esa cosa de poner en hora todos los relojes a las 8:15, la hora en que cae la bomba sobre Hiroshima, o pensar que toda medición del tiempo remitía a Hiroshima, no solo los relojes atómicos que ahora gobiernan nuestra contabilidad del tiempo, también el tiempo de lo mítico, los días que quedan para que salga el Gran Poder o el número de romerías que se cuentan desde El Rocío. Entender toda esa concepción litúrgica de la vida desde ahí, desde la venida, desde la vuelta de Dios a la tierra, desde la encarnación que no es ya Cristo o Dionisos sino que son Little Boy o Fat Man, las bombas que arrasaron Hiroshima y Nagasaki. Me impresionó mucho escuchar al Beni de Cádiz haciendo el tanguillo de *La Bombita*. Después averigüé que fue una composición de Cañamaque, autor del carnaval de Cádiz, apenas un año después de Hiroshima. Esa brutalidad, verdad, ese humor negro, al comparar la piel quemada por los agentes radiactivos con el aspecto de un lebrillo de chicharrones. Había obscenidad, sí, ni más ni menos que la que se gasta Pasolini en el *Saló o los 120 días de Sodoma*, pero también una posibilidad, no sé si para la alegría pero sí para la risa. Sé que son cosas diferentes. La risa es un acto reflejo del cuerpo que seguramente tiene que ver con el miedo. Pero politizar la risa —para mí toda la obra de Spinoza trata de eso—, para mí eso es la alegría.

Andrea Soto Calderón:

"Los condenados a muerte pueden decidir libremente si quieren que les sirvan las alubias dulces o ácidas en su última comida", así inicia Günther Anders el crítico análisis en torno a *La obsolescencia del hombre. Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial* (1956[1]), un diagnóstico de época donde agudiza reflexiones anteriores centradas fundamentalmente en tres tesis: que no estamos a la altura de la perfección de nuestros productos; que producimos más de lo que podemos imaginar y tolerar; y que creemos que lo que podemos, y también nos está permitido, tenemos que hacerlo. Reflexión que profundiza en la destrucción de la humanidad, especialmente, a partir de la experiencia de la bomba de Hiroshima, para afirmar que no basta con transformar el mundo. Eso lo hacemos sin más. También tenemos que interpretar estas transformaciones para que el mundo no siga cambiando sin nosotros, para que no se transforme al final en un mundo sin nosotros. Lo que me parece interesante —aunque cada vez que lo leo me produce una inquietante extrañeza— es esta especie de chiste cruel que escoge Anders para comenzar un análisis sobre la pérdida de la libertad y el peligro absoluto que abre esta experiencia de la bomba. En este sentido, me ha parecido muy sugerente esta interpelación a politizar la risa para que se transforme en alegría, para que le arranque otro aliento a la vida. La risa tiene ese algo huidizo que refiere Henri Bergson, algo que resbala e impertinente desafía su estabilización, quizás allí se juegue la posibilidad que puede abrirse en un instante de peligro.

"¿Qué significa la risa? ¿Qué hay en el fondo de lo risible? ¿Qué puntos en común encontraríamos entre la mueca de un payaso, un juego de palabras, un enredo de vodevil, una escena de fina comedia? ¿Qué destilación nos dará la esencia, siempre la misma, a la que tantos y tan variados productos le deben su indiscreto olor o su delicado perfume? Los más grandes pensadores, desde Aristóteles, han afrontado este pequeño problema que siempre se resiste al esfuerzo, se resbala, huye y se vuelve a erguir, impertinente desafío lanzado a la especulación filosófica [...] ¿cómo no iba a informarnos la fantasía cómica sobre los procedimientos de trabajo de la imaginación humana y más concretamente de la imaginación social, colectiva, popular?"[2].

1. Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Band I.* Über *die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, Múnich, C. H. Beck, 1956. Trad. cast. de Josep Monter Pérez, *La obsolescencia del hombre. (Vol. I) Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*, Valencia, Pre-textos, 2010.
2. Henri Bergson, *Sobre la risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad* [*Le Rire. Essai sur la signification du comique*, París, Félix Alcan, 1900], Buenos Aires, Ediciones Godot, 2011, pp. 9-10.

Valentín Roma:

Entre las numerosas cartas que intercambiaron el filósofo Günther Anders y el oficial de las fuerzas aéreas norteamericanas Claude Eatherly —quien pronunció el célebre "Go Ahead!" para que se lanzase la primera bomba atómica sobre la población civil de Hiroshima—, se leen dos frases realmente enigmáticas y certeras. Una es: "La indulgencia siempre llega por cansancio, nunca por olvido". La segunda dice lo siguiente: "¿Qué significa el perdón si este no se acompaña de un despertar de lo humano en su más irascible globalidad?".

Recogida en el libro epistolar *El piloto de Hiroshima. Más allá de los límites de la conciencia* (1961[1]), la historia de Eatherly supone un severo correctivo a la simplificación histórica y al sensacionalismo con el que, a veces, se pronuncian las grandes palabras ecuménicas: Paz, Humanidad, Dolor, etc.

En el rechazo de Claude Eatherly a recibir cualquier homenaje tras la guerra, en sus delitos pueriles como extender cheques falsos o atracar establecimientos sin llevarse el dinero, tras los cuales exigía ser juzgado y declarado culpable por participar en el genocidio atómico, vio Anders una posibilidad donde redefinir el sentido de las responsabilidades, el pacifismo y la benevolencia. Pero encarnar el mal y, simultáneamente, el arrepentimiento es, según se vislumbra en las páginas de este diálogo, algo demasiado abrasivo para las gramáticas generales. Los mecanismos de indignación global necesitan imágenes, individuos y sucesos sobre los cuales multiplicarse; precisan perímetros de dolor mediático que fagociten aquello más repugnante de la historia.

Aparentemente, la correspondencia entre Eatherly y Anders trata sobre qué hacer con aquellas personas que ocasionaron tragedias, cómo aprender de estos errores cuya envergadura hace retroceder, incluso, a la comprensión social más elemental. Sin embargo, en otro plano no tan evidente, el libro hace colisionar dos formas de vida basadas en la especulación —la del filósofo— y en la recapitulación —la del piloto—. Por un momento

1. Günther Anders, *Off limits für das Gewissen. Der Briefwechsel zwischen dem Hiroshima - Piloten Claude Eatherly und Günther Anders*, Hamburgo, Rowohlt, 1961. Trad. cast. de Vicente Gómez Ibáñez, *El piloto de Hiroshima. Más allá de los límites de la conciencia. Correspondencia entre Claude Eatherly y Günter Anders*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.

ambos hombres personifican dos figuras antagónicas de soledad, pues las demandas de Eatherly son "inasumibles", mientras que los argumentos de Anders son "inaceptables". No obstante, cabe decir, para profundizar en la naturaleza de dicho conflicto, que en modo alguno son lo mismo las urgencias de la culpa que las metáforas del diagnóstico.

Isabel de Naverán:

[Acontecimiento, quiebra de la continuidad]

"Mi despliegue tenía que ver con la alteración profunda del vivir cotidiano, de la vida de cada uno, de la vida cualquiera" (Pedro G. Romero)

"Los nervios de su cuerpo estremecidos y tensos —como los de una guitarra— estallaron al sentir el tremendo huracán revolucionario. Y en aquella noche se le rompió para siempre el corazón" (Regino Sainz de la Maza en referencia a la muerte de La Argentina)[1].

1. Regino Sainz de la Maza, "Antonia Mercé, la Argentina", en *Vértice. Revista Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las JONS*, nº 24, julio de 1939, p. 35. Durante la época franquista, Sainz de la Maza fue reconocido institucionalmente.

VI

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: ¿En qué medida podemos establecer una continuidad entre tus trabajos sobre la bomba y los que dedicaste tiempo después al estudio de la representación de la violencia y su regulación? A su vez, ¿cómo se conectan estas investigaciones con la desarrollada en la Academia de Roma sobre *El Sacco*? ¿Y con esos otros donde el campo de estudio son autoras y actores, grupos y colectivos que sufrieron, padecieron y en ocasiones también ejercieron lo que Benjamin llamó "una violencia pura", es decir, aquella que no aspira a instaurar un fin, un derecho[1]?

Pedro G. Romero: Creo que hay esa continuidad, espero que sin ser teleológica, pero hay repetición, una y otra vez la misma cosa. Lo que se repite nos da noción del tiempo, curiosamente, aunque aquí hablemos de acontecimientos que cambian, alteran esa continuidad del tiempo. En realidad, se trata de la violencia, de la guerra. No sé, esa fricción de la que habla ya Heráclito como esencial, ese roce que es la guerra, el fuego, lo que arde, lo que vive. Mira, recuerdo que empecé a entender, lo cual es mucho decir, algo de ese texto de Benjamin cuando lo leí a la luz del movimiento antibomba, del pacifismo, de los escritos de Bertrand Russell, por ejemplo, tan diferentes de los de Wittgenstein cuando se trata de pensar la violencia. Entender la violencia es la única forma de aminorarla. La naturaleza del león es devorar a la gacela, ese es su juego de lenguaje. Pero, el lenguaje es juego, eso es lo que posibilita a su vez los distintos juegos de lenguaje. Pensemos en el amor, el amor es un acontecimiento del lenguaje que ha transmutado la violencia, el sexo, la reproducción, en otra cosa, sin que desaparezca la violencia —y no me refiero a esas lacras como la violencia de género, etc., no quiero violentar las palabras—, quiero decir, sin que

1. Walter Benjamin, "Zur Kritik der Gewalt", en *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 47, nº 3, agosto de 1921, pp. 809-832. Trad. cast. de Roberto Blatt, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1991.

desaparezca esa guerra, esa fricción necesaria del vivir. Poner un clavel en la boca del fusil es un acto tremendamente sexual. Pues bien, esa operación del amor sobre la violencia sexual, eso lo intenta entender Benjamin en el cuerpo social, en la operación política que significa el derecho, el monopolio de la violencia, etc. Es complicado, me temo. En esos grupos subalternos, esos que no tenían representación política, que estaban fuera de la política, fuera del derecho, en ese lugar de las clases marginadas, lo que los marxistas llamaban el lumpen-proletariado, no sé, delincuentes, homosexuales, gitanos, prostitutas, esclavos, vagabundos, locos, en fin, me reitero, el mundo del que nace el flamenco, en esos afueras opera eso que Benjamin llama "violencia pura" y que Simone Weil o María Zambrano llaman "amor puro". ¡Vaya, y me temo que eso sea también lo que la afición llama "flamenco puro"! Pensemos en el Val del Omar de *sin fin*, que no es solo que la película no se acabe. Están todos esos proyectos que acabaron llamándose Archivo F.X. sobre el fin de las imágenes, donde finalidad y acabamiento se confunden. Eso, dirá Benjamin, solo puede tener lugar en una vida sin relación con el derecho. Entendámonos, Benjamin está lejos de cualquier idealismo, se trata de comprender el derecho y su influencia y su manera de administrar poder, violencia, etc.; advertir eso, tenerlo en cuenta, es lo que permite su afuera. No se trata tanto de irse a vivir a la Isla de la Tortuga con los piratas, más bien percibir lo que una verdadera vida puede vivir en esa relación de afuera y adentro con el derecho.

Andrea Soto Calderón:

"El ojo [...] es el último en cerrarse cuando el cuerpo se rinde al sueño. Permanece abierto cuando el cuerpo es golpeado por la parálisis o la muerte. El ojo sigue registrando la realidad, incluso cuando aparentemente no hay una razón para hacerlo, y en cualquier circunstancia. La pregunta es: ¿por qué? Y la respuesta es: porque el medio es hostil", dice Joseph Brodsky en la *Marca de agua* (1992[1]). Me parece muy interesante relacionar esta idea de medio en relación con el ojo, las inervaciones de la mirada y la perspectiva mesiánica de Benjamin que viene a pensar estas relaciones complejas, sus fricciones y el surgimiento de nuevas formas de sensibilidad en medio de la hostilidad de las formas de vida moderna, repletas de estímulos que van desde el trabajo a la fábrica, a la guerra, los bulevares plagados de multitudes desde los que hemos sido adaptados y que han provocado una suerte de *shock* atrofiando nuestras fuerzas imaginativas, en donde experiencia y memoria se diluyen. Cómo abrir brechas, esta es la pregunta en la que insiste el pensamiento benjaminiano, cómo horadar el sentido, cómo desgarrar la ideología burguesa, no para entender la crítica en términos de juicio o denuncia, sino para hacer fluir otro deseo. En donde pensamiento y experiencia no sean articulados por la primacía de la razón instrumental.

La concepción moderna del lenguaje es empobrecedora porque lo reduce a un instrumento de comunicación, como un medio para un fin. No hablamos el lenguaje, somos hablados por el lenguaje. Se comunica no por medio del lenguaje, sino en y a través del lenguaje. El lenguaje está en la plástica, en la pintura y la poesía. La cuestión es cómo entrar en relación con ciertas formas del lenguaje de las cosas, con la comunidad material de las cosas, por lo que el desafío es también cómo articular prácticas que resistan a la captura de los lenguajes como medio expresivo, en definitiva, que pueda arder un pensamiento intempestivo.

Nietzsche afirma que nuestros dispositivos de escritura forjan lo que nosotros pensamos. No se trata solo de cómo se representa un pensamiento sino de lo medial que imprime a cada cosa, el modo *cómo*. Cómo encontrarnos con el elemento abismal de cada lenguaje, la potencia impersonal de la lengua que es la que puede ejercer su violencia creativa, la única manifestación de lo divino en lo profano, desde la conflictiva que se da al interior de cada leguaje. En este sentido, estas formas así llamadas subalternas son en sí mismas una crítica radical a los fundamentos estéticos, narrativos, lingüísticos normalizadores de una época determinada.

1. Joseph Brodsky, *Watermark. An Essay on Venice*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, Inc., 1992. Trad. cast. de Horacio Vázquez Rial, *Marca de agua. Apuntes venecianos*, Barcelona, Edhasa, 1993.

Valentín Roma:

Mantengo muy vívido el recuerdo de la primera vez que experimenté, como lector, la violencia del relato. Fue a partir de un fragmento anodino, una descripción cualquiera sobre una mosca achicharrada que aparecía en *La sinrazón* (1960[1]) de Rosa Chacel. Debía tener unos doce años y, mientras avanzaba en la lectura de la novela, vi con absoluta claridad que mi familia, y sobre todo yo mismo, no solo éramos pobres, sino que fundamentalmente éramos malas personas, gente atribulada, sin empatía hacia los demás, vengativos y soberbios.

Explico esta anécdota porque creo que, en muchos libros, existe una violencia que procede del comprender que hay un grado de comprensión lectora —no necesariamente superior— que transforma en neurótica, si puede decirse así, nuestras visiones del mundo. De este modo, frente a la epifanía de las revelaciones literarias, aunque también contra la trivialización de la violencia, encuentro que ciertas maneras de narrar nos arrojan hacia un sitio áspero, un espacio simbólico y lingüístico desposeído de protocolos protectores, y en el que leer deviene negociar con las convicciones y con los saberes.

Por poner algunos ejemplos, a mí me resulta muchísimo más perturbador *Léxico familiar* (1963[2]) de Natalia Ginzburg que *Santuario* (1931[3]) de William Faulkner, más desapacible *Diario de un canalla. Burdeos, 1972* (1972[4]) de Mario Levrero que *El lamento de Portnoy* (1969[5]) de Philip Roth. Quiero decir que cuando la literatura se emancipa de la prosopopeya intempestiva, cuando acomete, como proyecto, la concreción verbal, se abre una fisura fuertemente ideologizada: el escribir ya no construye realidades sino que destruye algo que creíamos haber vivido.

Porque destruir evitando el estilo apocalíptico, mediante una especie de descabezamiento apacible, un punto distante, es la aspiración que más aprecio en la literatura, la prueba de que un escritor ha alcanzado, por fin, un enclave desde el que pelearse con algo muchísimo más turbio que con las palabras o las vanidades.

1. Rosa Chacel, *La sinrazón*, Buenos Aires, Losada, 1960.
2. Natalia Ginzburg, *Lessico famigliare*, Turín, Einaudi, 1963. Trad. cast. de Mercedes Corral, *Léxico familiar*, Madrid, Trieste, 1989.
3. William Faulkner, *Sanctuary*, Londres, Jonathan Cape and Harrison Smith, 1931. Trad. cast. de Lino Novás Calvo, *Santuario*, Madrid, Espasa-Calpe, 1934.
4. Mario Levrero, *Diario de un canalla. Burdeos, 1972*, Barcelona, Literatura Random House, 2013.
5. Philip Roth, *Portnoy's complaint*, Nueva York, Random House, 1969. Trad. cast. de Adolfo Martín, *El lamento de Portnoy*, Barcelona, Grijalbo, 1987.

VII

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: Para Foucault, el binomio poder-saber se completa con un tercer elemento: el espacio. El espacio se configura como el punto donde lo visible y lo enunciable se confunden. Me gustaría hacerte en este sentido varias preguntas que atienden a distintos órdenes de tu hacer. La primera, la más obvia, es en qué medida Sevilla no es solo el lugar donde vives y trabajas sino también el espacio desde y sobre el que trabajas. Las siguientes atienden a tu preocupación por crear y generar espacios, ya sean archivos, plataformas, escenarios e incluso maquetas o escenografías. ¿En qué medida responde este interés a tu convencimiento de que las mutaciones epistemológicas y las transformaciones en las disciplinas artísticas no son posibles si no corren en paralelo a nuevas formas de entender la especialización? ¿Cómo influye este convencimiento en tu empeño por ocupar, forzar y torcer el espacio del museo, la galería o el centro de arte, pero también extenderlo a otros ámbitos? Y, por último, ¿en qué medida esta confianza en la exhibición y en la potencia de las exposiciones determina tus trabajos como comisario?

Pedro G. Romero: Antes hemos hablado del fetichismo de la mercancía y de la posibilidad utópica que pueda albergar ese entendimiento de la mercadería. En muchos sentidos significa introducir una idea de tiempo en el objeto, una idea de tiempo que deshace la relación obvia de compra-venta para la que está hecha la mercancía. En esta línea, para mí el espacio es la condición materialista del tiempo, una categoría demasiado evanescente, demasiado dada a lo espiritual, a lo idealista. La condición materialista del tiempo es un momento en el espacio y ese posarse del tiempo en el espacio es, efectivamente,

acontecimiento. Cuando hablaba de lo insuficiente de categorías como "conceptual" o "instalación" o "relacional" en la práctica artística contemporánea, me refería a esto mismo que refieres en tu pregunta. En realidad, se trata de dar, organizar, relacionar espacios. Una exposición es un espacio-tiempo determinado, todo lo allí dispuesto acontece. La banalización del arte contemporáneo tiene que ver con su incapacidad para afrontar la complejidad con que espacio y tiempo se acoplan. Se refugia en sus formas de hacer, lo cual es casi una contradicción pues una forma de hacer siempre es modal, siempre se abre, digamos, es simplemente espacio sin acontecimiento. El modo de hacer es determinante. Esto, trabajar una idea de espacio-tiempo, tiene que ver, seguramente, con que al fin y al cabo soy un escultor. Que para mí un espacio-tiempo sea una imagen, un nudo de imágenes y sus relaciones, pues sí, seguramente tiene que ver con trabajar en Sevilla en todos los sentidos de la palabra. En Sevilla un escultor es un imaginero. Aquí, por deformación académica, la escultura imaginera se sigue leyendo en clave monumental. Resulta patético ese olvido de su cualidad *performativa* que va mucho más allá del ritual, de la liturgia, aunque lo tenga en cuenta. En ese sentido el acontecimiento tiene una condición litúrgica antes que teológica. No sé, seguramente por eso leo más a Agamben que a Badiou. La condición de teatro que tiene el espacio-tiempo, su condición coreográfica, explicaría también por qué aparecen teatro, danza, cine o flamenco en mi trabajo. También cuestiones trascendentes. No sé, no sé, es que para mí el materialismo es una experiencia, una convicción que no me llega tanto por leer a Marx o a los marxistas, desde luego. Cuando el Sábado Santo ante la Soledad de San Lorenzo la gente susurraba,

refiriéndose a la Semana Santa, “esto se ha acabado aquí; aquí no hay resurrección de Cristo”, en fin, es una experiencia difícil de transmitir, pero, seguramente, ahí nace mi convicción de que el materialismo es el único entendimiento del mundo que permite dar continuidad a la alegría.

Andrea Soto Calderón:

Este encuentro con los lugares, las relaciones y el tiempo de los objetos que resisten a su fetichización como mercancía, me hacía recordar el inicio del libro de Marie Bardet, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía* (2011), un apartado que se titula "El paciente influjo", donde hay una reflexión en torno a una particular categoría de acción que sería la que estaría operando y podría *soportar-sostener* un encuentro, en su resonancia interna y en su amplitud de movimiento. Me parece que algo del pensamiento que nos roza en esas reflexiones marca una intensidad, un tono, que en el juego con el movimiento de la danza permitiría pensar el modo propio de actuar en un encuentro. "¿Qué es lo que te hace mover?, responde secamente: lo concreto, una línea en el espacio, una luz que cambia, el cuerpo que cae, hay muchos desequilibrios, el hecho de estar descentrado, la sensación interior de una articulación, la velocidad con la cual me acerco a alguien o con la cual me alejo"[1]. Lo que es larvado produce encuentro, dice, en una duración continua y múltiple, en la que, entre percepción y acción, actividad o pasividad, solo existe una diferencia de grado. Una atención que es al mismo tiempo una atención dispersa.

Valentín Roma:

¿En qué momento perdió la risa sus galones literarios? ¿Cuándo dejó de ser un fin en sí misma para convertirse en aderezo prescindible, en un género adyacente? Durante la presentación que Belén Gopegui hizo de su libro *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017[1]), Ignacio Echevarría, quien tan bien conoce la obra de la autora, le preguntó por qué en sus novelas el humor era tan escaso, si no creía que había algo circunspecto en su manera de escribir. A ello respondió Gopegui diciendo que estaba en absoluto desacuerdo, que en muchos momentos de aquel y de otros libros la hilaridad tenía su protagonismo, quizás no un protagonismo estridente, pero sí una presencia indudable.

Creo que quienes asistían al acto, o al menos una cierta mayoría, pensó que esa era la típica respuesta de alguien demasiado sofisticado para asumir la vulgaridad, incluso muchos consideraron que seguramente lo que la autora entendía por humor era otra cosa, era "humor inteligente", es decir, algo subjetivo y no siempre perceptible a primera vista. Cuento esto para usarlo como trampolín desde donde recordar que la risa o una zona de la alegría fue desplazándose por los usos de la escritura y por los hábitos lectores a través de un rango cada vez más secundario, un poco como si no estuviese entre las competencias principales de los libros, como si solo funcionase a modo de un plus a señalar, tímidamente, en la solapa promocional. La división ente literatura seria o trascendente o autorreferencial y literatura que "además" hace reír a sus lectores estaría hablando, también, de cuáles son las funciones que se atribuyen al escribir y al leer, qué zonas ideológicas habilitan los textos, dónde deposita su potencia transformadora y de reconocimiento cualquier proyecto de invención literaria o qué lugares sortea y elude al desplegarse, qué entiende por cardinal y qué por circunstancial. A propósito: yo me he reído bastante con las novelas de Belén Gopegui.

1. Marie Bardet, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía* [*Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, París, Éditions l'Harmattan, 2011], trad. cast. de Pablo Ires, Buenos Aires, Editorial Cactus, (2012) 2019, p. 10.

1. Belén Gopegui, *Quédate este día y esta noche conmigo*, Barcelona, Literatura Random House, 2017.

VIII

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: Dicen que "¿Llegaremos pronto a Sevilla?" fue la pregunta que la madre de Antonio Machado le hizo a su hijo cuando cruzaban a Francia por el puerto de montaña de Port Bou. También por este puerto cruzó Benjamin en dirección opuesta huyendo de los nazis y en Port Bou se suicidó. Dos de los autores que más te han influido prácticamente se cruzaron en una huida con dos direcciones. Desde luego este hecho puede no tener ninguna trascendencia, pero en un autor como tú, que construyes muchos de tus textos, tus obras, tus narraciones, a partir de anécdotas, coincidencias, paradojas… ¿le has dado a estos sucesos algún tipo de valor?, ¿podemos establecer una correspondencia entre estos hechos y series que se suceden en el tiempo como el trabajo con las *Auras* y ¿*Llegaremos pronto a Sevilla*?

Pedro G. Romero: O con José Bergamín, en Hondarribia, al otro lado de la frontera pirenaica. Es una figura clave, como bien sabes, para el transcurso del proyecto *F.E. El fantasma y el esqueleto*. O el caso de Goya en Burdeos, enterrado en el exilio y cuya cabeza anda todavía perdida. O esas imágenes que ahora me persiguen de María Zambrano, una apócrifa, la joven filósofa vestida de miliciana poniendo una pistola sobre la mesa de Ortega y Gasset, su maestro, para que firmara a favor de la República; y otra, veraz, saliendo para el exilio, otra vez, desde Roma, acompañada por su hermana y por sus once gatos, de los que no se quería deshacer y que le provocaron este nuevo destierro. Y es que es importante entender, creo, que para mi trabajo estos ejemplos constituyen imágenes, verdaderas imágenes. Es en torno al entendimiento de estas imágenes que después vienen las investigaciones, los desarrollos, las exposiciones, etc. Para mí esa combinación de imágenes, gestos, sensaciones, tienen un valor nodal, son un nudo de imágenes que, precisamente, me ayuda a poner en relación unas imágenes con otras. En realidad, creo que es sobre esto sobre lo que trabajo. En el caso

de Benjamin y Machado, además, he realizado esos mismos recorridos, el de Machado en coche hasta Colliure y el de Benjamin, en el sentido opuesto, a pie, cruzando la frontera, para entenderlos mejor. Tenía una cierta necesidad de esa experiencia real, de atravesar esos espacios que decías antes. Y, efectivamente, no sé si son antes o después de esos proyectos que señalas, pero sí que los anudan, los constituyen en un flujo de imágenes que permiten abrirlos a muchas experiencias y experimentaciones. Entender esa función de cristal o nudo de imágenes, aprehenderlas como la materia con la que discurro y opero, fue fundamental para todos mis trabajos posteriores; y el afecto que generan Machado o Benjamin, sin duda, contribuyeron a ello. También es interesante la figura del exilio que une todos estos nudos aquí mencionados. *Lo que el exilio nos enseña* se llama uno de mis proyectos en curso. Y más allá de preguntarme ahora por el porqué de esa figura del exiliado como denominador común, simplemente quiero decir que sí, que esas figuras del exilio son las que más me han enseñado. Pensemos en esa misma condición para los gitanos, por ejemplo, y descubriremos mucho de lo que también me importa del flamenco.

Andrea Soto Calderón:

Vilém Flusser sostiene en "Exilio y creatividad" (1984-1985[1]) una hipótesis bastante contraintuitiva, que en un entorno familiar se reconoce el cambio, pero no la permanencia. Es el cambio el que parece informativo, la permanencia en lo habitual parece superflua. Al contrario, el exilio requiere una creación constante de cierta permanencia si no se quiere terminar en el abandono. Me conmueve mucho esta perspectiva porque siempre había imaginado el exilio como una condición de desarraigo que pone en una situación de constante intemperie en donde la creación es una cuestión de sobrevivencia, pero no había pensado en esta dimensión tensional en la que el exilio es también un constante intento por arraigar lo que está alrededor, para establecer raíces, como si fuera un proceso casi vegetal, de generar cierta permanencia que no será nunca propia. Cuestión que pone en evidencia el hecho de que tal vez lo más humano sea no tener raíces y desde ahí tejer otro tipo de permanencia con lo que sale al encuentro o que se hace necesario encontrar.

1. Vilém Flusser, "Exil und Kreativität", en *Spuren*, n° 9, diciembre de 1984-enero de 1985.

Valentín Roma:

Las coincidencias no son, hoy, un lugar demasiado transitado por la literatura. Supongo que después de que Paul Auster fundase un estilo y una obra que se basaba de forma sustancial en ellas no resultan atractivas, se aprecian como un recurso trasnochado, parecido al de interpretar un sueño dentro de un relato, o al de usar la segunda persona del plural como punto de vista, o al de hacer abuso de los adverbios. Aquella máxima austeriana que decía, en *La habitación cerrada* (1986[1]): "Nadie quiere ser parte de una ficción, y menos aún si esa ficción es real", tiene su réplica en que muchos escritores ficcionemos nuestras realidades de manera absoluta, pues es más fácil —y más efectista— rememorar que inventar. Esto enerva a "la literatura de caza mayor", mientras anima al hipsterismo para que añada entre sus prácticas, aparte de la cerveza artesanal y la comida vegana, la lectura de ficciones que no lo son en el fondo. Bromas aparte, creo que asistimos a una fractura, no necesariamente negativa, sobre cómo se gestiona el realismo en las prácticas literarias contemporáneas. Así, al nulo impacto que produce hoy el *real effect* le suceden las incógnitas que generan los efectos especiales. El diapasón entre un ya vetusto periodismo narrativo y una escritura que transforma la impudicia en pirotecnia ha hecho obsoleta la casualidad. Que haya gente por ahí proclamando que los guionistas de *The Wire* son los nuevos Shakespeare del siglo XXI, o que exista una efervescencia de la literatura del terruño son señales de que vendrán más años malos y nos harán más ciegos, vendrán tiempos —si es que ya no lo han hecho— para entregarse a la recapitulación y el pronóstico, tiempos donde en una misma frase se creará el problema y se venderá la solución.

1. Paul Auster, *The Locked Room*, Los Ángeles, Sun & Moon Press, 1986. Trad cast. de Maribel De Juan, *La habitación cerrada*, Barcelona, Anagrama, 1997.

Isabel de Naverán:

[¿Llegaremos pronto a Sevilla?]
Me sigue impresionando que la madre de Antonio Machado muriera tan solo tres días después que él. Lo he pensado muchas veces, y me sigue impresionando.

