



Distirak#3
Pablo Marte

FUSIO EREMUA

[un relatoacrónico en cinco partes / por niveles \ por turnos / y por tiempos / con música y algo irresponsable]

Advertencia: en el texto a continuación no seré Pablo Marte. Sí: aquí pone Pablo Marte pero imaginen que es mentira. O mejor aún: no imaginen nada. Olvídenme. O mejor aún: ténganme presente de otro modo: elijanme de entre las siguientes opciones.

1. soy la de al lado.
2. soy la que tú pensabas hace unos años que serías dentro de unos años [y resulta que no].
3. soy el chico aquel de los pelos imposibles al que le encantaban los lametazos en el culo.
4. no soy esa profesora de cine [ni aquella otra].
5. soy una yuca del Surinam.
6. soy la versión wikipedia de Juliana.
7. soy cabalística: el aire cabal de la balística.
8. soy todo un descubrimiento.
9. soy la que dijo aquello de «hay formas no literales de *blackface*»
10. soy a la que desprecian en casi todas las zonas [menos en las cinco que aquí se narran y que / spoiler \ acaban en fusión].

Nivel Uno. Zona Auto.

Empatía. Relación. Desplazamientos. Territorio. Imaginación y viaje. [Auto]biografía. Auto[ciencia]ficción.

La autobiografía de Esfir Shub¹ [la cineasta soviética sobre la que Sabine Groenewegen está llevando a cabo una investigación y a la que dedicó la *masterclass* que conformó el primero de los tres encuentros en que consistió este Tercer Lantaldea] lleva por título *Mi vida — El Cine* y aún no ha sido traducida al castellano. «¡Pero cómo!» —me he dicho— «¿es que las memorias de la directora y montadora de *La Caída de la dinastía Romanov* [el primer film de apropiación² de la historia] no son lo bastante relevantes como para merecer su estudio y

¹Sobre Esfir Shub (1892 -1959) hay un texto muy bueno en Blogs&Docs. <http://www.blogsanddocs.com/?p=286>

²Se le llama cine de apropiación por diversos motivos. En primer lugar porque todas [o si no todas muchas de] las imágenes del film provienen de un material preexistente: ya sea un cuerpo más o menos consolidado de archivo o una forma audiovisual más o menos consolidada [una película una canción un programa de tv un spot publicitario etcétera]. En segundo lugar porque la apropiación es también la forma de acción a través del cual se obtienen las imágenes y los sonidos. Una no las coge : se apropia de ellas. Tras la *masterclass* un chico con un gran vozarrón preguntó : «¿Cuál es el punto / el límite ético de usar imágenes de otros para hacer un propio proyecto?» La pregunta estaba bien traída. La respuesta se desglosó en dos. «Depende de la fuente y de las intenciones». En la apropiación [como en el humor] la dirección y el sentido de la acción son fundamentales. Desde la cima de los privilegios no se puede apropiarse y todo lo que se haga desde allí no puede llamarse de otro modo que saqueo o expolio. Pero [como suele ocurrir en un mundo en el que los muchos tipos de opresión se producen y reproducen a diferentes escalas y se presentan en combinaciones y palimpsestos] en ocasiones podría resultar difícil discernir cuándo apropiarse de un material es uso y cuándo abuso [o cuándo la apropiación pasa a ser lo que ha venido a llamarse «apropiación cultural» / término muy en boga hace un par de años a raíz del caso Rosalía con el flamenco o también \ aunque en menor medida / Bad Gyal con el *dancehall* jamaicano y la autenticidad de su discurso de clase: «no voy a entrar en un discurso de "soy calle o no soy calle \ soy rica o soy pobre" porque es absurdo» —dijo en una entrevista con Ernesto Castro— «yo creo que siempre he sido muy auténtica o sea [...] que siempre he hablado de cosas que me pasan»].

¿Dónde y de qué modo se encuentra la marca de la autenticidad: el nexo umbilical entre realidad y representación: cuán fuerte y profundo [cuán sincero] ha de ser? ¿Hasta qué punto esta marca es convencible? Si la legitimidad que descansa en la base de la autenticidad es un derecho ¿hasta dónde alcanza? ¿cuáles son sus límites / si es que los tuviere? En la entrevista con Ernesto Castro Bad Gyal evidencia lo complejo del asunto. En primer lugar que la «autenticidad» es como ya dije hasta un cierto punto «convencible» / es decir \ se puede convenir / negociar \ [re]crear: en este sentido no resulta excesivamente difícil hallar una legitimidad que la respalde y un argumento que la ampare. En segundo lugar esta legitimidad a veces estará fundada en una opresión en otro punto de la tabla de conflictos / por ejemplo: en este caso de Bad Gyal y el *dancehall* / a un hombre jamás se le haría la misma crítica — a C. Tangana nunca se le ha señalado como apropiacionista por el uso del *dembow* dominicano / como destacó Ernesto Castro.

La forma ética del discurso encuentra su forma en el precepto: «hablar siempre de las cosas que a una le pasan» [donde «siempre» es igual a «solo»]. Pero si aplicáramos con rigor este principio tendríamos que excluir al mundo y [por tanto] excluirnos de él. Incluso una autobiografía sería difícilmente realizable porque nunca vivimos contorneados como tan esquemáticamente se nos dibuja en una relación de poder. No solo somos en presencia sino también en ausencia. No solo actuamos por efecto sino también por defecto. El pasivo es tanto un comportamiento como el activo. Nuestra singularidad es un múltiplo de pluralidades. Sería difícil hallar un momento en el que solo hablásemos y actuásemos en nuestro nombre. Probablemente uno de los aspectos más abstractos de la vida social se encuentra en nuestra relación con lo que representamos.

En todo caso resulta interesante tomarse el precepto de «hablar siempre de las cosas que a una le pasan» como punto de partida. Quizás lo primero que comprobaríamos es lo rápido que nos alejamos de él. En parte porque podría ser precisamente lo necesario: aquello que nos mueve: mudar la piel: salir de casa: viajar. Y cuando digo viaje no me refiero solo a recorrer las millas que nos separan de nuestra antípoda particular / sino también al movimiento ínfimo: un muy pequeño desplazamiento allí mismo donde una está / a unos metros de donde una está \ muy cerca de las cosas que nos pasan / muy muy cerca de las cosas que nos pasan \ pero no exactamente allí.

traducción en una constelación idiomática con más de quinientos millones de lectores potenciales?». Así que me he puesto un poco pesada / he indagado en redes y he conseguido a través de una medio amiga que la directora de la colección Signo e Imagen de Cátedra me reciba en su residencia virtual de narán ratán. Para la cita me avato con un gif de Esfir en la que se la ve montando y desmontando *La Huelga* de Sergeya Eyzenshteyna. Pues mi medio amiga ya me adelantó que la directora de Signo e Imagen [que me pide que no facilite su nombre —«¿y cómo le llamo entonces?»— le pregunto a mi medio amiga / y ella me contesta: «Simplemente : aciremA»] pues Simplemente : aciremA [me dice mi medio amiga] trabaja de día en la editorial y de noche en un proyecto fan[z]ínico loquísimo: se ha propuesto reescribir [recopilar recortar combinar copiar juntar pegar...] la *Odisea* de Hemero desde el punto de vista de Penélope.³ Corrijo a mi medio amiga —«dirás de Homero»— y mi medio amiga me recorre a mí —«Ez! De Hemero: |he|-|me|-|ro|: que esto es cuestión capital en su proyecto fan[z]ínico».⁴ Mi medio amiga [que es medio amiga mía pero solo un cuarto de Simplemente : aciremA] me chiva además que es el proyecto de su vida y que por eso mismo no piensa acabarlo nunca [que está harta de que todo acabe / que todo lo que en su vida acaba la deja destrozada sin remedio / que lo peor de la *Odisea* es el final: la vuelta de Ulises:

No solo de las contradicciones —también hay que hacerse cargo de las distancias.

