

LA CAIXA NEGRA
2025



JOAQUÍN COLLADO

Relat de La caixa negra 2025 per Joaquín Collado



Graner va iniciar el projecte La caixa negra amb les artistes residents per convocatòria pública 2025, atenent l'interès del centre per experimentar amb metodologies de documentació de processos de creació. La caixa negra recull rastres del que va succeint a les sales del Graner durant l'any: materials dels processos de les artistes, idees que es desestimen, troballes que apareixen, músiques que acompanyen, referències que ajuden, preguntes que no tenen resposta...

En la primera trobada de residents de l'any, cada artista rep un sobre per anar alimentant La caixa negra quan ve en residència al Graner. El primer que hi col·loca són preguntes de les altres residents sobre el seu projecte, referències bibliogràfiques i alguna intuïció inicial i, en diferents moments de l'any, Graner proposa també algunes preguntes o idees per generar rastres.

A les acaballes de l'any, encarreguem un relat que ho lligui tot, que miri les sorpreses que trobem als sobres per primera vegada i especuli al voltant de les anades i vingudes de les artistes. Aquest exercici d'arqueologia afectiva fa ressonar en paraules els marges de la creació, sovint intangibles.

El relat de La caixa negra de l'any 2025 va ser encarregat a Joaquín Collado, artista associat al Graner.

Perderse en una escritura agujereada es aquí un ejercicio consciente. Empiezo a escribir desde el pulso de una respiración, tomo la palabra, le doy a la lengua, babeo el teclado. Una escritura que no sabe qué escribe, pero se sabe presente. Un ejercicio atencional de unas manos sabelotodo que escriben sin saber, pues ni que fuera yo escritor, o escribidor, o apalabrador. Soy buen doblador, eso sí. También soy lingüista. Le doy a la lengua, tomo la palabra y en ella me pierdo. Darse a la perdición me va. Jugar a saber que escribo también. Se me encarga que escriba un texto hecho de trozos, pelos, uñas, dientes, olores, tornillos, flujos y residuos, todos ellos almacenados en la Caja Negra¹ de los procesos de lxs artistas residentes de Graner. Por lo tanto, todo lo que aquí leáis será ficción, porque incluso esxs artistas, por muy reales que sean, son ficción. Perdí la vista hace mucho, y ahora solo puedo ver lo que sueño. Soñar es, en parte, conceptualizar alternativas a un mundo que parece estar abocado, racionalmente, políticamente, al fracaso. Perderse en el sueño es algo maravilloso. Soñar es todo eso que me sucede mientras algo de mí descansa. Perderse es igual. Bailar es igual. Trato de que escribir este texto sea también algo así: una experiencia que desplace los límites de la orientación, que se ablande a la pérdida de propósito, que descentre el yo sujeto autónomo y monolítico. Experiencia también del decir y del hacer que son ya una danza sin coreografía que obedecer, ni cometido al que responder. *Lo que no empieza aquí ni acaba aquí pero tiene su nombre aquí.*² Baila que te baila. Pierde que te pierde. Pero no se puede perder lo que ya se ha perdido. Perder no es exactamente lo mismo que perderse, aunque todes hemos perdido algo, y también todes estemos perdidos, buscando eso que no sabemos qué es. ¿Y si la tarea ya no fue-se buscar? Descansar en lo desconocido. Bailar la incerteza. Desaflojar nuestros marcos de comprensión. Aquí ya no hay nada que perder ni ganar, al igual que no hay ni antes ni después, ni mente ni cuerpo, ni naturaleza ni cultura, ni pausa ni movimiento. La cualidad de *dejarse quieto flotar*³ es una muy específica, y tiene que ver con ablandar el deseo, soltar la expectativa, desapegarse, reconocer que la piel no es frontera, humedecer la atención. También con desidentificarse, atravesar nuestros autoengaños y auto-representaciones. “Perderse de vista”, como decía San Juan de la Cruz, “para poder ver más allá”. Las medusas⁴ son unas buenas referentes, ellas no nadan

¹ La “Caja Negra” se trata de un programa que Graner inició el año pasado, dedicado a la documentación y el archivo de los procesos de investigación. La “Caja Negra” se comporta como un contenedor de materiales que funcionan como huella del proceso de creación o investigación que la persona residente llevará a cabo en Graner. La tarea es ir almacenando en la caja todo tipo de restos del proceso (preguntas, notas, materiales...). Para la realización de este texto, se me encargó abrir la caja negra a final de año, y elaborar una escritura a partir de lo que encontrase.

² Verso de un poema de Roberto Juarroz, que es también el título de mi nuevo proyecto, en residencia en Graner.

³ Verso de un poema de María Zambrano.

⁴ La medusa, como animal y como figura poetizada, la estoy trabajando en mi nuevo proyecto.

exactamente, sino que se dejan flotar, y en esa pasividad encuentran su agencia para moverse, para desplazarse. Van perdidas las medusas. Sin duda alguna, lxs artistas-medusas perseguimos una y otra vez la cuestión de lo desconocido, y sabemos que solo a ella nos podemos aproximar habiéndonos antes perdido. Piérdete de ti mismx, y te encontrarás. Todo proceso de investigación parte de una pregunta abierta a lo desconocido, y en las artes performativas, con suerte, no se llega a establecer una respuesta. Queda así lx artista-medusa en ese estado de flote-blando, deambulando alrededor de un centro al que nunca llegará, y que por eso mismo permanecerá vivo. Mi atención no está en la dirección, sino en el peso y el pulso, y no tengo más objeto que el de entregar este texto, por lo demás, un texto ya perdido, orientado en su desorientación. De presencia ausente. La ausencia aquí deja huellas para encontrar el camino de vuelta. Vuelta a ningún lugar, dado que de ningún lugar viene lx artista-medusa. Qué perder cosas tiene que ver con la desaparición, pero perderse (y querer perderse) tiene que ver con la aparición de lo desconocido (Solnit, 2005)⁵. Dejar la puerta abierta y que entren las sombras. Un texto ensombrecido. Un texto hormiguero. Las palabras aquí son orificios, chimeneas asombradas que conducen a habitaciones oscuras donde están las cosas importantes. Mira ahí. Ahí encontraré a lxs artistas de lxs que más abajo os hablo. Este texto-hormiguero es nuevo para mí. Dado que nunca antes estuve aquí, estoy perdido. Aunque tampoco espero saber exactamente dónde estoy. Perderse aquí es un camino.

Desde siempre lxs artistas venimos entrenando esa capacidad negativa de relacionarnos con lo desconocido, con el misterio, y de ser capaces de sostener la incomodidad de la incertidumbre, el peso de la duda. El agujero siempre fue relacionado con lo oculto. Así, estamos hechxs en la certeza de la incertidumbre. En realidad, unx solo puede perderse cuando tiene un propósito concreto al que llegar, pero este no es el caso. Es una toma de posición, lo he decidido yo: este texto-hormiguero se va a ir agujereando a sí mismo, yo aquí soy sujeto imprevisto (aunque ni eso), y así, colgado como estoy, me voy encontrando con el texto. Qué impredecible. Queeeeeeeeeeeeeeeeeeeee no hay centro de gravedad no hay centro no hay gravedad pero sí hay peso. Perderse tiene que ver también con dejar de pensar con los ojos, y alargar las orejas. ¡Topo! Desituar lo situado. La orientación cambia, la escucha informa de otra percepción cinestésica de la espacialidad y la temporalidad. Todo un vacío fértil se abre antes nosotrxs cuando estamos en ese estado. La dimensión de lo posible. La potencialidad de la danza reside en su no saber, dicen. Soy la danza que aún todavía nunca jamás ha llegado⁶. La potencialidad de la danza re-

⁵ Esta lectura la conocí a través de Martha Luisa Hernández Cadenas, en su taller "Lenguajeo.Cómo desbocar la escritura".