Cuando vi la tumba en Colliure, un verano de hace años, no me lo esperaba. No lo sabía, vaya, o no conocía ese dato concreto, y me impresionó mucho esa diferencia de tan solo tres días. Tres días exactamente. Pensé qué cosa, qué... pensé, bueno, pues, no sé, igual se murió de pena. Eso es lo que pensé entonces, viendo la lápida que comparten Antonio Machado y Ana Ruiz, "madre del poeta", dice escrito sobre la piedra. Además de ser su madre, y la de sus hermanos, era también una mujer de Triana, y más cosas, digo yo, porque una nunca es solo una madre. Pero aquí en esos tres días que la diferencian, aquí es la madre del poeta. Esta impresión que me causó entonces descubrir que tan solo tres días de diferencia, exactamente tres días, habían marcado la distancia entre una y otra muerte, ese impacto me ha vuelto en varios momentos después, en estos años. Pero ¿cómo puede ser? Tampoco es que lo entienda, no sé, tampoco es que crea que es solo de la pena comprensible de perder al hijo, la madre del poeta no es solo eso. Me chocó ver en la misma lápida dos nombres, madre e hijo, y pensar en esas dos camitas de la pensión donde se alojaban, con sus cabeceros de hierro forjado, en la misma habitación, imaginaba o sabía, una cama arrimada a una pared y junto a la otra pared la otra cama, pensaba que sería así como debían estar las camas. Compartiendo habitación como si fueran hermanos. Tampoco era tanta la diferencia de edad, su madre lo tuvo con 21 años. Entonces era normal pero ahora podría ser que fueran hermanos. Me refiero a la cercanía en años, y a otra cercanía, a la fraternidad entre ellos, porque acompañarse así me parece algo fraternal. Parece como si la madre sobreviviera al hijo y eso es extraño. No sé si es sobrevivir. Sin duda es tierno, es muy tierno cómo los cuerpos se acompañan en esa humedad que imagino fue Colliure, que es un lugar muy húmedo, incluso en verano, que es cuando estuve allí y me pareció un lugar bastante húmedo, por la noche las camisetas se quedan como empapadas, y cuando te despiertas la hierba está mojada un buen rato, incluso la arena de la playa está húmeda hasta el mediodía. Pues imagínate en enero, que es cuando llegaron allí, no aguantaron ni un mes, claro, a pesar de que por fin estaban al otro lado de la frontera. O quizás precisamente por eso, puede ser. O puede ser todo lo contrario, o sea, que quizás la madre creyó que al fin habían llegado a Sevilla, como ella quería o como quería pensar, pues en varias fuentes se asegura que, durante el viaje en tren de Barcelona a Colliure, huyendo del fascismo, la madre preguntó si pronto llegarían a Sevilla. No creo que fuera una pregunta senil. Preguntaba por su hogar, un lugar donde descansar y arropar a su hijo. Quizás ella estuvo esperando eso, sosteniendo a su hijo en brazos, lo acunaba. Y luego tres días que se estuvo muriendo. Lo que se tarda en morir, lo que el cuerpo materialmente toma para ir desactivándose, zona por zona, cada uno de los órganos apagándose, setenta y dos horas, lo que el cuerpo que es materia necesita para dejar de ser en esa forma, lo que morirse tiene de material, el tiempo sobre la carne y las vísceras, toma exactamente tres días y tres noches.

Pienso en ese proceso como un modo de acompañarse, de acunarse mutuamente, un cuerpo en otro, mecerse y adormecerse, en un balanceo. Hay de fondo un canto, algo que se canta suave para dormir, parecido al sonido del viento. Es una respiración fina, un aliento, el flujo de aire que de dentro afuera y de afuera adentro roza la piel, se siente entrar frío y salir caliente y después salir frío, salir cada vez más breve y después no salir y no entrar.

"nosotros
los que no somos
nadie,
los que no
somos nada,
los que no tene-
mos personalidad,
los que no tenemos
cultura, nosotros,
tenemos una deuda."

C. LA PATELLA

En esta tercera articulación, la primera en orden cronológico, se muestran algunos de los trabajos como crítico de arte de sus primeros heterónimos, José Luis Borja o Jota Gracián, así como su participación en dos exposiciones capitales, *Antes y después del entusiasmo 1972-1992*, en la KunstRain de Ámsterdam, 1989, comisariada por José Luis Brea y *El Sueño Imperativo* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1991, curada por Mar Villaespesa. También su colaboración en la revista *Arena Internacional del Arte*, que dirigían José Luis Brea, Kevin Power y Mar Villaespesa, y la membresía del colectivo Juan del Campo compartida con Chema Cobo, Abraham Lacalle y Luis Navarro entre 1986 y 1993.

Muchas de las herramientas, posiciones y situaciones del trabajo de Pedro G. Romero surgen de la experiencia en estas plataformas de participación diversas. Su fascinación por los anónimos y heterónimos, a la postre, le lleva a cuestionar la figura romántica del creador individual, a entender las cualidades patológicas del genio, a interesarse por cómo los hechos sociales totales construyen los enunciados que van a formularse en el campo del arte y viceversa; cómo esos enunciados hacen posible la situación que después llamamos hecho social o permiten comprender cómo ni el individuo ni el colectivo son los sujetos protagonistas de cualquier enunciado artístico. La temprana intervención en las dos exposiciones mencionadas, más allá de su rol como artista, por la intensidad de los debates y discusiones que acompañaron sus diversas génesis, supuso un aprendizaje de cómo se construye el sistema arte en los contextos español y europeo.

Sumemos otros sucedidos también importantes para estos aprendizajes como la constitución del grupo de teatro El traje de Artaud, para el que escribe *El tambor*

Rey del Sueño
1991
Fotografía en cloro
BNV Producciones

La patella
2021
(con David Montero)
Vídeo, color, sonido, 16' 28"
Galería Alarcón Criado

Juan del Campo
Donostipaparra
1990
Estudio Pedro G. Romero

Juan del Campo
Gorroeta
1990
Pedro Lacalle, Madrid

Juan del Campo
Nosotros
1992
Textil con aplicaciones
Estudio Pedro G. Romero

Sábanas de Holanda
1989
Cúrcuma, tinta, blanco de plomo y acrílico sobre tabla
Depósito en Galería Alarcón Criado

futurista y *M.A.T.E.M.A.T.I.C.A.*, así como del grupo musical Intonarumori; la creación de la revista *r.a.r.o.* y la consiguiente plataforma editorial; las colaboraciones con *El muerto vivo* de José María Giro; su participación en La Situación en Cuenca, que dirigieron Ángel González García y Horacio Fernández; la urdimbre de *Manifesto*, con Julián Rodríguez y Antonio Cervera Pinto en Beja, Portugal, así como las colaboraciones con la revista *Sub Rosa* y con el proyecto en torno a Guy Debord, *Espectáculo, Disseminação, Deriva e Exílio* en la Metalúrgica Alentejana.

RECUERDA

Con la presentación especial de
David Montero

Si fuera objeto sería objetivo pero como soy sujeto, soy subjetivo.
José Bergamín

Entra el actor. Atraviesa la biblioteca y se dirige al patio que, estando dentro está también afuera. Desde ese umbral contempla la escena.

Se viste con la guayabera, prenda característica del objeto principal de su parlamento, el artista conocido como Pedro G. Romero. La prenda, obviamente, le resulta ancha, le viene grande, grandísima. El susodicho G. está gordo y esa anchura, que alguien podría confundir con su ego, se ve claramente en los metros de tela que le sobran a la prenda. David empieza a mascullar el texto. Curva las cejas como una suerte de advertencia, todo lo que va a decir son opiniones arbitrarias, subjetivas, incluso caprichosas del prenda llamado así, Pedro G. Romero. Las cejas se encrespan, no solo se arquean, porque las opiniones salpican a unos y otros. David conoce parte de la historia y se muestra escéptico.

Estira la pata, levanta el brazo, joroba su cuerpo y bajo el limonero empieza su parlamento:

Recuerda,
a Gabriel Ureña, comunista y penene desterrado en Alcaudete, fue tu profesor en BUP y te regaló sus dos libros sobre Arte y arquitectura del franquismo.

[señalando con el dedo]

Recuerda,
Ureña te puso en la dedicatoria: "transformar la sociedad, dijo Marx; cambiar la vida, dijo Rimbaud..." y lo que seguía era mera adulación para la educación de un artista adolescente.

[balanceando los brazos con remedo]

Recuerda,
haber fundado Intonarumori, un grupo de música experimental, en Arahal, casi una contradicción en términos, ruido en medio de la campiña flamenca.

[baja los brazos hasta el suelo]

Recuerda,
la constitución de El traje de Artaud, o sea, que hiciste un grupo de teatro con Pepa Gamboa, Paco Lozano, Antonio Marín, Federico Guzmán y Victoria Gil, después se sumó el grupo de teatro universitario de derecho, Belén Candil, Antonio Álamo y tanta gente más.

[señala el papel e ironiza leyendo el susodicho metadiscurso]

Recuerda,
que los de El traje de Artaud pusieron en escena El tambor futurista *y* M.A.T.E.M.A.T.I.C.A., *dos obras, tuyas, mías, de Pedro G. Romero.*

[las manos recuerdan a un karateca]

Recuerda,
que os pensabais como un grupo de jóvenes futuristas y tu predilección por el anarquista Boccioni, los tradicionalistas Larionov y Goncharova, el fascista Giménez Caballero y el comunista Maiakovski.

[las manos en el mentón entre la melancolía y el dolor de muelas]

Recuerda,
unos dibujos que te fueron rechazados en la revista Figura Internacional *y que iban firmados por Juan del Campo.*

Recuerda,
las maquinitas del profesor Franz de Copenhague.

[puntualizando con el dedito]

Recuerda,
que empezaste a escribir textos con el nombre de José Luis Borja, torpe fervor de un lector de Borges.

[cierra y levanta el puño sin saber por qué]

Recuerda,
a Juana de Aizpuru bautizándote con el Pedro G. Romero que ya sería tu nombre.

[da una especie de golpe de azada con el brazo]

Recuerda,
a los amigos que te salvaron de la Historia del Arte, así, escrita con mayúsculas.

[la mano se balancea como un director de orquesta]

Recuerda,
a Paco Loma-Osorio y su teoría de los cristales, al que creías el artista verdadero.

Recuerda,
leer el diario filosófico y el diario personal de Wittgenstein, comparar los mismos días y pensar que era imposible que fueran de la misma persona.

[enfático hasta casi la caricatura]

Recuerda,
un gran desván, el doblado, en lo alto de tu casa de Aracena, casi en el tejado, allí pusiste el estudio y un cartel a la calle que decía El almacén de las ideas.

[posición de simio o el mono filósofo]

Recuerda,
tu empeño en llamar al arte conceptual arte conceptista.

Recuerda,
el seminario de El Escorial, donde te acreditaron como "Curro Romero", con Ángel González y María Vela y las madrugadas de gin-tonics y literatura.

[señalando al horizonte con el dedo]

Recuerda,
la casa de Tarifa de Chema Cobo y Mar Villaespesa, en una de las puntas del mundo y con cocina y biblioteca.

Recuerda,
visitar a Paul Bowles en Tánger, cuando lo cuidaba Rey Rosa y preguntarle por si a Duchamp le gustaba el cous-cous [sic]

[se levanta y se dirige a la puerta de la biblioteca un poco en plan Chiquito de la Calzá]

Recuerda,
el programa Cuña Roja*, en la radio de Comisiones Obreras y que os echaron por ir vestidos de falangistas en* TilMenDasTa*, ¡que era una fiesta de carnaval!*

Recuerda,
empezar a trabajar en las revistas Figura Internacional *y, después,* Arena Internacional del Arte*.*

[baja el tono enfático]

Recuerda,
que las críticas de arte las firmabas como Juan Gracián primero y, después, como Jota Gracián.

[se agacha en posición fecal más que fetal]

Recuerda,
sí, aquella pelea en la arena, Mar Villaespesa, José Luis Brea y Kevin Power, nunca se te olvidará, en la revista Arena*.*

[sube y baja, sube y baja]

Recuerda,
antes de la pelea, el consejo de redacción de Arena Internacional del Arte*, con Mar, Kevin y Brea, ¡claro que era importante cada coma que allí se movía!*

[el cuerpo ladeado]

Recuerda,
que Arena *estaba siendo atacada por los enemigos, la Dirección General de Bellas Artes, los socios capitalistas que la sostenían, la miseria de la competencia que representaba la revista* Lápiz*, ¡no necesitábamos una guerra civil propia!*

Recuerda,
La sección áurea*, y cómo Alberto Marina te ayudó en esa idea de que tus obras las hicieran, de facto, otros artistas, proponer tú la cosa y hacer ellos la artesanía.*

[el cuerpo en la posición del miedo del portero ante el penalti]

Recuerda,
cuando los 4taxis te invitaron a estar de vez en cuando con sus alumnos, a trabajar con ellos y que ellos, los cuatro-taxistas, te enseñaron lo que era de verdad Sevilla.

[da un paso adelante y se mete en la biblioteca]

Recuerda,
Antes y después del entusiasmo, 1972-1992*, con José Luis Brea en una feria de Arte en Ámsterdam y cómo colgaba el gabán de Spinoza del mismo puñal que intentó asesinarlo.*

[suspende el cuerpo como marioneta que se balancea aquí y allá]

Recuerda,
Ámsterdam, Valcárcel Medina y Juan Hidalgo estaban vivos, vivitos y coleando, y aquel artista holandés que había convertido su estudio en cocina diez años antes que Tiravanija.

[cada vez que dice "Ámsterdam" lo subraya como si fuera la canción de Jacques Brel]

Recuerda,
Ámsterdam y a Pablo Escobar y a Pepe Cobo, recuerda también entender, en ese momento, el capital financiero y simbólico que se mueve alrededor del arte.

[las manos se agitan como molinillo que parodia con mímica el propio texto]

Recuerda,
El Sueño Imperativo *en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, primera posibilidad de una izquierda crítica finalmente financiada por un escándalo inmobiliario de UGT.*

[se detiene para coger aliento y hace como que busca algo en los papeles]

Recuerda,
curada por Mar Villaespesa, las largas conversaciones sobre la utopía, lo imposible, el hacer colectivo, la construcción de la subjetividad crítica y El Sueño Imperativo*.*

[¡enfático!, ¡solemne!, ¡risible!]

Recuerda,
esa horizontalidad de El Sueño Imperativo*, con los montadores de BNV Producciones sentados a la mesa que parecíamos una verdadera democracia.*

[baja el volumen como parodiando algo confidencial]

Recuerda,
Las críticas furibundas a El Sueño Imperativo *y cómo los mismos críticos se rendían después a su potencia.*

Recuerda,
una cierta disolución del hacer propio que se apreciaba ahí, diluida por las salas de la exposición, aquello era y no era de uno, El Sueño Imperativo *era el verdadero autor.*

[con guasa]

Recuerda,
a Juan Hidalgo en el Cock escribiendo su poema de los nombres.

Recuerda, recuerda,
lo que fue Ciudad invadida*, y porqué para* Ciudad invadida dos *decidiste que debía actuar Juan del Campo.*

[bailotea con ánimo paródico]

Recuerda,
que se te quemó el estudio de San Vicente con 40 cuadros y nació Juan del Campo, un territorio gamberro con Abraham Lacalle y Chema Cobo.

[se le encoje el cuerpo y la voz se pone seria mientras el rostro hace muecas]

Recuerda,
el escándalo tonto del cuadro de Carmen Giménez y cómo María Corral os apoyó primero y luego se volvió en contra por un chiste parecido en Cuenca, en La situación*.*

[vuelve Chiquito de la Calzá]

Recuerda,
que Juan del Campo tenía currículum, y entró también Luis Navarro y fue Diga93 *y de cómo surgió aquel vídeo* La muerte de Juan del Campo*.*

[se para otra vez y hace como que busca la línea precisa que va a pronunciar]

Recuerda,
*"*Nosotros*, los que no tenemos personalidad, los que no tenemos cultura, los que no tenemos nombre,* Nosotros*, tenemos una deuda y esa deuda la pagó..." y sonaba la Liberation Music Orquestra.*

[muy a ritmo, el cuerpo muy musical]

Recuerda,
que aquello era de una película de Basilio Martín Patino y que el propio Basilio te contó los pormenores justo antes de su alzheimer.

Recuerda,
leer todo Borges y su Biblioteca Personal y ahí el Prólogo a la obra de Silverio Lanza *que firmaba Ramón Gómez de la Serna.*

[se acerca a la cámara marcando el texto en el aire y con el dedo]

Recuerda,
la escuela de retórica que Agustín García Calvo tenía en Radio3 y tu escucha devota cada sábado.

[la mano en la cabeza en plan memorioso]

Recuerda,
que estaban Agustín Parejo School, Estrujenbank, Preiswert, EMPRESA, Industrias Mikuerpo, El muerto vivo y Juan del Campo.

[posición imposible, arquea el brazo hacia la cámara]

Recuerda,
que Dionisio Cañas te dio a leer La decadencia del analfabetismo *de José Bergamín, y Pepe Espaliú* La invención de la histeria *de Georges Didi-Huberman y en francés.*

[echa el cuerpo para atrás]

Recuerda,
el "desastre" de tu exposición en Nueva York.

[una posición escolar, de escuela antigua, parece casi un curita que sermonea]

Recuerda,
un taller en Montesquiu, cerca de Vic, tu primer ejercicio para 14 o 15 alumnos, que hicieran exactamente lo contrario de lo que querían hacer, el deseo vuelto como un calcetín.

[muy en primer plano, como señalando con un puntero]

Recuerda,
haber creado una revista y plataforma editorial que se llamó r.a.r.o*. sin que sus siglas significaran nada.*

[da vueltas al papel buscando algo]

Recuerda,
las colaboraciones con El muerto vivo *de José María Giro.*

[posición del enano dentro de la máquina de ajedrez del turco]

Recuerda,
que Mar Villaespesa, madrina, te enseñó el intercambio de libros y alimentos tal y como había leído en Bruce Chatwin.

[se deja caer sobre la cámara]

Recuerda,
la teoría de la resaca, ese momento te pareció siempre tan productivo precisamente porque anulaba tu voluntad, la suspendía irremediablemente.

Recuerda,
una semana en Zúrich con John Cage, que nos hacía de comer todos los días una especie de sopa homeopática verde que nos iba a lavar el Yo mayestático.

[se escora a un lado, pone cara de oyente y puntualiza con mano displicente]

Recuerda,
a Ángel González, que te dijo aquello de: "¿metodología?, se pone una cosa y de esa cosa luego viene otra cosa y luego otra y luego otra y no importa si se fuga el sentido".

[posición artificial, todo el cuerpo hacia atrás]

Recuerda,
aquella breve revista que fue Sub Rosa *y las conversaciones "marranas" con Julián Rodríguez, ahí estaban insistentemente Walter Benjamin y Baruch Spinoza.*

[alcanza la posición que los 4taxis llaman "hacer Giralda"]

Recuerda,
aquellos encuentros de Cuenca que se llamaron La situación*, estados generales del arte convocados por Horacio Fernández y Ángel González García y la decepción.*

[mucho mover la cabecita, mucho circundar con los brazos]

Recuerda,
la caricatura de La situación *y cómo el poder se convierte en paranoico e intentaron eliminar a Juan del Campo, eliminar las voces disidentes que en Juan del Campo había.*

[de nuevo posición artificial y marcial si cabe]

Recuerda,
la beca en Casa Velázquez y el mirador para vigilar a Felipe González en la Moncloa que tenías frente por frente de su puerta trasera y que lo descubrió la Guardia Civil.

Recuerda,
la biblioteca de Casa Velázquez y el bar que fue el Candela.

[el cuerpo saltarín, la voz gritona, los hombros de fiesta]

Recuerda,
a Pina Bausch sentada en el Candela con el primo Gamboa y Juanito Verdú.

[la mano en la cabeza como cresta de gallo]

Recuerda,
a Enrique Morente convenciéndote de lo bueno que era el Cocidito madrileño *de Pepe Blanco en un váter del Candela, a eso de las cinco de la madrugada.*

[algo así como con memoria tartamuda]

Recuerda,
cómo se hizo Manifesto*, también con Julián Rodríguez, en Beja, con Cervera Pinto, Simeón Saiz y Carlos Vidal, ¡ah! básicamente se trataba de Portugal.*

[grandilocuente y sardónico]

Recuerda,
Aquel viaje a la Metalúrgica Alentejana, Guy Debord, Espectáculo, Disseminação, Deriva e Exílio*, que fue el principio de un largo camino, se diría deriva pero eso parece aquí redundante.*

[vuelve el dedito fálico]

Recuerda,
sin un duro, los cinco guiones porno que escribiste para las nuevas líneas de telefonía: Pedro Pollas, ¿puede erotizarse la jamba de una puerta?

[avanza a primer plano]

Recuerda,
que Ángel González te regaló dos primeras ediciones de Raymond Roussel.

Recuerda,
la lectura de Andanzas del Bizco Amate*, un libro de Eugenio Cobo, impresionante retrato del nihilismo a pesar de que todo era una mentira maravillosa, una invención genial de Juan El Camas.*

[y vuelve Chiquito de la Calzá]

Recuerda,
que Quico Rivas te confirmó que todo lo que te habían enseñado los 4taxis era verdad y te enseñó las puertas por las que había que entrar para vivirlo.

[los dedos haciendo de salero y pimentero a la vez]

Recuerda,
aquel libro perdido, una comedia que escribiste en la que Juan de Mairena compilaba enunciados de Wittgenstein y letras flamencas y las ponía en relación.

[más sal y pimienta]

Recuerda,
a Ángel González diciendo que el único arte, la última situación que nos queda es una buena comida y unas copas con los amigos.

[acelera la dicción casi como si fuera un rap]

Recuerda,
que tu estudio de Sánchez Bedoya fue la casa de los pobres en Solas *de Benito Zambrano y que aquella bañera rústica la construiste tú con tus propias manos.*

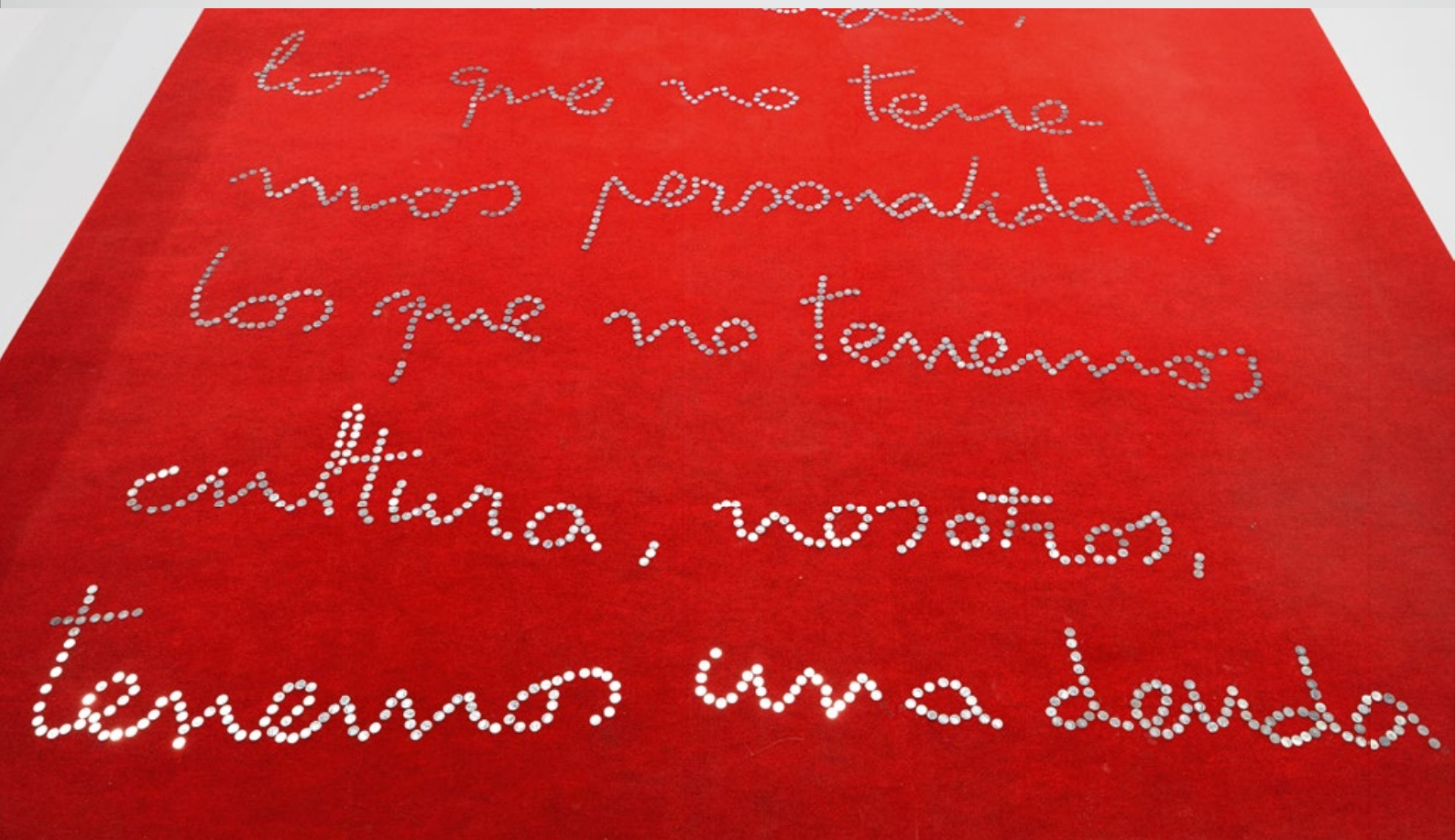
Recuerda,
que Chema Cobo te decía que el artista no podía quedar para hacer tapones de bañera y tú decías que sí.

[acaba con cierto recochineo]

Recuerda,
que Federico Guzmán te pidió señalar tu libro favorito y decidiste señalar, un poco al azar, el Juan de Mairena.

La escena se queda vacía, desde la biblioteca, con el patio al fondo y el verde limonero dando su sombra a un patio de Sevilla.

HOLANDA
HOLANDA
FERIAESPAÑOLA
FURIAESPAÑOLA
FLORES
FLORIN
LA SALIVA PARA PODER ESCUPIR EN HOLANDESA
LA SILABA PARA PODER ESCRIBIR EN HOLANDESA
FELIPE II
PHILIPS
LARENDICIONDEBREDA
LAREDENCIONDEBREA
SPINOZA
SPINOLA


lo que no tene-
mos personalidad,
lo que no tenemos
cultura, moño,
tenemos una bonda

EL AURA, LA COMUNIDAD, LA MÁQUINA Y EL LENGUAJE

(Sobre *La sección áurea*, *Un mundo r.a.r.o.* y *El almacén de las ideas*)

I

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: Si, como dice Beatriz Sarlo, "desplegar las hendiduras de un texto o un recuerdo conduce al encuentro de nuevas hendiduras"[1], podríamos ahora examinar tus primeros trabajos en relación con los últimos que ya hemos mencionado antes. En este sentido, me interesaría saber qué entiendes propiamente por aura y por qué a finales de la década de 1980 trataste en una larguísima serie fotográfica un tema tan complejo, y en cierto sentido confuso como es *el aura*. ¿Podrías explicar cómo la pensabas, cómo la piensas ahora y las razones de tu temprano interés en esta noción?

Pedro G. Romero: Verlo dese aquí y desde ahora me parece más claro, pero seguramente entonces todo estaba más en tentativa. El propio Benjamin habla de lejanía con respecto al aura y ahora que la tengo resaltan algunos contornos, claro. En realidad, entonces yo estaba tratando de abordar asuntos muy diversos. Tenía una cierta insistencia, humorística casi, en desplazar en el hacer del arte eso que se llama lo "conceptual" a lo "conceptista", la escuela poética y pictórica del siglo áureo sevillano. Para mí, no solo la escritura que va de Herrera a Gracián, también la pintura de la época de Pacheco, Velázquez, Zurbarán, Valdés Leal o Murillo es conceptista. Una idea que latía entonces, también ahora, es no diferenciar lo que uno hace, la práctica artística de nuestro tiempo, de la que había entonces. Lo que une esas formas de hacer es más importante que las condiciones sociales, económicas, políticas que nos diferencian. La lectura de Benjamin, del pionero ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936[2]), publicado aquí

1. Beatriz Sarlo, "Verdad de los detalles", en *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 33, 34.
2. Walter Benjamin, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", *en Zeitschrift für Sozialforschung*, vol. 5, nº 1, 1936. Trad. cast. de Jesús Aguirre, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

por el cura Aguirre, coincide con mis lecturas sobre lo que se decía en el siglo áureo sobre la representación de la aureola de los santos. Todo está relacionado con la presencia. En realidad, todo retrato tiene en cuenta esa relación de claro y oscuro con el aura. Se han señalado los conocimientos de Benjamin sobre teología como el origen de la cuestión del aura. Pero, si bien su conocimiento en ese sentido es cierto, es por lo contrario por lo que a Benjamin le interesa, por lo que a mí me interesa, creo. Es decir, se trataba de entender que las condiciones espirituales, conceptualistas o idealistas de la obra de arte, como quieran llamarse, eso que las distingue, si se quiere trascendentalmente, también es producción material. Benjamin lo enfrenta a la reproducción técnica para ver qué se pierde y qué se salva en esa operación democrática. Como dijo un escritor francés, creo que era Gautier, Murillo pretendía representar a todo el mundo como si fueran santos, con aura, distinguidos. Yo entonces no conocía esa cita, pero eso, básicamente, era lo que pretendía hacer con la serie, sin título, de las auras. Fotografiar a todo el mundo y revelar su aura. Había algo del Beuys de la democracia directa, de su *dictum* sobre que todos somos artistas, que lo que distingue nuestras vidas es esa cualidad, algo también de lo que Foucault llamara vida-artista como condición de cualquier vida que se cuida, que es cuidada. A todo el mundo, ya digo, esa es la idea, pero no pasé de 5.000 personas, creo recordar, aunque 5.000 ya es todo un mundo. Ahora veo interesante los ámbitos o ecosistemas fotografiados sistemáticamente. El entorno familiar de Aracena y Arahal, donde nací y donde vivía, los amigos del pueblo, etc.; por otro lado, el entorno del arte, los amigos y compañeros de Sevilla, Madrid o Valencia, en las ferias de arte y galerías, etc.; gente anónima, sin relación directa, excursiones de turistas que llegaban a Sevilla, colegios, los habitantes de Jauja, un pequeño pueblo en el camino a Granada. A Benjamin le interesa cómo sobrevive el aura en la producción técnica, en la sociedad de masas, en los populismos

democráticos. Pero también se interroga, especialmente cuando escribe sobre cine, en cómo sobrevive el aura en ese mundo secularizado de la producción industrial, cómo se produce a la vez que parece hacerse pura mercancía. Sus textos sobre Baudelaire son reveladores. En lo peor, en la más pura banalización del hacer del arte, ahí también sobrevive esa forma-de-vida que es el aura. Incluso en el kitsch, en el ingenuismo de los niños, en los juguetes, en las mercaderías de un desván. Creo recordar lo importante que fue leer *Diferencia y repetición* (1968[3]) de Deleuze en la casa de Mar Villaespesa y Chema Cobo en Tarifa, para entender esa operación materialista que intentaba Benjamin. Es decir, que esa cualidad que distingue la cosa-arte de las otras cosas operaba bajo la variable no solo de la "diferencia" sino también de la "repetición", la variable del tiempo, de la historia, la famosa lejanía que decía Benjamin. Lo que hice fue someter lo que hacía, las cosas que hacía, lo que operaba como arte, por medio de varias técnicas —la larga serie de fotografías descritas, pero también dar esa forma-aura a otros artistas para que la representaran en mi nombre, por ejemplo— y procedimientos, para ver cómo esa cualidad era cuantificable, expresable en términos materiales. Hay aureolas que están realizadas con yodo, otras con lejía y otros disolventes industriales, pues bien, eso tenía un significado, daba expresión material a esa evanescente aura que la peor literatura artística sigue queriendo ver como algo trascendente o espiritual, algo del más allá. Lo que me interesaba y me interesa es ese más acá del aura, del fantasma, de lo desconocido, de lo que no se ve y no se sabe, todo eso está acá y no allá.

3. Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, París, Presses Universitaires de France, 1968. Trad. cast. de Francisco Monge, *Repetición y diferencia*, Barcelona, Cuadernos Anagrama, 1972.

Andrea Soto Calderón:

"Te escribo:
¿Has visto mi rostro en algunos de tus sueños?
¿Aparezco en tus sueños serena o reprochándote por las abrumadoras faltas que contiene el pasado?
¿Sufres al despertar o te entregas a la invasora inconsciencia? Ah, tú y yo habitamos en una tierra difusa,
con grietas tan profundas que impiden el encuentro.
A quién podría decirle que el ángel se niega a llevarme sobre sus espaldas y me desprecia y me abandona en las peores encrucijadas que presentan los caminos.
No hay sombra más devastadora, más poderosa, que la que proyecta el vuelo de un ángel". Así, luego de una imagen fotográfica de Paz Errázuriz, comienza la novela de Diamela Eltit, *El infarto del alma* (1994[1]), en donde, podríamos decir, se abre otro destino para el aura, no solo para liberar otras zonas de escritura sino para liberar otras zonas, otros comienzos, otro valor para lo originario y nunca irrepetible que inaugura, por ejemplo, en un vínculo amoroso. Si se quiere, como diría Ticio Escobar[2], una proto-aura vinculada a formas rituales más complejas que sostienen lo social. El aura como carga libidinal, como plus del deseo que ilumina una cosa, al tiempo que se sostiene en una mínima distancia, como dice Benjamin, si se anula esa distancia desaparece el deseo. Arístides Ortega afirma en relación con Escobar que el arte, como el amor o el pensamiento, reinventa una distancia con su objeto: ni lo fetichiza ni deja de mirarlo.

Valentín Roma:

José Lezama Lima tiene aquella frase excepcional que dice "lo imposible al golpear lo posible engendra un infinito de posibilidad". Pero fijaos que es en ese gesto de percutir, de golpear el consenso de las cosas, donde el escritor cifra una apertura de posibilidades inesperadas, donde establece el inicio de nuevas tesituras que aún no se han burocratizado.

Sin duda la imagen es muy bella, aunque su significado puede parecer demasiado lírico. De todas formas, quería rescatarla para aludir a algo fundamental en la escritura, a un "no porqué" que explica el escribir. Me refiero a la idea de obstinación, al hecho según el cual se escribe sin motivos de gran calado, un poco porque cuesta dejar de hacerlo.

En este sentido, quizás lo que se pierde antes, cuando un escritor accede al sistema de la literatura, es esa ligereza de fundamentos megalómanos combinada con una férrea insistencia en escribir porque sí. Y, al mismo tiempo, cuando leemos libros como los de Clarice Lispector o Jaroslav Seifert, poemas como los de Marina Tsvietáieva o Raymond Carver, en los que "a pesar de todo", todavía apreciamos esa cualidad de lo que carece de fin pero en modo alguno puede abandonarse, creo que cuando se leen ese tipo de textos, uno siente que hay algo, tal vez una especie de libertad que ni siquiera lo literario puede domesticar por completo.

Grace Paley decía que sus mejores cuentos eran aquellos que le parecían más irreconocibles, aquellos que le recordaban hasta qué punto un escritor no solo es un lector de sí mismo, sino alguien con un grado de ingenuidad tal que puede ir saltando desde lo intranscendente hasta lo indetectable, desde lo que carece de importancia hasta lo que nadie consideraría, ni siquiera él mismo, como crucial.

1. Diamela Eltit, Paz Errázuriz, *El infarto del alma*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor y Cía Ltda., 1994, s. p.
2. Ticio Escobar, *Aura latente*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2021.

II

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: Siguiendo con Benjamin, dice Susan Buck-Morss que "la comprensión benjaminiana de la experiencia moderna es neurológica"[1]. En tu nuevo proyecto cinematográfico, *Los caballos*, la mirada de este animal ocupa un papel primordial. "El caballo mira por los dos ojos y procesa la información en dos partes separadas de su cerebro. […], lo que me interesa, nos dices, es la optometría de sus órganos […] la mirada del caballo como fuera de campo […] ese mirar doble que es la dialéctica"[2]. Si, como hemos visto, llevas más de veinticinco años releyendo el famoso ensayo de Benjamin, ¿en qué medida podemos pensar que con este nuevo trabajo regresas una vez más a él? Y, si así fuese, ¿cómo influye en este nuevo abordaje que la cámara sea de fotografía en *La sección áurea* y de cine en *Los caballos*? ¿Crees que la imagen fragmentada, múltiple y troceada, que ofrece la cámara de cine permite de forma más productiva ese despertar por medio del *shock*, "ese restaurar la fuerza instintiva de los sentidos"[3] al que aspiraba Benjamin?

Pedro G. Romero: Benjamin dice que esa condición del aura es algo así como una devolución de la mirada, es decir, la capacidad de la obra de arte de mirar y no solo de ser mirada; esa cualidad casi biológica de la obra de arte, neurológica, como dice Buck-Morss, biográfica, esa cualidad de la cosa de ser considerada como cosa viva. Juan Antonio Ramírez publicó un texto maravilloso[4] de cómo eran tratadas las imágenes de la imaginería sevillana como si fueran cosas vivas. Con la frase recurrente de Machado empieza el film al que haces referencia, *Los caballos*, el ojo que miras no es

1. Susan Buck-Morss, "Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte", en *Walter Benjamin, escritor revolucionario* ["Walter Benjamin–Revolutionary Writer (I)", en *New Left Review*, nº 128, 1981, p. 57], trad. cast. de Mariano López Seoane, Buenos Aires, Interzona, 2005, p. 174.
2. En conversación con Pedro G. Romero.
3. Ibíd.
4. Juan Antonio Ramírez, *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Madrid, Visor, 1992.

ojo porque lo veas, es ojo porque te mira; o, más exactamente, "el ojo que ves no es ojo porque tú lo veas; es ojo porque te ve". En realidad, el film está explorando esa operación que ya Benjamin señaló como privilegiada en la obra de arte cine. En realidad, toda la operación de este trabajo, *Los caballos*, se ha desencadenado sola. Quiero decir, yo voy funcionando con cosas aquí y allá y, sí, de pronto, toda una serie de imágenes desencadena ciertos sentidos, correlatos, semejanzas, repeticiones… eso ha pasado con *Los caballos* y, obviamente, vuelven a aparecer, con todas sus diferencias, cuestiones que siempre me han interesado. Lo que nos mira, eso es el aura, la capacidad de la cosa de mirarnos. Que el caballo nos mira es obvio, ¡también la capacidad del cine de mirarnos es obvia!, ¡es evidente! Y, sin embargo, es "cosa", es un aparato de objetos, de materiales, hasta en medio de la producción digital, virtual, cibernética, como quiera designarla la nueva cháchara espiritista. En *Los caballos* se han desencadenado desplazamientos —lentes, cámaras, trípodes, montaje, encabalgamiento entre sonido e imagen, como decía el otro día la directora de cine María Pérez,— entre estos animales humanos —es curioso que los caballos sobrevivieran a la gran glaciación por su condición doméstica, incluso la mayoría de los caballos salvajes actuales proceden de caballos "domesticados", aunque esta cuestión de lo "doméstico" es bastante peliaguda y creo que no me voy a detener en ella— y la construcción del cine, de la operación cine, del aparato cine. Pero qué significa, además, ese mirar. El Wittgenstein de *Sobre la certeza* (1950-1951[5]) insinúa que nuestro mirar, la garantía que significa para nosotros ver, conocer las cosas, tiene que ver con una especie de función constitutiva de nuestra biología. Ese ver "directo", sin la retórica del lenguaje que nos permite operar con ese conocimiento y a la vez nos impide

5. Ludwig Wittgenstein, *On Certainty (Uber Gewissheit)*, G.E.M. Anscombe y G.H. von Wright (eds.), Oxford, Basil Blackwell, 1969-1975. Trad. cast. de Josep Lluís Prades y Vicent Raga, *Sobre la certeza*, Barcelona, Gedisa, 1988.

ese conocimiento "directo", insinúa Wittgenstein, está en Dios, en los niños, en los animales. Está en nosotros, en nuestra condición, primera y última, de animales. Pues bien, esa condición de mirar es la misma que la de la obra de arte. Eso pienso ahora, eso es lo que Benjamin llamaba *aura*. No quiero dejar de advertir que Wittgenstein intenta por todos los medios separar ese mirar animal de cuestiones como lo salvaje, primitivo, instintivo, básico, bruto, etc., condiciones que funcionan también cuando lo que opera es el lenguaje. Entonces yo estaba bajo la influencia —y todavía lo estoy ahora— de lo que decía Spinoza sobre las imágenes. Una imagen solo lo es si convoca otras imágenes, es decir, si se reproduce, por decirlo llanamente. Beatriz Herráez me invitó a un proyecto modesto, pero que creo especialmente relevante, que tenía que ver con muchas de mis preocupaciones: *Soy el final de la reproducción*, donde "fin" es tanto acabamiento como finalidad. Esa doble condición teológica y teleológica de "fin" opera por contradicción, como paradoja, obviamente. Cuando traigo tanto a colación la frase de don Pepe Bergamín "paradoja es como los tontos llaman a la verdad" tiene que ver con todo esto. La "verdad" de la que habla Bergamín no es otra que ese mirar directo.

Andrea Soto Calderón:

mirada del caballo
mirada fuera de campo
mirar doble que es la dialéctica

En algún momento me he preguntado, ¿qué será aquello de la responsabilidad de tener ojos? ¿La responsabilidad de ver?

La perspectiva ha sido una operación política de estabilización de la mirada, de fijarla a un punto o a unos cuantos puntos de fuga y desde ahí ordenar un campo visual. Una coacción calculada que vuelve la mirada disponible para ver aquello que se le muestra, al tiempo que instaura una idea específica de horizonte. Como dice de manera admirable Michel Foucault, "la disciplina es una anatomía política del detalle"[1], un cálculo de las oberturas, una organización de las miradas y del espacio; por tanto, también de los cuerpos. La rutina de la perspectiva lineal se instala en el espacio público por medio del urbanismo, la arquitectura, la organización de los flujos, al servicio de la vigilancia. Por eso lo problemático, más que el ocularcentrismo —que también—, son los modos en que se fija el ojo. No solo de lo que vemos, de lo que nos mira.

Cómo intentar que la perspectiva del caballo se incluya de alguna forma en nuestra mirada, el caballo tiene dos lados, dos miradas, dos hemisferios que funcionan de manera independiente y se funciona de alguna forma por medio del sonido. Jugar con planos secuencia, ver cómo cambian los diversos focos, permiten que el recorrido cambie el punto de enfoque, cambie la perspectiva. Dos puntos de vista distintos en un mismo movimiento, en un mismo gesto del mirar, hay siempre, al menos, dos puntos de fuga distintos. Profundizar en este gesto es una forma de ejercitar modos de indisciplina de la mirada.

1. Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* [*Surveiller et punir. Naissance de la prison*, París, Gallimard, 1975], trad. cast. de Aurelio Garzón del Camino, Madrid, Siglo XXI, 1978, p. 145.

Valentín Roma:

No sé por qué he recordado, al hilo de vuestros comentarios, un libro delicioso de John Steinbeck que se titula *Viajes con Charley* (1962[1]), donde el escritor cuenta una larguísima travesía por Estados Unidos acompañado de su perro, un viejo caniche francés de color azul. Ambos recorren 16.000 kilómetros a lo largo de 34 estados, y se desplazan en una autocaravana cuyo nombre es, ni más ni menos, que Rocinante. A pesar de que todo invitaría a imaginarse una parodia o un homenaje quijotesco, el texto cuenta otra cosa bien distinta, que ni siquiera tiene mucho que ver con el género de la novela de carretera. Siempre he asociado este libro con otros dos de enfoque parecido, más o menos coetáneos, y que suelen tipificarse como fundacionales. Me refiero a *En el camino* de Jack Kerouac (1957[2]) y a *Los americanos* (1958[3]) de Robert Frank. Sin embargo, a diferencia de estos últimos, que certifican cada uno a su manera una fotogenia ya célebre del lado salvaje americano, toda la parafernalia del *easy rider* y del paisaje áspero y profundo, moral y heroico de Estados Unidos, *Viajes con Charley* tiene una liviandad de perspectiva donde creo que existe cierto reverso frente a cómo la literatura trascendentaliza la mirada a ciertos entornos naturales. Personalmente me aburre la cháchara narrativa sobre el ojo omnisciente, capaz de detenerse con un mismo grado de fruición en un alcornoque y en una larga diatriba confesional. Ese narrador que dispone las imágenes durante el momento preciso, que desvela y no desvela, que juega con los ritmos de comprensión y de ocultamiento, es decir, esa escritura dueña de una voz engolada y de una retina maravillosa me parece insufrible. La encuentro demasiado erótica para mi gusto, como si estuviese aplazando algún tipo de consumación en aras de una verborrea aristocrática y versallesca.

1. John Steinbeck, *Travels with Charley: In Search of America*, Nueva York, Viking Press Inc., 1962. Trad. cast. de José Manuel Álvarez Flórez, *Viajes con Charley*, Barcelona, Península, 1998.
2. Jack Kerouac, *On the Road*, Nueva York, Viking Press Inc., 1957. Trad. cast. de Martín Landínez, *En el camino*, Barcelona, Bruguera, 1981.
3. Robert Frank, *Les Américains*, París, Robert Delpire, 1958. Ed. cast., *Los americanos*, Madrid, La Fábrica, 2008.

Isabel de Naverán:

[Los caballos]
Durante aquel seminario con los estudiantes del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual en el Museo, Pedro nos mostró algunos fragmentos, aún en proceso de montaje, de la película *Nueve Sevillas*. A veces pasa esto que se te mezclan los datos en el recuerdo, y quizás nos mostró también imágenes de *Los caballos*. Se habló de muchas cosas y se vieron muchas imágenes. *Nueve Sevillas* presenta a nueve artistas, cada cual junto a un animal de su elección. Pasean y hablan. Y solamente hay una persona, una mujer torera, Vanesa Lérida Montoya, que elige el caballo. Pero en mi recuerdo, tras el seminario, y quizás porque entonces la película estaba en proceso y solamente vimos unas pocas imágenes, me pareció que todos los animales elegidos eran caballos. Tenía ese recuerdo grabado bien fuerte porque cuando vi las imágenes me parecía que todas las personas eran ciegas. Tenían los ojos abiertos, sí, pero, por el modo de mirar, me parecía que no se estaban guiando por la vista sino por otra cosa, como si su mirada estuviera situada en otro lugar del cuerpo. Pensé en la mirada de los caballos, era ese tipo de mirada.

Pedro me contó cómo, semanas antes, en Portugal, en otro seminario, había ido con los estudiantes a un lugar donde había caballos. Una hípica o espacio de cuidado de caballos. Y cómo al llegar allí se habían quedado todos mudos. No los caballos, sino los estudiantes y el propio Pedro. Que se habían quedado sin habla, dijo.

Creo que cuando Pedro se interesa por los caballos, o por las gallinas, no es que quiera ver como ellos, ponerse en su lugar, sino desplazar el modo de percibir de uno. Una percepción viva que no es equiparable a lo que a veces se entiende como animal, o sea, salvaje, auténtica o espontánea o bruta. No es eso, sino mirar desde un punto ciego, colocarse ahí, y ver qué pasa.

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: Raymond Williams define un concepto al que llama *estructuras del sentir*[1]. Algo así como el tono, la pulsión, el latido de una época. Quizás *La sección áurea*, de todos tus primeros trabajos, sea el que de una forma más precisa refleja la comunidad de género, de época y de estilo vigentes en el momento en que se produjo esta obra. Si bien es cierto que en esta pieza subyacen otras figuras como *interrupción, ensueño, montaje…*, que desarrollarás en posteriores trabajos, también lo es que propones unos modos de hacer —mediante el encargo e incorporación de trabajos originales de esa comunidad con la que te relacionas—, que no vuelves a repetir. En este sentido, si ya sabemos lo que instaura este importante trabajo —al que quizás ya le hemos dedicado demasiado tiempo— también me gustaría saber qué descartas, qué te hace virar hacia unas formas de operar en las que sigues convocando a numerosos corresponsables, pero que participan y lo hacen de una forma muy diferente.

Pedro G. Romero: Bien es verdad que, inmediatamente después de estos trabajos, a los que llamo *La sección áurea*, esos encargos de obras de arte, así, de forma mecánica, pedir a terceros que hagan lo que segundos, encargarles trabajo con instrucciones precisas, que pintaran un cuadro o hiciesen una fotografía según unas normas que les dictaba y así buscar lo colaborativo casi de forma automática, casi robotizada, una especie de cibernética casera, sin relación ni afecto. En fin, todo eso se me apareció por momentos como una operación solo retórica, meramente retórica y que entonces podía emparentarse con corrientes como el apropiacionismo, la desaparición cibernética del autor o el arte-empresa, y operaciones conceptuales de

1. Raymond Williams, *Marxismo y literatura* [*Marxism and Literature,* Oxford, Oxford University Press, 1977], trad. cast. de Pablo di Masso, Barcelona, Ediciones Península, 1988.

ese espectro que no me interesaban. Eso se me agotaba, me parecía insuficiente. Quizás el trabajo en colectivos en la tradición del productivismo o de la cooperativa anarquista me parecía interesante, pero tampoco era exactamente eso. No sé por qué, la cuestión del hacer solitario poblado de otros, esa cosa spinozista de que incluso cuando estamos solos, haciendo solos, incluso en las afueras de la ciudad, de la política, también ahí estaba la voz común, colectiva, me pareció siempre fundamental. Pero desarrollarla en esas operaciones obvias, ya sea la empresa capitalista o desde el sindicato comunista, todo eso me parecía evidente, repetición de marcas históricas, la revolución industrial, la revolución política republicana, etc. Solo desde hace unos años empecé a entrever que en aquella intención había cosas interesantes, cosas que iban más allá del lenguaje con que todo eso operaba y se había colado como por debajo algo de esa mirada directa, de ese "terror", como lo llama Jean Paulhan. Paulhan hace una distinción entre dos caminos: el del "terror", es decir, esa mirada directa de la que venimos hablando, de la que Rimbaud sería su ejemplo; y la "retórica", asumir que solo se puede operar desde el lenguaje, Mallarmé en este caso. Lo que cuenta Paulhan en *Las flores de Tarbes* (1941[2]) me interesa desde que se lo escuché a Agamben en aquel seminario de Sevilla al que asistí, a mediados de los noventa. Pero no tanto como dos caminos distintos sino como la tensión que hay entre ellos. Creo que "terror" y "retórica" se entrelazan en todas las obras que me interesan, desde *Las meninas* de Velázquez hasta la *Cartilla escolar antifascista* de Amster, por poner obras entre las que se supone hay mucha distancia. Ya digo, después he pensado que había algo de esa mirada directa en *La sección áurea* pero entonces, en un punto,

[…]

2. Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, París, Gallimard, 1941. Trad. cast. de Juan José Álvarez Galán, *Las flores de Tarbes o El terror en las letras*, Madrid, Arena Libros, 2010.

12. R.A.R.O.

(*Un mundo r.a.r.o.*)

El proyecto *r.a.r.o.* —cuyas siglas no tienen clara designación aunque apelan a algo así como Revista de Arte, etc.— fue una revista de arte y pensamiento. A finales de la década de 1980 hubo cierta pujanza económica en el mercado del arte español, las galerías no solo crearon el bazar ARCO sino que editaban catálogos y ofrecían sueldos a los artistas. *r.a.r.o.* no quiso usar esa posibilidad de publicación para un catálogo propio, sino para una revista que diera voz a otros artistas y cosas que reflejaban bien la preocupación de Pedro G. Romero. Lo que latía en el fondo de esa intención era la necesidad de ofrecer otro relato de lo que era el arte entonces, concretamente un arte hecho en esta parte del sur de Europa. Esa labor no se podía hacer en solitario sino que debía ser una narración que sumara muchas otras voces; y es que la recuperación del relato llevaba incorporada, también, la de la polifonía. El primer desafío era terminar con la idea hegemónica de canon, una suerte de afirmación de la historia del arte según el modelo MoMA de Nueva York aplicado convenientemente a cada provincia del imperio. Frente a eso, más que una afirmación identitaria local, se buscaba una suerte de Arte Andaluz estandarizado, una especie de internacionalismo polifónico y crítico que, cuando menos, desestabilizaba el hacer propio del artista. Las exposiciones organizadas bajo el apelativo de *r.a.r.o.* estaban afectadas por la tensión descrita, y la forma de hacer del artista se veía inmersa en un cuestionamiento radical sobre lo que hace y su significado.

UN MUNDO R.A.R.O.

Las 40 piezas de la exposición *Un mundo r.a.r.o.* no tenían un significado preciso, se multiplicaban en combinaciones diversas que, dependiendo de la manera de combinarlas, daban lugar a más de 150 relatos distintos. Los 40 cuadros no cambiaban, pero según su conjugación tenían un significado u otro. Como consecuencia, las obras no se identificaban con su condición de mercancía pues era imposible tener de golpe todos los relatos, todas las posibilidades del hacer del artista. *Espejo de tinta* significaba una cosa si iba al lado de *Aura* o de *Puerta del tiempo,* y aún volvía a cambiar su sentido si le sumaban las variantes de *Nuclear* o *Atómica*.

13. LA SECCIÓN ÁUREA

(*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*)

La divina proporción, o sección áurea, trataba de encontrar una representación perfecta de hombres y mujeres mediante el número, el cálculo geométrico y la perspectiva. El *Hombre de Vitrubio* de Leonardo da Vinci era su ejemplo mayor. En ese sentido, y no sin mucha guasa —terminología popular donde la ironía y la parodia se suman a la crítica— el autor empezó a retratar a toda la humanidad atendiendo a esa perfecta representación. Por un lado usaba una tipología de retrato neutra, por otro, aplicando yodo a la superficie de la fotografía revelada, conseguía una cierta aureola "como de santidad" típica de las representaciones cristianas. En muchos sentidos seguía las indicaciones de Francisco Pacheco —pintor y teórico que inicia el conceptismo pictórico en la Sevilla del 1500— en un intento del autor de emparentar los modos de hacer que conocemos como artes conceptuales con las viejas formas del conceptismo sevillano: Murillo, Velázquez, Zurbarán, etc. En ese sentido, y a partir de una profunda reflexión sobre la pintura de taller del siglo áureo, decide tipificar unas proporciones áureas propias y encargar a muchos amigos artistas de su generación —Rafael Agredano, Javier Baldeón, Juan del Campo, Pepe Espaliú, Victoria Gil, José María Giro, Curro González, Federico Guzmán, Manolo Lacalle y Agustín Parejo School— pinturas que se sometan férreamente a estas consideraciones. Las obras resultantes no son de nadie, no tienen autor, en esa tensión entre el trabajo de taller, las normas del maestro y el director del encargo. De forma temprana, esta obsesión con la proporción de la representación tiene que ver con intentar mecanizar —en el sentido que Marcel Duchamp o Francis Picabia usan la palabra— las formas de hacer más allá del gusto propio, las pulsiones del espíritu o las necesidades de expresar algo. Late ahí la convicción de que el nacimiento de la perspectiva, la invención del amor cortés y el dinero financiero surgen juntos y a la vez que la idea moderna de arte.

LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

La lectura de la famosa obra de Walter Benjamin tiene en Sevilla características peculiares, no solo porque su primer editor y traductor al español fuera Jesús Aguirre, primero sacerdote y después duque de Alba, sino también por particulares y tempranas interpretaciones como las que hiciera en la década de 1970 el músico popular Pive Amador. En línea con estas

lecturas bastardas, se fuerza en este trabajo la asimilación del aura benjaminiana con la aureola de los santos. Fue Hegel quien escribió que Murillo pretendía retratar a toda la humanidad como si fuesen dioses, santos o ángeles. No muy lejos de esta actitud estaba la serie de 1.900 retratos con aura, la mitad de los cuales lavados con yodo, que Pedro G. Romero comenzó a finales de la década de 1980.

14. EL ALMACÉN DE LAS IDEAS

(*M.A.T.E.M.A.T.I.C.A.*, *Fla-Co-Men*)

Algunas ideas en torno al doble o la dialéctica, en muchos casos con divagaciones no académicas, surgen en el autor a partir de una lectura juvenil del *Diario filosófico* y los *Diarios secretos* del judío austriaco Ludwig Wittgenstein. Las anotaciones de diverso carácter, afecto y temperatura que coinciden en un mismo día proporcionan a Pedro G. Romero una condición escindida del lenguaje.

Estas primeras pinturas conceptistas parten del emparejamiento fonético de dos palabras que suenan igual pero tienen significados distintos. Una de ellas está cubierta de un material —azufre, cemento, yodo, tinta, cobre, etc.—, y la otra está pintada con un acrílico que imita el color de ese material. Con el paso del tiempo la materia va mutando de aspecto, erosionada en contacto con el aire, mientras el color —en alusión a los estudios sobre el color de Wittgenstein— permanece estable. El artista emparentó los enunciados del primer Wittgenstein (*Tractatus Logico-philosoficus*) y del segundo (*Investigaciones filosóficas*) con una voluntad de juego que aúna el conceptismo de Baltasar Gracián, la escritura rousseliana leída por Marcel Duchamp y los juegos de lenguaje. A la vez, hay una fuerte impronta materialista que no quiere espiritualizar, ni idealizar, ni dejar el arte al aire de las ideas estéticas. Acertada o equivocadamente, Pedro G. Romero pensaba entonces que el artista como emisor —productor de artefactos— siempre es impersonal, en realidad nada de lo que hace depende de él sino del exterior, del lenguaje; mientras que, como receptor —lector, espectador, oyente—, se tiene la sensación engañosa de que las cosas y las palabras salen de uno mismo, tienen algo que ver con una conciencia individual o una sensación fantasma de sujeto. En el ejercicio materialista de esa idea nacen muchas de las convicciones del artista para entender el trabajo del arte como la construcción de "máquinas de trovar" distintas.

M.A.T.E.M.A.T.I.C.A.

Con este título enigmático, el grupo teatral El traje de Artaud estrena la segunda obra de teatro de Pedro G. Romero, que versa sobre las matemáticas y la condición paradójica o absurda que este reduccionismo aritmético ejerce sobre lo real. La impronta del "grupo de teatro" es determinante para la comprensión de la actividad del artista inserta en un sistema de producción concreto. Desde esa perspectiva, con todo el recorrido que va desde los cómicos medievales hasta nuestros días, se entiende que al autor siempre le pareciera falsa la dicotomía entre el individuo y el colectivo a la hora de afrontar la creación.

FLA-CO-MEN

En este dibujo de letras, que a veces aparece como Co-Men-Fla, realizado en 1987, se atisba algo de lo que después sería el trabajo de Pedro G. Romero con el flamenco. Incluso una de las piezas mayores de Israel Galván se titularía así. Sin atender solamente a una visión tópica de la deconstrucción a lo Derrida, se trata, sencillamente, del *ars combinatoria* que estaba en la base de los poemas y máquinas —también en las españolas— dadaístas, en las máquinas de lenguajes de Ramon Llull o en la máquina de trovar del joven Jorge Meneses.

15. LAS TRABAJADORAS

Tres piezas en vídeo realizadas expresamente para la exposición *Máquinas de trovar*, que siguen el patrón de la obra *Los trabajadores*, también expuesta.

Este trabajo funciona del mismo modo que las proporciones del cuerpo humano descritas por Vitrubio lo hicieron para el *Hombre de Vitrubio* de Leonardo da Vinci y el tiempo clásico, o el *Modulor* de Le Corbusier para nuestra modernidad, como una especie de proporción o distribución de las partes sensibles, de las cosas del mundo. Con la participación de Javiera de la Fuente, Fuensanta la Moneta y Lucía la Piñona, supone una diversificación notable del esquema único inicial. Las imágenes, la coreografía, muestran cómo van trabajando, por separado y a la vez, los pies, las caderas, la cabeza y así, hasta llegar al cielo, fragmentos y todo a la vez, *organom* y cuerpo sin órganos. Además, asunto clave, las distintas piezas sirven como medio, vehículo, para mostrar en los créditos a todas las personas que han trabajado en un proyecto como *Máquinas de trovar*.

Sin título F-226/F-297
1988-1990
Fotografía en yodo
Colección Fundación Mediterráneo. Depósito en el MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

Sin título F-19/F-225
1988-1990
Fotografía en yodo
Colección Fundación Mediterráneo. Depósito en el MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

Nuclear
1989
Fotografía intervenida
Colección "la Caixa". Arte Contemporáneo

Lot
1989
Fotografía intervenida y cera
Colección "la Caixa". Arte Contemporáneo

Puerta del infierno
1989
Madera, azufre y cera.
Colección "la Caixa". Arte Contemporáneo

Sin título
1988-1990
Fotografía en yodo
Pepe Cobo y cía.