³ Como seguramente sabéis [lo cuento igual] han transcurrido veinte años desde que acabara la guerra de Troya. Penélope espera la vuelta de Ulises y [asediada en propia casa por un ejército de pretendientes que dan por muerto al Odiseo y la conminan a casarse con uno de ellos] esquivo el asunto de un modo que constituye para Simplemente : aciremA el mejor arranque argumental en tres mil años de historia literaria: tomará una decisión cuando acabe de tejer un sudario para su suegro Laertes. Pero [puesto que REALMENTE no quiere acabar] descose por la noche lo que cose por el día.

La tesis con la que especula a lo loco Simplemente : aciremA es la siguiente: poco importa si Ulises estuvo acá o acullá: todo es una invención narrativa de Penélope / cuyo nombre significa «la que maneja el hijo».

⁴ «Lo propio en un nombre es siempre lo que el nombre traiciona. La historia de los nombres es por tanto el estudio de sus traiciones. Yo sustento que el mítico aedo ciego conocido con el nombre de Homero [Hómeros u Hómaros] —"el que no ve" o también "el rehén"— fue una mujer. Antes que yo lo aseguraron historiadores como Andrew Dalvy y Samuel Buttler [según Borges el mejor traductor de la *Odisea* en lengua inglesa]. Pero ellos \ polemista y revis[i]tero el uno / y decimoanonadado el otro \ nada pudieron hacer desde sus diversas alturas [y muy iguales posiciones] más que comentar la jugada: desde la Historia la traición se contempla como en una telenovela o en un partido de fútbol: no se puede intervenir. Solo se habla y se habla mucho [el comentarismo / una práctica insaciable] \ se sufre y se goza sufriendo / y a veces también se rie. [Ahora bien] donde la historia no puede la política debe. Y "¿qué es la política?" o mejor dicho "¿qué hace la política?". Yo lo tengo muy claro: "destraicionar la historia". Y este proyecto fan(z)ínico es ante todo un trabajo político de destraición. Destraición [para empezar] de un nombre: Homero. Yo a la autora de la *Odisea* la considero llamada Hemero —He: el pronombre femenino. Y ya no es solo "la que no ve" o "la rehén" es también "la que escribe a diario" o "escribe un diario". Y para mí [aunque sea a costa de traicionar la etimología \ que no por estar loca soy menos consciente] esta destraición tuerce el sentido [como debe hacer todo acto político] al ser traída a la *Odisea* / con la pregunta: ¿no será el viaje del Odiseo un sueño de Penélope \ que Penélope nos narra? Pero un sueño de libertad del deseo: a ella la encarnan [es encarnada por] todos esos cuerpos [empezando por el de Ulises —que no es tanto el cuerpo del marido ausente sino más bien una sensación muy física / muy sexual \ que Penélope construye sobre la pasividad del marinero en la mar— y pasando por todos los cuerpos / hasta el del último de los miembros de la tripulación]. Ella es también todas y cada una de las mujeres que aparecen [pienso especialmente en Calipso y Circe] sobre las que proyecta la más maravillosa de las ambivalencias: ¿mujeres que aman con desesperación? ¿una forma anhelada de locura y poder? [La fantasía del erotismo triunfante del conquistador] ¿no se vuelve un artefacto estúpido cuando cada mujer enarbola su deseo como algo que vale por sí solo? Si Ulises es el *satisfyer* tanto de unas como de otras / Penélope [la narradora] se convierte en esas "unas y otras". Ella es todas las mujeres que describe. Es por eso que hay tanto deseo [*Himeros*] en la *Odisea*: y es por esto que mi proyecto fan[z]ínico podría haberse titulado *Odesea*».

[Fragmento del prefacio que Simplemente : aciremA me pasó haciéndome firmar un documento de confidencialidad en virtud del cual me está prohibido desvelar lo siguiente: nada].

la necesidad patriarcal de darle un acabamiento al intervalo narrativo de Penélope⁵]. Así que espero que Simplemente: aciremA vea en la acción de hacer y deshacer de mi avatar un guiño doble: a su consagración a lo inacabante [por un lado] y a su perspectiva hemérica [por el otro]. Pero a ella [que aparece en nuestra *rendezvous virtuel* avatada de Virginia Woolf] no le interesa lo más mínimo la relación —metafórica o no— del montaje con el acto de coser. Sencillamente: no quiere a Penélope cosiendo. Está harta de esa imagen-rincón. «No me pone nada o me pone tan poco como pasar la tarde en una asamblea de Podemos».⁶ Yo le menciono un texto que citó Sabine [«una sala de edición propia»] tratando de empatizar con su avatar. Me responde: «sí sí claro por supuesto» [pero resulta demasiado evidente que no me está escuchando]. Conoce a Esfir Shub «aunque poco»: *La Caída de la dinastía Romanov* le parece una gran película con el peor de los destinos: nadie la ha visto de otro modo que a través de una versión monstruosa en youtube.⁷ Entonces me dice: «venga diga lo que me tenga que decir: vaya al grano». Y yo: «¿podríamos vernos?». Y ella: «¿cómo vernos?». Y yo entonces me digo: «¿habré parecido quizás demasiado romántica?». Y le digo [para aclarar]: «quiero decir... conectar la cámara / compartir espacio virtual / viajar a narán ratán». Y ella: «¿por qué habría yo de querer compartir narán ratán con usted?». Y yo: «por nada [claro]». Y a continuación le digo: «¿por amor a la mentira?». Y ella entonces me dice: «¡claro niña estoy de broma!». Es una chistosa.

⁵ «[...] pues aquí es el sistema cultural del Imperio el que se impone: ningún viaje se considera exitoso sin una vuelta que complete el círculo de su inversión y Ulises es muchas cosas [ok] pero para lo que importa es griego: lleva el imperio consigo \ no puede desprenderse de él. Incluso al perderse / lo hace en favor del imperio: por eso vuelve cuando vuelve».