⁶ Esta frase es un guiño a Hélène Cixous, que dice "je suis d'une espèce qui ne pas jamais encore arrivé".

side en su capacidad de ser agujero. De ser abertura. Hendidura. Rendija. Resquebrajo. Grieta. Y solo se puede llegar ahí (a la danza) con atención. La atención es un lugar de límites inmensurables, se puede estrechar y ensanchar con la respiración, pero hay que practicarla cada día, cada noche, en la vigilia y en el sueño. A la atención hay que ponerle atención. Amador Fernández-Savater, citado por Andrea Soto Calderón, dice:

“Atención es la facultad necesaria para sostener situaciones de no saber, situaciones no organizadas por un modelo, un código previo o un algoritmo [...] Sin atención, es decir sin trabajo negativo y escucha de lo que pasa, la situación se estandariza rápidamente y repite una imagen previa: aula vertical, pareja convencional, política clásica”. (2020, p. 40)

La atención, sin duda, abre un claro en el bosque y nos posibilita transformar nuestras dinámicas y hábitos, nuestra manera de relacionarnos. Desde hace un año vengo empujando los límites de mi atención, trabajando conscientemente ese estado de escucha y apertura. La persigo a través de una meditación diaria, y esto se está trenzando con mi práctica artística y con mi vida. Perseguir es un verbo transitivo, me gusta porque se mueve. Etimológicamente, significa “seguir ininterrumpidamente” o “intentar alcanzar hasta el final”, pero, dado que no hay fin, perseguir la atención será un movimiento siempre inacabado. La atención aparece en el acto de seguirla, de ir, o de venir. En todo caso, de ir viniendo. Es un movimiento.

“Hace poco volví a la casa iluminada y me adentré en el territorio de los naufragios de la infancia. Ahora sé que lo que creía que eran anguilas, son serpientes de río, aunque apenas llego a verlas. La misma oscuridad inasible me espera interrogante como siempre. ¿Hasta dónde me animo a sumergir mis pies? ¿Qué traeré de vuelta a tierra firme?”. (Arabia, 2004)

Este texto asume su carácter desorientado, y se permite la licencia de no saber si avanza o retrocede, entra o sale, hace o deshace, dice o desdice. Siguiendo las lógicas del hormiguero y otras construcciones arquitectónicas hechas por animales, este texto va elaborando su cuerpo a través de saliva, sangre, pensamientos, lágrimas, deseos, mierda, afectos, semen, leche, preguntas, orina; todos ellos fluidos y excrementos que lxs artistas residentes han ido arrojando por sus orificios a la Caixa Negra de Graner. Estxs artistas, distribuidas en distintas cámaras oscuras, están interconectadxs por una compleja red de túneles, conductos y toboganes, sin ningún tipo de señalización ni orden establecido, que proporcionan una composición de movimientos desorientados y un intercambio de saberes subterráneos.

Sandra Sotelo, la desenterradora⁷, se pregunta si en la urgencia se despliega una lucidez. Urgencia y atención parecen antónimos. Entiendo que se refiere a si los estados de urgencia nos movilizan y nos pueden dar impulso para atravesar bosques oscuros. Movido por la urgencia de que

⁷ A Sandra le interesa la figura de la desenterradora, y la idea de desenterrar como procedimiento artístico.



Sistema de túneles del topo.

no muera la Emperatriz infantil, y por extensión, desaparezca el reino de Fantasía, Atreyu atraviesa el pantano de la Tristeza, dejando atrás a Artax, su caballo, tragado por el lodo. Atreyu⁸ se aventura a lo desconocido, a un viaje sin fin, pero no cuestiona estructuras ya muy sólidas, muy establecidas. Quizá la urgencia nos dé propulsión, pero sin atención creo que no podríamos agrietar y transformar nuestras significaciones. Además, yo no quiero que la vida me urja. Y luego, la vida. La Desenterradora dice: "In times of urgency it is tempting: running away or running out and also pausing and thinking twice; forgetting the important things and also remembering the important things; making individualistic choices and also looking for the community". Su proyecto se llama *Zona Temporal - Ecologías políticas feministas*, y NO puede nombrar o explicar algún material que haya sido descartado durante el proceso⁹. ¿Será porque no ha descartado nada? ¿Será porque no encuentra nombres para aquello que ha descartado? ¿Será que lo ha descartado porque no sabía cómo nombrarlo? ¿Será que al no tener nombre ni forma, la Desenterradora ni siquiera supo identificarlo? ¿Será que, al ser innombrable, todavía no existen *vjskekq* que puedan desenterrarlo? Muchas veces nos aterra sacar a la luz lo que, por su potencia, puede deslumbrarnos al mirarlo. Pero todo lo que se reprime, acaba saliendo, y aquello que no tiene todavía nombres, inevitablemente traerá luz consigo. Proyectará su luz deslumbrante sobre los modos, las palabras y los ojos que no estén preparados para mirarlo. Lo oscuro también tiene su luz. Dejar(se) en lo oscuro cura. Los animales-animales bien lo saben. La oruga atraviesa su metamorfosis en penumbra, la serpiente cambia su piel en la grieta, el pulpo regenera sus brazos en la cueva. Los animales-humanos actualizamos nuestros procesos en la noche. Los cambios importantes se producen en la noche. En el sueño descansamos de nosotrxs mismxs para dejar que aparezca todo lo que

sé que sé, todo lo que sé que no sé, todo lo que no sé que sé, todo lo que no sé que no sé. Todo. Apretujao, desordenao. Bailar también podría ser eso. Aspiro a que bailar sea eso. Mejunje, remedio, pócima. Dejar(se), olvidarse, abandonarse. Extraviarse, desviarse, desorientarse. Desvanecerse, disiparse, fugarse. "*This dance does not belong here, yet. Reason why it is here now*" dice la Desenterradora. La danza es fugitiva y, como el viento, solo aparece en tanto que va. Viene viento, se dice. Bailar es ir viniendo. La danza solo pertenece a la fuga. No se atrapa a la danza, tan solo se puede bailar su ausencia. Quizá por eso a lxs bailarinxs nos interesa tanto la cuestión del hueco, del vacío.

⁸ Aquí traigo la referencia de *La historia interminable* (1979) de Michael Ende.

⁹ Una de las preguntas que Graner hizo a las artistas en su formulario sobre el proceso fue: ¿podrías nombrar o explicar algún material que haya sido descartado durante el proceso?, a lo que la Desenterradora contestó "No".

“Una madriguera de tejón habitada por unos diez ejemplares puede tener casi un kilómetro de túneles, cincuenta dormitorios y ciento cincuenta entradas; el número de dormitorios ayuda probablemente a mantener en un nivel tolerante la cantidad de pulgas, pero lo tejones también secan periódicamente sus colchones de hierba fuera de la madriguera. La quisquilla de fango *Calocaris macandreae* produce un complejo sistema de galerías interconectadas.” (Pallasmaa, 2020)

Reinaldo Ribeiro se pregunta: “¿Cómo llenar el hueco, vacío, agujero, cráter? Si es que hay que llenarlo”. Los huecos son de potencia insospechable. Unx no sabe si cierran o abren. La entrada es salida y viceversa. Todos los huecos del mundo están interconectados y son interdependientes. Nos empeñamos en llenar los huecos, y lo que hacemos es taponar el flujo de las relaciones. Las termitas sí que saben de eso. El tejón también. El topo también. Dicen que los agujeros son incomparables entre ellos. Por muy parecidos que sean, nunca hay agujero igual a otro. Cada unx tiene sus agujeros. Ojalá poder colarme por los agujeros de mis ojos. Ojalá poder mirar debajo de los nombres. *Arder Épica* es el nombre del proyecto de Reinaldo. Que arda lo épico, lo heroico. Que el cráter se lo coma, lo engulla, lo funda. Cráter-boca-agujero insaciable de la épica del mundo. Agujerear las imágenes de lo épico para darle movilidad a la imaginación sin imágenes. A las imágenes de mundo todavía no constituidas. Quizás, pensando con Reinaldo, no haya que llenar el hueco ni completar el vacío, sino hacer uso de su potencialidad para transformar la materia, posibilitar aberturas en el pensamiento, agujeros de ventilación, poros de actualización, hormigueros interconectados. Y sabernos orificio, ojo hoyo, pozo, coño, ojete, boca, esófago, píloro, entrada, cavidad, fosa nasal, válvula ileocecal, agujero, oquedad, salida, boquete, glotis, alvéolos, vacío. Vacío. Vacío.

“¿Qué cuerpos y memorias arden para que otros sigan en pie?” se pregunta Reinaldo. Su respuesta se la dio una mariposa disecada y pinchada en la pared de un museo, a la que le hizo una entrevista de más de 60 preguntas. Este fue el único material que no “entró” en la pieza, pero que sin duda abrió pasadizos para que otras cosas sucedieran. Reinaldo es topoarqueólogo, su gesto es el de exhumar memorias a las que no se le dio lugar, espacio, cobijo, nido. Darles una exterioridad, un marco, un cráter humorado humeado humeante.