Consuelo
1989
Fotografía intervenida
Colección Meana Larrucea

Gioconda
1989
Tinta, laca, barniz, fotografía y yodo sobre tabla
Colección Meana Larrucea

Fantasma
1989
Fotografía tratada con yodo y lejía
Pablo Leal Serrano

Gates of Perception
1989
Fotografía b/n y madera
Depósito en Galería Alarcón Criado

Ángel
1989
Óleo sobre lienzo
Colección Museo Artium, Vitoria-Gasteiz

Beginning to See the Light
1989
Óleo sobre lienzo
Colección Museo Artium, Vitoria-Gasteiz

Nuclear
1989
Fotografía intervenida
Colección "la Caixa". Arte Contemporáneo

Lot
1989
Fotografía intervenida y cera
Colección "la Caixa". Arte Contemporáneo

Puerta del infierno
1989
Madera, azufre y cera
Colección "la Caixa". Arte Contemporáneo

Pedro G. Romero y
Javier Baldeón
Sin título
Javier Baldeón
1989
Técnica mixta intervenida
Galería àngels barcelona

Javier Baldeón
1989
Fotografía intervenida
Galería àngels barcelona

Pedro G. Romero y
Federico Guzmán
Sin título
Federico Guzmán
1989
Tinta sobre lienzo
Estudio Pedro G. Romero

Curro González
1989
Fotografía intervenida
Estudio Pedro G. Romero

Sin título F-226/F-297
1988-1990
Fotografía en yodo
Colección Fundación Mediterráneo. Depósito en el MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

Sin título F-19/F-225
1988-1990
Fotografía en yodo
Colección Fundación Mediterráneo. Depósito en el MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

Puerta de las estrellas
1989
Madera y lacado
Depósito en Galería Alarcón Criado

Espejo de Wittgenstein
1989
Papel, tinta y barniz sobre tabla
Colección particular, Madrid

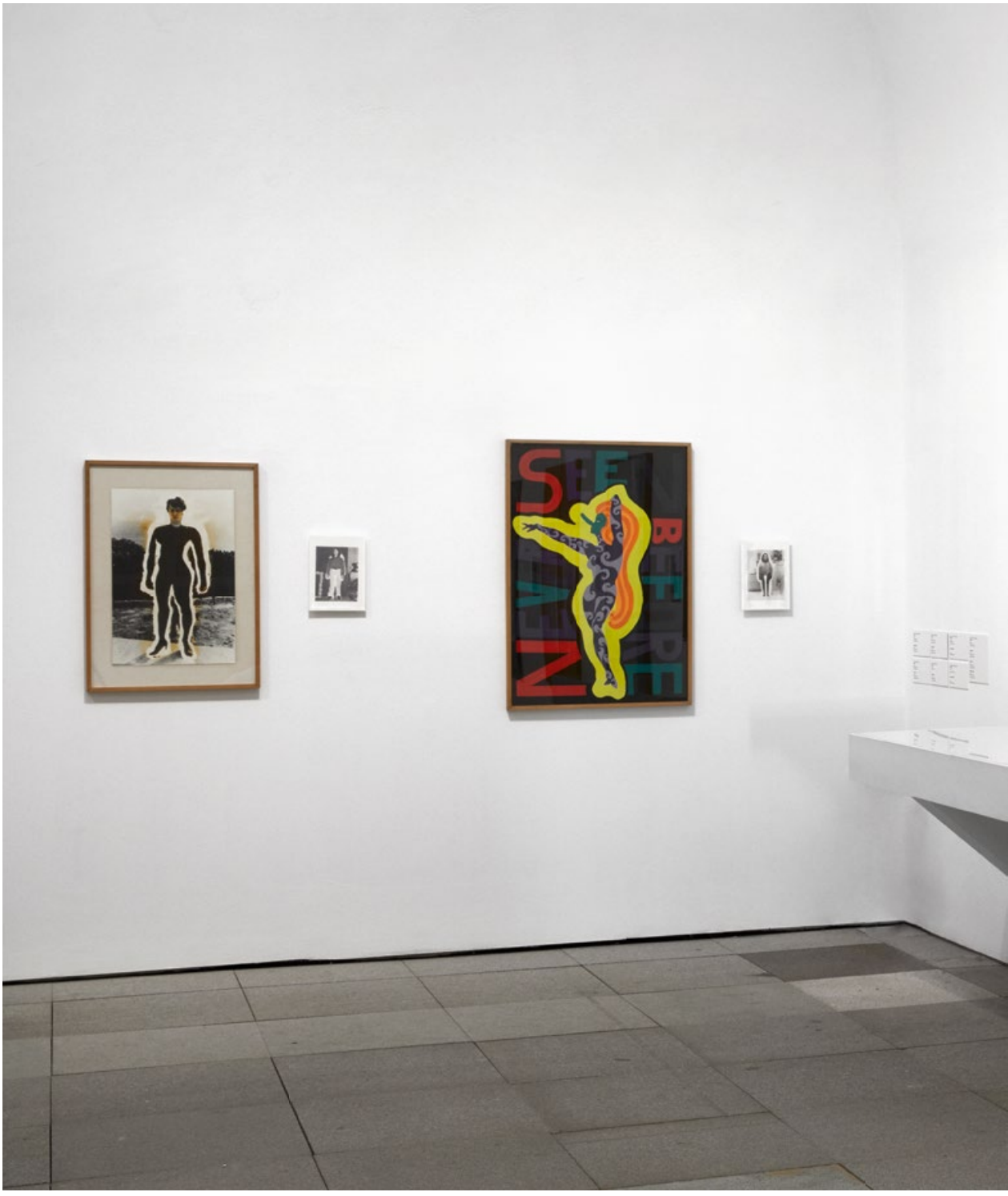
White Light, White Hate
1989
Blanco de plomo sobre lienzo
Colección Ignacio Tovar. Castilleja de la Cuesta, Sevilla

Sin título
1988-1990
Fotografía en yodo
Pepe Cobo y cía.
y el MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

Sin título F-19/F-225
1988-1990
Fotografía en yodo
Colección Fundación Mediterráneo. Depósito en el MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante

Sin título
1988-1990
Fotografía en yodo
Pepe Cobo y cía.

Sin título F-19/F-225
1988-1990
Fotografía en yodo
Colección Fundación Mediterráneo. Depósito en el MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante



Pedro G. Romero y
Victoria Gil
Sin título
Victoria Gil
1989
Fotografía intervenida
Galería àngels barcelona

Victoria Gil
1989
Fotografía intervenida
Galería àngels barcelona

Pedro G. Romero y
Rafael Agredano
Sin título
Rafael Agredano
1989
Gouache sobre papel
Galería àngels barcelona

Rafael Agredano
1989
Fotografía intervenida
Galería àngels barcelona

Pedro G. Romero y
Pepe Espaliú
Sin título
Pepe Espaliú
1989
Dibujo intervenido
Galería àngels barcelona

Pepe Espaliú
1989
Fotografía intervenida
Galería àngels barcelona

Pedro G. Romero y
Javier Baldeón
Sin título
Javier Baldeón
1989
Técnica mixta intervenida
Galería àngels barcelona

Javier Baldeón
1989
Fotografía intervenida
Galería àngels barcelona

Pedro G. Romero y
Federico Guzmán
Sin título
Federico Guzmán
1989
Tinta sobre lienzo
Estudio Pedro G. Romero

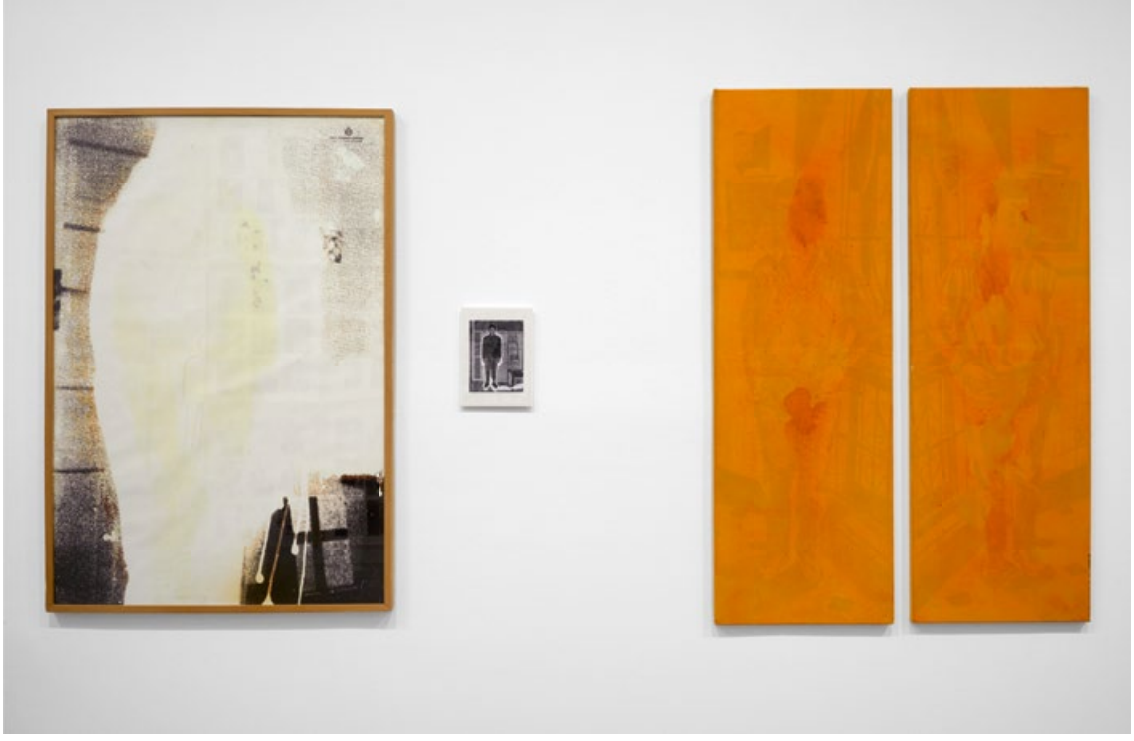
Curro González
1989
Fotografía intervenida
Estudio Pedro G. Romero

Fantasma
1989
Fotografía tratada con yodo y lejía
Pablo Leal Serrano

Gates of Perception
1989
Fotografía b/n y madera
Depósito en Galería Alarcón Criado

Espejo de tinta
1980
Tinta y laca sobre tabla
Pepe Cobo y cía.

AURA
1990
Fotografía intervenida
Colección Fundación Mediterráneo. Depósito en el MACA, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante



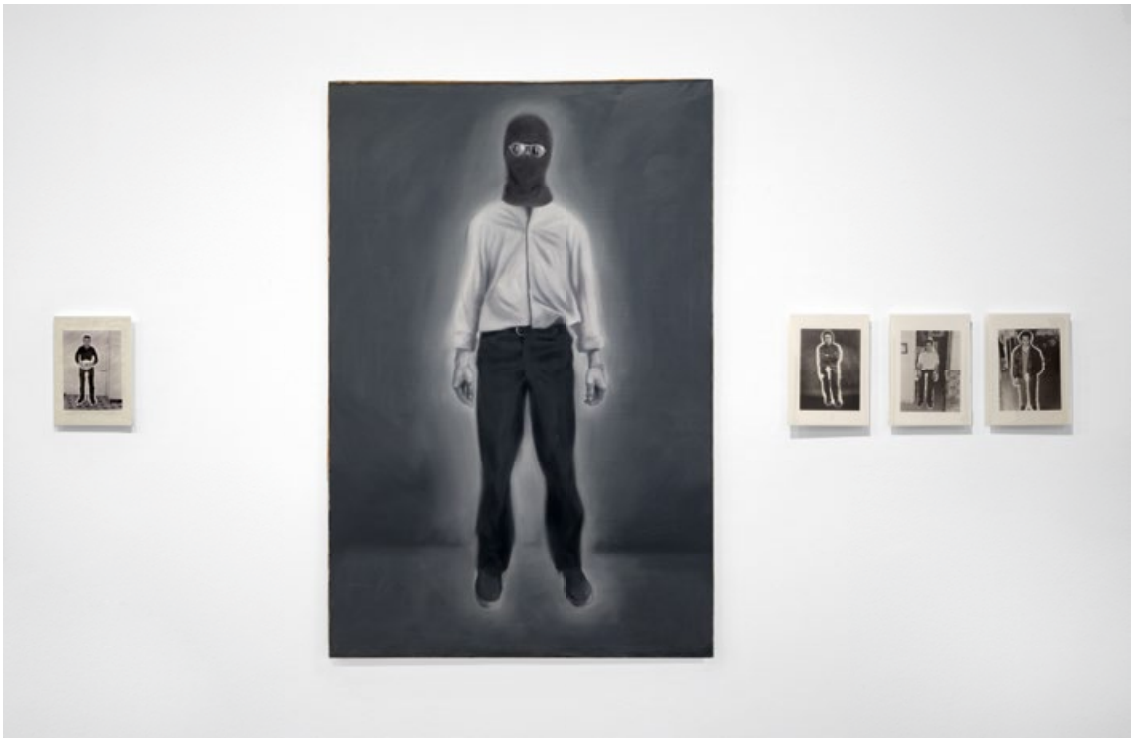
Pedro G. Romero y Federico Guzmán
Sin título
Federico Guzmán
1989
Fotografía con yodo
Estudio Pedro G. Romero

Curro González
1989
Fotografía intervenida
Estudio Pedro G. Romero

Pedro G. Romero y Curro González
Sin título
Curro González
1989
Tinta sobre lienzo
Estudio Pedro G. Romero

Pedro G. Romero y
Pepe Espaliú
Sin título
Pepe Espaliú
1989
Dibujo intervenido
Galería àngels barcelona

Pepe Espaliú
1989
Fotografía intervenida
Galería àngels barcelona



Curro González
1989
Fotografía intervenida
Estudio Pedro G. Romero

Pedro G. Romero y
Juan del Campo
Sin título
Juan del Campo
1989
Óleo sobre lienzo
Galería àngels barcelona

Luis Navarro
Chema Cobo
Abraham Lacalle
1989
Fotografías intervenidas
Galería àngels barcelona

Cartel nº 2
1988
Cemento y acrílico
sobre tabla
Depósito en Galería Alarcón
Criado

Cartel nº 7, *Cartel nº 11*
1988
Azufre y acrílico sobre tabla
Depósito en Galería Alarcón
Criado

Mueble C y *mueble S*
1988
Técnica mixta
Colección "la Caixa".
Arte Contemporáneo

Cartel nº 5
1988
Yodo y acrílico sobre tabla
Colección Nathalie Trafford

Cartel nº 9
1988
Yodo y acrílico sobre tabla
Depósito en Galería Alarcón Criado

Cartel nº 14
1988
Cemento y acrílico sobre tabla
Colección Galería Rafael Ortiz, Sevilla-Madrid

12 libros
1988
Técnica mixta
Colección "la Caixa". Arte Contemporáneo

Sin título (Instalación)
1989
Técnica mixta
Colección Meana Larrucea

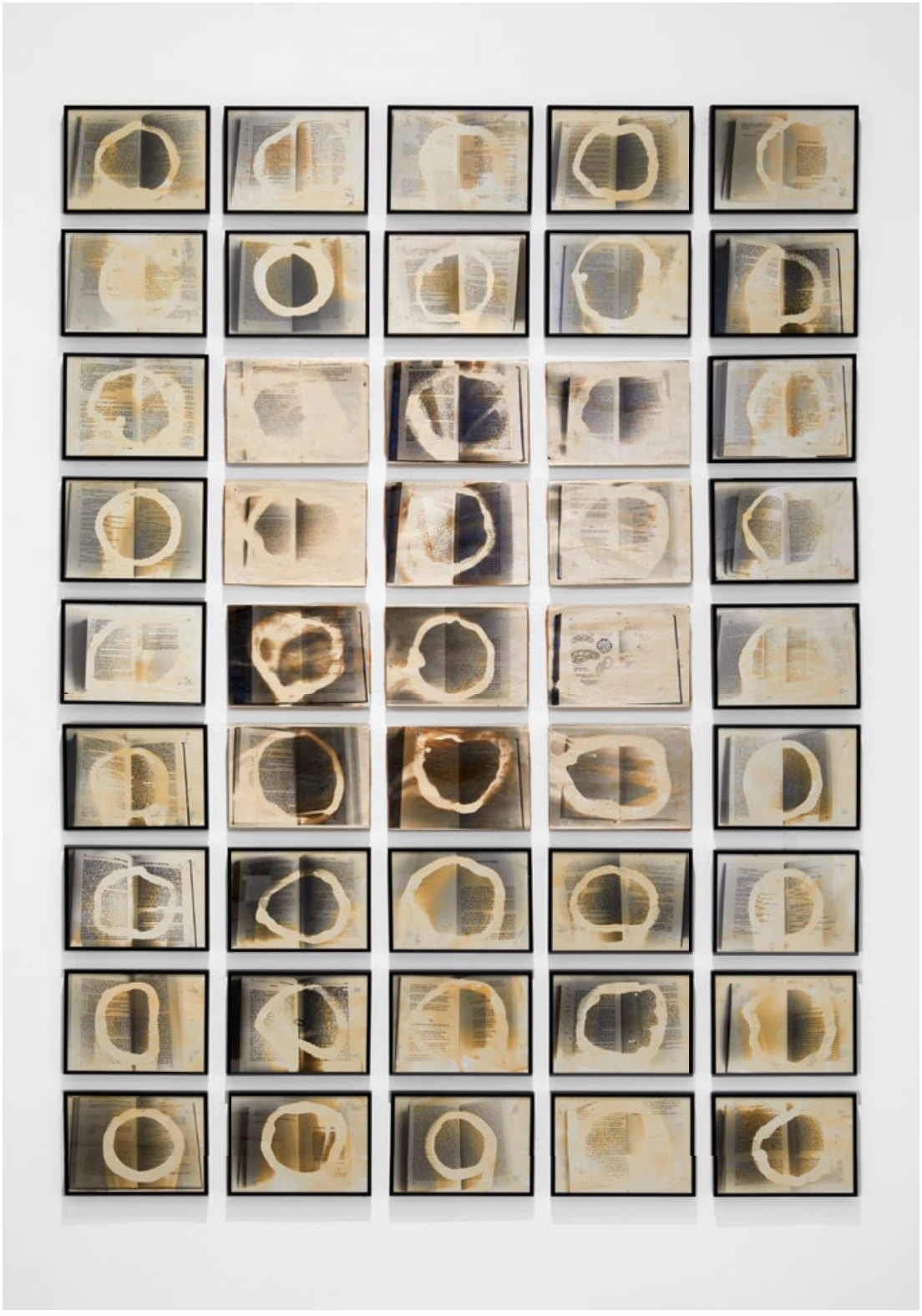
Mueble I
1988
Técnica mixta sobre libros irregulares
Colección Galería Rafael Ortiz, Sevilla-Madrid

Folletos Almacén de las ideas
1987-1988
Impresión sobre papel
Madrid: Galería Fúcares, Barcelona: Fundació Caixa de pensions
Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía
Estudio Pedro G. Romero

M.A.T.E.M.A.T.I.C.A.
1986
Vídeo, fotografías y textos
Video recording: Miguel Ferrer Blanco
Fotografías: Chema Castelló
Archivo F.X.

Cartel nº 5, *Cartel nº 9*
1988
Yodo y acrílico sobre tabla
Colección Nathalie Trafford
Depósito en Galería Alarcón Criado

Mueble I
1988
Técnica mixta sobre libros irregulares
Colección Galería Rafael Ortiz, Sevilla-Madrid



12 libros
1988
Técnica mixta
Colección “la Caixa”.
Arte Contemporáneo

Sin título
1989
Técnica mixta
Colección Meana Larrucea

Fla-Co-Men
1987
Tinta, yodo y dorado sobre tela
Estudio Pedro G. Romero

Folletos Almacén de las ideas
1987-1988
Impresión sobre papel
Madrid: Galería Fúcares. Barcelona: Fundació Caixa de pensions
Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía
Estudio Pedro G. Romero

M.A.T.E.M.A.T.I.C.A.
1986
Vídeo, fotografías y textos
Video recording: Miguel Ferrer Blanco
Fotografías: Chema Castelló
Estudio Pedro G. Romero

M.A.T.E.M.A.T.I.C.A.
1986
Vídeo, fotografías y textos
Video recording: Miguel Ferrer Blanco
Fotografías: Chema Castelló
Estudio Pedro G. Romero

Luminoso nº 5
1989
Tinta mate y barniz brillante sobre tabla
Colección particular

Fla-Co-Men
1987
Tinta, yodo y dorado sobre tela
Estudio Pedro G. Romero

Pedro G. Romero y
Federico Guzmán
Esta es la torre más alta de todos los museos
1985
Nogalina sobre madera
Estudio Pedro G. Romero

[…]
me parecieron mera retórica. Y necesitaba ensayarlo de otras maneras, porque algo me dejaba especialmente insatisfecho. Muchas veces pienso que el "éxito" de los jóvenes artistas de finales de los ochenta, ese "exit/éxito", es decir, salida hacia el éxito que trabajaron José Luis Brea en *Antes y después del entusiasmo*[3] o Mar Villaespesa en *El Sueño Imperativo*[4], me parecía insuficiente. El ciclo de trabajo estudio-mercado-museo que se ofrecía no podía ser la experiencia del arte. Me aparté de muchas maneras, pero de entre esas muchas había unas cuantas que continuaban las reflexiones de Benjamin sobre el aura, o que partían de ahí. El trabajo con los otros, no sé, Juan del Campo —el colectivo, o lo que sea, que hice primero con Abraham Lacalle y después con Chema Cobo y Luis Navarro—, mi participación en La Situación o en Carta de Ajuste —donde ya trabajaba con vosotros, con BNV Producciones, como hasta ahora—, tenía que ver con entender cómo operaba el productivismo, unas veces constructivista y otras dadaísta, en el decir de Benjamin, en ese entendimiento de la obra de arte, del modo de hacer que había que redefinir. Obviamente, el trabajo con el flamenco fue consecuencia de todo eso, de muchas maneras: la lejanía benjaminiana, los anacronismos, el trabajo contra la Historia, así, con mayúsculas. Pero también el castigo de la mercancía, el medio hegemónico de aparición del arte desde que en el principio de la edad moderna se concibiera su modo de hacer, al mismo tiempo que el capital financiero o que el amor romántico, por cierto. Las obras, los trabajos que yo hacía aquellos años, aparte de los asuntos que trataba, se presentan siempre como una mercancía dañada, despreciada, castigada incluso, intentando ver qué podía sobrevivir del "aura", por seguir usando los términos de Benjamin, a todo esto. Por decirlo de otra manera, ¿podían seguir mirándonos las obras de arte

3. José Luis Brea (com.), *Before and After the Enthusiasm, 1972-1992*, KunstRai 89 de Ámsterdam, del 24 al 28 de mayo de 1989.

4. Mar Villaespesa (com.), *El Sueño Imperativo*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, del 22 de enero al 3 de marzo de 1991.

desde esa condición dañada? Lo que sí ocurrió al rebajar las exigencias de acabado y forma de la mercancía, como digo, al dañarla, menoscabarla, al reducir su mercadería, ese operar absoluto sobre la obra de arte como dinero, entonces, en ese agujerear lo material, es cuando aparecieron las relaciones, los vínculos. Y eso empezó a producirse cada vez más y de formas más complejas entre imágenes pero también entre modos de hacer, colectivos, trabajos, intereses, disciplinas, todo un sistema nervioso complejo que me daba la sensación de operar con un ser vivo. Y es que supongo que se trataba de eso, ¿no? Si la cosa te mira es que tiene vida propia, incluso biografía, avatares, padecimientos. Casi una cualidad biológica de la obra de arte. Mi hostilidad a que las obras de arte se conviertan en mero pretexto biográfico del autor, en mera continuación de su biografía —en trabajos como los de *Auto(de fe)biografía*— es eso precisamente, ese parasitismo. Se supone que la obra tiene su propia vida, que no es lo mismo que autonomía, puesto que, como sabemos, tampoco en nuestras vidas hay una autonomía total y lo viviente es siempre conviviente. No creo que la vida-artista de Foucault o el "todos somos artistas" de Beuys tenga que ver con las "vidas de santos", aunque, indudablemente, la parodia está ahí funcionando. Ese hacer común, esa voz colectiva, todo eso es lo que la obra de arte va sumando, la autoría es importante como lo que es, una participación. La imagen es exactamente eso, una participación, una parte de lo sensible, una de las apariciones de lo sensible. Cuando una imagen no genera otras imágenes se hipertrofia y se convierte en ídolo y entonces, sí, hay que destruirlo.

Andrea Soto Calderón:

Jacques Rancière sostiene que la pérdida de lo real es de hecho una pérdida de la apariencia. En efecto, afirma que la estrategia del artista político no consiste en reducir el número de imágenes, sino en oponerles otro modo de reducción, otro modo de ver que se toma en cuenta. Su noción de apariencia, desde luego, no se inscribe en la constelación filosófica de la fenomenología, el situacionismo, el estructuralismo, la sociología crítica o los estudios visuales. Sus reflexiones se inscriben más bien en una tradición materialista en donde el aparecer no ha de ser entendido como una reivindicación por "ser visto" sino por la capacidad de alterar las cuentas del poder. La apariencia no es algo que se opone a lo real, ni a lo verdadero, sino que forma parte de su constitución. Es un instante de disparidad, de asimetría, de litigio, un intervalo que permite otra relación. En definitiva, con cómo lo visible puede ser cambiado, con la capacidad de introducir elementos ajenos que no se dejan categorizar por un concepto o determinación, introduce una forma inédita de experiencia. De ahí que esta fantasmagoría benjaminiana ha de ser pensada en contacto con nociones tales como figurabilidad (Lyotard, 1979[1]), plasticidad (Malabou, 2010[2]), materialidad (Althusser, 1982[3]). Es posible que el exceso de visibilidad de nuestra época no deje espacio para lo incontable, lo irrepresentable, lo inaparente. Lo que exige un esfuerzo persistente por rescatar las apariencias, las sobras, lo insignificante, los archivos de los que quedan fuera de la Historia, los gestos mínimos e intermitentes. Se pueden intentar eliminar las apariencias, pero ellas insisten y asoman por algún lugar inesperado. Entre desaparición y substitución, esa zona liminal que toma su consistencia de manera relacional.

1. Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, París, Klincksieck, 1971. Trad. cast. de Josep Elias y Carlota Hesse, *Discurso, Figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
2. Catherine Malabou, *La plasticidad en espera*, trad. cast. de Cristóbal Durán y Manuela Valdivia, Santiago de Chile, Palinodia, 2010.
3. Louis Althusser, "Le courant souterrain du matérialisme de la rencontré" (1982), en *Écrits philosophiques et politiques*, vol. 1, París, Éditions Stock, 1982. Trad. cast. de Luis Alegre y Guadalupe González, "La corriente subterránea del materialismo del encuentro", en *Para un materialismo aleatorio*, Madrid, Arena Libros, 2002.

Valentín Roma:

Una de las preguntas que me parecen más sustanciales en la literatura no es para quién escribimos sino con quién se escribe. Porque, efectivamente, en el desplazamiento desde la teleología hasta el acompañamiento, desde el inefable lector arquetípico hasta el lenguaje como razón de ser del escribir, hay toda una serie de posiciones que se ajustan, un grupo de compromisos —no pesados, no pomposos— que se adquieren cuando uno escribe. Y es que cada vez encuentro más ridícula y más pueril la épica literaria, esas peroratas sobre lo que añade a la vida de las personas el hecho de pasar horas y horas inventando historias. A mí me dejó muy "tranquilo" —y a la vez me "intranquilizó" por completo— leer una entrevista a Constantino Bértolo donde este decía que somos muchísimo mejores que los libros que escribimos y que, por el contrario, al escribir uno acepta cierto pacto de responsabilidades derivado de pedir la atención colectiva, al usar ese patrimonio comunitario que es el lenguaje. No soy objetivo con las cosas que dice y escribe Bértolo, pues lo considero mi maestro, alguien a quien acudo para aclarar dudas epistemológicas y políticas que tienen que ver con el oficio de escritor. En algún momento he fantaseado con pergeñar un ensayo que podría titularse "De Berger a Bértolo; de la literatura sinfónica a La Internacional", como queriendo desglosar un *trip* personal, común en algunos escritores y artistas de mi generación o aledaños, quienes empezamos queriendo "sonar bien" y hemos acabado —o en ello estamos— tratando de acomodar una práctica, la del escribir o la del arte, dentro de un sistema complejo de cosas que se hacen para pagar facturas, para entablar amistades o para emparejarnos, para producir algo que fuera de aquí no tiene ni un gran valor ni una gran repercusión. Todo esto venía a cuento porque, al escribir, cada vez me siento más próximo a esas eventualidades, cada vez noto que, con quien escribo, de donde entro y salgo, no es de las genealogías autorales, de Antonio-Prometeo Moya o de Margo Glantz, de mi querido Juan Cárdenas o de la imprescindible Sharon Olds, sino que quien escribe conmigo es una especie de dibujo caótico, un telón de fondo donde lo miserable se mezcla con lo apoteósico, donde uno siente algo parecido a un deber con el contar, un deber que por supuesto nadie te ha exigido, nadie espera, pero que por alguna razón se hace inaplazable.

Entre el diccionario y el salario, entre el sinónimo y la cuota de la hipoteca, ese es lugar en el que escribo y con quien me acompaño al escribir. Y espero que se entienda que no estoy haciendo apología de ninguna mundanalidad artística, ni tampoco rebajando la sofisticación de la literatura.

IV

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: Según Robbe-Grillet, Raymond Roussel "posee la ventaja suplementaria de situarse enteramente en el dominio del lenguaje"[1]. Robbe-Grillet realiza esta afirmación a propósito de la importancia que Roussel atribuye a pequeñas modificaciones en palabras parecidas pero cuyos sentidos no tienen ninguna relación. Mediante el sencillo movimiento de una vocal, de una letra, Roussel no solo altera el sentido de la frase, sino que expresa un cambio profundo del orden, de la composición, "de lo que significa el mundo y el lenguaje". *El almacén de las ideas* y *r.a.r.o*, las obras con las que finalizas o inicias —según se mire— el recorrido de esta exposición, funcionan de semejante forma, al igual que ocurre en la serie *El trabajo*. ¿Podríamos situar la importancia de estas obras en el hecho de que con ellas inauguras una mecánica que, como en Roussel, es "a la vez máquina de reproducir y de modificar"?