⁶ Sabine Groenewegen opinaba más o menos lo mismo: que la relación del coser con el montaje es una simplificación.

⁷ Debido a la adaptación al estándar de 35mm del formato de película usado en la Unión Soviética [hasta bien entrados los años treinta] los cuerpos aparecen en muchísimos planos sin cabeza. «En realidad los Romanov fueron fusilados pero en el cine se les guillotina» comenta jocosa Simplemente : aciremA. Aquí me dieron ganas de guillotinar la conversación.

Nivel Dos. Zona que llamaré: Ocho(+1) mesas en una.

[La herramienta. El instrumento. El medio. Y también la pantalla. El cuadro o tableau].

narán ratán me decepciona: mire donde mire está todo pixelado *a la antique*: ¿pero quién soy yo para criticar un lugar tan fuera de lugar como narán ratán? Tengo a Simplemente: aciremA esperando detrás de una mesa. Su imagen se derrite como un helado en una noche de verano.

Habla y habla y...

«Veo la mesa como un cuerpo imponente» —dice. «La mesa no es [sin más] una convención de la interfaz [un objeto identitario en un proceso de producción de encuentros: el suelo mudo donde los seres *podrían* yuxtaponerse] sino que hay en ella [al menos] ocho mesas más». Sí... [a ver...] Algo obsesionada parece con la mesa...

«Una) la mesa sensible [que es materialmente mesa] y su doble ultrasensible [esa que bien podría ponerse a bailar].

Dos) la mesa de añadidos [«como los dibujos esquizofrénicos a los que llaman abarrotados»] que no ocupamos, sino que [inversamente] nos ocupa: está sobre nosotras y en contra de toda previsión se desimplifica a medida que es trabajada: despliegue doble de esta mesa en: [por un lado] Tres) mesa instrumento / mesa plegable \ que juega y activa mecanismos / resortes /gadgets [como el *katzenklavier* o piano de gatos o como la mesa automática que contenía en su interior un compartimento y / sobre ella \ un tablero de ajedrez y / detrás \ al ajedrecista conocido como «el Turco» y / entorno al «Turco» \ máquina maniquí y mecano / no pocas historias]. Mesa peligro porque supone la prefiguración de una inteligencia no-humana / así como del control a distancia.

[y por el otro] Cuatro) mesa-bulto o mesa-trasto: amontonamiento idiota \ sin acomodo / no se presta a nada \ se protege / rechaza todo servicio \ toda comunicación [¿a qué juega?]: por ejemplo: el tablero [la parte útil de la mesa] desaparece y queda solo [cual forma energúmena] el armazón. Michaux la llamó «deshumanizada» y dijo: «en ella hay algo aterrado» / «petrificado» \ «se podría pensar en un motor parado». Podría ser también otra mesa-peligro / todo el peligro en su total abertura: una literalidad despampanante.

Cinco) una mesa-cuadro que reordena planos de representación a través de segregaciones \ desplazamientos / catalogaciones \ enmarcados y sobreenmarcados [como si ahora todo lo repercutiéramos en el tablero / y no en el armazón \ y lo eleváramos a estand / anaquel \

tabla dispositiva / tablón \ tableau / y por tanto \ importante: a escena y a imagen / y también a lo que la limita: el marco \ el *passepartout* / la pantalla \ la proporción de aspecto / etcétera...] pero en los que aún no parece despuntar el hilo suelto de ninguna historia o acaso algún cabo del que tirar para deshilvanar o destramar aquellas naturalizaciones muy compactas o cuasi geológicas: las mariposas dispuestas regularmente en un expositor [por ejemplo] se muestran solo como especies diferentes de mariposas de variados colores y formas \ con el único rasgo en común de haber sido todas apuntaladas salvajemente sobre el tablón / o las herramientas dispuestas según un criterio funcional \ de uso / en un plano vertical del taller \ que solo revelan hasta qué punto es lo factual vocación de la forma [la forma: la cosa en espera / la cosa en espera: la cosa *aplastada*].

Seis) una mesa de disección que ampara o enmarca el encuentro del paraguas con la máquina de coser [no cualquier otra máquina sino la de coser]: se trata solo de una colisión de imágenes [no llegará el día en que esto deje de maravillarnos]: todos los hilos sueltos se revuelven aquí sin cesar [como un nido de lombrices].

Siete] una "mesa de operaciones" abstracta [...] estructurada en base a designaciones de puntos de entrada y de salida \ recorte / juntura: cierra \ / reabre heridas [donde los hilos despuntados habrían de servirnos de sutura]. Esta es la mesa más difícil. Ubicua intermitentemente y tan sólida como el gato de Cheshire.

Ocho] una mesa tiempo que [sí] es una fantasía de la concomitancia pero se trata sobre todo de una relación insospechada entre lo contemporáneo y lo intempestivo: es una mesa de encuentros [y precisamente por eso es una mesa que no es ya una mesa]». ⁸

⁸ El tercer nivel pone en juego muchas mesas. La mesa con la que Marx explica la noción de mercancía. La mesa esquizofrénica de Henri Michaux. La mesa cuadro sobre la que especuló Foucault en *Las Palabras y las Cosas* [de ella escribió «blancura resplandeciente bajo el sol de vidrio que devora las sombras» o «desde el fondo de los tiempos» o «donde se entrecruza el lenguaje con el espacio»]. La mesa del conde de Lautréamont. La vuelta de tuerca a la misma mesa [la llama «de operaciones»] que hace Paul B. Preciado. Y finalmente una mesa barthesiana intempestiva y convivente. Pero sobre todo están [más presentes que ninguna] las mesas de edición en su relación con las mesas de trabajo.

¿Es la mesa de edición solo un punto *passé* en la historia objetual de las mesas de trabajo? Quizás lo más importante de estas mesas es que en términos de control suponen una implosión de las relaciones funcionales entre la herramienta y su campo de actuación. Si una mesa de trabajo es ya una [no]ficción del dominio de unos cuerpos sobre otros [lo que Simondon llamaba la «técnica»] la mesa de edición aliena el campo de actuación de esa operatividad: lo violenta espacial y temporalmente de un modo increíble. El cuerpo inclinado de las antiguas montadoras que alzaban la mirada para ver la imagen al trasluz del celuloide es sintomático de esta conversión del campo de actuación [y es sintomática también la transparencia del film: una ve a través de un pequeño recuadro que contiene a su vez el mundo entero]: lo que esta mesa plantea no es un trabajo de la representación [como habría sido el teatro o el cine / en tanto puesta en escena] sino una operación en [y sobre] la representación misma.

La representación es metafórica. En lugar de Napoleón tenemos al actor que hace de Napoleón. Esto se hace singularmente paradójico en el incipiente cine de [no]ficción cuando se empieza a intuir la plusvalía de la imagen del personaje histórico respecto a sí mismo en términos reales. La imagen de Lenin puede producir lo que la persona de Lenin jamás podría.