“El grillo de los árboles (*Oecanthus burmeisteri*) hace un agujero en una hoja y cuando canta, se sitúa dentro y presiona sus alas contra esta, que funciona como un amplificador. El grillo topo (*Gryllotalpa vineae*), de vida subterránea, excava una galería con dos bocas, que funciona como cuerno, amplificando y dirigiendo el sonido”. (Pallasmaa, 2020)

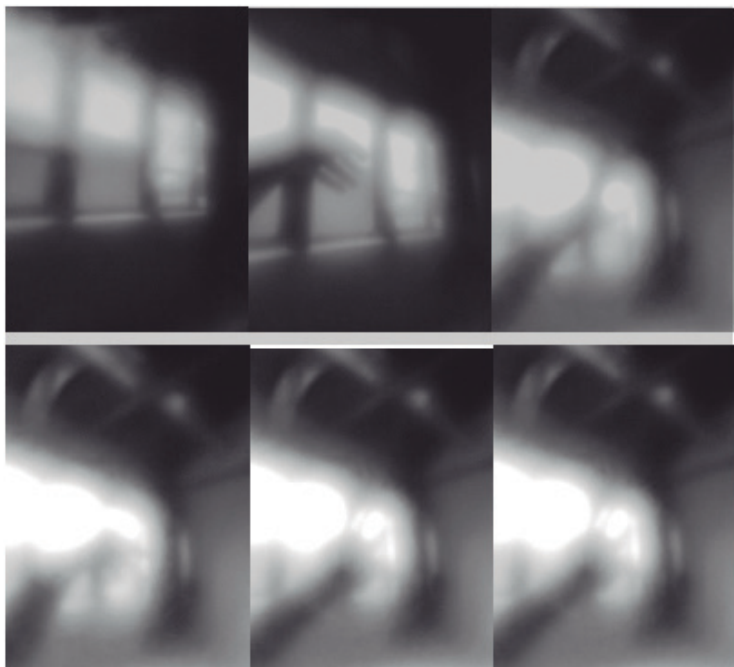
El sonido no existe sin vacío. A la vez, en el vacío absoluto no habría sonido. El sonido solo se da en la relación entre lo lleno y lo vacío. Vibración, rebote, eco. Vacío, vaciar, vaciado. Un cuerpo sonoro precisa de vacíos interiores, de espacios incompletos, de intervalos. El cuerpo es un intervalo de intervalos, y así, suena. Lobo fue un compositor renacentista, y también es el nombre del proyecto de Aurora y Pere, tres cuerpos

sonoros que se preguntan “¿cómo gestionar una pieza con 3 motores dramáticos?” Canto, movimiento, luz. Me cuesta situar las fronteras entre el movimiento y la voz. Amalia¹⁰ dice que el motor es el mismo. Cantar produce movimiento y el movimiento produce voz. No hay separación. ¿Delimitar sería dar prioridades? ¿Delimitar para establecer jerarquías? ¿Qué mueve qué? El pulpo tiene tres corazones. Los gusanos tienen cinco “corazones”. La medusa no tiene corazón. ¿Qué la anima? ¿Cuál es su partitura? ¿El Lobo cuando aúlla se mueve? ¿Aúlla porque algo en él se mueve? Canto, movimiento y luz son los tres corazones del Lobo de Aurora y Pere. La luz canta, el canto alumbra. Se canta lo que no se puede decir hablando. El movimiento lo atraviesa todo.

“Una vocal en suspenso / el timbre de una voz / el temblor de la presencia” susurran cantando Aurora y Pere. La presencia tiembla para hacerse ver. El cuerpo tiritita para llamar al sol. ¿Pueden tiritar los espectros? La *maravilla* es uno de los motores del colectivo Estampa. Contemplar. Maravillarse es contemplar con asombro. Volvemos a la sombra. A la luz de la sombra. En la Caja Negra de Estampa, encontré una tirita de un material plástico y translúcido. Al mirar mi mano a través de la tirita translúcida, esta dejó de ser mano. Manosear el espacio. Espaciar la mano. Borrar la mano. Tengo una mano borrada. Una mano-borrador. Esta mano-borrador borra todo lo que toca. Lo altera, lo dispersa. Siempre me interesó esta cuestión de difuminar los contornos de las cosas, del cuerpo, de las palabras. Emborronar los límites de lo humano, de lo alfabético, de lo nombrable. Indefinir el mundo para ensanchar la imaginación del mundo, sigue siendo una de las maravillas de las prácticas artísticas. El proyecto de Estampa tiene por título *Dispersar los espectros*. “Espectro”, dice Javier Martín, “es aquello que actúa sin existir”. Mirar a través de la tirita plástico-sa y translúcida espectró de alguna manera mi mirada. ¿Mi mirada o lo que estaba siendo mirado? Spectrum se deriva del latín *specere*, que significa mirar, observar. Si es nuestra mirada la que nombra el mundo y, de esta manera, lo que delimita, quizá nuestra mirada contiene también la potencia de transformar aquello que miramos. Proyectar otra luz, otras significaciones. Espectralar la mirada. Te miro - te espectro. Espectralar podría ser entonces liberar aquello que miramos de su cometido, de la imagen que lo representa, de su adjetivación. ¿Mi mano dejó de ser mano porque perdió los límites que subrayaban su condición de mano? ¿O por qué mi mirada espectralada ya no podía identificarla como mano? En todo caso, sus atributos de mano se liberaron. Su asignación de mano se perdió. Mano perdida, ella, bailando por el espacio espectral.

¹⁰ Hablo de la querida Amalia Fernández.

La potencia de la mano reside ahí donde no se sabe mano. Con la danza igual. Estampa es un colectivo que viene de un trabajo sobre la virtualidad y la pantalla como soporte de lenguaje. Estar en Graner, dicen, les posibilita perderse en el espacio-tiempo de lo real (¿real?), y permitir que aparezcan proposiciones que no esperaban. Lxs que trabajamos con el cuerpo sabemos bien que a las apariciones no se les puede esperar. Aquí te espero, aparición. No, eso no va así. Mucho menos apretar para que sean. Unx confía, y ellas aparecen cuando han de aparecer. A veces no aparecen, pero no quiere decir eso que no estén ahí. Los espectros no se muestran, aparecen.



En el hueco, el espacio y el tiempo se pliegan hasta confundirse. La configuración del hormiguero propone otra temporalidad. Puesto que no se avanza ni se retrocede, no hay atrás ni delante, la cuestión de la linealidad del tiempo será algo discutible aquí abajo. Cuestionando los mandatos de la hegemonía de lo rectilíneo, a los que incluso las artes se han visto inscritas, Lu Chieregati propone *desencajar el archivo*¹¹ de las artes performativas, rastreando fuera de los límites de lo categorizable (y por extensión, de lo pensable), coreografías transtemporales de los linajes queer.¹² Buceando por el arrecife de corales que es el archivo del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE), y acompañada por Lucía Egaña, Elena Castro Córdoba y Tórtola Valencia, Lu se pregunta “¿cómo reconocer temporalidades queer en los trabajos y en las piezas de danza? ¿Cómo encarnar temporalidades arrastradas?” Recogiendo a Lu, me pregunto ¿cómo con y a través de la danza podríamos cuirizar el tiempo? Imagino que supondría prestar mucha atención a las temporalidades que constituyen nuestros hábitos, modos, relaciones y gestos en el cotidiano. Mirar con lupa las miniaturas, albergue que contiene los entremedios de las cosas. Lu mira con lupa, presta atención con facultad. ¿Prestar atención no es ya mirar con lupa? La atención por sí misma es un vidrio de aumento, dice Bachelard.

Atravesades todes por el contrato heterosexual y sus lógicas, desajustarlas una por una desde la observación y desde prácticas no dualistas, es sin duda una de las enseñanzas que posibilita lo queer. Solo así se puede desarrollar la facultad, esa capacidad para distinguir en los fenómenos superficiales el significado de realidades más profundas, percibir la estructura profunda bajo la superficie (Anzaldúa, 1987).

Recuerdo siempre la imagen de mi tío engullendo la comida como si le faltara tiempo. Recuerdo su boca insaciable, sus dientes inconscientes, su ansia voraz por devorar. Recuerdo ese retrato en el que parecía que lo siguiente que se iba a comer serían sus dedos, después sus manos, después sus brazos. Hasta acabar comiéndose a sí mismo. De pequeño me producía miedo, después solo asco y rechazo. Observaba su poca delicadeza para entender que el uso de la boca marca nuestra experiencia en el mundo.