Pedro G. Romero: Me acuerdo por un momento de Silverio Lanza, un autor menor pero muy importante para mi trabajo, para entender el lugar desde el que opero. Corpus Barga recoge su opinión sobre lo que podríamos llamar "la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica"[2]. Silverio Lanza propone una serie de operaciones matemáticas para estimar la cantidad de experiencia —el aura— que remite mismamente una reproducción de *Las meninas* frente a la que expide el propio cuadro. Es un texto delirante y lúcido a la vez. Para Silverio el espectador sabe lo que está mirando y en su conciencia opera con estas ecuaciones que relativizan, suman y restan lo que ve, sea la pintura original o su reproducción en una

1. Alain Robbe-Grillet, "Enigmas y transparencia en Raymond Roussel" ["Énigmes et transparence chez Raymond Roussel", en *Pour un nouveau roman*, París, Les Éditions de Minuit, 1963], epílogo en Raymond Roussel, *Locus Solus*, trad. cast. de Pablo Irés, Madrid, Capitán Swing, 2012, p. 428.
2. Corpus Barga, *Los pasos contados. Una vida española a caballo en dos siglos*, Barcelona, Edhasa, 1963

revista de manera que la experiencia, entonces, concluye, siempre es la misma. Claro que hay humor, hay parodia, hay risa y se opera con el lenguaje sabiendo que es insuficiente, claro, para explicar el mundo. Eso es básico, la sospecha del lenguaje, no en términos del lenguaje como algo que falsifica el mundo sino del lenguaje como posibilidad de coincidir punto por punto con el mundo. Silverio está en la tradición de los fumistas franceses, de Alphonse Allais, de donde proceden después Alfred Jarry o el caso extraviado de Raymond Roussel. Si esa es la tradición duchampiana, yo estoy en esa tradición desde luego. Yo conocí a Silverio por un juego perverso de Jorge Luis Borges que atribuye su obra a la invención de Ramón Gómez de la Serna y la coloca entre sus cien obras fundamentales de la literatura universal. Pero resulta que no era una ficción, que Silverio Lanza existía realmente, que su obra no era mera invención. No sé, de pronto, una obra de arte tomaba esos atributos de vida, biografía, experiencia, de los que estoy hablando. Silverio Lanza, desde luego, desarrolla la vieja tradición del humor conceptista, de Gracián, de Goya, de Larra, él mismo establece su tradición. Es curioso que Debord, por ejemplo, vea en Ramón esa tradición, algo que tanto le cuesta a la propia crítica española, que ha hecho de Ramón el principal apóstol de Silverio Lanza, una especie de castizo, de costumbrista. Es otro de los problemas de no ser capaz de entender nuestra propia versión periférica de lo que fue la modernidad. Pero, aunque no lo parezca, voy al núcleo de tu pregunta, vaya: ese uso del lenguaje fuera de su sentido, horadando su propio sentido o creando sentidos secundarios, terciarios, multiplicando su sentido. En Roussel, desde luego, del que tomo su método en *Cómo escribí algunos de mis libros* para todas mis series de *El trabajo* realizadas siempre en grupos, laboratorios y talleres. A mí siempre me interesó mucho en Benjamin, por seguir bajo su auspicio, su uso y sospecha de la dialéctica. En realidad, la dialéctica negativa de Adorno tiene en Benjamin su antecedente práctico y hunde sus

raíces en el marranismo, como recordara Derrida, y en el saber teológico de Benjamin sobre tradiciones judías como la de los sabbatianos. Usar la dialéctica y a la vez sospechar de esta, considerarla insuficiente. Creo que es Mary Douglas la que dice que la dialéctica aparece simplemente porque tenemos dos ojos y dos manos. La duplicidad de Roussel, lo doble en Artaud —el grupo de teatro en el que participé en esos primeros años, El traje de Artaud, casi una contradicción en términos pues lo artaudiano se suponía siempre desnudo, obras de teatro o danza en las que todos se ponían inmediatamente desnudos—, todas estas operaciones me interesaban casi como parodias de la dialéctica. Y, en efecto, estas operaciones no solo transforman el lenguaje, también transforman el mundo. TRADICIÓN por TRADUCCIÓN por TRAICIÓN. Pero, en efecto, me interesaba esa operación mecánica, cambias una palabra en el orden natural de la cadena, SOCIEDAD por SUCIEDAD, por ejemplo, y se transforma el mundo. Siempre comentamos ese asunto, trabajar con la gente mancha, te ensucia, era el miedo del artista a salir de su torre de marfil. Solo que ni eso era mancha ni era exactamente suciedad y sí un grupo de afectos, tocamientos y tactos que, obviamente, te transforman. El asunto de la mecánica, de la máquina, me ha interesado siempre como forma esquemática de entender el cuerpo. Todavía espero que la cibernética avance tanto que acabe construyendo ciborgs que coincidan punto por punto con nuestros cuerpos —aún tienen que asumir la importancia de la imperfección y lo incompleto en la cadena de datos— y acabar así con la cháchara del progreso y los avances de la técnica. La máquina, como se dieron cuenta tan temprano los humoristas del siglo XIX y el mismo Goya, construye sus propias respuestas paródicas. En ese sentido duchampiano sí, la máquina está en el centro mismo de mi trabajo donde no hay autor persona, en efecto, hay un autor máquina.

Andrea Soto Calderón:

Para Gilles Deleuze crear es separar una imagen de todos los clichés, volviéndola contra ellos, esa separación, esa creación requiere una disposición vital, disposición que, en el decir de Rita Segato, es más tópica que utópica, práctica que no burocrática. Requiere una necesidad de estar, de habitar, de compartir saberes, ahí, maneras de sustentar la vida que estaban al rescoldo se van reencendiendo lentamente.

Atención que sigue la potencia que se engendra en los movimientos bastardos. Pensar a través de la piel y recordar —como decía Michel Serres— que antes de la palabra había ruido. Ruido al que filosofías anteriores habían cerrado sus oídos. No solo tenemos la posibilidad de un lenguaje, también de sus interferencias.

En el análisis de Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe[1] la poesía tenía que hacerse mitología para resistir a la abstracción, para crear sus propias formas de conciencia sensible. Un artefacto estético-político no consiste en la fabricación de personajes, sino que compone una arquitectura —o anarquitectura, para decirlo con Matta-Clark—. Una superficie que no borre la porosidad de las apariencias, que no se someta a la tiranía de la transparencia como si fuese algo a traspasar, sino que aprenda a soportar el peso de su contradicción y no deje de abismarse con sus fantasmas.

1. Véanse Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe, *Le mythe nazi*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1991. Trad. cast. de Juan Carlos Moreno Romo, *El mito nazi*, Rubí, Anthropos, 2002; Philippe Lacoue-Labarthe, *Poétique de l'histoire*, París, Galilée, 2002.

Valentín Roma:

Vuestros comentarios me han hecho pensar de nuevo en *Máquina Hamlet* (1977[1]) del gran Heiner Müller, donde el dramaturgo lleva a cabo una deconstrucción absoluta de la obra shakesperiana, lanzando, con ello, un ataque furibundo a la estructura misma del relato digamos occidental. Se ha querido ver, en este texto y sobre todo en su puesta en escena, la caracterización de la decadencia de Europa, un actualizar el *dictum* indomable preconizado por autores como Antonin Artaud, Eugène Ionesco o Samuel Beckett. Sin embargo, Müller insistió, una y otra vez, en señalar el cortocircuito que le provocaba erigir historias "con pies y cabeza" (la fábula en su sentido clásico) que ya no resistían el sinsentido de la realidad. Así, la máquina encarnada por Hamlet ("Soy el soldado en el nido de la metralleta, mi cabeza debajo del casco está vacía, no escucho el grito sofocado bajo las orugas del tanque. Yo soy la máquina de escribir. Cuando los cabecillas son ahorcados les cierro el nudo, pateo el taburete de sus pies, me quiebro el cuello. Yo soy mi propio prisionero. Voluntariamente alimento con mis datos a las computadoras") se añadiría a toda una corriente "maquínica", si puede decirse así, que tiene un pie en el terreno de la literatura, con Burroughs a la cabeza, y otro en Gilles Deleuze y Félix Guattari, en Michel Foucault o Jean Baudrillard y más tarde en Paul Virilio, es decir, en una zona del pensamiento francés de las décadas de 1960 y 1970. No obstante, por recuperar lo que Müller decía más arriba, me interesa esa imagen, casi plástica, casi de videojuego, donde la estructura narrativa tradicional vive una metamorfosis repentina cuando se enfrenta a lo que le desborda desde el presente, como si el combate simbólico entre una forma codificada de contar y una expresión desestructurada emitida desde el mundo, entre una visión de la realidad a partir de parámetros y un torrente de mensajes inaprensibles, provocase que los códigos del relato se mecanizasen de súbito, apareciese una máquina allí donde antes había una fábula, allí donde después habrá el caos o la nada.

1. Heiner Müller, *Máquina Hamlet – Cuarteto – Medeamaterial*, trad. cast. de Sergio Santiago Madariaga, Buenos Aires, Losada, 2008.

Joaquín Vázquez Ruiz de Castroviejo: Te propongo terminar esta larga entrega de preguntas y respuestas a la que no podemos llamar conversación, ya que la hemos hecho de una forma que podríamos llamar también *mecánica*. Mis preguntas se han formulado sin conocer ninguna de tus respuestas y a cada respuesta no le ha sucedido una nueva pregunta, como es propio de la conversación, sino que se han sumado otras voces que la han abierto a otros ámbitos. Podríamos decir que hemos realizado lo que según Sarlo es "una construcción en abismo, en la que cada pliegue remite a otro pliegue". ¿Por qué nos propusiste a Andrea, a Isabel, a Valentín y a mí esta escritura? ¿Pretendías que este texto coral fuese, como la máquina de trovar, "no solo máquina de pensar, sino de anotar experiencias vitales"[1] o más bien porque sigues creyendo, como dices en *F. E. El fantasma y el esqueleto,* que "el principal ingenio u artefacto explosivo a desactivar, sería, para el artista, la propia imagen, su constitución en imagen propia y sus vinculaciones, a priori y a posteriori, con la realidad"?

Pedro G. Romero: Muchos autores piensan que ese personaje que fue Silverio Lanza, seudónimo a su vez de Juan Bautista Amorós, inspiró algunas figuras de ficción como el Silvestre Paradox de Baroja, e incluso heterónimos como el Juan de Mairena de Antonio Machado. Sabes, Silverio Lanza tenía su casa de Getafe automatizada. Estoy hablando de principios del siglo XX y, cuando lo visitaba Ramón, un sistema de timbres automatizaba puertas y escritorios de toda la casa. Sus textos sobre Antropometría y Gimnasia Escolar andan también ahí, expresando esas formas mecánicas de la técnica de forma paródica. Es un humor muy vivo que el autor se toma muy en serio, vaya, son juegos, no jueguecitos. Ya he hablado de la

1. Antonio Machado, *Juan de Mairena (sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936.

importancia del texto de Juan de Mairena *Coplas mecánicas* para mi trabajo. La capacidad de la máquina de trovar de Meneses para asimilar la tradición de la vanguardia, desde Mallarmé a Tristan Tzara, con el hacer anónimo del flamenco, muy exactamente con el modelo de Manuel Balmaseda, un autor analfabeto que tenía en su cabeza miles de letras de fandangos, soleares y coplas que ordenaba y construía a la vez con un complicado sistema mnemotécnico, esa asimilación, sí, fue determinante para mi trabajo. La propia tripa del texto lo explica claramente. En ese mecanizar la forma de hacer, es decir, entenderla en sus operaciones más esquemáticas y primordiales y sintéticas, en ese modo de hacer aparecen cosas inesperadas, se toman rumbos que uno no espera, aparecen nuevos sentidos. Sí, supongo que también de otras maneras, con el conocimiento académico, con el trabajo esforzado, con el talento, con la intuición, con la artesanía, qué sé yo, debe de haber otras muchas maneras. Mairena pensaba que el trabajo mecánico, verdadero *deus-ex-machina*, incluía todas estas formas de hacer pero, en fin, el caso es que la mecánica de la máquina, valga la redundancia, es el camino, la deriva que tomó mi trabajo. EXPERIENCIA y EXPERIMENTO es otro de esos pares de palabras que articulan mi trabajo de forma temprana. Fíjate, a mucha gente le sorprende que una parte de las imágenes que en Sevilla sacan en procesión en Semana Santa sean autómatas; más que nobles esculturas, muñecos articulados. Hasta el punto de que, por ejemplo, el monumento a Juan de Mesa, escultor del Gran Poder, en la Plaza de San Lorenzo de Sevilla es pura falsificación y lo quiere asimilar al famoso bloque de madera donde el autor encuentra la verdad. No hay tal bloque, todo son pedazos, trozos armados por un *bricoleur,* verdadero muñeco. Eso pasa también con el autor, con la voz del autor, ya sea yo mismo o, en este caso, también mis interlocutores. El empeño de los historiadores de arte locales de asimilar la imaginería con el supuesto gran arte, con las concepciones alemanas de la gran obra de arte

como producción del espíritu son verdaderamente patéticos. La imaginería, por ejemplo, una de las cosas que hace, como demuestra bien Felipe Pereda, es adelantar el concepto de imagen frente al de escultura, imagen en el sentido moderno de la palabra después de la reproducción técnica. Por supuesto, la imaginería piensa en sus producciones como seres vivos, los sacan en procesión, pero no solo eso, todo el año los tratan como un familiar venerable. Todos saben que hay un conglomerado de cosas, maderas, pelos, vestidos, oro y plata sin más valor alquímico que el de constituirse en imágenes. Estas, sí, están vivas, estas te miran y no solo desde sus ortopédicos ojos de cristal. La Macarena nos ve, eso está claro, eso es lo que opera en su devoción mucho más que la trascendencia católica. Michael Taussig, por ejemplo, intenta, igualmente en la tradición benjaminiana, recuperar todos esos saberes mágicos y arrastrarlos hacia abajo, a la mera experiencia materialista. En muchos sentidos, lo que quiero decir es que en estas operaciones de mecanización y magia —lo mágico es una forma de saber igualmente mecánica, como bien saben los antropólogos—, en estas automatizaciones, en esos mecanicismos, en sus grietas, en sus agujeros, en lo aleatorio, en sus encuentros, en sus defectos, por ahí es por donde se escapa algo, sí, algo de sentido, otras voces, restos, pecios. Solo en el experimento hay experiencia.

Andrea Soto Calderón:

Empezar desde más atrás.

Con Pedro escribir se hace ensayar un habla.

"Mirarás lo que ves. Pero lo mirarás absolutamente. Intentarás mirar hasta la extinción de tu mirada, hasta tu propio enceguecimiento, y a través de esta ceguera deberás intentar mirar todavía más"[1].

Sí, solo en el experimento hay experiencia, solo en el entre, comunidad.

1. Marguerite Duras, *El hombre atlántico* [*L'Homme atlantique*, París, Les Éditions de Minuit, 1982], trad. cast. de Adalber Salas Hernández, Caracas, Bid & co. editor, 2012.

Valentín Roma:

Una de las definiciones que encuentro más graciosas y a la vez más certeras sobre la condición de artefacto del libro es aquella que Osvaldo Lamborghini daba, a modo de consejo, a los novelistas y poetas en ciernes: "Primero publicar, luego escribir"[1]. Me parece un alegato estupendo para aquellas cuestiones que tienen que ver con las encrucijadas de la autoría. Ricardo Piglia ha aportado, desde los tres volúmenes de *Los diarios de Emilio Renzi* (2015-2017[2]), una fabulosa arquitectura, un verdadero monumento para entender cómo se construye ese tema literario del Autor/Personaje, que es, por qué no decirlo, el momento en el que el escritor se tumba encima del diván de su obra y dialoga, por fin, cara a cara, con la vanidad propia y con el trago de qué ocurre más allá de ella.

Cada vez resulta más difícil sostener la equivalencia arte=vida sin provocar sonrojo en el espectador o en uno mismo. Cada dato que se inventa viene precedido del exigir si efectivamente había dentro de él algo de verosimilitud, viene secundado por esa interrogación infantil y deshonesta que pregunta: "¿Te imaginas?".

A propósito de lo que nos exime, os recuerdo un trozo de un poema de Antonio Gamoneda que se titula "Exentos I"[3]. Dice así: "Estar desesperado, / estar químicamente desesperado, / no es un destino ni una verdad. / Es horrible y sencillo / y más que la muerte. Madre: / dame tus manos, lava / mi corazón, haz algo".

1. Osvaldo Lamborghini, "El cantón de Uri", en *Poemas 1969–1985*, Buenos Aires, Mondadori, 2012.
2. Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi*, Barcelona, Anagrama, 2015-2017.
3. Antonio Gamoneda, *Cecilia y otros poemas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2007.

Gran Poder
1992
Luces fluorescentes y sonido
Depósito en Galería Alarcón
Criado

PRESIDENTE DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA
Ministro de Cultura y Deporte
Miquel Iceta i Llorens

DIRECTOR DEL MUSEO
Manuel Borja-Villel

REAL PATRONATO
Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

PRESIDENTA
Ángeles González-Sinde Reig

VICEPRESIDENTA
Beatriz Corredor Sierra

VOCALES NATOS
Víctor Francos Díaz
(Secretario General de Cultura)
Eduardo Fernández Palomares
(Subsecretario de Cultura y Deporte)
María José Gualda Romero
(Secretaria de Estado de Presupuestos y Gastos)
Isaac Sastre de Diego
(Director General de Bellas Artes)
Manuel Borja-Villel
(Director del Museo)
Juan Francisco Melgar Jaquotot
(Subdirector Gerente del Museo)
Pedro Uruñuela Nájera
(Consejero de Educación y Cultura de La Rioja)
María Isabel Campuzano Martínez
(Consejera de Educación y Cultura de la Región de Murcia)
Vicent Marzá Ibáñez
(Conseller de Educación, Cultura y Deporte de la Comunidad Valenciana)
Pilar Lladó Arburúa
(Presidenta de la Fundación Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

VOCALES DESIGNADOS
Pedro Argüelles Salaverría
Juan-Miguel Hernández León
Carlos Lamela de Vargas
Isabelle Le Galo Flores
Rafael Mateu de Ros
Ute Meta Bauer
María Eugenia Rodríguez Palop
Ana María Pilar Vallés Blasco
Ana Patricia Botín-Sanz de Sautuola O'Shea (Banco Santander)
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco (Fundación Mutua Madrileña)
Antonio Huertas Mejías
(MAPFRE, S.A.)
Pablo Isla Álvarez de Tejera
(Inditex)

PATRONOS DE HONOR
Pilar Citoler Carilla
Guillermo de la Dehesa
Óscar Fanjul Martín
Ricardo Martí Fluxá
Claude Ruiz Picasso
Carlos Solchaga Catalán

SECRETARIA DEL REAL PATRONATO
Guadalupe Herranz Escudero

COMITÉ ASESOR
Zdenka Badovinac
Selina Blasco
Bernard Blistène
Fernando Castro Flórez
María de Corral
Christophe Cherix
Marta Gili

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

DIRECTOR
Manuel Borja-Villel

SUBDIRECTORA ARTÍSTICA
Mabel Tapia

SUBDIRECTOR GERENTE
Juan Francisco Melgar Jaquotot

GABINETE DE DIRECCIÓN

JEFA DE GABINETE
Nicola Wohlfarth

JEFA DE PRENSA
Concha Iglesias

JEFA DE PROTOCOLO
Susana Alcalde Amieva

EXPOSICIONES

JEFA DEL ÁREA DE EXPOSICIONES
Teresa Velázquez

COORDINADORA GENERAL DE EXPOSICIONES
Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

JEFA DEL ÁREA DE COLECCIONES
Rosario Peiró

JEFE DE RESTAURACIÓN
Jorge García

JEFA DE REGISTRO DE OBRAS
Carmen Morais Puche

ACTIVIDADES EDITORIALES

JEFA DE ACTIVIDADES EDITORIALES Y PROYECTOS DIGITALES
Alicia Pinteño

RESPONSABLE DE PROYECTOS DIGITALES
Olga Sevillano

ACTIVIDADES PÚBLICAS

DIRECTOR DE ACTIVIDADES PÚBLICAS
Germán Labrador Méndez

COORDINADORA GENERAL DE ACTIVIDADES PÚBLICAS
Tamara Díaz Bringas

JEFE DE ACTIVIDADES CULTURALES Y AUDIOVISUALES
Chema González

JEFA DE BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
Isabel Bordes

JEFA DEL ÁREA DE EDUCACIÓN
María Acaso

SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA

SUBDIRECTORA ADJUNTA A GERENCIA
Bárbara Navas Valterra

CONSEJERA TÉCNICA
María Luisa Muñoz Monge

JEFA DE LA UNIDAD DE APOYO A GERENCIA
Guadalupe Herranz Escudero

JEFA DEL ÁREA ECONÓMICA
Alba Pérez Cadenas

JEFA DEL ÁREA DE DESARROLLO ESTRATÉGICO, COMERCIAL Y PÚBLICOS
Rosa Rodrigo

JEFA DEL ÁREA DE RECURSOS HUMANOS
María Esperanza Zarauz Palma

JEFE DEL ÁREA DE ARQUITECTURA, DESARROLLO SOSTENIBLE Y SERVICIOS GENERALES
Rafael Manuel Hernández Martínez

JEFE DEL ÁREA DE SEGURIDAD
Luis Barrios

JEFA DEL ÁREA DE INFORMÁTICA
Sara Horganero

Este libro se publica con motivo de la exposición *Pedro G. Romero. Máquinas de trovar*, desde el 3 de noviembre de 2021 al 28 de marzo de 2022.

EXPOSICIÓN

COMISARIADO
Manuel Borja-Villel

ASISTENCIA DE COMISARIADO Y PRODUCCIÓN
Joaquín Vázquez

JEFA DEL ÁREA DE EXPOSICIONES
Teresa Velázquez

COORDINACIÓN
María del Castillo
Andrea Pérez
Suset Sánchez
Nieves Sánchez

RESPONSABLE DE GESTIÓN DE EXPOSICIONES
Natalia Guaza

REGISTRO
Iliana Naranjo

RESTAURACIÓN
Begoña Juárez
Marcos (responsable)
Teresa Díaz Fernández
Patricia Montesinos Palomares
Ana Iruretagoyena
Juan Sánchez

DISEÑO EXPOSITIVO
Antonio Marín
MedioMundo arquitectos

COLABORA:

Comunidad de Madrid

CON EL APOYO DE:
Biblioteca Nacional de España y Museo Nacional del Prado

CATÁLOGO

Catálogo editado por el departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía

JEFA DE ACTIVIDADES EDITORIALES
Alicia Pinteño

COORDINACIÓN EDITORIAL
Mercedes Pineda

EDICIÓN Y CORRECCIÓN DE TEXTOS
Alicia Pinteño
Mercedes Pineda

TRADUCCIONES
Del francés al español:
Lucía Montes

DISEÑO GRÁFICO
Filiep Tacq

GESTIÓN DE LA PRODUCCIÓN
Julio López

FOTOMECÁNICA
La Troupe

IMPRESIÓN
Willing Press

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2021

Los ensayos de los autores, BY-NC-ND 4.0 International

© de las imágenes, sus autores
© Constant, VEGAP, 2021

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

ISBN: 978.84-8026-632-1
NIPO: 828-20-020-1
D.L.: M-33925-2021

CATÁLOGO DE PUBLICACIONES OFICIALES
https://cpage.mpr.gob.es

ESTE LIBRO SE HA IMPRESO EN:
INTERIOR:
Creator Volumen 100 gsm
Magnostar Brillante 135 gsm
Arena White Rough 120 gsm

CUADERNILLO:
Arena Natural Smooth 90 gsm

CUBIERTA:
Symbol Card 300 gsm

210 x 240 mm
pp. 324 + 32

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Todas las imágenes:
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Joaquín Cortés, Román Lores
Excepto:
Fotogramas de los vídeos: interior de cubierta y contracubierta y pp. 1-8; 317-324
Ricardo Iriarte, p. 260 (abajo)
Mercedes Pineda: pp. 40, 131 (abajo), 260 (abajo) y 261 (abajo)
Tom Haartsen: p. 4 en Georges Didi-Huberman, "Política del vagabundeo"

AGRADECIMIENTOS

Carolina Alarcón
Ángeles Albert
Emilio Álvarez
Javier Andrada
Amaranta Ariño
Chema Blanco
Juan Botella
Roberto Butragueño
Chema Cobo
Julio Criado
Mariano Delís
Norberto Dotor
Enrique Fuenteblanca
María García
Gonzalo García-Pelayo
Manuel González García
María González López
India Hibb
Abraham Lacalle
Pedro Lacalle
Pablo Leal Serrano
Silvia Lobo
Susana López Corcuera
Manuel López Serrato
Tomás March
Gabriela Moragas
Luis Navarro
Alice Oziol
Carmen Palop
Quico Peinado
José Luis Peña Martín
Antonio Pérez Martín
Jaime Quintero Balbuena
José Carlos Roldán
Felisa Romero Rubio
Ignacio Tovar
Nathalie Trafford
Mar Villaespesa

Academia de España en Roma
Archivo Ateneo Libertario de Barcelona
Archivo Alejandro Molins
Artium Centro Museo de Arte Vasco
Biblioteca Nacional de España
BNV Producciones
Calcografía Nacional
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
Centro José Guerrero-Diputación de Granada
Colección Banco de España
Colección Pepe Cobo
Colección Juan Manuel Elizalde
Colección La Caixa
Colección Meana Larrucea
Estudio Pedro G. Romero
Elamedia Estudios
Enciclopèdic Barcelona
Fundación Helga de Alvear
Fundación Mediterráneo-MACA
Galería Alarcón Criado
Galería àngels barcelona
Galería Rafael Ortiz
Galería Salvator Rosa
Galería Tinta Invisible
Museo de Historia de Madrid
Museo Lázaro Galdiano
Museo Nacional del Prado
Museo del Romanticismo
Pabelló de la República; pie.fmc (Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos)
PRPC (Plataforma de Reflexión de Políticas Culturales)
Universidad Internacional de Andalucía

ÍNDICE

p. 25 Conversación: LO POPULAR (A)

MÁQUINAS DE TROVAR. ÍNDICES, DISPOSITIVOS, APARATOS

p. 41 1. LO QUE EL EXILIO NOS ENSEÑA
(*Canciones de la guerra social contemporánea*)
2. EL SACCO
(*Moneta*, *Roma/Romá*)
3. LOS NUEVOS BABILONIOS
(*Las espadas, La farsa monea, Nueve Sevillas*)

p. 61 Conversación: LO POPULAR (B)

p. 73 **A. LA RODILLA** *Con la presentación especial de José Luis Ortiz Nuevo*

p. 97 Conversación: EL ARCHIVO Y LA IMAGEN (A)

p. 109 4. ARCHIVO F.X.: ESTHESIS
(*Máquina de Goya*, *Entrada: La moneda viviente*, *Entrada: On sculpture*, *Las blasfemias*)
5. ARCHIVO F.X.: ICONOMÍA
(*Economía libidinal*, *Los trabajadores*, *Entrada: Georges Bataille*)
6. ARCHIVO F.X.: POLÍTICA
(*La pel·lícula*, *La casa*, *Entrada: El capital*, *Tesauro: La Setmana Tràgica*)

p. 145 Conversación: EL ARCHIVO Y LA IMAGEN (B)

p. 157 **B. LA RÓTULA** *Con la presentación especial de Juan Loriente*

p. 181 Conversación: LO SAGRADO, EL TIEMPO Y LA VIOLENCIA (A)

p. 197 7. F. E. EL FANTASMA Y EL ESQUELETO
(*L.C.D.M.*, *L.S.D.A.*)
8. EL TRABAJO
(*Traducción/Traición/Tradición*)
9. TEATRO DE TEATROS
(*Puerta Osario/Puerta la Carne*, *Gran Poder*)
10. ¿LLEGAREMOS PRONTO A SEVILLA?
(*Danzas y baladas*, *Esqueletomaquia*)
11. EL TIEMPO DE LA BOMBA
(*Fandangos de la bomba*, *Saetas*)

p. 221 Conversación: LO SAGRADO, EL TIEMPO Y LA VIOLENCIA (B)

p. 237 **C. LA PATELLA** *Con la presentación especial de David Montero*

p. 261 Conversación: EL AURA, LA COMUNIDAD, LA MÁQUINA Y EL LENGUAJE (A)

p. 273 12. R.A.R.O.
(*Un mundo r.a.r.o.*)
13. LA SECCIÓN ÁUREA
(*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*)
14. EL ALMACÉN DE LAS IDEAS
(*M.A.T.E.M.A.T.I.C.A.*, *Fla-Co-Men*)
15. LAS TRABAJADORAS

p. 297 Conversación: EL AURA, LA COMUNIDAD, LA MÁQUINA Y EL LENGUAJE (B)

Las trabajadoras (Arriba-Al medio-Abajo)
2021
(con Lucía Álvarez La Piñona, Javiera de la Fuente y Fuensanta La Moneta)
Vídeo, color, sonido, 40' 56"
Galería àngels barcelona

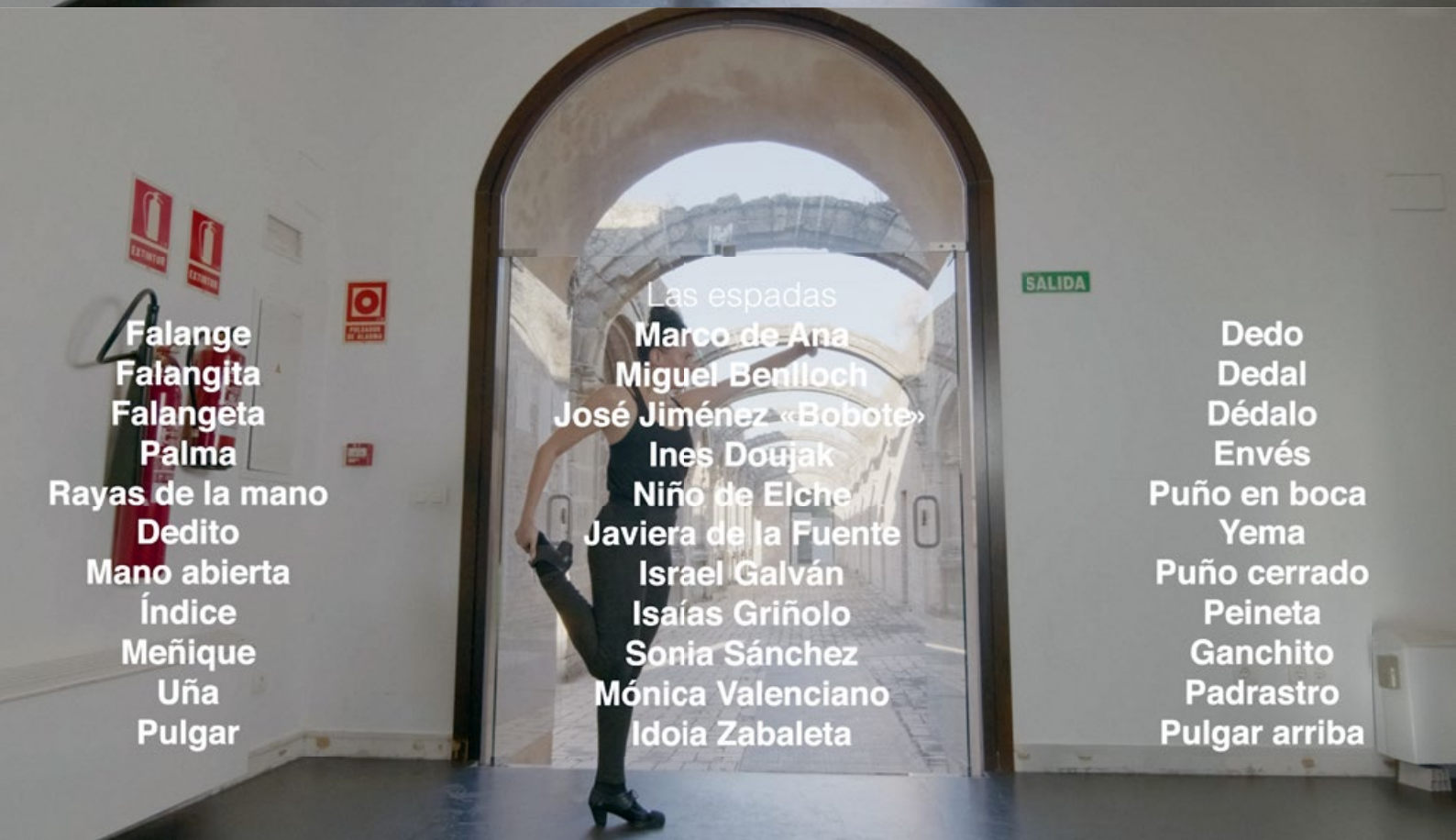
Escrito y dirigido por

Cuerpo sin órganos **Pedro G. Romero** **Hipertrofiado**

Baile

Hombre de Vitrubio **Lucía Álvarez «La Piñona»** **Nueva mujer**

SALIDA
Grabado en
Estudios Monasterio San Jerónimo
Sevilla
Cuerpo que baila
Coreografía