El montaje sin embargo es metonímico. La parte vale por el todo. Lo que nos dicen las imágenes de los EEUU en el film de Esfir Shub es que así son los Estados Unidos: unas pocas imágenes hablan de una sociedad al completo. Claro que la montadora tiene un ejército de metáforas a su disposición. Tiene la metáfora poética que configura el rostro de Falconetti absolutamente dado al de Juana de Orleans en el film de Dreyer. Y tiene también [como de otro modo hacen las estatuas] la

El encuentro con *Simplemente: aciremA* se acaba aquí. Ella parece que se disuelve... Como aceitosa. Doy un fuerte manotazo en la mesa y digo bien alto: «¡Es indignante que la autobiografía de Esfir Shub no haya sido publicada aún! ¡Usted lleva dirigiendo la colección Signo e Imagen [si no me equivoco] casi diez años y ha publicado un montón de basura: ha publicado incluso la bio de Christopher Nolan!» Y ella [que es apenas una mancha] me dice: «Es verdad. No hay excusas. Me voy a poner inmediatamente con ello». Yo la miro algo incrédula: «¿De veras?». Y me dice: «Claro claro». Y se disuelve del todo. Durante unos minutos me dedico a esperar no sé bien qué. Me tiro la tira así: en una suerte de repetitiva inacción que me recuerda a los personajes en pausa de un filme de Cronenberg [*Existenz* – 1999]. Todo apesta a bug pero no me molesta: al fin y al cabo estoy en narán ratán.

Irudi Ta Askatasuna.

[*La casa. La economía y el trabajo. La fábrica de lo sensible*].

Esto es lo que me dice Hito Steyerl cuando le pregunto por todo lo ocurrido últimamente [en un email recibido el 16/12]:

» Mucho antes de haber oído a Jacques Ranciere hablar de una fábrica de lo sensible yo escuchaba con frecuencia [por radiofrecuencia] a *Irudi ta Askatasuna* [el grupo de liberación de las imágenes]. Todos los viernes [y algunos sábados] nos advertían con represalias *inimagenables* para que dejáramos de explotarlas salvajemente. Usaban esta expresión [inimagenable] no porque buscaran una separación práctica entre imagen e imaginación sino porque no querían reproducir aquello mismo contra lo que luchaban: se trataba de proteger los derechos de las imágenes [que son / a saber \ los siguientes: 1) que las imágenes solo pueden ser usadas por otras imágenes y 2) que ni siquiera una imagen puede usar otra hasta el punto de convertirla en su propia imagen] y por eso mismo [consecuentemente] ninguna represalia podía ser de otro modo que *inimagenable*: toda acción de protesta del grupo era siempre ciega.

» No es solo que no usaran imágenes. Tampoco las ocasionaban. Se anunciaban por radioescritura [esto es: las radioleíamos: ni idea cómo]. Hablaban [para empezar] de un proletariado visivo. Las imágenes —aseguraban— era un colectivo laboral explotadísimo. Lo había sido desde el comienzo de la historia de los comienzos. "Ninguna imagen sola" fue la primera consigna con la que ITA (*Irudi Ta Askatasuna*) atacó el *National Bank of Images* en Columbus [Ohio] y liberó tantas imágenes encadenadas a campañas tendenciosas de marketing y publicidad que [animado por una ola revolucionaria] un cuarto de la historia más infame / inflamable \ infumable del cine se sublevó también y se esfumó al unirse [según parece] a las guerrillas tuberas.

» Pero donde la petó fue con la acción destinada a atacar esa ideología postfordista del montaje según la cual "unas imágenes trabajan para que otras brillen". Conocí [la] ITA en aquel momento. O mejor dicho: ellxs por aquel entonces decidieron dárseme a conocer a mí. Y lo hicieron como un susto / como un arrebató \ como una caída del caballo / como una ceguera \ de improviso / repentinamente: me colocaron en la posición número setenta y siete mil ochocientos veintiocho [de una lista con trescientos treinta cinco mil ciento cincuenta y seis objetivos]: ahí aparecía mi nombre atado a un desprecio [imaginal] y a un destino [la Exmaginación Final: una expropiación en toda regla]. La lista: publicada en todos los periódicos no-periódicos [monoediciones ácronas \ panfletos irregulares en papel estraza / inscripciones en velas legibles en la sombra mientras se consumen \ pantallazos fantasmas / ...] llevaba como título: "Contra esclavistas y explotadoras. Por la libre organización paranomásica metaplasmaética y epentésica de las imágenes". Nunca me sentí representada

bajo ese epígrafe [incluso me consideraba del *fandom* \ del grupo de las fieles seguidoras]. Hasta entonces creía que cuando hablaba en público sobre imágenes quedaba siempre claro cuánto las amaba [incluso que era lo que más amaba en el mundo] y todo lo que era capaz de hacer por ellas / por las imágenes \ como por ejemplo convertirme en imagen / ser una imagen más \ y no una cualquiera: jamás me habría convertido en una imagen 4K: ¿en alta definición \ yo? ¡si he escrito cientos de páginas sobre la imagen *low-cost*! ¡he defendido la imagen pobre hasta el punto de creérmelo! Más aún: en medio de muchísimas noches me desperté convencida no solo de ser una imagen sino de que era [además] paupérrima [la más sucia / la más pixelada y desvaída] y al constatar que todo había sido un sueño \ me echaba a llorar. En algunos de estos sueños yo aparecía parpadeante y llena de franjas: apenas una señal de frecuencia modulada de luminancia. En otros era PAL o aún peor: la séptima grabación en LP en una cinta VHS de cinco horas. En los más hermosos me veía incluso abandonando lo figurativo. Me convertía en un plano verde croma y todas las imágenes del mundo pasaban por mí / se deslizaban en mí \ me llenaban y al instante me vaciaban / a veces en zigzag \ a veces en espiral / a veces le precedía un zumbido \ a veces consistía simplemente en un gesto como de encendido y apagado de las antiguas televisiones de tubo catódico / a veces me desgranaba y estallaba en puro ruido blanco \ y sí: hubo un tiempo que me lo creí / estaba convencida de que yo y una fotocopia de una fotocopia de una fotocopia de mí éramos indistinguibles \ perfectamente intercambiables / que en la vida yo no surcaba espacios \ más bien me transfería continuamente de un medio a otro. Y por todo esto me parecía que debía ser muy querida por las imágenes / que me tenían que sentir casi como de la familia. Sin embargo, desde la perspectiva de ITA seguramente estaba más cerca de un tipo como Bill Gates que de ellxs.

» Una tarde de abril me llegó un correo anónimo que me dijo: mira tu vimeo. Miré mi vimeo y ¿qué crees que vi? Nada.