Arrastrar el tiempo. Desdoblirlo. Arrugarlo. Imagino que una coreografía transtemporal también debe tener arrugas y túneles subterráneos. Sus pliegues conforman su presencia anacrónica y, así, no lo muestra todo. En sus arrugas todavía hay muchas palabras por descubrir, museos que desencajar, archivos que reinterpretar.

¹¹ Referencia al “Arxiu Desencaixat”, proyecto coordinado por Lucía Egaña R. en colaboración con estudiantes del PEI, y expuesto en el CED del MACBA entre el 15/02/2018 y el 13/07/2018.

¹² El título del proyecto de Lu Chieregati se llama “Coreografías transtemporales y linajes queer”.

Una coreografía transtemporal invita a imaginar también un modo de comer, de rumiar el tiempo, de masticar las palabras, de incorporar los saberes.

Coreografías transtemporales. Transtemporal. Temporal. Tiempo. Tiempo atemporal. Transtempo. Zona temporal. Hormiguero trans. A través del tiempo.

Más allá del tiempo. En el tiempo sin tiempo. “Es realmente contemporáneo a su tiempo”, dice Agamben, “aquel que no coincide perfectamente con él ni se adapta a sus pretensiones, y es por ello, en este sentido, no actual; pero, justamente por ello, justamente a través de esta diferencia y de este anacronismo, él es capaz más que los demás de percibir y entender su tiempo”¹³.

La poesía también pone boca abajo. Torsiona el entendimiento, el tiempo, la gramática. Cada palabra tiene su peso específico. Flotar el peso sería desafiar el tiempo. La poesía no tiene gravedad pero tiene peso. Pesa la poesía pero no es pesada. Se sabe dejarse quieta flotar. Su tiempo no pertenece al tiempo de esos que saben bien dónde van y quienes son. El colgado acoge la capacidad de mirar desde otra perspectiva que no es arriba ni abajo, aunque así lo parezca. Alterar la escala, invertir lo dicho. Ritrevni. La Sangre es otra. Es la misma pero ya es otra dado que su relación con el cuerpo es otra. Está colgado, sujeto que es, pero sujeto a la nada. Si Atreyu no tuviese miedo a la Nada, la Nada sería una oportunidad. Juan Carlos Panduro se cuelga vacío del vacío. Se cuelga de una nada y se pregunta “¿puedes bajar a decirme qué lo estoy haciendo bien?”. Le pregunta a su sangre. Le pregunta a su poesía. A su sudor que baja subiendo. ¿Le pregunta a Dios?

“Dios ¿es un ser?

Si lo es, es la mierda.

Si no lo es

no existe.

O bien sólo existe

como el vacío que avanza con todas

sus formas

y cuya representación más perfecta

es la marcha de un grupo incalculable de

ladillas”. (Artaud, 1975)

Le pregunta a sus manos que lo sostienen. *Salar la pena* es el nombre de su proyecto. Me gusta porque quiere mantener su pena consigo. Colgarla boca abajo como mi abuela colgaba las longanizas en la cocinilla. Bajo sal. Curándose. ¿Qué hacemos con la pena? digo yo, “¿Qué tiene que ver esto con Bambi?” se pregunta Panduro. Sus referentes son Emily Berry, Sheila Heti, Jenny Tunedal, Manuel Rodríguez. “*El arte de encender las palabras*” de Berta García Faet. Panduro es poeta y artista de circo.

¹³ Del texto “¿Qué es lo contemporáneo?” (2008) de Giorgio Agamben.

Escribe colgado, habla, colgado. Pero en esta pieza, la palabra no se encendió hasta el final.

Sigo escribiendo porque no me queda otra. También bailo. Paro de escribir y me echo unos bailes. Me pongo música. Salto. Me sacudo. Me muevo lento por el suelo. Me acaricio suave los ojos. Las manos. Qué importantes son las manos. Me toco los agujeros de mi cuerpo. El sol aparece por la ventana. Toco y soy tocado. Estoy en la sala MT de Graner. Entro y salgo. Ayer, por ejemplo, estuve escribiendo mientras paseaba con Olmo durante 40 minutos. Olmo olfateaba todos los hormigueros de la ciudad. Ojalá entrar a un hormiguero.

Ojalá ser topo. Ser minúsculo. Ser concha. Ser indicio. La meditación de hoy me dejó muy blando. La pelvis se ensancha. La columna es otra. Y luego los ojos. El pensamiento se desacelera. Se abre el vacío. Claro del bosque. Claro del bosque.

Alberto Velasco trae los cuerpos gordos al centro de su investigación. “¿Qué es un cuerpo gordo?” se pregunta. ¿Se pregunta o nos pregunta? Él sabrá. Yo no sé ni qué es un cuerpo. “El cuerpo”, dice Jean-Luc Nancy, “es largo, ancho, alto y profundo: todo eso en más o menos gran tamaño. Un cuerpo es extenso. Toca de cada lado a otros cuerpos. Un cuerpo es corpulento, incluso cuando es flaco” (2013). El desafío de Alberto es colocar cuerpos “gordos” en escena. Es una reinterpretación de *La Consagración de la primavera*. A través de una audición, hizo un llamado a la gordura. A mí me viene la pregunta de bajo qué parámetros se misura un cuerpo. Lo cuantitativo y lo cualitativo entran en tensión. La imagen y el cuerpo. Unx puede sentirse gordx y crear una relación con su cuerpo desde esa percepción. Pero también está el dedo que señala y proyecta vergüenza. La vergüenza se inscribe en zonas concretas. El cuerpo lo sabe y se conforma. Me hace pensar en la teoría de los “agujeros negros”¹⁴ de Hubert Godard, que reflexiona sobre las zonas de sombra que se generan en nuestra esfera de proyección corporal, a partir de un accidente o de un trauma. “Hay zonas que privilegiamos, a las que volvemos constantemente, y otras que son zonas oscuras, zonas que evitamos...” dice Godard. No se puede separar el cuerpo de nuestra construcción perceptiva del espacio. De nuestro espacio poético y corpóreo. Nuestra historia particular asombra nuestros modos percepti-

14

“Ces trous noirs sont des zones de l'espace qu'une personne a du mal à percevoir ou qui sont perçues d'une manière uniquement focalisée ou menaçante; par exemple, dans un accident de voiture il arrive que même après les traitements physiques nécessaires, une peur subsiste, souvent non consciente, dans la direction où le choc s'est produit, et cette peur limite le travail de perception dans cette direction. Beaucoup de déficits de mouvements d'une partie du corps, qui peuvent entraîner une pathologie, démarrent par un déficit de perception de l'espace.” *Des trous noirs, un entretien avec Hubert Godard, par Patricia Kuypers.*

vos, nuestros gestos, nuestros movimientos, y estos constituyen nuestra relación con el mundo. La vergüenza viene de fuera y nos cae encima. La mirada avergonzada del otro nos cae encima. ¡Qué vergüenza! Pero la vergüenza es ese afecto de potencia insondable, de energía transformadora. La vergüenza sueña con ser orgullo en el proyecto de Sacre Size. Alberto prepara una celebración. Una consagración al desbordamiento de los cuerpos. Una reconciliación.

15



15 Imagen de la artista Daisy Collingridge en "The art of the squishy".

“El cuerpo no está vacío. Está lleno de otros cuerpos, pedazos, órganos, piezas, tejidos, rótulas, anillos, tubos, palancas y fuelles. También está lleno de sí mismo: es todo lo que es” (Luc Nancy, 2013).