SALIDA
Las espadas
Marco de Ana
Miguel Benlloch
José Jiménez «Bobote»
Ines Doujak
Niño de Elche
Javiera de la Fuente
Israel Galván
Isaías Griñolo
Sonia Sánchez
Mónica Valenciano
Idoia Zabaleta
Falange
Falangita
Falangeta
Palma
Rayas de la mano
Dedito
Mano abierta
Índice
Meñique
Uña
Pulgar
Dedo
Dedal
Dédalo
Envés
Puño en boca
Yema
Puño cerrado
Peineta
Ganchito
Padrastro
Pulgar arriba

Agradecimientos

Profesionales Andaluces de Danza (PAD)

Estética forense

Lección de anatomía

Canciones de la guerra social contemporánea

Actuaciones

El CoroFón

Coro de Mujeres Malvaloca

Coro Intercultural Voces de Ida y Vuelta

Rodrigo Cuevas

Oier Etxeberria

Julio Jara

Le Parody

Soleá Morente

Niño de Elche

Pollito de Graná

Christina Rosenvinge

Gabriel de la Tomasa

Dedos del pie
Huesos del tobillo
Calcetines
Calceta
Espina
Pie suelto
Zapatilla
Suelo
Planta
Pie loco
Botas de cuero
Botos

Tomates
Tobilleras
Calzas verdes
Calcio
Espinilla
Pie de atleta
Chancla
Planta
Suela
Baile del pie
Tacón
Columna

Baile
Modulor
Javiera de la Fuente
Modular

Restauración
Resurrección
El muerto vivo
Los ángeles
El cielo mismo
Celeste
Teresa Díaz Fernández
Patricia Montesinos Palomares
Ana Iruretagoyena
Juan Sánchez
Begoña Juárez Marcos
Enterramiento
Zombies
Fantasmas
Purgatorio son
Nada

Realización y edición
Joaquín Aneri
Mensajero
Comunica

Diseño gráfico
Filiep Tacq
Las rayas
Las flechas

Cambia

Subdirectora artística
Mabel Tapia

Sitúa

Viglilantes del museo

Josefa Abril Ariza
Mª Teresa Acosta Visida
Gemma Alcántara Aldomar
Mª Soledad Aparicio Ortega
Azucena Arellano Sacristán
Cristina Areste Martín
Mª de las Mercedes Arrojo Parra
Julián M. Baena Calderón
Susana Barnes Pérez
Montserrat Briceño Sánchez
Marta Cañero Rodríguez
Óscar Luis Cañero Rodríguez
Gema Carrasco Sáez
Dolores Conde Durán

Baré
Blanca
Cala
Cangrejo
Perra chica
Perra Gorda
Cuartos
Dos reales
Duro
Dinero
Gamba
Guita
Legaña
Lenteja

Vellón
Dolar
Dolor
Rubia
Talego
Valor
X
Yermo
Ziber
WWW
Wandlung
Trabajo vivo
Trabajo abstracto
Propiedad personal

Fla Co Men
Baile
Fuensanta, «La Moneta»
Lo flamenco

Gente
Jefa de protocolo
Susana Alcalde Amieva
Los de abajo

Atopía

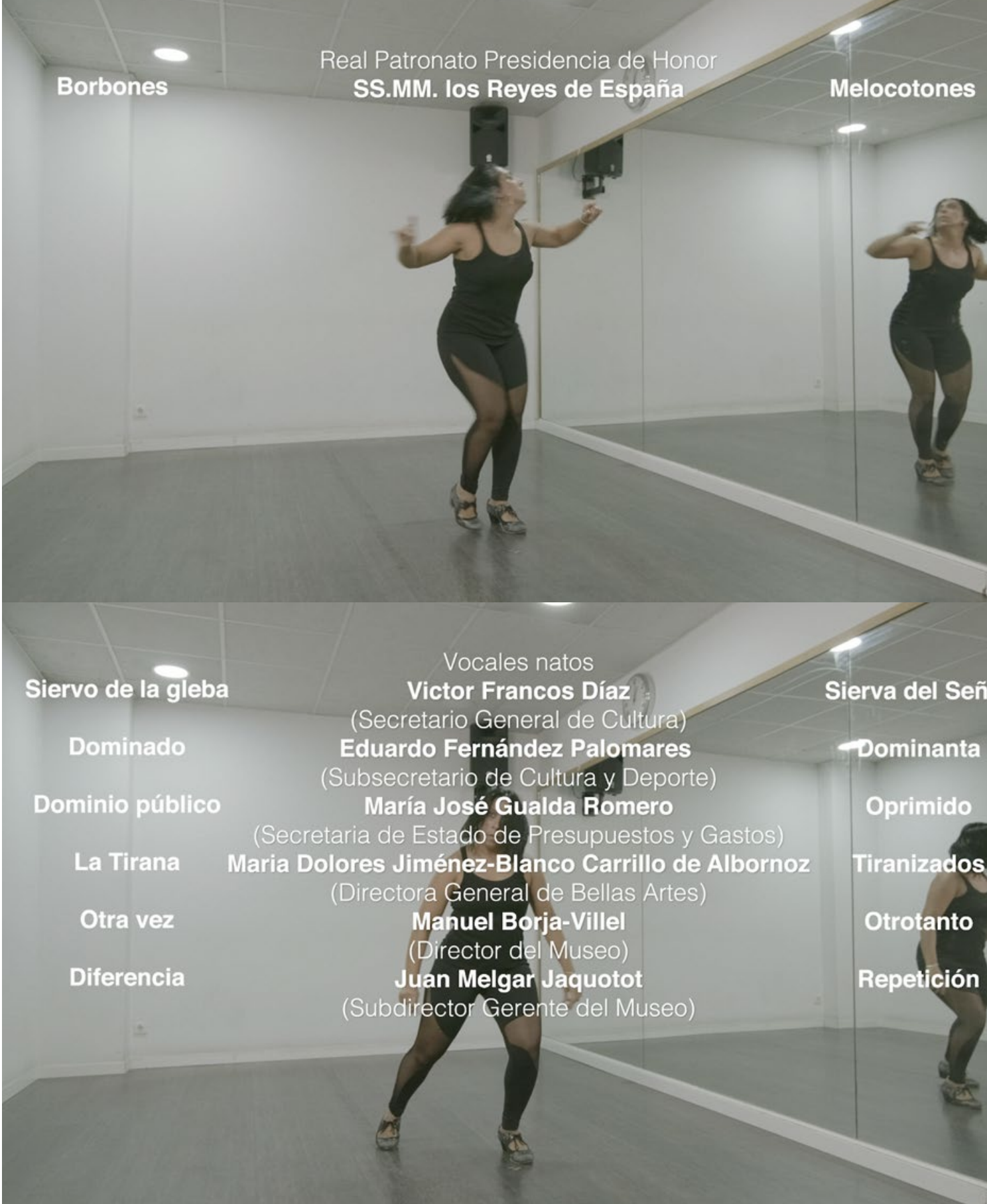
Jefa del área económica
Alba Pérez Cadenas

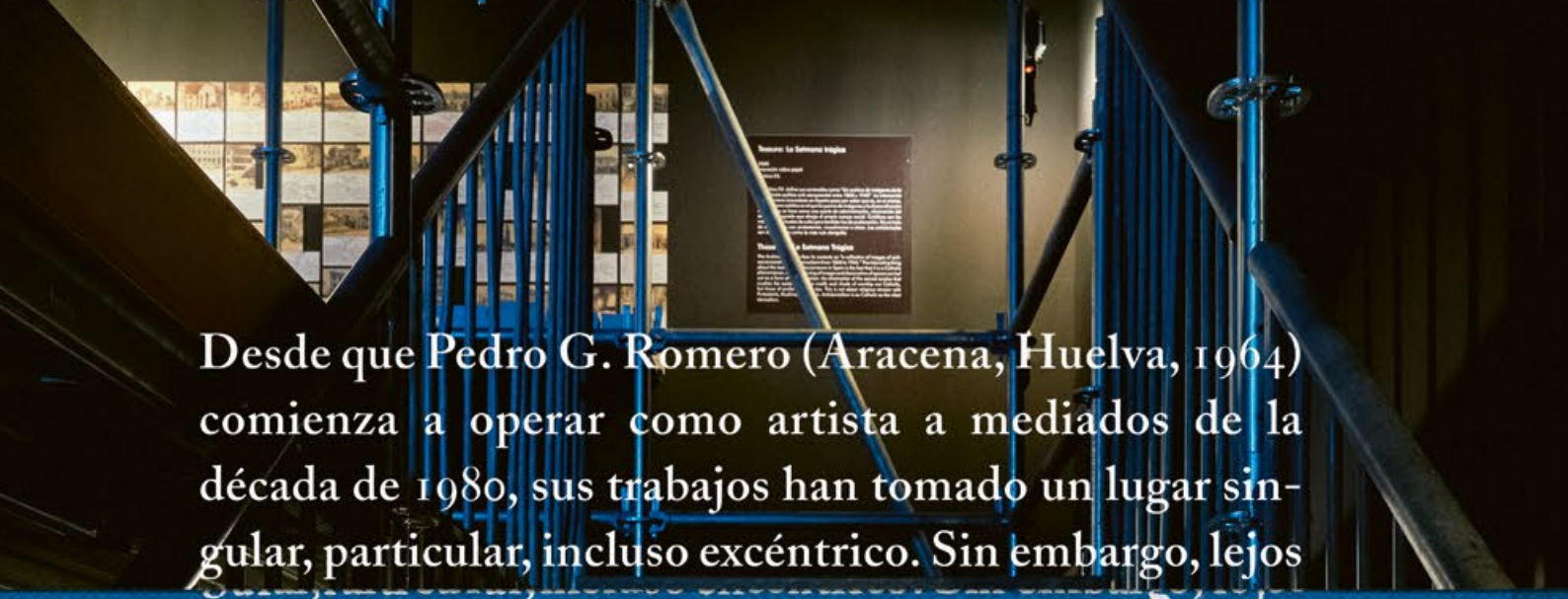
Utopía

Ministros
Viceministra
Alcaldesa
Gobernador
Directos general
Empresario
Subsecretario segundo
Taquígrafa
Miembro de la mesa
Embajador
Vicecónsul
Duque
Marqués
Barón

Taquilleros
Amparo Castaño García-Porrero
Mª Teresa Ceva Yebra
Mª Mercedes Cordovilla Molero
Mª Dolores Esteban Ramírez
Julián Fernández Madrid
Mª Isabel Gallego Hidalgo
Rosario Lastra Muñoz
Mª Florencia López Ruiz
Isabel Mora Mejías
Thierry Pierre Robert Mulenders
Dolores Pérez Anos
Sabina Rodríguez Lopez
Mª Consolación Santos Ruiz
Eloísa Vega Igual

Secretario general
Delegado del gobierno
Subsecretario
Jefe de gabinete
Director administrativo
Gerente
Administrativa primera
Mesa del congreso
Mesa del senado
Cónsul
Delegado de cultura
Conde
Archiduque
La Baronesa


Real Patronato Presidencia de Honor
SS.MM. los Reyes de España
Borbones
Melocotones
Vocales natos
Victor Francos Díaz
(Secretario General de Cultura)
Eduardo Fernández Palomares
(Subsecretario de Cultura y Deporte)
María José Gualda Romero
(Secretaria de Estado de Presupuestos y Gastos)
Maria Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz
(Directora General de Bellas Artes)
Manuel Borja-Villel
(Director del Museo)
Juan Melgar Jaquotot
(Subdirector Gerente del Museo)
Siervo de la gleba
Sierva del Señ
Dominado
Dominanta
Dominio público
Oprimido
La Tirana
Tiranizados
Otra vez
Otrotanto
Diferencia
Repetición



Desde que Pedro G. Romero (Aracena, Huelva, 1964) comienza a operar como artista a mediados de la década de 1980, sus trabajos han tomado un lugar singular, particular, incluso excéntrico. Sin embargo, lejos de buscar una posición solitaria o un camino individual y más allá de simplificaciones en torno a lo colectivo, lo cooperativo o lo gregario, su modo de hacer ha consistido en tramar índices, dispositivos, aparatos, en definitiva, máquinas que se vinculan al campo del arte.

fig. 10

fig. 8

MADRID
Sierra de Gredos
Toledo
Badajoz
Carmona
Montilla
Lucena
MALAGA
Sanlucar
Golfe de Cádiz
Cádiz
S.Fernando
Chiclana
Gibraltar (Angl.)

fig. 1

Georges Didi-Huberman

POLÍTICA DEL VAGABUNDEO

La obra y el pensamiento de Pedro G. Romero proceden directamente de lo que se podría llamar una política del vagabundeo. Y se debe, entre otras cosas, a su estrecho vínculo con el situacionismo, que se podía ver ya en el mapa de Andalucía que prácticamente abría su ensayo para el catálogo de la exposición *La noche española*[1] (fig. 1). Este mapa no evidenciaba la manera en que un sevillano de pura cepa afirmaría su identidad de *territorio*: «este es mi espacio, mi hogar, mi dominio». Por el contrario, al venir de un extranjero, el francés Guy Debord, ponía de manifiesto el tipo de desidentificación propia de todo verdadero viaje, de todo *vagabundeo* bien comprendido: «aquí está el espacio abierto de mi deriva, mi no hogar, mi posibilidad de extra-vagancia». Es lo más de cerca que podemos tocar lo que sería una afición consciente de su propia extrañeza, pero abierta a una comprensión más profunda de la intensidad característica del flamenco: en tanto que *poética del vagabundeo*. Pedro G. Romero, por tanto, ha presentado la síntesis de su propia poética del flamenco —que adquirió por fuente inmediata y que desarrolló, por así decirlo, «en casa», en Sevilla... pero no, no fue solamente, no fue estrictamente «en casa»— *al volver a hacer el desvío* que los situacionistas habían hecho por España: de ahí que evoque las conexiones de Asger Jorn

1. Pedro G. Romero, «El sol cuando es de noche. Apuntes para habilitar una poética y una política entre flamencos y modernos, sitio paradójico», en Patricia Molins y Pedro G. Romero (eds.), *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular, 1865-1936,* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, p. 49 (reeditado en *El ojo partido. Flamenco, cultura de masas y vanguardias. Tientos y materiales para una corrección óptica a la historia del flamenco,* Sevilla, Athenaica Ediciones Universitarias, 2016). Una versión más modesta y menos radical de esta exposición, con un catálogo extremadamente abreviado, tuvo lugar en París: *La Nuit espagnole. Flamenco, avant-garde et culture populaire, 1865-1936*, Petit Palais-París Musées, 2008.

Máquinas de trovar 02-11-21 10:15 Página 4

fig. 2

con la República española en 1938, la afición de Constant, que tocaba la guitarra y que a menudo pintaba temas inspirados en la *Fiesta gitana*[2] (fig. 2); o incluso la pasión literaria de Guy Debord por García Lorca o por las coplas flamencas en general[3].

Si hay una *poética del vagabundeo* inherente al trabajo de un intelectual y artista sevillano como Pedro G. Romero (al que jamás he visto hablar otra lengua que su español intensamente andaluz, como reivindicación —siempre teñida de humor— de una diferencia provincial) se la debe, sin lugar a dudas, a la *teoría de la deriva*. En el famoso texto de Guy Debord fechado en 1956, las ideas de «viaje» y de «paseo» fueron rechazadas en favor de una verdadera *política del vagabundeo* según la cual, decía, «las dificultades de la deriva son [justamente] las de la libertad»[4]. Por otra parte, entre 1958 y 1959 la Internacional Situacionista tuvo un particular interés

2. Véase Maurice Fréchuret y Thierry Davila (eds.), *Constant: une rétrospective*, Antibes-París, Musée Picasso-Réunion des musées nationaux, 2001, pp. 101-113; 127-130.

3. Pedro G. Romero, «El sol cuando es de noche», óp. cit., pp. 49-54 (*El ojo partido,* óp. cit., pp. 13-21).

4. Guy Debord, «Théorie de la dérive» (1956), en *Œuvres*, ed. de Jean-Louis Rançon y Alice Debord, París, Gallimard, 2006, p. 257 (N. de la T.: la traducción es mía; existe trad. cast., «Teoría de la deriva», en Libero Andreotti y Xavier Costa (eds.), *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas*, Barcelona, Actar, 1996, pp. 22-27).

pagne comme ailleurs, l'Université Critique a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes. Déjà les éléments radicaux se sont regroupés autour du mot d'ordre « Fin de l'Université », en joignant tout naturellement l'allumette à la parole. Tout comme le moindre comité d'action français, ils ont su définir l'alternative fondamentale : « Université-bidon qui fournit des alibis à tous ceux qui poursuivent d'autres études, ou solution définitive au « problème de l'Université » anticipant sur la solution définitive aux problèmes de classes». A Madrid, le groupe des *Acratas* a su mieux que tout autre, tout en rompant avec l'illusion d'un syndicalisme révolutionnaire, exprimer des positions radicales et leur donner une réalité scandaleuse. Constitué en octobre 1967, ce groupe n'est pas sans analogies, qui en disent long sur l'époque que nous vivons, avec celui des Enragés de Nanterre : même terrain, même programme, mêmes formes d'action. L'initiative de la violence qui appartenait trop souvent à la police, est devenue sous leur influence le fait quasi quotidien des « étudiants ». En Espagne, toute assemblée finit littéralement par des chansons et une émeute. Les *Acratas*, qui traduisaient et diffusaient des textes de l'I.S., sont à l'origine des malheurs ibériques de J.-J. Servan-Schreiber, crève-vite-salope, qu'ils ont chassé sans ménagements de la Faculté de Droit où il avait la prétention de vouloir parler, et l'illusion de trouver un public qui se contente de rire. L'emploi critique de la violence a évité aux *Acratas* la récupération inhérente au terrorisme traditionnel. Si la police, les automobiles, le matériel scolaire et les vitrines ont servi à vérifier leur critique de l'idéologie, de la hiérarchie, de la marchandise, c'est en précipitant la croix d'une classe, qu'ils avaient envahie, sur les flics, qu'ils ont su le mieux défier l'histoire figée du franquisme. Par ce geste ils renouaient avec la grande tradition révolutionnaire qui n'a jamais vu d'autre préliminaire à l'instauration du pouvoir absolu des Conseils Ouvriers dont, bien sûr, les *Acratas* se réclamaient.

Si les *Acratas* ont disparu en juin 1968, ils ont laissé le vivifiant souvenir d'un groupe aussi proche de Marx que de Durruti et aussi loin de Lénine que de Proudhon. Ne voit-on pas jusqu'aux quatre bureaucrates de la F.U.R. risquer la peine capitale pour avoir voulu brûler l'Université et, faute de mieux, incendié le meilleur couvent de Madrid où deux bonnes sœurs auraient péri ? A Barcelone, et que Grappin-la-Matraque en apprécie mieux notre modération, les étudiants qui brûlaient une porte de la faculté ont arrosé d'essence le doyen qui tentait d'intervenir. La police l'a éteint de justesse. Le 20 janvier, c'est le recteur de la même Université qui échappait de peu à la défenestration. Le processus de ferme-

« Y EL CRISTO EN LA MIERDA»

Crucifix défenestré par les «Acratas» à l'Université de Madrid (janvier 1968).

fig. 3

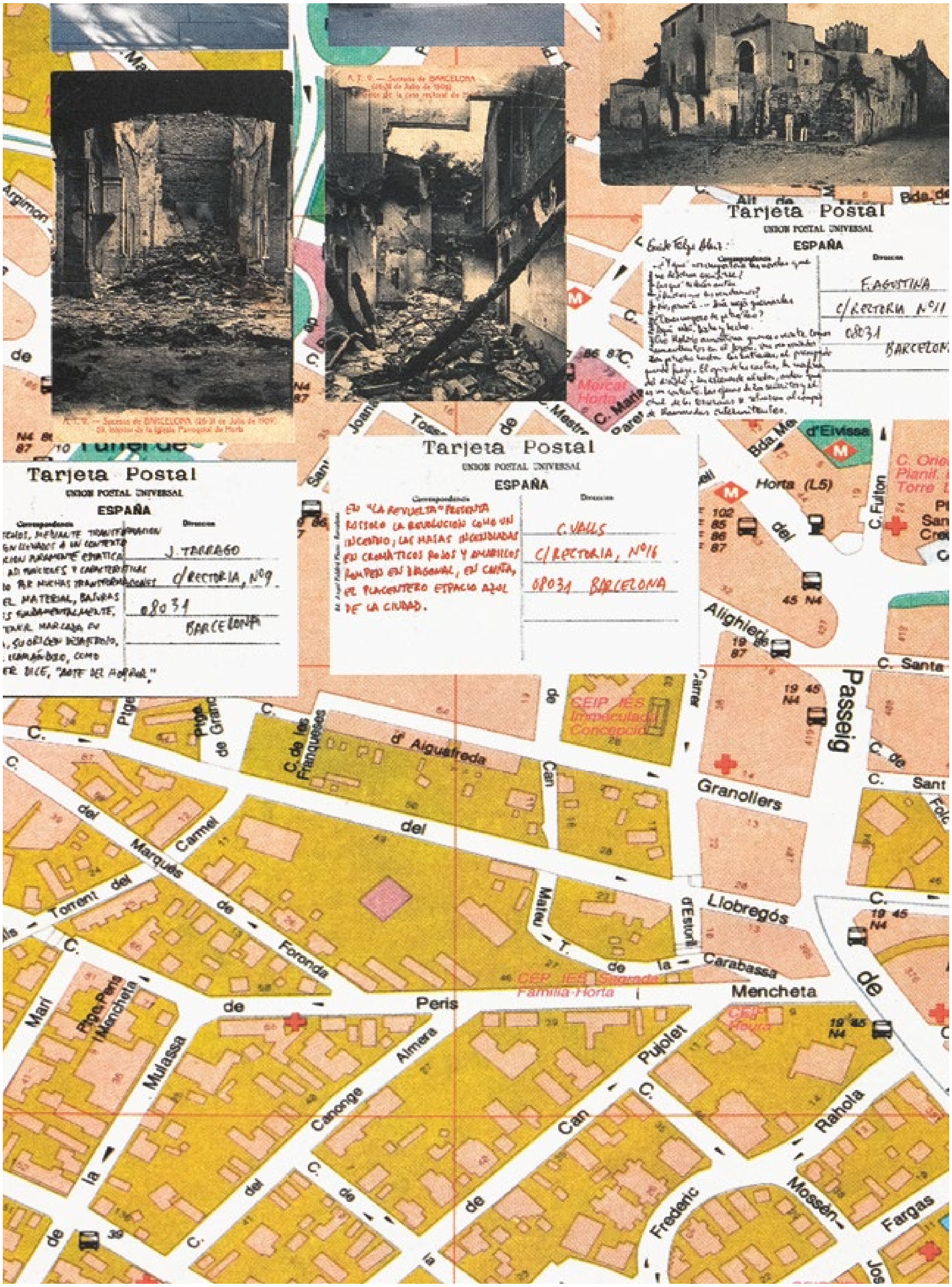

Tarjeta Postal
UNION POSTAL UNIVERSAL
ESPAÑA
J. TARRAGO
C/RECTORIA, Nº9
08031
BARCELONA
Tarjeta Postal
UNION POSTAL UNIVERSAL
ESPAÑA
EN "LA REVUELTA" PRESENTA
C. VALLS
C/RECTORIA, Nº16
08031 BARCELONA
Tarjeta Postal
UNION POSTAL UNIVERSAL
ESPAÑA
C/RECTORIA Nº11
08031
BARCELONA
Granollers
Llobregós
Carabassa
Mencheta
Peris
d' Aiguafreda
Passeig
Alighieri
Rahola
Fargas
Frederic
Pujolet
Canonge
Almera
Mulassa
Marquès
Foronda
Torrent
Carmel
CEIP IES Immaculada Concepció
Mercat Horta
Horta (L5)

fig. 4

por España (aunque menos desarrollado que por Vietnam, por ejemplo), ante todo porque el país vivía bajo el yugo de una dictadura fascista, y los recuerdos de la Guerra Civil —comparada con la lucha de los espartaquistas de Berlín— clamaban por la reconstrucción de las fuerzas insurreccionales que formaban parte de su memoria, especialmente de la prestigiosa historia del anarquismo andaluz[5]. En un texto titulado «Notes sur l'Espagne» aparecido en el duodécimo número de la revista, se podía ver una fotografía titulada «Y el Cristo en la mierda» en la que aparecía un crucifijo de madera defenestrado por los *ácratas* —es decir, los anarquistas— en la Universidad de Madrid en enero de 1968, no lejos de las imágenes que mostraban las barricadas espartaquistas en 1919 o las calles del «París despavimentado» en Mayo de 1968[6] (fig. 3). Puedo imaginar fácilmente cuánto pudo interesarse Pedro G. Romero por semejante documento de vandalismo anticatólico, él, que también conoce todo de la Semana Santa de Sevilla (iconófila hasta el extremo) y de la Setmana Tràgica de Barcelona (iconoclasta hasta el extremo[7]) (fig. 4).

En julio de 1964, Guy Debord compuso un panfleto —en español y en francés— siguiendo su demostrada técnica del *détournement* de fotografías eróticas. Todas ellas habían estado circulando clandestinamente en la España franquista con el título *España en el corazón*. Podemos leer en él, en particular, que «no se trata de cambiar de maestro o de empleador, [sino] de cambiar de empleo de la vida»[8]. Después, en 1979, Debord publicó la traducción —realizada por él y por Alice Becker-Ho— de un texto anarquista de 1937, antes de dirigir un llamamiento político a los «libertarios» españoles, todo ello acompañado de «canciones» compuestas *ad hoc* para la liberación de anarquistas encarcelados en Segovia[9].

En su voluminosa biografía de Guy Debord, Jean-Marie Apostolidès dedicó nada menos que dos capítulos enteros a las relaciones del pensador situacionista

5. *Internationale situationniste (1958-1969). Édition augmentée,* París, Fayard, 1997, pp. 247, 400, 439-444, 653-654, etc. [Trad. cast., *Internacional Situacionista*, trad. cast. de Luis Navarro, Madrid, Literatura Gris, 1999.]

6. Ibíd., pp. 595, 610 y 654.

7. Pedro G. Romero, *Los comienzos del espectáculo en Sevilla,* Sevilla, r.a.r.o., 1999; (ed.), *Sacer. Fugas sobre lo sagrado y la vanguardia en Sevilla,* Sevilla, UNIA arteypensamiento, 2004; *La Setmana Tràgica,* Barcelona, Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura, 2002; *En el ojo de la batalla. Estudios sobre iconoclastia e iconodulía, historia del arte y vanguardia moderna, guerra y economía, estética y política, sociología sagrada y antropología materialista,* Valencia, Universitat de València, 2002.

8. Guy Debord, «L'Espagne au cœur» (1964), en *Œuvres*, óp. cit., p. 676 (N. de la T.: la traducción es mía).

9. Guy Debord (trad.), «Protestation devant les libertaires du présent et du futur sur les capitulations de 1937» (1979), ibíd., pp. 1477-1490; «Aux libertaires» (1980), ibíd., pp. 1511-1520; «Chansons-*Canciones*» (1980), ibíd., pp. 1521-1532.

Máquinas de trovar 02-11-21 10:15 Página 8

con España[10]. Ahí, en concreto, encontramos la publicación de la *Historia de la guerra de la Península* del general Napier[11] por la editorial Champ libre; la lectura frecuente de *La guerra civil española. Revolución y contrarrevolución* de Burnett Bolloten, de la que Debord habría extraído y traducido el texto anarquista de 1937 citado anteriormente[12]; su fuerte interés por figuras como Buenaventura Durruti, George Orwell, pero también por san Juan de la Cruz, Quevedo, Cervantes, Baltasar Gracián, Ramón Gómez de la Serna o Antonio Machado; sus traducciones poéticas de Jorge Manrique y de Federico García Lorca[13], etc. Traducciones respecto de las cuales Debord quiso situarse personalmente como *vagabundo* tanto en la lengua española como en la propia España. «Aquí, el traductor, que nunca vio con buenos ojos asistir a la universidad, no es de ningún modo un hispanista. Solamente unas pocas circunstancias en su vida errante, y en sus ocupaciones sin duda menos valoradas socialmente, le llevaron a conocer los rudimentos de una o dos lenguas extranjeras. […] Cuando uno ha tenido la suerte de conocer la verdadera España, bajo una u otra de las admirables figuras que ha hecho aparecer en la historia de este siglo, e incluso antes, uno también debe haber amado su lengua y su poesía»[14].

Es muy comprensible, en este contexto a la vez poético y político, que Debord se convirtiera en un aficionado al cante jondo: aunque no estableciera una relación festiva directa y duradera, al menos sí se familiarizó con la poesía y las coplas. En su traducción de «La casada infiel» de García Lorca, presentó de esta manera el texto

10. Jean-Marie Apostolidès, *Debord, le naufrageur,* París, Flammarion, 2015, pp. 404-440.

11. W. F. P. Napier, *Histoire de la guerre de la Péninsule, 1807-1814* [*History of the War in the Peninsula and in the South of France from the Year 1807 yo the Year 1814*, Londres, John Murray & Thomas and William Boone, 1828], París, Éditions Champ libre, 1983.

12. Burnett Bolloten, *La Révolution espagnole. La gauche et la lutte pour le pouvoir* (1961), París, Ruedo Ibérico, 1977 (la edición definitiva de este libro fue traducida con el título *La Guerre d'Espagne. Révolution et contre-révolution, 1934-1939* [*The Spanish Civil War: Revolution and Counterrevolution*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, (1991) 2015], ed. de Philippe Olivera y Thierry Discepolo, Marsella, Agone, 2014) [Trad. cast., *La guerra civil española. Revolución y contrarrevolución*, trad. de Belén Urrutia, Madrid, Alianza, 2015].