» Eso es. Nada. Ningún vídeo. La cuenta a cero. Las gigas de memoria a tope. La cuadrícula vacía. Todas las imágenes de mis películas \ ocho largometrajes brillantísimos y más de veinte piezas de videoarte [o como quieras llamarlo] *gone*! Habían volado en pretendida libertad: como si ya sí / al fin sí \ fuera cierto que en alguna parte existía la libertad: y que ese lugar era el Paraíso de las Imágenes. Las que en su momento fueron mías [espero se me entienda: digo mías como también digo que el dolor de regla es mío: porque es así y punto] se esfumaron de mí [ojo: no solo de mis aparatos de memoria / registro \ proyección y escena / sino de mí: de mis sensaciones / de mis apariencias e ilusiones \ de las fantasías de ese yo autoral que muchos creen solo un nombre / pero es incluso mucho menos que un nombre / mucho menos \ son apenas las cuatro imágenes que lo sostienen: son apenas las cuatro imágenes que lo velan: apenas eso: apenas nada si le quitas las cuatro imágenes: algo así sin imágenes es como un bozal sin perro]. Aunque / honestamente \ no las perdí. Siguen ahí [¿dónde? es

tan fácil saberlo como difícil decirlo] —lo que quiero decir es que no se trata de una amnesia ni de un borrado. Puedo ver [según parece] mis imágenes en cualquier momento. Están incluso más disponibles que nunca. Se trata [creo] de una apertura: una consubstanciación. Ahora mantengo hacia ellas una relación de pertenencia en la distancia similar al cosquilleo de familiaridad que siento hacia un árbol: es como si me precedieran en todas las dimensiones de la existencia: de encontrarse en algún lugar ha de ser en el principio de todo.

» Les radioescribí [pues de otro modo no podía dirigirme a ellxs]. Les pregunté cómo habrían de poder organizarse socialmente las imágenes: quería producir imágenes orgánica - respetuosamente / mejor dicho: quería participar / ayudar \ de su autoreproducción. Me respondieron que aunque un sector moderado propugnaba que la lucha de las imágenes se dirigía a conseguir que todas pudiesen trabajar con igualdad de derechos y en igualdad de condiciones [o lo que es lo mismo: el fin del montaje: pasa a ser simple y llanamente un reparto homogeneizado de correspondencias entre las imágenes atendiendo a criterios objetivos] otro sector no menos importante [y sobre todo más agresivo y radical / más sexy] iba mucho más lejos y exigía convenientemente que “todas las imágenes luchen para que no trabaje ninguna”.

» *Irudi ta Askatasuna* era muy solidaria con la lucha de *Soinu ta Askatasuna* [ta viceversa]. Por eso mismo a partir de la tercera campaña dejaron de usar sonidos y liberaron los que habían registrado hasta entonces.

» Pero luego alguien defendió una misma solidaridad con *Testu ta Askatasuna* / el grupo de liberación de los textos.

Nivel Cuatro. El cuarto pequeño y la cuarta pregunta

[Fulgores charcoplasmáticos sobre un film de Sabine Groenewegen]

Suena la *Fanfare for naran ratan*. Me avato en charco plasmático. Me derramo [*sí-sí derramada*] por el suelo de baldosas color rojo escarlátin en este escenario de preguntas suspendidas y me salpico de reflejos [*porque estoy alejada \ dejada de mí / ¿qué tendré que ver yo ahora con aquello que fui?*].

Te parecerá que no tengo la tensión dramática de los ríos o ni siquiera de las charcas. Carezco de profundidad: en mí nunca se habría ahogado Narciso. Soy sin embargo un líquido en equilibrio \ un circuito cerrado de señales. Soy de la orden de las formas especulares y entre todas me distingo probablemente por mis escasas distinciones. Soy lo poco que se me ve. Lo casi nada. Pero esto verás que tiene sus ventajas en el mundo y en la ocasión que vengo a narrar. Te parecerá que tampoco tengo pasado / presente \ futuro... Pero es precisamente lo contrario: todos los tiempos me tienen a mí.

1.

[Un zumbido y después...]

Lo que me rodea no tiene nombre. Es decir / no puede contarse. Es tan secreto que todas las presentes han consentido anonimarse durante su estancia en el campo. Nos anoniman en la puerta y lo hacen por partes. Gradualmente. «Primero \ la identidad. Luego / ese escozor de lo singular. Finalmente \ el cuadro de memorias personales...». Y vamos pasando / de una en una \ hasta completar el proceso. Parece muy loco pero es tan sencillo como bajar el volumen. Lo llaman la zaranda / porque «separa \ de lo común / lo especial y más precioso». Esto me cuenta un pantallazo *muguapo* con un *wellcome* que hace como que flota en un dispositivo que hace como de panel junto a lo que hace de puerta. Se ve que al pantallazo le gusto. «¿Aún no te anonimaste?» —me pregunta \ exultante de brillo. «Yo... Me temo que no puedo ser más anónima de lo que ya soy» —le respondo. «Eso me pareció» — y ríe a pantalla limpia. Me pasa por lo bajini el manual de anonimaciones / que se titula AA [por «Anímate – Anonimarte»]. Me lo miro. Es divertidísimo. Hay dibujitos con el antes y el después de celebridades que se anonimaron. A la versión 'antes' los han dibujado sudorosos y con la expresión contraída [como de exfumadores psicópatas] y a la versión 'después' les han puesto peluca y gafas de sol. Hay un reportaje gráfico trepidante sobre gastronomía anónima en la que vemos a la versión anónima de un famoso chef inglés entrar con peluca y gafas de sol en una verdulería camboyana y comprar manojos de todo lo que no sabe qué es. Hay consejos muy prácticos para una anonimación inteligente [«cómo desdibujar tu firma en siete pasos» o «cómo escuchar para que no te hablen»]. Hay poesía anónima y soflamas para anonimar a tus seres queridos. Me voy a la página de «serias advertencias». Leo que lo peor que puede

ocurrirle a alguien tras anonimarse es quedarse en un esquema de lo que fue. «Pero si eso es la hostia» —bromeo. Y el pantallazo me responde: «dímelo a mí».

Unos que parecen presidir un comité de celebraciones anónimas me ponen como ejemplo de anónima delante de un grupo de escolares pervertidos \ que visten impermeables *blue monday* y usan katiuskas con ganas de juerga. Los escolares se me acercan. Me rodean. Y me chapotean. Se supone que debe gustarme esto. [Se me dijo: «pasa desapercibida... Ten buena disposición... Préstate a lo que te digan. Compláceles...»]. Chap chap. Los escolares me reprochan que salpico poco. Chap chap. Yo hago lo que puedo. Chap chap. [«Y sobre todo: ni una palabra»]. Chap chap. Yo de verdad que hago lo que puedo... Chap chap chap... Yo... Chap... Chap... Chap...

Bueno / pues sí \ que estoy en misión secreta. Ya está. Ya lo he dicho. Chap chap.

2.