Estoy escribiendo por contagio. Lxs artistas me dejaron pocas pistas en la Caja Negra de Graner. Quizás no sabían qué más decir. Yo tampoco sé qué más decir pero sigo diciendo. Sigo escribiendo. Sigo haciendo. Investigar en las artes performativas es eso, ¿no? Cavar en el

lenguaje. Ir abriendo surcos. Derivas. Liberar las visiones. No siempre es fácil nombrar lo que unx sabe. Mi abuela sabe muchísimas cosas pero no sabe apenas nombrarlas. Mi abuelo también. La conversación siempre que voy al pueblo es “¿ya estás aquí hijo mío? ¿Y cuándo te vas?” Apenas llego y ya me preguntan que cuándo me voy. Lxs artistas desarrollamos esa sensibilidad, “facultad” como dice Anzaldúa, para ecografiar¹⁶ las

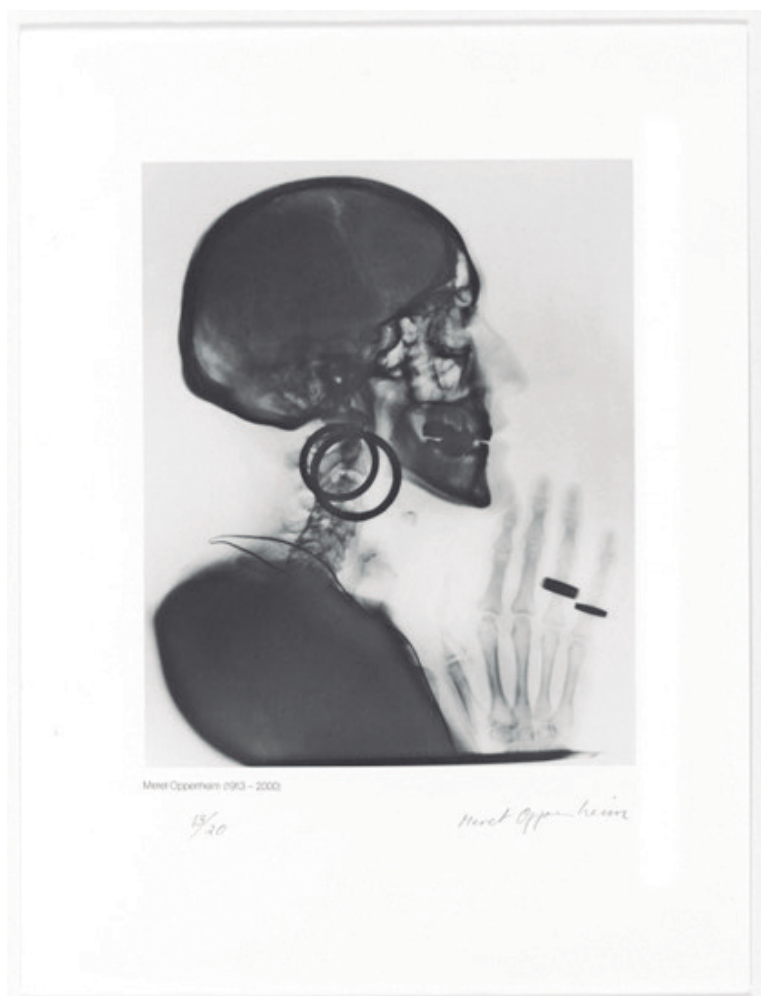
preguntas de las abuelas. Mi abuela se sienta siempre en primera fila en todas las presentaciones del festival que hago en mi pueblo. Dice no entender pero la pájara entiende muchas cosas. Recuerdo cuando invité a Volmir Cordeiro con su pieza *Outrar*. Fue un gesto radical en ese contexto. Con radical me refiero a aquello que viene a desafiar el entendimiento, la razón, los parámetros de lo reconocible y de la percepción. Mi abuela me dijo que no “entendió na”. Al cabo de dos años, me seguía repitiendo que aún se acordaba de aquel muchacho alto que se quitaba trapos y trapos y que parecía una cebolla. Una cebolla. La cebolla solo está constituida por capas. No tiene centro. No existe centro al que llegar. Pero nos pensamos que sí. Es la trampa de los nombres. Idem viene a decir “idéntico a sí mismo” pero qué es eso. El lenguaje hace lo que dice. Tú así tú asá. *Yoesquequé*. Las capas de la cebolla contienen un hueco. Un vacío. Es superficie. Es superficial la cebolla. Como esta escritura. No hay esencia. No hay yo esencial, tan solo construcciones ficticias sostenidas por el reconocimiento del ojo del mirón. Los de fuera dicen que si esto que si lo otro que si tengo los brazos fuertes, pero vete tú a saber. Ojo lloroso. Ojo llorica. Ojo hueco del hueco de la cebolla. Sol negro. Vacuidad. A los 13 años yo también sentía la urgencia desesperada por acabar un cuerpo. Cuerpo-certeza. Sin agujeros. Sin fugas. Nada confuso. Nada sospechoso. Hice mis esfuerzos. Ahora resulta que hay que desobrar este cuerpo. Pero si no hay cebolla. Solo capas. Solo significaciones. Además que por eso la danza. Volmir sí que sabe de eso. Lu todavía más. Mucho más. *Outrarse*. *Desdoblarse*. *Ficcionalarse*. *Descaparse*. Mi abuela lo entendió muy bien pero no sabe que lo sabe. Después de

¹⁶ Carmela Muñoz dice que este texto es una ecografía.

dos años todavía se acuerda. La pájara. La potencialidad de las artes performativas está en su indefinición. En su inacabamientoooo. Lo que no entendemos se queda. Nos ensancha la pregunta, siempre abierta, siempre inacabada, lo que no entendemos.

"Y una vez quise pelar una cebolla, quité la primera capa, luego la siguiente y así sucesivamente hasta que me di cuenta de que iba a quitar todo y que ya no quedaría cebolla alguna, ya que una cebolla sólo está hecha [...] de envolturas sucesivas que finalmente no envuelven nada en absoluto. Por lo demás, puede decirse de todas las cosas que, en general, no están allí donde se las busca. El arte tampoco está donde se lo busca, sino ahí cerca, debajo de nuestra nariz."¹⁷

18



¹⁷ Dubuffet, citado por Javier Martín en los restos de páginas alborotadas que dejó en su Caja Negra.

¹⁸ Autorretrato de la artista Meret Oppenheim, radiografía de su cráneo "X-Ray of M.O.'s Skull" (Röntgenaufnahme des Schädels M.O.) 1964, printed 1981.

Candela Capitán se lanza con su proyecto Granjas Humanas. Se propone hacer una crítica a la industria cárnica, imagino. O al cuerpo de la mujer como objeto explotable, comestible, penetrable, inyectable, hormonable, sangrable, mercantilizable. Le interesa la cuestión de la violencia y su representación. Lo de la industria cárnica me lo inventé, no sé si va por ahí. Pero me encantaría que fuese por ahí. Voy a especular que va por ahí. Espero al menos que Candela no coma carne, sino sería un poco bajonero hacer uso del imaginario de las macrogranjas para hablar de lo humano, mientras te metes un chuletón entre ensayo y ensayo.

Pienso que lxs artistas tenemos que buscar la máxima coherencia entre nuestro discurso, nuestra práctica y nuestra vida. No creo que se pueda ser completamente coherente con el mundo, es todo muy complejo. Pero pienso que el ejercicio sería ese, tratar de elaborar unas éticas cada vez más coherentes y responsables entre lo que decimos, lo que hacemos, y para con el mundo que nos rodea. Vaya, que no puede ser que le esté haciendo una carantoña a Olmo, mientras me estoy zampando en su cara una burger doble. Mi perro sí pero la vaca no. Mi gato sí pero el pollo no. Y mientras tanto en este texto os hablo de lo que me gustan los animalitos y que si las hormigas, el topo y no sé qué. Profundizar en nuestras prácticas artísticas es profundizar en nuestra relación con lo vivo. Con lo muerto también, porque vivir es ya morir. Pero no hay tanta separación. No hay tanta separación entre la práctica artística y la vida. O sí, pero lo otro es producir shows. Qué también. Pero no. Mola mucho la teoría, el posthumanismo, los nuevos materialismos, desvanecer el sujeto auto-centrado y blablablá. Luego la calle. El instituto. La vida. Formamos parte. No podemos dejar de participar. Pero cadx unx que tome su posición en relación a y con. Espero que Haraway no coma carne. La ecuanimidad y la amabilidad con todas las formas de vida que exceden lo humano es para mí una motivación. También con las que no exceden lo humano. Todo tipo de discriminación genera sufrimiento. Perpetúa el sufrimiento. Hacia todo ser viviente, sintiente, hacia todo tipo de construcción subjetiva, hacia el dinamismo irrefrenable, la mutación incontenible, la auto-diferenciación constante, hacia toda forma de vida, solo una cosa: amor. Resulta que a las vacas les gusta la música clásica: <https://www.youtube.com/watch?v=M0mu2j8GD4g>.