13. Jorge Manrique, *Stances sur la mort de son père* (Coplas por la muerte de su padre, 1477-1478), trad. de Guy Debord, París, Éditions Champ libre, 1980 (reeditado en Guy Debord, *Œuvres,* óp. cit., pp. 1491-1507); Federico García Lorca, *Trois arbres ils ont abattus. Suivi de: Romancero gitan* [*Cortaron tres árboles*, *Romancero gitano*, 1928], trad. de Alice Becker-Ho y Guy Debord, Burdeos, William Blake & Co., 2004, pp. 40-43 (reeditado en Guy Debord, *Œuvres,* óp. cit., pp. 1654-1655).

14. Guy Debord, «Note» (1980), en *Œuvres,* óp. cit., p. 1507 (N. de la T.: la traducción es mía).

original: *Tél que je suis, je dois vivre:/Comme un Gitan authentique*[15] («Me porté como quien soy./ Como un gitano legítimo»[16]). Conocemos también su gran admiración por la antología de coplas flamencas, traducidas por Guy Lévis Mano, entre 1949 y 1964, titulada *Coplas, poèmes de l'amour andalou*[17]. El amor también estaba en juego en esta afición: el que Debord profesaba por la andaluza Antonia López-Pintor[18]. Fallecida prematuramente a finales de 1988, se convirtió, en su *Panégyrique* de 1989, en la figura típica de la *passante* romántica: «El joven Musset llamó la atención antaño con su irreflexiva pregunta: "¿No ha visto usted, en Barcelona,/a una andaluza de pecho moreno?" ¡Pues sí!, debo decir desde 1980. Yo formé parte de las locuras de España, y tal vez esa fue la mayor. Pero era en otro país en el que había aparecido aquella irremediable princesa, con su belleza salvaje y su voz. "Mira como vengo yo", decía muy genuinamente la canción que ella cantó. Y aquel día ya no escuchamos nada más. Amé durante mucho tiempo a esta andaluza. ¿Cuánto tiempo? "Un tiempo proporcional al de nuestra endeble y vana duración", dijo Pascal»[19].

Recordemos, para terminar, que esta pasión andaluza habría llevado a Debord, en 1982, a concebir un proyecto de película titulado *De l'Espagne*, del que tan solo queda una «definición de proyecto» escrita para el contrato firmado con la sociedad de producción cinematográfica de su amigo Gérard Lebovici. En ella, Debord afirmaba, muy poco modestamente, que se trataba de una «una película que se propone dar cuenta, de manera exhaustiva y definitiva, de lo que es el espíritu propio de la España moderna desde el siglo XV hasta nuestros días. Huyendo de todo españolismo, convendría trasladar a la pantalla no lo que todos los extranjeros (europeos, americanos, japoneses, etc…) pueden imaginar sobre la cuestión, ni tampoco lo que los españoles pueden creer, sino lo que España *es* realmente. […] Por diversas razones históricas y culturales obvias, se acuerda desde este momento que la película deberá centrarse en Andalucía»[20].

Pero nadie puede reivindicar una posición que sea altamente solitaria y al mismo tiempo tenga la seguridad de tener razón por encima de todos los demás, tanto

15. Guy Debord (trad.), «La mariée infidèle», ibíd., p. 1655.
16. Federico García Lorca, «La casada infiel» (1928), en *Poesía completa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, p. 377.
17. *Coplas, poèmes de l'amour andalou* (1949-1964), París, Éditions Allia, 1993.
18. Véase Jean-Marie Apostolidès, óp. cit., pp. 416-423.
19. Guy Debord, *Panégyrique I* (1989), en *Œuvres*, óp. cit., p. 1674 [Trad. cast., «Panegírico I», en *Panegírico. Tomos primero y segundo*, trad. de Tomás González López y Amador Fernández-Savater, Madrid, Acuarela & A. Machado, 2009, p. 96].
20. Guy Debord, «De l'Espagne» (1982), ibíd., pp. 1864-1865 (N. de la T.: la traducción es mía).

Máquinas de trovar 02-11-21 10:15 Página 10

«extranjeros» como «españoles»: esto vale tanto para la política del vagabundeo como para la política a secas. Esta posición, para ser notable en lo que *exige*, está condenada a la esterilidad en lo que *afirma* —lo que he denominado, a propósito del propio Debord, una lógica del «vinagre» (sustancia ácida pero poco propicia para la buena y generosa borrachera revolucionaria) y del «alma bella» hegeliana[21]—. Desde esta perspectiva, no es de extrañar que el texto que Debord dirigiera a los anarquistas españoles[22] terminase en el malentendido y el fracaso: «Considero que la acción emprendida en los dos últimos años [en España], esencialmente, ha fracasado», escribe Debord en 1982, sin precisar si atribuye la responsabilidad de este fracaso a otros o a sí mismo[23].

*

La exigencia —el deseo formulado a la altura de un pensamiento que compromete a todo el mundo— nos pone en movimiento. Por el contrario, la aserción, cuando no se escucha más que a sí misma, nos detiene. Hay que saber escuchar, por tanto, las *exigencias* vagabundas de los otros o de nosotros mismos, y hay que saber desconfiar de las *aserciones* perentorias e inmóviles sobre el promontorio de su propia certeza. Me parece que la *política del vagabundeo* asumida por Pedro G. Romero —que no es, evidentemente, un táctico político en el sentido estricto del término— se muestra a la altura de esta doble tarea: reconoce las ambivalencias o las ambigüedades políticas de la afición flamenca al dejar constancia del deseo inherente al «gitanismo» de Guy Debord o Giorgio Agamben, de Alice Becker-Ho o Darcy Lange, este último habiendo sido un ejemplo por sus idas y vueltas entre John Cage y Dan Graham, por un lado, y Diego del Gastor y el cante gitano de Morón de la Frontera, por otra parte[24].

Así pues, Pedro G. Romero ha situado la cuestión de los gitanos —pese a ser esta sumamente compleja, por lo que a él respecta prefiere decir «lo gitano»— en el centro de su problemática o de su «política del vagabundeo». Pero lo hace según

21. Véase Georges Didi-Huberman, *Désirer désobéir. Ce qui nous soulève, 1*, París, Les Éditions de Minuit, 2019, pp. 121-135 [Trad. cast., *Desear desobedecer. Lo que nos levanta, vol. 1*, trad. de Juan Calatrava y Alessandra Vignotto, Madrid, Abada, 2020, pp. 101-112].

22. Guy Debord, «Aux libertaires», óp. cit., pp. 1511-1520.

23. Citado por Jean-Marie Apostolidès, óp. cit., p. 414.

24. Pedro G. Romero, «El sol cuando es de noche», óp. cit., pp. 54-59; 74-95 (*El ojo partido*, óp. cit., pp. 22-28; 49-63); «Antípodas. Darcy Lange, el trabajo y el flamenco en la cadena de producción de imágenes» (2008-2012), en *El ojo partido*, óp. cit., pp. 225-243.

una conciencia historiográfica que está fuera o más allá de los rígidos y unilaterales marcos de la vieja *querella del origen* para saber si el flamenco «auténtico» fue (o, incluso, *es,* desde tiempos inmemoriales) «primero gitano» o «primero andaluz»[25]. Sin embargo, en materia de arte, nadie es más «auténtico» que el otro. La autenticidad consiste en una categorización ontológica y no estética: Antonio Chacón, el payo de Jerez de la Frontera, no fue ni más ni menos «auténtico» que Manuel Torre, el gitano de la misma ciudad. Son los dos juntos, en sus diálogos o sus vicisitudes musicales, quienes, precisamente —y dialécticamente—, habrían «hecho historia» del flamenco de su época. Por eso también la fraternidad entre Paco de Lucía el payo y Camarón de la Isla el gitano asumió, para la historia del flamenco contemporáneo, un valor tan ejemplar.

Los gitanos forman parte de aquellos a los que Hannah Arendt denominaba los *pueblos parias*. Cuando planteó en 1959 su pregunta crucial, ¿qué es entonces una humanidad posible, pensable, cuando reinan los «tiempos de oscuridad»?, abrió algunas vías importantes para comprender lo que el estatuto de parias significaba para unos (los propios parias) y para otros (los privilegiados, los propietarios, los que no temen constantemente ser desalojados): no hay que desdeñar las idas y vueltas entre ambos, porque en ellas se contiene el principio de decisiones éticas y políticas fundamentales. Lo que parece característico —o incluso vitalmente necesario— entre los pueblos parias, escribe Arendt, es su sentido de la *fraternidad*. No obstante, se trata de un sentimiento que con mayor dificultad convendría a los «propietarios»: en general, estos solo acceden a él a través de la compasión. De este modo, «la calidez de los pueblos parias no puede extenderse a aquellos cuya posición diferente en el mundo les impone una responsabilidad para con este [mientras que] la calidez, que es el sustituto de la luz para los parias, ejerce una gran fascinación sobre todos aquellos que se sienten tan avergonzados del mundo tal como es»[26].

25. Véase especialmente, para el punto de vista «gitanista», Ricardo Molina y Antonio Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1963 (reed. anastática, Sevilla, Ediciones Giralda, 2004); Bernard Leblon, *Gitans et flamenco. L'émergence de l'art flamenco en Andalousie*, Toulouse-París, Centre régional de Documentation pédagogique de Midi-Pyrénées-Centre de Recherches tsiganes, 1994 (ed. aumentada, 2001); Pedro Peña Fernández, *Los gitanos flamencos,* Córdoba, Almuzara, 2013.

26. Hannah Arendt, «De l'humanité dans de "sombres temps". Réflexions sur Lessing» [*Von der Menschlichkeit in finsteren Zeiten. Gedanken zu Lessing*, Hamburgo, Hauswedell (1959), 1960], *Vies politiques*, París, Gallimard, 1974 (ed. 1997), p. 25 [Trad. cast., «Sobre la humanidad en tiempos de oscuridad. Reflexiones sobre Lessing», en *Hombres en tiempos de oscuridad*, trad. de Claudia Ferrari y Agustín Serrano de Haro, Barcelona, Gedisa Editorial, 2001, p. 26].

Máquinas de trovar 02-11-21 10:15 Página 12

Una política del vagabundeo sale a la luz entre aquellos que, más que sufrir esta condición existencial, la eligen como condición espiritual cuando la suerte de los pueblos parias, de los pueblos vagabundos, suscita vergüenza, cólera y críticas. Es la vergüenza de Kafka, la cólera de Baudelaire. Es la crítica de Walter Benjamin que, a propósito precisamente de Baudelaire, señala la ignominia de los higienistas racistas del siglo XIX como Honoré-Antoine Frégier que, en una obra muy célebre en su época titulada *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et des moyens de les rendre meilleures*[27], situó la categoría de «vagabundos» y la de las prostitutas (*filles publiques*) entre la de los «defraudadores» (*fraudeurs*). Sin embargo, es justo en el seno de estas *clases parias* donde también se desarrollaban, como en el subsuelo, importantes invenciones lingüísticas y musicales practicadas como respuesta a la marginación general de la sociedad circundante.

De estas invenciones, la más famosa, estudiada por la compañera de Guy Debord Alice Becker-Ho en su libro *Les Princes du jargon*, es la del argot o «lenguaje secreto» empleado en el corazón del mundo «desenraizado» de las «clases peligrosas»[28]. Alice Becker-Ho se empeñó en demostrar que muchos vocablos del argot europeo tenían una etimología zíngara, *romaní* más que latina[29] (los propios italianos designan el argot por la expresión *linguaggio zingaresco*). La política del vagabundeo, entre los gitanos, comenzaría entonces por un vagabundeo lingüístico que sería más justo denominar, por la vastedad de su inventiva, un *vagabundeo poético*, tan rico en *supervivencias* como en *migraciones*. Esto se manifiesta, para lo que aquí nos interesa, en los «gitanismos» de la lengua española estudiados, entre otros, por Carlos Clavería y, por supuesto, en el léxico *caló* inherente al vocabulario del cante flamenco[30].

27. Honoré-Antoine Frégier, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et des moyens de les rendre meilleures,* París, Baillière, 1840, I, pp. 192-200. Véase Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages* [*Paris. Haupstadt des XIX Jarhunderts*, Frankfurt, Surkham Verlag (1927-1940) 1955, París, Le Cerf, 1989 (ed. 1993), pp. 399; 714-715] [Trad. cast., *Obra de los pasajes (vol. 1). Obras Libro V. Vol. 1*, trad. de Juan Barja, Madrid, Abada, 2013, p. 617; *Obra de los pasajes (vol. 2). Obras Libro V. Vol. 2*, trad. de Juan Barja, Madrid, Abada, 2015, pp. 1098-1099].

28. Alice Becker-Ho, *Les Princes du jargon*, París, Gérard Lebovici, 1990 (reed. París, Gallimard, 1993), p. 46.

29. Ibíd., pp. 142-143.

30. Carlos Clavería, *Estudios sobre los gitanismos del español,* Madrid, Revista de Filología Española, 1951 (reed. Sevilla, Athenaica Ediciones Universitarias, 2017. Colección dirigida por Pedro G. Romero). Miguel Ropero Núñez, *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco,* Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1978 (ed. 1991).

Pero lo que Daniel Heller-Roazen denominó, en un bellísimo libro, «el arte de ladrones y poetas», no se limita exclusivamente a la invención de «lenguas oscuras»[31]. También está el cante, ese cante jondo en el que la inventiva métrica de las letras —de los poemas— encuentra su forma rítmica y se transforma en el compás y la modulación vocal. En su obra *Mundo y formas del cante flamenco*, escrito junto con el cantaor gitano Antonio Mairena, el poeta Ricardo Molina hablaba de esta invención como de un «misterio» de orden «antropológico»[32]. ¿Acaso el simple hecho de cantar no constituye ya un «hecho antropológico total»? Por eso sigue siendo legítimo, y fructífero, abordar la festividad musical gitana —con sus propias tradiciones e invenciones— en un plano de interrogación antropológica tal y como pudieron hacerlo, en particular, Arcadio de Larrea Palacín, Caterina Pasqualino, Nancy Thede o Cristina Cruces Roldán[33].

La afición de Pedro G. Romero se sitúa en un plano más explícitamente político. La cuestión que él se plantea, en la estela de Guy Debord o Alice Becker-Ho, es la de una *política de los gitanos*, comprendiendo esta expresión en los dos sentidos gramaticalmente posibles, tanto si escuchamos en ella un «genitivo objetivo» como un «genitivo subjetivo». Por lo que respecta al genitivo objetivo —es decir, desde la perspectiva de que los gitanos fueron, y durante mucho tiempo, los *objetos de una política*—, Pedro G. Romero mantiene viva la memoria histórica de las condiciones sociales a las que este pueblo fue sometido desde su llegada a España. Desde 1841, George Borrow daba cuenta de ello, antes de que Bernard Leblon relatara su evolución desde la Edad Media hasta los siglos XIX y XX[34].

31. Daniel Heller-Roazen, *Langues obscures. L'art des voleurs et des poètes* [*Dark Tongues. The Art of Rogues and Riddlers*, Brooklyn, Zone Books, 2013], París, Le Seuil, 2017.

32. Ricardo Molina y Antonio Mairena, óp. cit.; Ricardo Molina, *Misterios del arte flamenco. Ensayo de una interpretación antropológica,* Barcelona, Sagitario, 1967 (reed. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985).

33. Arcadio de Larrea Palacín, *El flamenco en su raíz,* Madrid, Editora Nacional, 1974 (reed. Sevilla, Signatura Ediciones, 2001); Caterina Pasqualino, *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie*, París, CNRS Éditions-Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998 (reed. *Flamenco gitan*, París, CNRS Éditions, 2008); Nancy Thede, *Gitans et flamenco. Les rythmes de l'identité*, París, L'Harmattan, 1999; Cristina Cruces Roldán, *Más allá de la música. Antropología y flamenco, I. Sociabilidad, transmisión y patrimonio,* Sevilla, Signatura Ediciones, 2002; Cristina Cruces Roldán, *Antropología y flamenco. Más allá de la música, II. Identidad, género y trabajo,* Sevilla, Signatura Ediciones, 2003.

34. George Borrow, *The Zincali. Or an Account of the Gypsies of Spain, with an Original Collection of their Songs and Poetry and a Copious Dictionary of their Language,* Londres, John Murray, 1841 (reed. anastática, Mairena del Aljarafe, Extramuros Edición, 2007); Bernard Leblon, *Les Gitans*

fig. 5

Amarga persiste la paradoja según la cual un pueblo esencialmente móvil, diaspórico —desde lo que se llamó la «gran migración»[35] medieval—, un pueblo que en Francia todavía se denomina mediante la expresión «*gens du voyage*» (saltimbanquis, en español), tuvo que sufrir la famosa Gran Redada de 1749, o Prisión general de gitanos sevillana, fenómeno reconocido, por cierto, como uno de los componentes históricos en el desarrollo del flamenco[36]. Lo que llevó a Grimaldos a decir, en su *Historia social del flamenco*, que esta se declina por completo a partir de una condición de persecución en la que la música constituiría algo así como una respuesta «de argot»: una «lengua oscura» inventada en respuesta a este sufrimiento impuesto[37].

d'Espagne: le prix de la difference, París, PUF, 1985 [Trad. cast., *Los gitanos en España*, trad. de Irene Agoff, Barcelona, Gedisa, 2009).

35. Véase Claire Auzias, *Les Funambules de l'histoire. Les Tsiganes, entre préhistoire et modernité*, Quimperlé, La Digitale, 2002, pp. 13-39.

36. Véase Antonio Gómez Alfaro, *La gran redada de gitanos. España, prisión general de gitanos en 1749*, Madrid, Editorial Presencia Gitana, 1993; Antonio Zoido Naranjo, *La prisión general de los gitanos y los orígenes de lo flamenco,* Mairena del Aljarafe, Portada Editorial, 1999.

37. Alfredo Grimaldos, *Historia social del flamenco*, Barcelona, Ediciones Península, 2010, pp. 25-68. Véase también William Washabaugh, *Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture,*

Parece, pues, que la «política de los gitanos» —la política impuesta a los gitanos, estos «*gens du voyage*» tan celosos de su libertad de movimiento— habría consistido bien en dispersarlos en contra de su voluntad, bien en encerrarlos en contra de su voluntad. Este fue un proceso de larga duración que tuvo lugar en toda Europa: un proceso que, como para los judíos, fue el del ostracismo «banal», cotidiano, convertido en habitual en la época, hasta el establecimiento de campos de concentración y de exterminio[38] (fig. 5). Al igual que los judíos del norte de África escaparon de la Solución final nazi solo porque los planes de los *Einsatzgruppen SS* se detuvieron por la derrota militar del mariscal Rommel, también los gitanos de España tenían todos los motivos para sentirse comprometidos por el destino de los zíngaros en toda Europa, desde Grecia hasta Holanda pasando por los campos del sur de Francia.

Es precisamente tal inquietud histórica la que atravesaba —quizás, incluso, sostenía— el proyecto dramatúrgico del espectáculo *LO REAL/LE RÉEL/THE REAl* coreografiado por Israel Galván en 2013. Desde el año 2000, en *La metamorfosis*, Pedro G. Romero e Israel Galván habían, por así decirlo, hecho estallar el círculo de la familia flamenca al hacer bailar al insecto inmundo del relato de Kafka incluso en la propia situación de ser rechazado por el padre y la madre. Con *Lo Real*, decididamente ya no se trataba de la familia, ni tampoco del barrio, del pueblo o de la provincia. Ni tampoco de la nación española. Simplemente, el flamenco ya no tenía más *territorio* que reivindicar, que poseer, que folclorizar. Cristalizaba y se difractaba al mismo tiempo en una *historia* ella misma vagabunda a través de toda

Oxford-Washington, Berg, 1996 [Trad. cast., *Flamenco: Pasión, Política y Cultura Popular*, trad. de Verónica Canales y Enrique Folch González, Barcelona, Paidós Ibérica, 2005).

38. Véase Hans-Joachim Döring, *Die Zigeuner in nationalsozialistischen Staat,* Hamburgo, Kriminalistik-Verlag, 1964; Donald Kenrick y Grattan Puxon, *Destins gitans. Des origines à la «Solution finale»* [*The Destiny of Europe's Gypsies*, Chatto, Heinemann Educational for Sussex University Press, 1972], París, Gallimard, 1995 [Trad. cast., *Gitanos bajo la cruz gamada*, trad. de Carlos Martín, Madrid, Centro de Investigaciones Gitanas, 1997); Christian Bernadac, *L'Holocauste oublié: le massacre des Tsiganes*, París, France-Empire, 1979 (reed. París, Le Livre de poche, 1982); Guenter Lewy, *La Persécution des Tsiganes par les nazis* [*The Nazi Persecution of the Gypsies*, Nueva York, Oxford University Press, 2000], París, Les Belles Lettres, 2003; Lydia Chagoll, *Tsiganes sous la croix gammée: Le sort des communautés Sinti et Roma* [*«Zigeuners». Sinti en Roma onder het hakenkruis*, Amberes, EPO, 2008], Bruselas, Éditions Luc Pire, 2009; Ilsen About, Mathieu Pernot y Adèle Sutre (eds.), *Mondes tsiganes. Une histoire photographique, 1860-1980*, París-Arles, Musée national de l'Histoire de l'Immigration-Actes Sud, 2018.

Máquinas de trovar 02-11-21 10:15 Página 16

fig. 6

Europa, aquí trágica y, allá, altamente cómica o irónica. La política del vagabundeo encontraba un anclaje inédito en la historia de las persecuciones ejercidas sobre los pueblos parias: zíngaros, judíos o griegos cazados por los turcos de Asia menor (se sabe que en el periodo posterior a esta diáspora habría sido inventado el *rebétiko*, del que Tomás de Perrate cantaba, en *Lo Real*, una melodía). Podríamos decir que la imagen de la pequeña zíngara Settela Steinbach —vislumbrada en el vagón de deportación que la llevaba hacia Auschwitz-Birkenau (fig. 6)— atravesaba como un espectro toda la duración de *Lo Real*, del mismo modo que había sido objeto de un momento bien documentado en el admirable ensayo cinematográfico *Aufschub* [Respiro, 2007], de Harun Farocki[39].

Por eso los propios gitanos —y los flamencos en general— asumen su propia política. Lo hacen *elevando la voz*: para cantar, sin duda, pero también para tomar la palabra y situarse en, o en contra de, el orden del discurso que demasiado a menudo los encierra, los coloniza. Esta «política de los gitanos» debe comprenderse, de aquí en adelante, en el sentido del «genitivo subjetivo». En 1935, por ejemplo, el gitano sevillano Fernando «el de Triana», hijo de un forjador y tocaor de guitarra,

[39] Véase Georges Didi-Huberman, «Ouvrir les temps, armer les yeux: montage, histoire, restitution» (2009), en *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2,* París, Les Éditions de Minuit, 2010, pp. 69-195 [Trad. cast., *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia, 2*, trad. de Marina Califano, Buenos Aires, Biblos, 2015, pp. 69-183].

cogió la pluma y reunió toda una documentación fotográfica para establecer una cartografía general del estado de la sociedad de los flamencos. Su obra, aunque de formato modesto, reunía una extraordinaria galería de retratos, el último de los cuales era una fotografía del propio autor: para la ocasión se viste con un traje de tres piezas; se pone corbata, bolsillo bien visto; embetuna sus zapatos; posa de este modo a la manera «noble» o «intelectual» del escritor ante su hoja de papel, pero que no está sobre una mesa o un escritorio sino sobre la espalda de su guitarra colocada sobre sus rodillas, porque así era como componía sus letras para el cante[40].

Hay otros ejemplos de esta «política de los gitanos», desde la grabación del disco *Persecución* por El Lebrijano en 1976 hasta el libro de Pedro Peña *Los gitanos flamencos*[41] (de igual modo, puedo dar testimonio de que Pedro Bacán, guitarrista de la gran familia gitana de los Pinini, en Lebrija, me confió algunas semanas antes de su muerte, en 1997, su deseo de escribir un libro destinado a clarificar su noción de cante jondo, libro que habría tomado, eventualmente, la forma de un diálogo entre nosotros). Más allá de toda sociología de la relación con el poder[42], la «política de los gitanos» se expresa en primer lugar en el *gesto de levantamiento* que los propios cantaores —bocas estiradas, manos hacia delante como si quisieran agarrar el viento, un tiempo que siempre escapa— manifiestan con todo su cuerpo. «El cante significa la rebeldía», escribe José Luis Ortiz Nuevo: sería entonces algo así como *una forma lírica para hacer llegar un posible*, una alteridad en el espacio de nuestras vidas constreñidas[43].

Pero, desde luego, el cante jondo no constituye un territorio uniforme o unitario: no apunta a un pensamiento único, y todavía menos a un género de partido político o de «comité invisible». Está atravesado por profundas fallas y vivas contradicciones cuyas ambigüedades y conflictos subraya Pedro G. Romero al analizar el caso del inmenso cantaor que fue Manolo Caracol en su ensayo para *La noche española*[44]. De hecho, Manolo Caracol se comprometió al *tomar posición* en un contexto marcado por fuerzas de atracción extremadamente contradictorias. Sin

40. Fernando Rodríguez «el de Triana», en *Arte y artistas flamencos,* Madrid, Imprenta Helénica, 1935 (reed. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986), p. 281.

41. Pedro Peña Fernández, óp. cit.

42. Véase Francisco Aix Gracia, *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte,* Madrid, Fundación SGAE, 2014.

43. José Luis Ortiz Nuevo, *Alegato contra la pureza*, Madrid, Barataria, 2010, p. 183. Véase José Luis Ortiz Nuevo, *Pensamiento político en el cante flamenco. Antología de textos desde los orígenes a 1936,* Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

44. Pedro G. Romero, «El sol cuando es de noche», óp. cit., pp. 81-85 (*El ojo partido,* óp. cit., pp. 57-63).

Máquinas de trovar 02-11-21 10:15 Página 18

duda, se sitúa en una corriente de reflexión que incluía, en particular, el histórico libro de Carlos y Pedro Caba sobre el «comunismo libertario» del cante jondo, o la antología más reciente concebida por Paco Espínola, *Flamenco de ley*, en la que el cantaor anarquista Paco Moyano interpretaba de manera admirable algunas de las letras más significativas[45].

Pedro G. Romero, poco nos extrañará, encontró en la figura de Enrique Morente el paradigma mismo de esta «política del vagabundeo» flamenco que ha estudiado desde el comienzo. Basta con recordar, a propósito de este brillante cantaor, sus innumerables idas y vueltas entre el hilo de las tradiciones mantenidas y el contacto establecido con las vanguardias: desde sus homenajes a Don Antonio Chacón o a Pepe de la Matrona, hasta sus incursiones frente a obras contemporáneas de la Fondation Beyeler en Basilea o del Museo Reina Sofía de Madrid. Como recuerda José Luis Ortiz Nuevo, las coplas cantadas por Enrique Morente abrieron múltiples horizontes de poesía y de pensamiento en todo el universo del cante jondo[46]. En él encontramos, por todas partes, a Al-Mu'tamid (el último sultán abadí de la taifa de Sevilla, autor en el exilio de extraordinarias poesías) y Ibn Hazm de Córdoba (poeta del siglo XI), san Juan de la Cruz y José Bergamín, Lope de Vega y Pablo Picasso, Luis de Góngora y María Zambrano, por no citar más que algunos… En el plano musical, la riqueza de sus experimentaciones fue inmensa, lo que corrobora –entre otras cosas– el abanico de instrumentistas con los que trabajó: su amigo Pepe Habichuela, por supuesto, pero también Miguel Ochando y Paco Cortés, Juan Carlos Romero y Niño Josele, Manolo Sanlúcar y Ramón de Algeciras, Rafael Riqueni, Vicente Amigo y Juan Manuel Cañizares, sin contar al gran Sabicas, en 1990, en el disco *Nueva York-Granada*…

Por todo ello, sin duda, el rostro de Enrique Morente cantando dominaba todo el prólogo del espectáculo *Arena*, bailado en 2004 por Israel Galván según dramaturgia de Pedro G. Romero (fig. 7) quien vio en la poética del gran cantaor un movimiento capaz de *ir de las raíces a los rizomas*, a imagen de las escrituras y los motivos entrelazados e infinitamente desplegados sobre los muros de la Alhambra de

45. Carlos y Pedro Caba, *Andalucía, su comunismo libertario y su cante jondo (tentativa de interpretación),* Madrid, Biblioteca Atlántico, 1933 (reed. Sevilla, Editorial Renacimiento, 2008); Paco Espínola (ed.), *Flamenco de ley,* Granada, Universidad de Granada, 2007 (con grabación del cantaor Paco Moyano acompañado a la guitarra por Paco Jarana); Andrés de Ruiz, *Coplas de la emigración,* Madrid, Ediciones Demófilo, 1976.

46. José Luis Ortiz Nuevo, «Enrique Morente, Singer of *coplas*», ed. de Amaranta Ariño, *Morente's Universe. Enrique Morente's Life and Work,* Granada, Alhambre-Andalusian Music Documentation Centre, 2014, pp. 35-41.

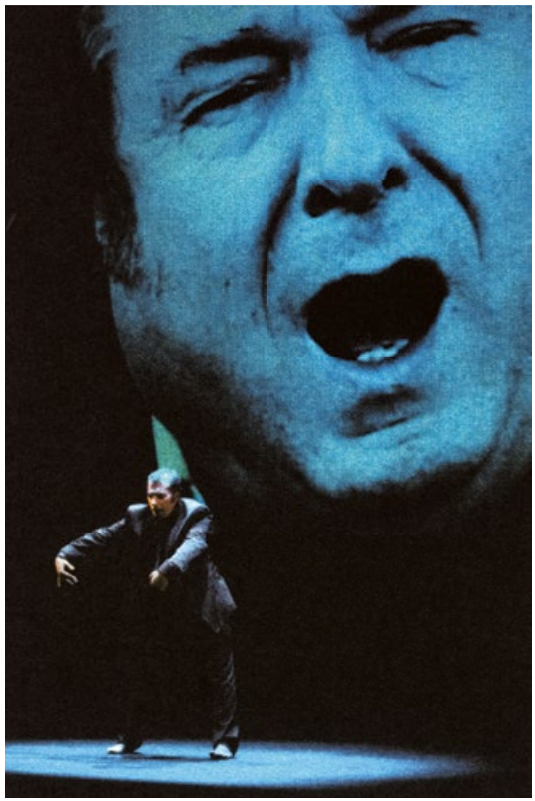


fig. 7

Granada[47]. Esto no quiere decir que tal movimiento de apertura sea signo del carácter «posmoderno» de este tipo de flamenco, como quiso creer Gerhard Steingress[48]. Esto quiere decir que *las raíces fueron puestas en movimiento* a imagen de un rizoma que no tiene ni «principio» ni «fin», pero que de todos modos es un género, no estándar, de raíz. Eso es precisamente lo que no dejamos de ver en las experimentaciones coreográficas de Israel Galván y en las dramaturgias de Pedro G. Romero: *raíces vagabundas*. No se trata, para nada, en estos movimientos exploratorios, de «trans-humanizar» el cante jondo, de acribillarlo con prótesis o de incluirlo en una estética globalizada para la cual todo estaría cortado por el mismo patrón. Se trata, por el contrario, de mantener firmes algunos valores y constituir en el mundo musical del flamenco contemporáneo lo que otros músicos del siglo XX —pienso en

47. Pedro G. Romero, «Don Enrique Morente's Gift», ibíd., p. 47 (y, en general, pp. 43-61).

48. Gerhard Steingress, *Flamenco postmoderno*, Sevilla, Signatura, 2007, pp. 267-285.

Máquinas de trovar 02-11-21 10:15 Página 20

Luciano Berio, en Luigi Nono o en Helmut Lachenmann– intentaron bajo la forma de «utopías sonoras» que eran *formas para resistir* y para volver a poner en movimiento algunos deseos fundamentales de orden histórico, ético o político[49].