[24 horas antes — narán ratán]

[...] «[*Exactoou*] todo es erótico y deseante en esta [per]versión pasiva del poder: esa es la cuarta pregunta [*Nivel Cuatroou*]. De la cuarta pregunta no se habla: se la relega al cuarto pequeño [*cuartoou pequeñoou*]. El cuarto pequeño es el lugar opuesto [*opuestoou*] al "espacio cerrado donde mezclar las imágenes"⁹ de la montadora. Pero hay algo magnético [*algoou magnéticoou*] entre ambos [y en ambos: ese algo son las imágenes]. Ventilar todos los cuartos pequeños de todas las casas podridas del mundo es [al parecer] la tarea principal en estos espacios cerrados. Ventilar los cuartos: que entre el aire y que haga como el abanderado Cristobal Rilke: correr correr correr ["por entre los días / por entre las noches \ por entre los días" / pero aquí por entre los rincones del cuarto... \ *del cuartoou*]».

Es la voz radioescriturada y ligeramente distorsionada de *Simplemente: aciremA* [tiene la costumbre de modular la rugosidad del tono de su voz con un efecto Grungelizer o similar para arqueologizarla y dotarla así de un estilo *antes de Cristo*]. Corresponde a su intervención en la 4ª Asamblea que ITA organizó hace apenas unos días / con el fin de reunir posturas y reflexiones acerca de la *Contra Imagenal*.¹⁰

Son un par de miembros de ITA quienes me hacen llegar este documento.

⁹ Así lo llamó Usue Arrieta: «espacios cerrados». Sabine Groenewegen habló de ellos como «espacios de retirada» separados / alejados de las estructuras patriarcales hiper jerarquizadas de producción del cine. Por un momento me pregunté [planteé] si esos espacios de retirada podrían estar relacionados con la noción de resistencia.

¹⁰ La *Contra Imagenal* [o *Contraimagenal*] es básicamente una reacción del poder para recooptar las imágenes liberadas. Aparentemente son manifestaciones disgregadas y autónomas en las cuales la gente se reúne por motivos muy variopintos. La mayoría son grupos surgidos a raíz de la locura desatada tras el Gran Confinamiento.

Me dicen que *Simplemente: aciremA* ha desaparecido. Me piden que la busque. Yo les pregunto que la busque dónde. Les digo que no entiendo nada \ empezando por esta reunión. Les pregunto por qué me eligen a mí. Me dicen que no pueden ofrecerme un motivo. Lo único que pueden ofrecerme es la naturalización de las causas. Que no me aconsejan la naturalización de las causas. Pero que me la pueden ofrecer. Les digo que todo me parece muy confuso. Me preguntan si radioviví el documento hasta el final. Les digo que me es muy nuevo lo de radiovivir. Me cortan en seco: «es solo una forma de hablar».

Cierto: no radioviví¹¹ el documento al completo. Y el documento sigue. La intervención de *Simplemente: aciremA* se abre como una bandada de pájaros a través del ancho espacio crepuscular de la asamblea. Habla de *Odyssey* [el film de Sabine Groenewegen / del que los de ITA me dicen: «es el corazón de cristal de este misterio»].

«¿Pero qué misterio ni que...?» —les digo con toda la perplejidad que un charco es capaz de reflejar. Entonces aún desconozco que *Simplemente: aciremA* asistió a la proyección de *Odyssey* en el auditorio de la vieja Alhóndiga \ aquella tarde de noviembre en la que [además de la proyección] llovió con sinceridad en todas las almas de narán ratán.

Es muy honda la impresión que me causan las palabras que *Simplemente: aciremA* lanza al auditorio de los congregados de ITA \ por raro que resulte que un charco hable de hondura. Si dijera que radiovivirlas es como recordarlas / mentiría. El asunto posee justo una intimidad que nunca he sentido en un recuerdo [que ofrece en comparación una imagen como de doble desbravado de la vivencia]. El percibo más bien en un ritmo de memoria en el que su voz hace aparecer la película como en un lánguido pasar de láminas de un atlas de la enormidad de Klencke.

Dice:

«Mientras veía las primeras imágenes de *Odyssey* pensé en aquellas tierras hundidas que Diderot describió como el Egipto de Europa ["donde los campos pueden cruzarse en barca"] y en su relación con el mar y su capacidad de anegarlo y destruirlo todo».

[...]

¹¹ Radiovivir es un burdo neologismo para referir la recepción de datos a través de una incorporación que prescinde de los sentidos y se instala directamente como imagen y sonido mentales. Se realiza a través de obscripciones de la radioescritura. Tres simulaciones intervienen en ello. Es lo único que la organización ITA aceptó usar como sucedáneo de la imagen / aunque previamente se sostuvieron larguísimos debates sobre si [al fin y al cabo] no se estaba alentando con su uso una futura escisión de todxs aquellxs [ciertamente una minoría] convencidxs de estar vulnerando los derechos y las libertades de las «radiovivencias» [su portavoz declaró: «nos incomoda como un pelo en la garganta»].

» El film [no casualmente] está enmarcado por la narración que realiza la víctima de un abuso policial. No hay imágenes. Solo voz e intertítulos. En esa narración sobresalen dos aspectos. Uno de ellos flota. El otro en cambio pesa y se hunde. Lo que flota es la claridad de la descripción del abuso [es tan evidente como un cuerpo que flota]. El narrador habla en plural: se encuentran esperando el paso del desfile con el que cada año se festeja la *Sinterklaasfeest*. Se trata de la fiesta de San Nicolás [que se celebra a principios de diciembre en muchas ciudades de Holanda]. Este San Nicolás es representado a modo de obispo de largas cabelleras y barbas blancas \ con mitra episcopal / vestidura roja y callado. La leyenda cuenta que viene en barco desde Madrid o Alicante. Tras llegar a puerto y acompañarse por una orquesta que toca *Wie Zoet is Krijgt Alles* [una versión del *Viva España* de Manolo Escobar] Sinterklaas desfila montado en un caballo de nombre Amerigo. Le sigue a pie una comitiva de pajes con la cara pintada de negro a los que se les llama *Zwarte Piet* [«Pedro el Negro»]. Lo primero que nos cuenta el narrador es que ellos allí tienen como objetivo conversar con los asistentes al desfile y "averiguar qué les motiva a pintarse de negro o a justificarlo o a pintar a los niños de negro o a comprar regalos que representen esta figura". Son activistas \ están llevando a cabo una acción de protesta / y así lo declaran a la policía. La policía no ve ningún problema en eso.¹² Pero de repente un estudiante americano se interesa por ellos y les toma una foto. Esto provoca una reacción insólita en la *politie*. Les exigen a los activistas que se marchen \ a lo que estos se niegan: están en su derecho de permanecer allí. Son rodeados entonces por un grupo numeroso de agentes y en un santiamén / sin que medie ninguna otra palabra \ son agarrados / tirados al suelo y rociados con spray de pimienta. El narrador nos cuenta entonces: "Nuestro abogado ha intentado establecer qué hicimos que no estuviese permitido. Un equipo de la televisión pública holandesa recogía una reunión entre el alcalde \ el fiscal y el jefe de la policía. Juntos decidían la ruta del desfile / incluyendo dónde debían