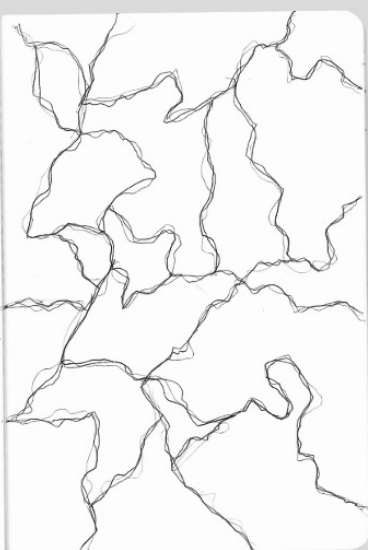
“Los termiteros proporcionan cobijo a toda una serie de animales que se conocen con el nombre colectivo de termitófilos. Muchas especie de reptiles, pájaros y mamíferos se aprovechan de los castillos que construyen las termitas, y estas no atacan a los nidos de los animales termitófilos. Algunas aves tropicales, particularmente las especies passeriformes que construyen nidos cubiertos, anidan frecuentemente cerca de los hormigueros, colmenas y avisperos. [...] El caso extremo de este tipo de relación asociativa entre especies de aves e insectos es la construcción por parte de los pájaros de sus nidos dentro de los cierto insectos sociales, particularmente las colonias de hormigas y termitas; los insectos cierran los canales que conducen al nido del pájaro y no atacan a las crías”. (Pallasmaa, 2020)

PARALISIS - como soy más de
memoria e imaginación, ~~es~~ escrito
en un ~~diccionario~~ ~~crédito~~ ~~crédito~~. Pero
ahora quiero producir material,
tus ideas que. ~~Así~~ Así que
en esta semana la idea es ser
escrito. Voy a intentar ser



un poco más observado en qué se
que lo que aparece sea únicamente
básico.

*no te resultó, sigue siendo igual de
caótico.



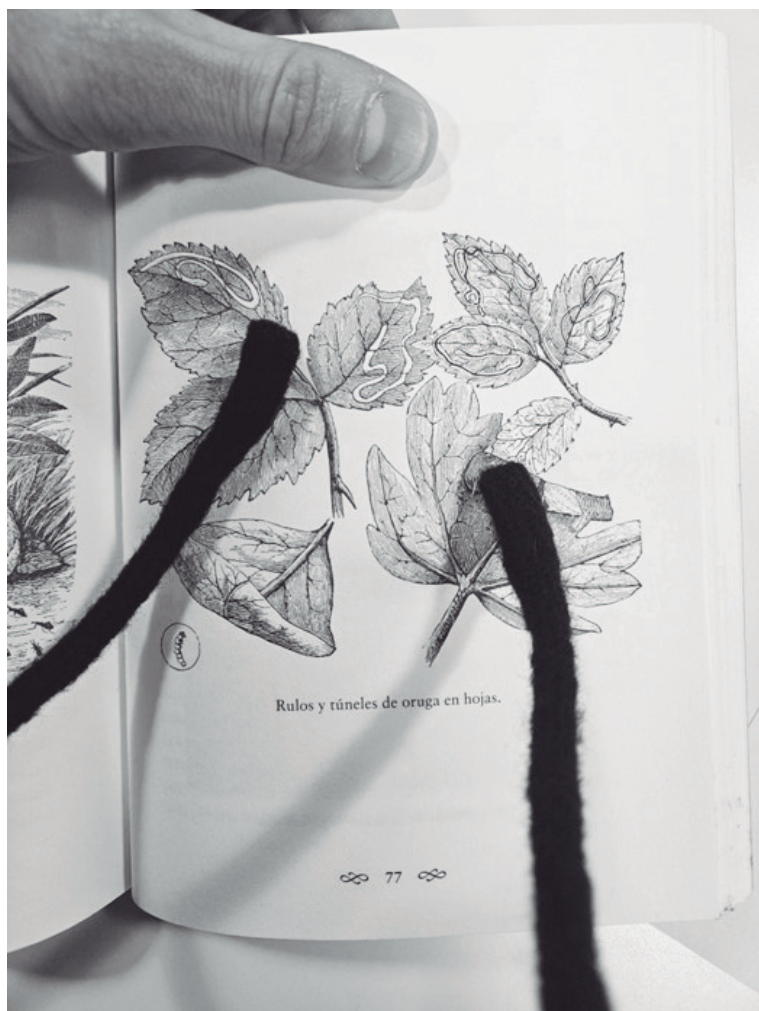
Esta imagen es todo lo que puedo decir sobre Lautaro Reyes. No entiendo su letra y eso me va genial para este texto. La cuestión de la letra es una cosa interesantísima. En la escuela me decían que tenía letra de “niña”, que era bonita mi letra. Quizás debería volver a escribir todo este texto a mano. De escribir a teclear hay una diferencia. El gesto es otro. El apoyo del codo es otro. Cambia la inclinación. Ahí lo rectilíneo sí que tiembla. Me gustan las libretas sin cuadrícula. La actitud postural cambia sin cuadrícula, se liberan los afectos. Y luego el tono, la presión, el sudor del costado de la mano. La huella dactilar. La huella. Es cierto que el género se diluye al teclear. Pero el género se cuele hasta en los modos de escribir. Pero el género es performance, eso ya lo sabemos. ¿La letra que produce mi ordenador es de niña, de niño, de niñe? ¿Mi modo en la escritura es de niña, de niño, de niñe? Los ordenadores nos homogeneizan. Volvamos a escribir a mano. Yo me torcía siempre. Mano torcida. Lautaro habla de intentar ser más ordenado(r) para ser más legible. Yo no quiero ser legible, no quiero ser ordenador, pero lo soy. Mírame. ¿Cómo lidiar con nuestras contradicciones? Pero para trabajar con las memorias no se puede ser ordenador. Rebuscar en las memorias es movilizar los tejidos. Mover las placas tectónicas de la experiencia. Eso lo hace la danza, no los ordenadores. Waves propone un oleaje interior de memorias y afectos. Su letra es oleaje. Cuerpo-cenefa. Reiteración. Pero nunca igual a la anterior. Dice que sigue siendo igual de caótico. Cuerpo-tsunami. Espuma. Luego viene la *Creciente marea, mirada menguante*. Qué fastidio tener que escribir con el objetivo de ser legibles. Yo dije que me quería perder en este texto, pero no lo estoy haciendo. No me dejan. No me dejo. Pero no se puede perder lo que ya se ha perdido. Porque perderwes mkjojseríaasesc rurjjjbiras insin un a fcpoorpddsito que decirj naaaaa yuan opicoa noooooooooootwneer que ntgar naadandier. A pskrntir dvotny a aes cribir comm meelgana, y sinp me eeenntendéism edagigual. Lass sprlacars etectonnicas de lautyao infommarna d e s djwnf d relacionmn co de ch i l e. Lau ata ro ol e ando sal i van d oooo ba i loooooocmo lun olaa tuuuuamnor llejoooo a mi viva. Tengo qu entreggar alg legibleeeeeee y el put cofrrector me corrige solo. La len- gua mayor desata la lengua menor. Y viceversa. lalangué. Empiiezo a temblar. La presencia tiritita. Los espectoros tiritan. Las manos tiritan. Olas y olas. Virginia Woolf. LoBo. Sonido vacío.

(paréntesis)