*

El *devenir-vagabundo* del flamenco no sería entonces el signo de su disolución en el «mundo globalizado» –que tiende a la uniformidad a la que nos quieren someter los imperios– sino, por el contrario, el signo de una anamnesis, de una *escapada reminiscente*. Es a través de la memoria de lo que persiste en la historia, aunque sea en los subsuelos, el modo en que el flamenco deviene o vuelve a devenir vagabundo al ir más allá de sus propios momentos de glaciación académica (falsas autonomías) y de negligencia oportunista (falsas aperturas). Con total coherencia, por tanto, Pedro G. Romero tuvo que recurrir al paradigma del rizoma: Gilles Deleuze y Félix Guattari reivindicaban, bajo este título que abría su libro *Mil mesetas*, un deseo de «deslindar, [de] cartografiar, incluso futuros parajes»[50]. Sin embargo, partir hacia *lugares otros* así como a *tiempos por venir* solamente puede hacerse revisitando o «releyendo» la historia, *al volver a recordar* muchas cosas que tal vez habíamos creído, por negligencia o sumisión a la moda, dejar atrás para siempre.

Desde esta perspectiva, Deleuze y Guattari, también en *Mil mesetas*, procedieron a una especie de *arqueología del vagabundeo*: su elaboración concedía a la «deriva» de Debord –y a su potencia insurreccional– profundidades filosóficas y antropológicas nuevas. Las verdaderas «máquinas de guerra» contra los poderes eran descritas ahí según el modelo de un modesto «carro nómada» del siglo V o IV a. C. con el que se abría el «tratado de nomadología» de *Mil mesetas*[51]. Las «organizaciones turbulentas» se ponían en valor en detrimento de los espacios cuadriculados, como la «ciencia nómada» o excéntrica en detrimento de la «ciencia real» o concéntrica[52]. Y luego, de repente, surgía la ancestral figura del forjador, presentada como paradigma del «itinerante primero» –aunque solo fuera por una «itinerancia interna» de la que el hábitat troglodita ofrecía un buen ejemplo–. Todo esto

49. Véase Laurent Feneyrou (ed.), *Résistances et utopies sonores. Musique et politique au XXe siècle*, París, Centre de Documentation de la Musique contemporaine, 2005.

50. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 2, París, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 11 [Trad. cast., *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. de José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 11].

51. Ibíd., p. 434 (ed. cast., p. 358).

52. Ibíd., pp. 446-450 (ed. cast., p. 368-370).

no solamente nos hace soñar, evidentemente, con las cuevas del Sacromonte en Granada, sino también con los cantaores de martinetes procedentes de genealogías gitanas y de forjadores[53].

Por último, la «línea nómada» afirmada por Deleuze y Guattari no describía nada más que un principio al mismo tiempo político y poético: político porque ponía en el centro de las cuestiones sobre civilización la de las *migraciones*; y poético porque daba al *vagabundeo* la dignidad de un trabajo que debía llevarse a cabo por todo artista con respecto tanto a su propio medio [*milieu*] (social) como a su propio medio [*médium*] (técnico): la voz para el cantaor, el gesto para el bailaor, la lengua para el escritor. «¿Cuántos viven hoy en una lengua que no es la suya? ¿Cuánta gente ya no sabe ni siquiera su lengua o todavía no la conoce y conoce mal la lengua mayor que está obligada a usar? Problema de los inmigrantes y sobre todo de sus hijos. Problema de las minorías. Problema de una literatura menor, pero también para todos nosotros: ¿cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir por una línea revolucionaria sobria? ¿Cómo convertirnos en el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua?»[54].

Si se quiere tomar en serio la filosofía del tiempo elaborada por Deleuze desde *Diferencia y repetición* o sus lecturas de Nietzsche, se comprenderá que la expresión «devenir-nómada» constituye casi un pleonasmo, excepto porque *devenir* nos habla en principio del tiempo y *nómada* del espacio. Pero ¿acaso todo *devenir* no es fundamentalmente *nómada*, en el sentido de que escapa al control del tiempo en una historia que le sería abusivamente «prescrita»? Esto es exactamente lo que se decía, en 1990, en el bello diálogo entre Gilles Deleuze y Antonio Negri titulado *Control y devenir*: «La única oportunidad de los hombres está en el devenir revolucionario [y no en el futuro de las revoluciones prescritas], es lo único que puede exorcizar la vergüenza o responder a lo intolerable»[55]. Nos gustaría decir —porque en algunos momentos privilegiados tenemos la impresión de tocar eso con la punta de los dedos— que flamenco sería el nombre de un pueblo a la altura de lo

53. Ibíd., pp. 512-517. Véase Caterina Pasqualino, «Naissance d'un peuple. Les forgerons-chanteurs d'Andalousie», en *Social Anthropology*, V, 1997, nº 2, pp. 177-195.

54. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka: pour une littérature mineure*, París, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 35 [Trad. cast., *Kafka. Por una literatura menor*, trad. de Jorge Aguilar Mora, Ciudad de México, Ediciones Era, 1978, p. 33].

55. Gilles Deleuze, «Contrôle et devenir. Entretien avec Toni Negri» (1990), en *Pourparlers*, París, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 231 [Trad. cast., *Conversaciones*. 1972-1990, trad. de José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos, 2015, p. 268].

Máquinas de trovar 02-11-21 10:15 Página 22

que Deleuze enunciaba a propósito de ese *pueblo resistente*, de su potencia política y de su devenir poético: «El pueblo siempre es una minoría creadora»[56].

Pero para crear algo hay que saber instaurar este tipo de *movimiento* que llevará a la derrota, a la ruina de un *monumento* u otro. En efecto, toda forma intensa destruye —aunque siempre parcialmente— un conformismo que la precede. «La historia del arte es la lucha de todas las experiencias [...], de los espacios inventados y de las figuraciones», escribía Carl Einstein en 1929 en la revista *Documents*; hablaba también de la creación como una «acentuación traumática» en tanto que «asesinato» de las formas por otras formas; y concluía en otro lugar: «Las obras de arte adquieren su verdadero sentido gracias a la fuerza insurreccional que ellas encierran»[57]. Por eso, quien pone todo esto en práctica puede ser llamado, tal y como proponía Walter Benjamin, un «personaje destructor».

Como el niño que deambula en medio de las ruinas de Berlín en *Alemania, año cero*, de Roberto Rossellini —pero con más distancia y, por tanto, más ironía y sentido del juego—, Pedro G. Romero ha navegado mucho o, mejor dicho, *ha vagabundeado en los escombros* de la historia española. Derivó, constató los estragos, encontró mil caminos entre los cascotes. Se interesó especialmente por el vandalismo anarquista de la Setmana Tràgica de Barcelona cuando, entre el 26 de julio y el 2 de agosto de 1909, la huelga general desató una ola de destrucción de edificios religiosos sin precedentes. En relación estrecha con el trabajo histórico y bibliófilo de su amigo Juan José Lahuerta[58], y con el espíritu de profunda impertinencia de José Bergamín sobre este mismo tema —«quemamos las iglesias para libertar a Dios»[59]—, Pedro G. Romero concibió en 2001 una gran instalación documental sobre este tema, siempre susceptible de modificaciones, como en la versión expuesta en 2010 en el marco de la exposición *Atlas*[60].

56. Ibíd., p. 235 (ed. cast.: p. 271).

57. Carl Einstein, «Aphorismes méthodiques», en *Documents*, 1929, nº 1, p. 32; «L'enfance néolithique», ibíd., 1930, nº 8, pp. 479 y 483; *Georges Braque* (1931-1932), París, Éditions des Chroniques du jour, 1934, p. 17. Véase Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, París, Les Éditions de Minuit, 2000, pp. 159-232 [Trad. cast., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. de Antonio Oviedo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, pp. 241-344].

58. Juan José Lahuerta, «"Los trabajos de restauración del capitalismo". La tentación del hombre. "Ruinas inmortales"» (2002), en *Humaredas. Arquitectura, ornamentación, medios impresos*, óp. cit., pp. 80-123; *Destrucción de Barcelona,* Barcelona, Mudito & Co., 2004.

59. José Bergamín, «El rabo ardiendo» (1935-1983), en *Escritura*, Montevideo, nº 7, junio de 1949, p. 48. Véase José Bergamín, *Detrás de la cruz. Terrorismo y persecución religiosa en España*, Ciudad de México, Editorial Séneca, 1941.

60. Georges Didi-Huberman (ed.), *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?,* trad. de María Dolores

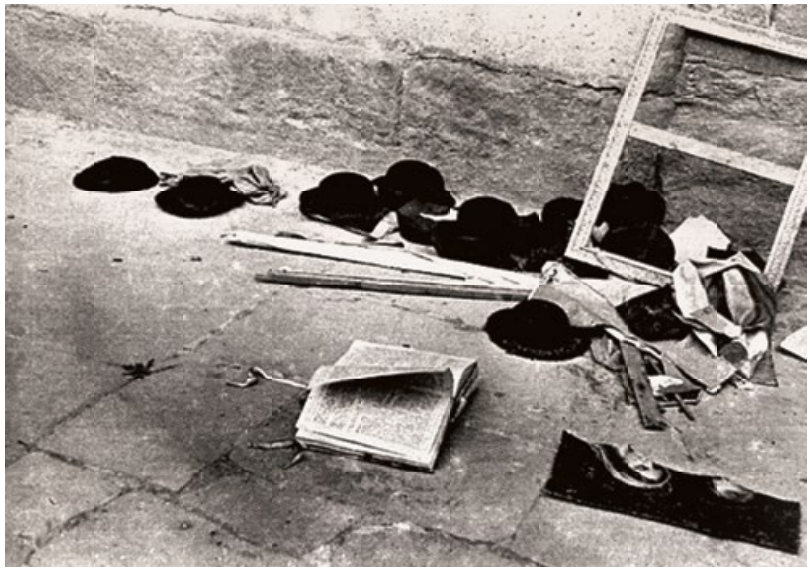


fig. 9

En efecto, son atlas lo que a menudo constituye Pedro G. Romero. Pero deberíamos calificarlos más bien como *atlas en vagabundeo*, atlas a la deriva. Lo constatamos, por ejemplo, cuando hojeamos el «catálogo» —un libro de artista, más bien— publicado para el proyecto sobre la Setmana Tràgica[61] (fig. 4). O cuando abrimos el fascinante libro sobre la iconoclastia en la guerra civil española cuyo título remite a Georges Bataille, *En el ojo de la batalla*. En él, Pedro G. Romero asociaba *rigurosamente* una imagen a su muy detallada leyenda histórica, aunque también la volvía a montar *libremente* con referencias extraídas de las vanguardias visuales del siglo XX: las estatuas despedazadas de Cristo con Hans Bellmer (fig. 8); un suelo con sombreros desparramados, libros y un fragmento de una Virgen con Max Ernst (fig. 9); una pila de objetos de culto en desorden con Kurt Schwitters; un cúmulo de relicarios con Daniel Spoerri; o bien un Cristo desmembrado sobre fondo negro, patas arriba, con la obra del fotógrafo Eli Lotar[62] (fig. 10).

Aguilera, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, pp. 320-321.

61. Pedro G. Romero (ed.), *La Setmana Tràgica,* óp. cit.

62. Pedro G. Romero, *En el ojo de la batalla,* óp. cit., pp. LXXVI-LXXVII, CXIV-CXV, CXCII-CXCIII, CXCVIII-CXCIX y CLXVI-CLXVII.

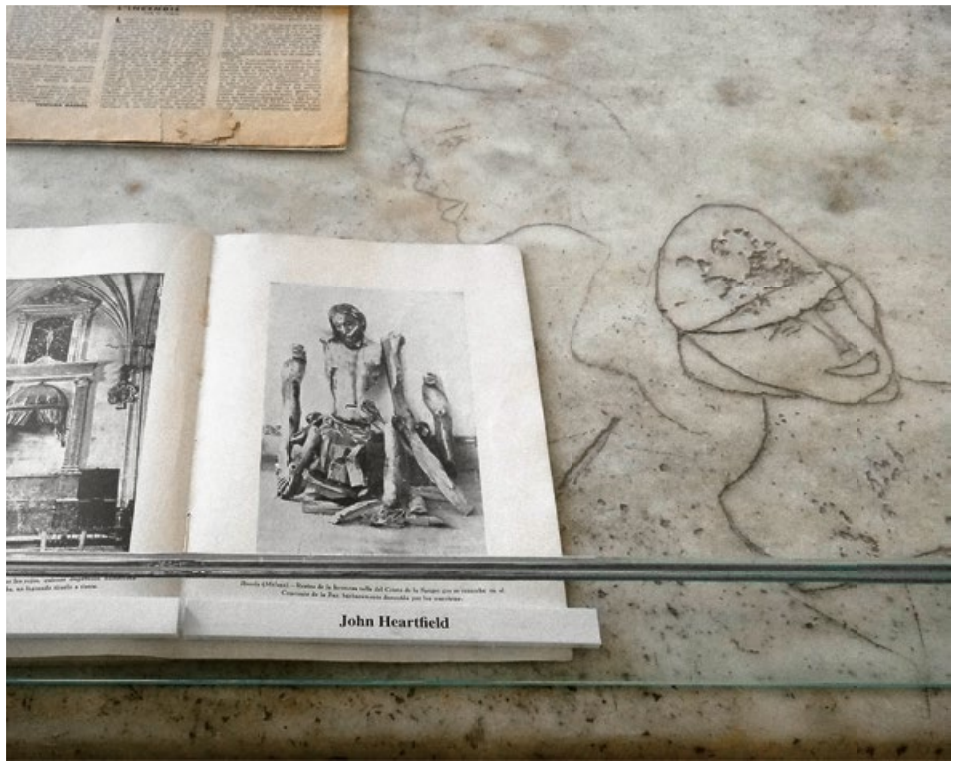


fig. 11

No cabía duda alguna del carácter dadaísta y situacionista de estos *montajes-vagabundeos* reivindicado explícitamente en la denominación del Archivo F.X. que, en ese momento, se presentaba como *F.X. sobre el fin del arte*[63]. ¿El «fin del arte»? Ni su disolución ni su olvido, por supuesto, sino su vocación de *alcanzar los límites* en los que algo podría surgir en el borde de las *formas del arte*, como el brillo o la huella de ciertas *formas de vida*. Por eso me pareció coherente con el espíritu de Pedro G. Romero, en el marco de la exposición *Sublevaciones* en Buenos Aires en 2017, confrontar directamente su instalación sobre la iconoclastia con la propia materialidad de las mesas grabadas del Hotel de Inmigrantes, ese complejo arquitectural construido a comienzos del siglo XX para acoger y asistir a los miles de inmigrantes que abandonaron sus países de origen para instalarse en Argentina[64] (fig. 11).

63. Ibíd., p. 3.
64. Véase Georges Didi-Huberman (ed.), *Sublevaciones,* Buenos Aires, MUNTREF-Centro de Arte Contemporáneo, 2017.

En coherencia con su afición flamenca y con su interés político por la historia de los gitanos, Pedro G. Romero abordó la cuestión más general de lo que podríamos denominar las *comunidades vagabundas* en varios de sus trabajos sobre las cuestiones de idas y vueltas entre el pasado y el presente (*¿Qué hay de nuevo, viejo?,* 2004), entre la soledad y la solidaridad (*Las correspondencias*, 2010), el mundo del arte y el de la economía (*Economía: Picasso*, 2012) o el encierro político-«psicotécnico» y la cuestión de la habitación en general (*Habitación*, 2018)[65]. Todo esto para hacer emerger, a partir de una poética de las imágenes, de los espacios y de los tiempos, esta *política del vagabundeo* con la que él mismo, existencialmente, se compromete: siempre aquí, siempre marchando, siempre en camino.

*

Un vagabundo jamás camina recto. No deja de encontrarse ante bifurcaciones. Para él, todo lo que tiene lugar, tiene lugar en un cruce. Todo lo que tiene lugar se sostiene en equilibrio en la cuerda floja por encima del abismo, o bien al borde de un deslizamiento de tierra, en la cúspide de un obstáculo o incluso sobre una línea de cresta que parece perderse entre territorios distintos. El vagabundo va y viene, se va de un lugar y vuelve a él. Aprieta «los puños en [sus] bolsillos rotos» —es decir, que el ritmo de su paso rima con una cierta cólera y con una pobreza cierta—, como cantaba, a la edad de dieciséis años, Arthur Rimbaud en su famoso poema «Mi bohemia». Una copla en cuyo final osaba comparar los cordones de los zapatos con las cuerdas de una lira (o, digamos aquí, de una guitarra):

> Tensaba los cordones, como si fueran liras,
> de mis zapatos rotos, junto a mi corazón[66].

Se trataba nuevamente de «Vagabundos», en *Iluminaciones*: «[…] y vagábamos, alimentados con el vino de las cavernas y el bizcocho del camino, yo apremiado por

65. Pedro G. Romero (ed.), *Lo nuevo y lo viejo. ¿Qué hay de nuevo, viejo?*, Olot, Espai ZERO1, 2004; *Las correspondencias,* Cáceres, Editorial Periférica, 2010; *Economía: Picasso,* Barcelona, Museu Picasso, 2012; *Habitación. El Archivo F.X., las Chekas psicotécnicas de Laurencic y la función del arte,* Madrid-Valencia-Barcelona, CA2M-La NAU-MNAC, 2018.

66. «Comme des lyres, je tirais les élastiques /
De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur», Arthur Rimbaud, «Ma bohème» (1870), en *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Louis Forestier (ed.), París, Gallimard, 1999, pp. 74-75 [Trad. cast., *Poesías completas*, trad. de Javier del Prado, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 287, 289].

Máquinas de trovar 02-11-21 10:15 Página 26

encontrar el lugar y la fórmula»[67]. Pero el vagabundo nunca encuentra «el lugar», como el poeta nunca se detiene en —o se siente satisfecho con— la «fórmula». Pienso aquí, por asociación, en el célebre poemario de Miguel Hernández *El rayo que no cesa*, que tantos flamencos conocen: el poeta recuerda hasta qué punto el vagabundo no es más que un «instrumento» o un juguete de su zigzagueante camino:

> Me llamo barro aunque Miguel me llame.
> Barro es mi profesión y mi destino
> que mancha con su lengua cuanto lame.
>
> Soy un triste instrumento del camino.
> Soy una lengua dulcemente infame
> a los pies que idolatro desplegada[68].

Sin duda, es antes que nada como *poética vagabunda* —que tantas coplas tradicionales del cante jondo han celebrado, hasta el famoso *Solo quiero caminar* grabado por Paco de Lucía en 1981— la manera en que el flamenco nos atraviesa, nos traspasa tan intensamente. José Bergamín hablaba de ello como de un «pensamiento profundizado hasta el canto»[69]. Pero añadía que «la música es la sangre del viento»[70]. ¿No significa esto que en un cante jondo todo circula y sopla, se exhala, penetra y atraviesa, remonta y desciende, se arremolina, va y viene, viene a tocarnos para, tan pronto como puede, volver a marcharse lejos? ¿Y no es tal condición de intranquilidad, de perpetuo vaivén, lo que genera la potencia misma del cante y su material: un material capaz de poner en juego todos los demás materiales? Si, al cantar sus carceleras, el ladronzuelo en su celda sevillana se hacía escuchar por los otros prisioneros, está claro que su canto poseía la potencia de atravesar las murallas.

Con su propio medio el cante jondo afirma así, para terminar, su poética en tanto que *política vagabunda*. Ha de entenderse como una forma de cantar, de bailar o de tocar que afirme una manera —a menudo paradójica— de ser libre. Es sorprendente

67. Arthur Rimbaud, *Illuminations* (1872-1875), ibíd., p. 226 [Trad. cast., «Vagabundos», *Una temporada en el infierno; Iluminaciones*, trad. de Julia Escobar, Madrid, Alianza Editorial, 2014, p. 167].

68. Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, Madrid, Austral, (1936) 2017, pp. 99-100.

69. José Bergamín, «La decadencia del analfabetismo» (1961), en *Obra esencial*, Madrid, Turner, 2005, p. 22.

70. José Bergamín, *Las ideas liebres: aforística y epigramática, 1935-1981*, Barcelona, Ediciones Destino, 1998, p. 48.

que, en el mismo momento, 1922, en el que se realizaba en Granada el famoso Concurso de cante jondo, Ernst Bloch revisara su libro *Geist der Utopie*, publicado en 1918, bajo la oscura luz de una revolución espartaquista desde ese momento aplastada de forma sangrienta por la abrumadora ascensión de los fascismos. En medio de este paisaje político desesperante, se trataba, no obstante, de refundar filosóficamente la posibilidad de *esperanza política*. ¿Cómo hacerlo? Por un lado, redistribuyendo todas las coordenadas del marxismo ortodoxo; por el otro, recurriendo a un *paradigma musical*, muy sorprendente en el contexto de una antropología política y, sin embargo, afirmado por Bloch como sumamente necesario, sumamente urgente.

Porque lo peor, decía él, ¿no es acaso no escucharse más que a uno mismo y, por ende, ser sordo y ciego a los otros, al mundo e, incluso, a la alteridad que hay en nosotros? Pero aquí la poética se anudaba de nuevo con la política: la *potencia de las formas*, proponía Bloch, consistiría en general en producir «una sustancia y una experiencia con vínculos extranjeros»[71]: en definitiva, en *abrir el ser al otro*. Una forma que adviene es ya un gesto, un movimiento hacia lo exterior o la alteridad, el otrora o lo inminente: es ya vagabundear hacia un espacio otro y es ya ver venir un tiempo otro. En estas condiciones, «podría ser que la creación artística apareciera de nuevo como un don visionario desplazado [*als eine versetze seherische Begabung*]», escribe Bloch[72]. Pero, precisa de inmediato, no es sino a condición de «llevar [las cosas] a su límite extremo, al borde del salto [*Sprung*]»[73]. *¿No es exactamente* esto lo que hace la música cuando manifiesta una particular intensidad?

Desde esta perspectiva, el acontecimiento musical sería entonces a la vez «salto» o «brinco», es decir, un radical *comienzo*, y «retorno», «reminiscencia» o *supervivencia*. El primero sin la segunda no sería más que ilusión; la segunda sin el primero no sería más que nostalgia: no hay deseo consecuente sin memoria; no hay verdadera memoria sin deseo. Es necesaria siempre una ida y vuelta. En la quinta parte de *El principio esperanza*, consagrada específicamente a lo que él denominaba las «imágenes desiderativas» [*Wunschbilder*], Ernst Bloch regresaba al tema fundamental de la música como «franqueamiento». Pero ¿por qué franquear? Para que «el mundo [sea] humano de máxima intensidad», respondía el filósofo[74]. Ahí donde

71. Ernst Bloch, *L'Esprit de l'utopie* [*Geist der Utopie*, Berlín, Suhrkam, 1918-1923], París, Gallimard, 1977, p. 51 (N. de la T.: la traducción es mía).
72. Ibíd., p. 142 (N. de la T.: la traducción es mía).
73. Ibíd., p. 145 (N. de la T.: la traducción es mía).
74. Ernst Bloch, *Le Principe Espérance* [*Das Prinzip Hoffnung*, Berlín, Suhrkamp, 1938-1959], París, Gallimard, 1976-1991, III, p. 173 [Trad. cast., *El*

Máquinas de trovar 02-11-21 10:15 Página 28

Rimbaud había buscado «el lugar y la fórmula», la música según Bloch abriría el espacio a un *éxodo* perpetuo y el lenguaje a «la formulación de una invocación»[75], una *invocación* comprendida como «utopía de la muerte y de la contramuerte»[76].

Éxodo e invocación constituyen la recompensa del vagabundo, ese perpetuo extranjero. Es un sufrimiento, no hay duda. Pero también es un principio político (entre otros, claro está): un principio de libertad. No la libertad según Hegel, a saber, «libertad de estar en casa consigo mismo», sino la libertad como *libertad del extranjero*, libertad de paso y de vagabundeo. Esa libertad de la que hablaba Jacques Derrida, especialmente en su seminario *La hospitalidad*[77]. Pero a la libertad de este «extranjero en su casa» que era el ciudadano Sócrates —en el *Sofista* de Platón comentado por Derrida— habría tal vez que añadir una posición todavía más vagabunda: la de Aristipo en el diálogo *Memorables* de Jenofonte[78]. Aristipo es un personaje conocido por su posición hedonista: lo que busca, ante todo —un poco como el barbero de Sevilla—, no es otra cosa que el placer de vivir. Sin embargo, Sócrates, con quien este dialoga, no lo acepta. Entonces le hace una petición a su interlocutor para que todo el asunto se sitúe en el plano político.

Sócrates pregunta: «¿quieres que examinemos también ese punto de vista, si llevan una vida más agradable los gobernantes o los gobernados?»[79]. Aristipo acepta: es pertinente, a su juicio, plantear políticamente la cuestión del placer de vivir. «Entre los griegos, de los que tú mismo formas parte, ¿quiénes te parece que llevan una vida más agradable, los que mandan [*kratountas*] o los que están dominados [*kratoumenoi*]?». La respuesta de Aristipo es extraordinaria en cuanto que exigirá *desviarse* [*se détourner*] de la línea divisoria establecida por Sócrates: «Es que yo, dijo Aristipo, […] creo que hay un camino intermedio, que intento seguir, no a través del poder [*oute di' archés*] ni de la esclavitud [*oute dia douleias*], sino a través de la libertad [*alla di' eleutherias*], que conduce precisamente a la felicidad»[80].

principio esperanza [3], ed. de Francisco Serra, trad. de Felipe González Vicén, Madrid, Trotta, 2007, p. 153).

75. Ibíd., III, p. 185 (ed. cast.: p. 163).

76. Ibíd., III, p. 225 (ed. cast.: p. 200).

77. Jacques Derrida (con Anne Dufourmantelle), *De l'hospitalité,* París, Calmann-Lévy, 1997, pp. 11-69 [Trad. cast., *La hospitalidad*, trad. de Mirta Segoviano, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2014, pp. 11-77].

78. Jenofonte, *Mémorables,* II, 1, 10-14, París, Les Belles Lettres, 2011 [Trad. cast., *Recuerdos de Sócrates*, trad. de Juan Zaragoza, Barcelona, Gredos, 1993].

79. Ibíd., II, 1, 10 (N. de la T.: traducción parcialmente modificada).

80. Ibíd., II, 1, 10-11 (N. de la T.: traducción parcialmente modificada).

En ese momento, Sócrates ya no comprende nada. ¿Cómo se puede renunciar a elegir entre poder o impoder? ¿Cómo no elegir rechazar el impoder que nos reduce, fatalmente, a la desgracia? Aristipo, no obstante, mantiene bien firme su posición, pero con una condición fundamental: «Precisamente por eso, yo, dijo Aristipo, para que no me ocurran esas cosas, no me encierro en ninguna ciudadanía, sino que vivo en todas partes como extranjero [*xénos pantakhou eimi*]»[81]. Así sería la utopía política del vagabundo: ser el extranjero en todas partes. Aceptar vivir en el margen. Es una manera muy flamenca de concebir la libertad: alimentarse a lo largo del camino con el «vino de las cavernas» —es decir, con el agua de los manantiales—, no cesar de buscar «el lugar y la fórmula» en lugar de quedarse en el centro de la ciudad y pagar por su libertad el precio de la cicuta.

81. Ibíd., II, 1, 13.

Illustraciones

fig. 1 Guy Debord, "Panégyrique", en *Œuvres*, París, Gallimard, 2006, p. 1.735.

fig. 2 Constant Anton Nieuwenhuys, *Fiesta gitana*, 1964, Centraal Museum Utrecht.

fig. 3 Fotógrafo anónimo, "Y el Cristo en la mierda". Crucifix défenestré par les "Ácratas" à l'Université de Madrid (Janvier 1968)", en *Internationale situationniste*, nº 12, septiembre de 1969, p. 86.

fig. 4 Pedro G. Romero, "Atlas de la destrucción de edificios religiosos", en *La Setmana Tràgica*, Barcelona, Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura, 2002.

fig. 5 Christian Guy, *Montreuil-Bellay, capitale de guerre des Gitans,* 1944 (detalle), en *Toute la vie,* nº 148-149, 29 de junio de 1944, p. 4.

fig. 6 Rudolf Breslauer, *Settela Steinbach dans le train de déportation de Westerbork vers Auschwitz-Birkenau où elle sera gazée,* 1944. Ámsterdam, NIOD Instituut voor Oorlogs-, Holocaust- en Genocidestudies.

fig. 7 Israel Galván, *Arena*, dramaturgia de Pedro G. Romero, Sevilla, Teatro de la Maestranza, 2004.

fig. 8 Fotógrafo anónimo. "Documento iconográfico de la iconoclastia durante la guerra civil española", en Pedro G. Romero, *El ojo de la batalla. Estudios sobre iconoclastia e iconodulia, historia del arte y vanguardia moderna, guerra y economía, estética y política, sociología sagrada y antropología materialista*, Valencia, Universitat de València, 2002, p. LXXVI.

fig. 9 Ibíd., p. CXIV.

fig. 10 Ibíd., p. CLXVI.

fig. 11 Pedro G. Romero-Archivo F. X., *Tesauro: Vandalismo,* 2005-2016 (detalle). Vistas de las salas de la exposición *Sublevaciones,* Buenos Aires, MUNTREF-Centro de Arte Contemporáneo, 2017.

Georges Didi-Huberman, “Politique du vagabondage”
Traducción: Lucía Montes Sánchez