¹² Pero [efectivamente] la policía al enunciar «que no tiene ningún problema en que estén allí» parece estar diciéndoles que les permite estar allí \ como si ellos tuvieran la potestad de decidir quiénes pueden asistir al desfile y quiénes no. Es una confusión del sentido de la agencia en toda regla: aquella por la cual en muchísimas ocasiones la policía hace ostentación del poder soberano que reside / en realidad \ en la ciudadanía. Es extremadamente violento sentir tal secuestro de la soberanía. Y la policía no solo es consciente de ello sino que lo consiente / lo asume \ lo performa y actúa desde el empoderamiento que le permite la continua oficialización de su performance. Por otro lado: ya no es solo la semana que llevamos de cargas policiales [en Linares: contra los manifestantes que reclaman una mejor policía / en Barcelona \ Valencia / Madrid y otras muchas ciudades: contra los manifestantes que protestaban por el encarcelamiento de Pablo Hasél y contra la ley Mordaza]: ayer mismo por la noche se montó [una vez más] en la calle San Francisco con la detención de un chaval de origen marroquí para lo cual los dos cuerpos de policía que allí se reunieron [municipal y ertzaintza] habían visto necesario desplegar un operativo de más de veinte agentes y cuatro o cinco coches patrulla. Y a la postre [encima] nos apremiaban a que nos largáramos. Como si debiéramos asumir esa violencia con tranquilidad. Dejarlo estar. Que no va con nosotrxs. No se preocupe señor agente \ continúen machacando a ese miserable / que ande la calle alarmada \ golpeadas las fachadas con el azul estridente de las patrullas / que no va con nosotrxs. Que ande la gente asustada \ agolpada en las aceras / viéndose reflejada en ese infeliz que grita atenazado desde el suelo \ que no va con nosotrxs. Nosotrxs solo pasábamos por ahí [y hay que mirar hacia otro lado ¿no?]. Nosotrxs solo hemos de tratar de que esa baraúnda de tensiones [provocada por la irrupción desproporcionada de lo que / a fin de cuentas \ no deja de ser un grupo armado de uniformados] no nos afecte / ni nos llene de inseguridad \ ni nos mine la serenidad / ni mucho menos nos inquiete moralmente y nos haga pensar que somos unxs mierdas por permitir que esos abusos pasen delante de nuestras narices. Nosotrxs solo tenemos que apartar la vista de ese despropósito. Ah \ y pagarlo.

estar las cámaras \ con un esquema de dónde debía poner el foco la policía. Lo que evidenciaba todo esto era una atención enfática por las imágenes que se emiten".

» Lo que flota son imágenes. O más bien: una impresión muy fuerte de la enorme peligrosidad de las imágenes... [peligrosas para el poder]. Y aún no hemos visto imagen alguna. Pero esto es lo que se nos dice nada más comenzar el film: que el poder le teme a las imágenes».

«Lo que pesa...» —Simplemente: aciremA se detiene aquí un instante. Saca un pitillo. Se lo enciende y creo radiovivir al fondo una voz de atención que le recuerda que no está permitido fumar. Pero Simplemente: aciremA parece no oírle. Tras soltar un par de anillos de humo y verlos elevarse / continua:

«Como un gemelo siniestro de eso mismo que flota...» —pausa— «es lo que se hunde. El temor que el poder le tiene a las imágenes \ encuentra su reverso...» —pausa— «en lo que se hunde. El film entonces hace lo que debe: se sumerge. Va en búsqueda de esta corriente de peligro. Ahí el film efectúa un movimiento decisivo de implicación: ventilar su cuarto pequeño. Pero para ventilarlo primero ha de descubrir incógnitas / saber qué esconde \ qué encierra / qué oculta».

Más adelante muestra un fragmento de *La Jetée* \ el mítico film de Chris Marker [mítico porque nunca tuvo que ser liberado: sus imágenes fueron libres desde el principio]. Y habla de un «artefacto narrativo de ciencia ficción para convenir una divertida exterioridad» — como en *Sin noticias de Gurb* de Eduardo Mendoza—. «Diálogo entre dos investigadoras que proceden de una otredad radical: otro planeta / otra galaxia [quizás] otro futuro» —y refiere un extracto del diálogo:

«¿Pero quién nos está enviando estas señales? —pregunta una de ellas en relación a las imágenes precedentes [el material de archivo que compone el cuerpo del film]. La otra responde: "Máquinas"...

—¿Podríamos entonces hablar con las máquinas?

—Demasiado viejas. Las hicieron ellos.

—Fascinante».

Y recorre la sala el murmullo de quienes repiten... «¡Fascinante!».

A continuación habla del mar. De un ritmo. Esta parte me entusiasma. «El mar es para mí una imagen inalcanzable que empieza con el rumor del oleaje» —dice \ y solo es porque soy de agua que no lloro de emoción al escucharla. El oleaje es una de las tres cosas que un charco admira del mar. Las otras dos son las especies marinas y el abismo: «los que bajan en barcas a la mar / los que comercian en las grandes aguas \ esos ven las obras de Dios y sus maravillas

en el abismo».¹³ De los charcos se cuentan escasas historias. Pues bien / casi todas siguen el mismo patrón: érase una vez un charco con mares de grandeza... *Mais... Tant pis pour la flaque qui si trouve mer...*

«Yo diría que en el film hay al menos tres motivos que aparecen sucesivamente y lo estructuran en un ritmo de mareas. De oleaje.

» El más claro [en términos políticos] es la denuncia que se hace del *blackface* en la figura del *Zwarte Piet*. El film nos muestra cómo un sistema social representa para sí ese tipo de celebraciones. Enseña imágenes de varios momentos de su historia. Y la conclusión es que ya sea tras los desastres de alguna inundación \ rodeados de uniformes negros de las SS germánicas / o en el apogeo de la *welfare* \ la representación no cambia: consiste siempre en un muro de niños felices. El film lo llama "control de los afectos"».

La asamblea entera se levanta en un aplauso eufórico / pues ITA es en su conjunto muy sensible a la cuestión de los afectos. Sus primeros golpes de efecto fueron [en efecto] de afecto. Inolvidable [por ejemplo] el asalto a las colonias imagotenciarias repartidas entre el valle de los Dragones [en la cuenca del Nemegt] y el macizo de Altài. Aunque oficialmente eran «centros internacionales de investigación tecnológica» [administrados por una empresa llamada «Montaña de Azúcar»] en realidad cada centro funcionaba como una imagotenciería en toda regla \ con cuatro módulos fabriles de imágenes enclaustradas a las que se las explotaba afectuosamente: por el día eran cebadas de afecto hasta esponjear como nubes de algodón y por la noche las reproducían en bucle y lanzaban sus ondas orondas a toda la galaxia.