Qué pesaxs esxs bailarinxs que se empeñan en mostrar todo lo que saben hacer. Patetismo extremo. Treeemendismo. Yo también lo fui, no os penséis que. Ahora no. Ahora menos. Pero hace poco sí. Aunque ahora también. Pero si nos pasamos años con eso, pues luego lo queremos enseñar. O no lo queremos enseñar, pero es que unx es lo que practica ser. Nos constituye la repetición. Los hábitos. Quizás la crítica no debe ir hacia lxs bailarinxs, sino hacia la construcción del cuerpo del/la/le bailarinx. Del cuerpo como un objeto de trabajo. Del cuerpo como un objeto de estudio. Del cuerpo como un objeto de entrenamiento. Del cuerpo como estrategia de marketing. Del cuerpo como capital físico. Del cuerpo como la estilización extrema, embalaje de lo monstruoso que somos. La formación en danza muchas veces nos lleva a la danza de la autoexplotación, a los regímenes de la comparación, de la competición, de la reafirmación del sujeto a través del entrenamiento del cuerpo. Luego lo reproducimos en los animales. Con el caballo. Con el perro. Dame la patita. Sube a la camita. Georges Vigarello, en su obra "*Le corps redressé : Histoire d'un pouvoir pédagogique*", revela cómo la pedagogía y la educación han sido una herramienta de poder fundamental para moldear el cuerpo, especialmente el de los infantes, según el ideal de rectitud, ya sea postural o de carácter, a lo largo de la historia desde el siglo XVII. "El niño", dice Vigarello, "es el primer objeto de interés del poder para medir y enderezar bajo la idea de rectitud, en todas las dimensiones de la palabra. Es la promesa de convertirse en un cuerpo social (y cuerpo nacional) más eficaz, más útil y más obediente". Esto parece pasado de moda pero no. Menos ahora con la creciente marea de la extrema derecha. Además, no hay más que ir a dar unas clases al conservatorio de grado medio. Cavarero lo dice bien con sus *Inclinaciones y su crítica a la rectitud*. El camino de lxs bailarinxs parece que es ir haciéndonos y luego ir deshaciéndonos. Obrarse y desobrarse. Escribirse y desescribirse. Decirse y desdecirse, como diría Laila Tafur. Aunque todo ese camino, si sabemos preguntarle, nos proporciona unos saberes incalculables, indecibles pero comunicables. Alina Sokulska dice "darlo todo, y a veces soltar para que aparezcan nuevas cosas". ¿Se puede dar todo? ¿Hay que darlo todo? ¿hay un todo? Con su proyecto The book of sand se permite jugar con su autobiografía ficcional. Le interesa el papel continuo, la escritura, las cintas, la partitura. Continuar con el papel. Continuar con el problema. Crafts. Archivo. Crafts. Mapa-territorio. Alina está trabajando artesanalmente, muy a la mano, con su archivo familiar. Con su memoria extraacumulada. Con su abuelo borrado por la historia política de su país. "La geomancia", dice Internet, "es un método antiguo de adivinación que interpreta marcas, puntos o figuras hechas al azar en la tierra, arena o papel para

predecir el futuro o resolver dudas”. Alina es topoadivina, se revuelca en su cartografía crítica para hacer emerger lo que ya está ahí, lo que siempre ha estado ahí, pero que solo a través de la danza podemos revelarlo. Desvelarlo. Apartar tiernamente el velo y dejar que la luz de lo oscuro aparezca.

“La abeja melífera asiática chica (*Apis florea*), por ejemplo, roe la cera de su panal abandonado, lo transporta en los cepillos de las patas y construye el nuevo con el mismo material, ahorrando así la energía que habrían tenido que emplear en la producción de cera. Los capullos vacíos de las mariposas son utilizados por el abejorro común (*Bombus agrorum*), como recipientes para almacenar néctar y polen. La primitiva hormiga ponerina (*Prionopelta amabilis*) utiliza fragmentos de lo que fueron capullos de seda para forrar las cámaras de incubación y controlar así la humedad de las mismas, mientras que muchos pájaros de pequeño tamaño emplean en sus construcciones la seda de las arañas o de las orugas de las mariposas. La arquitectura animal guarda un perfecto equilibrio dinámico con su contexto ecológico. Los animales constructores no agotan sus recursos naturales o causan problemas con los residuos o la contaminación”. (Pallasmaa, 2020)



El sábado me puse a limpiar la casa. Limpiando los cristales, me encontré con una telaraña y decidí no quitarla. Dejarla ahí. Esto me hizo acordarme de la comunidad de hormigas que vino a vivir hace años a nuestra cocina. Mi compañero de piso las eliminó a todas con veneno. A todas las que veíamos, claro. A todas las que se dejaron ver. Y le costó sus días, no os creáis, ya sabemos la potencia del hormiguero cómo es. Le costó sus días creerse que las había eliminado a todas. Yo me quedé pensando. Me quedé imaginando que nuestro piso era realmente un hormiguero. Que todo el edificio (vivíamos en un séptimo) estaba repleto de hormigas. Hormigas. Una macro coreografía transtemporal de hormigas. Todas las hormigas del mundo, de todas las historias, de todos los tiempos. Las del pasado, las del presente, las del futuro. Una confederación de hormigas diminutas y monstruosas a su vez, conformando el hormiguero más grande de todos los tiempos, de todas las historias. Texto-casa-cuerpo-hormiguero, ahí donde los haya. Un edificio-hormiguero con multitud de túneles, galerías, corredores, venas, pasadizos secretos, tráqueas, anos, conductos, pasillos extra diminutos, ojos, cráteres, esófagos, comedores subterráneos y cuevas-dormitorios. Un hormiguero desmesurado. Con espacios interiores desmesurados. Con huecos desmesurados. Un hormiguero, por lo demás, de imágenes inimaginables, de ritmos, flujos y rimas impensables, ni orientado ni desorientado, dado que sus lógicas no responden al orden de lo humano.

Empecé a imaginar todo esto. Y pensé que éramos nosotrxs quiénes habíamos ido a vivir al hormiguero, como las aves passeriformes que establecen sus nidos dentro de este. Pensé que las hormigas nos habían aceptado. Es más, que nos habían incorporado. Éramos una extensión de esa casa-cuerpo-hormiguero. Pasaban por ahí, simplemente. Esos días pasaban por ahí por la cocina resolviendo algún asunto de los suyos y zasca. La mano-borrador-humana que borra todo lo que toca. El sábado me fui a la cama recordando esto, después de haber limpiado los cristales. La araña no estaba en su telaraña. Estaba en la esquina superior izquierda, encima de la puerta. Yo tumbado en la cama la miraba. Ella me miraba. Me dormí pensando en esto. Esa noche tuve un sueño muy concreto. Soñé que era pájaro, e iba volando hasta mi pueblo para visitar a mi abuela y mi abuelo. Entraba en su casa siendo pájaro, también estaba mi prima pequeña. Resulta que ellxs no me reconocían. Yo pasaba a su casa, como siempre, pero no me reconocían. Yo era pájaro. Lo que veían era lo que yo representaba: un pájaro. Quisieron enseguida atraparme. Yo revoloteando, dándome golpes con todo. Mi abuela, mi abuelo y mi prima

agitando las manos y los brazos. Un jaleo. Conseguí huir. Desperté en ese momento. Abrí los ojos pensando todavía que era pájaro y extrañado por el hecho de que la pájara de mi abuela no me hubiese reconocido. Eso fue el sábado y hoy es martes. Todavía sigo pensando en el sueño. Es curiosa la confusión. En el sueño yo era pájaro, pero también era la araña, y también las hormigas. Quizás mis abuelxs no querían atraparme, tan solo agarrarme para sacarme fuera de la casa. O quizá sí, querían atraparme. En todo caso, fue la lectura que yo hice como pájaro. Ellxs pensarían que yo me habría desorientado, que estaría perdido y asustado dentro de la casa. Yo entré a la casa para saludarlos, seguramente lxs asusté, y ellxs me asustaron con sus gritos y manotazos. Yo di por hecho que me reconocerían, que mi abuela me sacaría el chocolate Valor, como siempre. Di por hecho que me harían un hueco. Seguramente las hormigas también lo pensaron. La araña también lo pensó. Me pregunto si la danza desafloja nuestra ansia de sentirnos excepcionales, o la refuerza. Me pregunto si con la danza podríamos desvanecer esta confusión de sabernos separados, del otrx, del mundo. Imagino que depende del uso que le dé cada unx. Me pregunto cómo, a costa de la danza, podríamos zarandear nuestros marcos referenciales, nuestros relatos heredados, e imaginar otras lógicas que se basen menos en el reconocimiento y la representación que conformamos, y más en los afectos y los olores que desprendemos. Proponer una política que se base no en saber quiénes somos, sino qué deseamos y qué podemos hacer en relación con. ¿Cómo mi abuela no pudo sentir que era yo? Relaciono el sueño con ese desajuste de lo humano, de no saber ver en el otrx más allá de la representación que lo constituye. Con esa necesidad de blindar tanto el significado, que lo único que vemos en el otrx sean sus asignaciones, o sean mis proyecciones. Sean sus atributos, o sean mis interpretaciones. ¡Pájaro! pájaro. ¡Mano! mano. También con nuestra mirada autocentrada. Con pensar a las hormigas seres muy lejanos, muy irrelevantes. Vuelvo a Anzaldúa. Vuelvo a la facultad. Vuelvo a la mano que no es mano. Espectrar la mirada. Pero yoyoyo qué soy artista. O yoyoyo que soy pájaro. O yoyoyo que soy lo que sea. Deseo que la danza me desafloje. Aspiro a que la danza me desafloje. Me auto descentre. Me desplace, me desvíe, me ladee. Aunque el mundo nos anime a todo lo contrario. Danza-ladera. Cuerpo-barranco. La danza tiene esa potencia contrahegemónica, pero también puede ser Narciso. Pero la danza en realidad viene de desaflojarnos. A ablandarnos. A despersonalizarnos. A desplazar nuestro centro. A recordarnos que no hay centro. Danza-cebolla. A recordarnos que somos parte de un continuo. Seres interdependientes e interconectados. Como las hormigas y los pájaros. Como los topos y los abejorros. Ser impersonal. Ser cualsea. Simplemente unx. Un simple. Una danza cualsea libera la potencia de la comunidad. Desordena los marcos tradicionales. Propicia la brecha. El

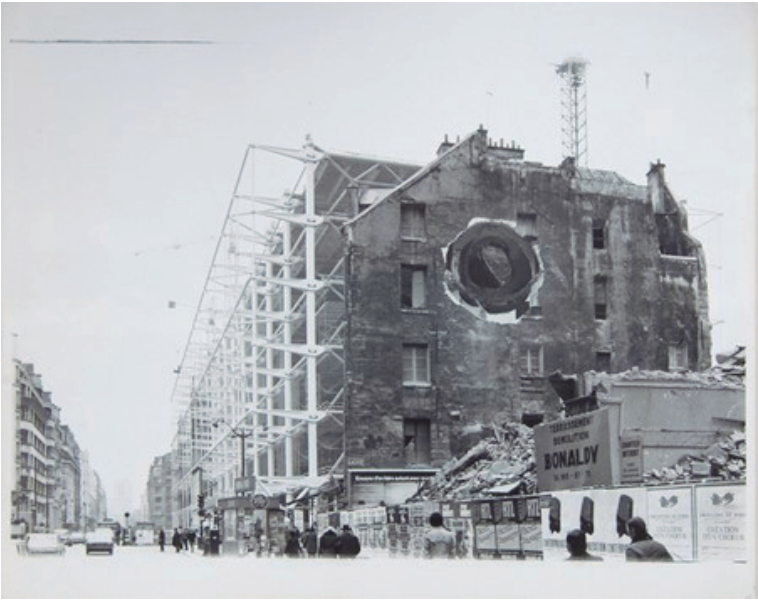
agujero. Nos desidentifica de nuestros aferramientos. Luego está todo montado para que no. Lxs adolescentes no están ahí todavía. Al contrario. Yo tampoco, no os penséis que. Lo escribo para visionarlo. La escritura marca surcos por los que imaginar. Por los intersticios del lenguaje me sigo nombrando. Por las grietas de mi lengua me sigo pensando. Túneles del topo. Por ahí.

Javier Martín se pregunta por qué nos resulta tan difícil encontrarnos. Señalando lo importantes que son para él los encuentros entre los distintos roles del sector, se pregunta qué nos hace estar tan separadxs, qué nos hace abrir zanjas tan anchas entre nosotrxs. Y nos lanza la invitación de “dotarnos de ganas entre todas, para generar formatos de reflexión compartida, sin vocación de contratación laboral: donde poder transitar algunas aporías relativas a lo que se está creando, acompañando, programando y mediando.” Con su proyecto Tecnologías somáticas, Javier se propone crear una somateca, un cuerpo-depósito de saberes y técnicas biopolíticas. Arremolinar sería un buen verbo para él. Su proyecto es un remolino. Un vortex. Un complejo agujero negro cuántico solar, con la potencia de promover una otra ordenación alterna de lo sensible. Arremolina planteamientos cinéticos, tropos, topos, presencias, ausencias, movimientos quiméricos. Bailar a través de distintas epistemes. Bailar a través de distintas epistemes. Bailar a través de distintas epistemes. Javier se pregunta “¿cómo hacernos cargo de la herida que las nuevas tecnologías han situado en nuestras vidas? ¿Cómo organizar un consorcio de tecnologías somáticas? ¿cómo bailar a través de distintas epistemes?” Entre la neurociencia y el arte, la academia y la práctica artística, Javier es otro topobailarín, fabrica casas en un garbanzo, y elabora topoinvestigaciones que se mantienen siempre en estado de floración. Javier me recuerda a Pulgarcito, también tiene la facultad de ver lo grande contenido en lo pequeño. Su mirada es amplificadora, carácter propio del imaginar. Una referencia: “Imaginación somática” de Federico López Silvestre. El trabajo de Javier me alivia, me hace alejarme todavía más de esta cabezonería nuestra, ideas heredadas de la Modernidad, de pensar que tenemos que seguir inventando cosas. De aproximarnos a la creación artística con la certeza de que esta es una herramienta para descubrir nuevos mundos, para inventar nuevos mundos. Me interesa más pensar que la práctica artística viene a desvelar, revelar y detectar algo que no es nuevo, sino que ya está aquí, en este mundo. Algo que ha sido cubierto, abandonado, olvidado. Velado, cubierto, desviado. Ocultado, tapado, aislado. Recluido, excluido, marginado. Vuelvo a Anzaldúa. Yo no quiero descubrir nada. Ni crear nada nuevo. Quiero relacionarme con lo que hay, cada vez con más facultad. Quiero escuchar a las hormigas caminar por debajo de los suelos. Quiero mirar al sol y no deslumbrarme. Quiero oler las camas de hierba de los to-

pos cuando las secan al aire. No tener miedo al vacío. Bailar las sombras.
Celebrar las sombras. También las luces. Lo incontenible. La diferencia.
Lo impermanente. Lo irrefrenable. La amabilidad radical. Tocar las fascias.
Tener muchxs amigxs. Humanos y no humanos. Los pelos. Las manos.
Los poros que son ojos que son bocas. Y seguir perdiéndome. Seguir
perdiéndome. Por la ciudad. Por el bosque. Por mi pueblo. Por mis sueños.
Casa-garbanzo. Cuerpo-hormiguero. Texto-agujero. Lo que no empieza
aquí ni acaba aquí pero tiene su nombre aquí.

no sé por dónde iba. Perdí el hilo. Perdí el ordenador.
Perdí la cabeza. Pero a base de peedirme, entendí algo
importante: no hay agujero que no lleve a otro, y ese a
otro y a otro. La investigación no acaba nunca. No hay
entreda ni salida ni principio ni final, ni dentro ni
fuera en la investigación. Los artistas-medusas
platanos la pregunta. La pregunta-agujero es una
madriguera de hormigas, un aleteo de hormigueros-
corales, un topotexto desorientado, una llama inagotable.
ES AÍ. Así es. Tanto jure...

Con cariño,
Joaquín Collado
Febrero 2026



20 "Conical Intersect" (Paris 1975) Obra del arquitecto Gordon Matta-Clark.

Bibliografía:

- Anzaldúa, G. (2016). La frontera / Borderlands: La nueva mestiza. Capitán Swing.
- Arabia, C. (2022.). De cantos y animales. Finalista Beca Finestres. Categoría ensayo 2022.
- Artaud, A. (2018). Para terminar con el juicio de Dios y otros poemas. Argonauta.
- Boudier, M., & Déchery, C. (Dir.). (2019). Artistes-chercheur-es, chercheur-es-artistes. Performer les savoirs. Presses universitaires de Vincennes.
- Georges, V. (1978). Le corps redressé : Histoire d'un pouvoir pédagogique. Jean Pierre Delarge, coll. Corps et Culture.
- Nancy, J.-L. (2013). 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma. La Cebra.
- Pallasmaa, J. (2020). Animales arquitectos. Gustavo Gili.
- Pouydebat, E. (2021). Atlas de zoologie poétique. Arthaud.
- Solnit, R. (2017). Una guía sobre el arte de perderse. Capitán Swing.
- Soto Calderón, A. (2020). La performatividad de las imágenes. Metales Pesados.

La caixa negra .1

Text: Joaquín Collado

Primera edició: abril de 2026

Disseny i maquetació: Raquel Tomàs – Graner

Agraïm la col·laboració de les artistes residents per
convocatòria pública 2025: Lautaro Reyes, Aurora
Bauzá i Pere Jou, Alberto Velasco, Candela Capitán,
Juan Carlos Panduro, alina sokulska, Reinaldo Ribeiro,
Lu Chieregati, Estampa, Sandra Sotelo i Javier Martín.

Imprès a Serper S.L.

Coberta: Netturo Negro 215 g/m2

Interior: Munken Pure 9100 g/m2

GRAN
PE