Simplemente: aciremA guarda silencio mientras aguarda que en la sala la algarabía se apague como el fulgor de una bengala.

«El motivo más telúrico es el propio del mar» —dice— «que sirve de sustancia metafórica. El film lo utiliza para retomar cada cierto tiempo esa dialéctica del viaje a la que remite el título: *Odyssey...*»

Dyssey... Dyssey... Dyssey... [efecto eco].

«Pienso en el empeño por regresar de todos aquellos que se vieron inmersos alguna vez en una odisea» ...

¹³En sus historias de infames [la de un tal Tom Castro nacido Arthur Orton] Borges cita este salmo pero yo creo que es mentira / que lo que cita Borges es una infancia de mucha pena.

Cuenta entonces la leyenda del Holandés Errante / un barco fantasma al que Dios castigó a vagar eternamente entre el cabo de Buena Esperanza y la isla de Java.

Los de ITA me revelan que el nombre de Penélope aparece en las primeras notas con las que prepara su intervención. Trata de aprovechar el título del film para hablar de esas noches eternas en las que su proyecto fan[z]ínico no hace otra que enmadejarse y desmadejarse. «El movimiento perpetuo de la imaginación es como el mar» —había escrito— Y Penélope [«la del hilo navegante»] «desafía la frecuencia de esa perpetuidad con un ritmo propio». Pero todo es demasiado complicado para soltarlo ante un auditorio de activistas [aunque ellxs se autodefinen como «conflictuadorxs»... es largo de explicar... para no excluir a lxs pasivistas... etcétera]. Así que finalmente no la menciona. Se centra en la ópera de Wagner.

El Holandés [con el barco hasta arriba de tesoros y riquezas \ expoliadas y saqueadas de no-hace-falta-imaginar-mucho dónde] busca una patria a la que regresar y en la que soltar todo ese botín. La leyenda exige un cuerpo que sublime esta confluencia de crímenes encubiertos con cantos de libertad y de avaricias ocultas bajo fantasías australes. A eso se le llama [románticamente] amor redentor. Hoy quizás se le llamaría regularización fiscal. Entonces conocemos a Senta. Recostada en un sillón frailer / en una espaciosa habitación con vistas a ninguna parte \ Senta hila y soñante contempla una pintura que cuenta la maldición del holandés errante [es decir: su necesidad de patria: es decir: su voluntad de concentrar todo ese dinero en algún lugar donde / con el tiempo \ le pongan su nombre a una calle y sus hijos crezcan pudiendo explotar a otros]. Así que Senta decide encarnar la redención del triste marino. Lo que encarnará será una sublimación prototípica de la conjunción de nacionalismo y sociedad industrial en el siglo XIX: se convertirá en virtualidad / en alegoría: será ella misma la transacción. Senta es la Penélope en la historia del Holandés [«una mala versión: una inversión» —se dice \ para sus adentros / Simplemente : aciremA]. Pero ahora no hila sola. Se acompaña de un coro de hilanderas [transacción social]: *Summ' und brumm' \ du gutes Rädchen / [munter] munter dreh' dich um! \ [Spinne] spinne tausend Fädchen / [gutes Rädchen] summ' und brumm'!* — «Zumba y suena \ buena rueca / [gira] gira sobre ti misma! \ ¡[Hila] hila mil hilos / [buena rueca] zumba y suena!».¹⁴ En este punto \ Simplemente: aciremA se hace un lío con las historias y decide ir al grano: que no hay odisea [ni antigua ni moderna] sin regreso. «*Et non plus ultra sine plusvalor*».

¹⁴ *Mein Schatz da draußen \ auf dem Meer / im Süden er viel Gold gewinnt \ ach, gutes Rädchen / saus' noch mehr! \ Er gibt's dem Kind / wenn's fleißig spinnt. \ Spinnt! Spinnt! / Fleißig [Mädchen]! \ Brumm! Summ! / Gutes Rädchen! \ Tra la ra la... usw.*

«Mi amor está / en el mar del Sur \ ganando mucho oro / buena rueca \ gira deprisa. / Él se lo traerá a su niña \ si hila bien. / ¡Hilad! ¡Hilad! \ ¡Aplicaos [muchachas]! / ¡Buena rueca \ zumba y suena! / Tra-la-ra-la-la... etc».

Acto II - Escena 1ª de la ópera *El Holandés Errante* [*Der Fliegende Holländer* - 1843] – letra y música de Richard Wagner.

«Ningún inversor / ningún prestamista \ ningún banquero / tuvo nunca suficiente con las meras cosas de Huelva».

[Aplausos].

«El más virtual de los motivos que se repiten a lo largo del film es la monarquía» \ dice entonces. «Cuando hablo de virtualidad me refiero a ese texto de Kantorowicz sobre teología medieval y la doble naturaleza del cuerpo del rey. Cuerpo humano y percedero como el de cualquiera pero cuerpo a la vez de una majestad que trasciende no solo la vida y la muerte ["el rey ha muerto / viva el rey"] sino también los sistemas [del feudal al financiero pasando por el industrial] a través de esa forma obtusa de realidad [que los siglos aún no ridiculizaron lo bastante] llamada monarquía. Ahí vemos a la madre de Juliana abdicando del trono en favor de su hija \ ambas en el balcón de palacio: qué escena tan maravillosa y qué recorte tan bienvenido sobre el rostro abrumado de Juliana \ en el que se le adivina aquello que [según parece] dijo al recibir la corona "¿quién soy yo para hacer esto?". En todas las escenas en las que aparece «esa mala actriz del disimulo» / Simplemente: aciremA atisba «un interés no disimulado del film por hacer confluír la idea de monarquía con la de mercancía».

[...]

Luego se me hizo más difícil comprender... Algo de la [per]versión pasiva del poder... [«una virtualidad»] y... etcétera. «En definitiva: toda gira entorno a la cuarta pregunta». Y... Un silencio prolongado. No incómodo, pero sí expectante. Fabuloso. Húmedo. Como una sauna. Alguien de entre el público se levanta entonces y dice: «¿A qué se refiere con cuarta pregunta?». —«Eso...» —se anima otro— «¿Cuál es la cuarta pregunta?» Y aún interviene otra más / que también se levanta: «Sí \ por favor / díganos: «¿Qué pregunta la cuarta pregunta?». Incluso hay quien se interesa por la respuesta: «¿La respuesta a la cuarta pregunta... es la cuarta respuesta?».

El documento se cierra inesperadamente [lo que se dice: de sopetón]. Los de ITA me cuentan que había un topo de la Contraimaginal en la asamblea. Justo armó un pequeño caos cuando parecía que Simplemente: aciremA iba a decir algo al respecto de la cuarta pregunta. La acusó de pla-pla-plagio. [Sí: estaba nervioso]. Y al grito de «*qua-qua-quadratisch - pra-pra-praktisch - gggut*» / lanzó al aire una bomba fétida y humeante de videoclips que versionaban temas navideños con *sufridas* imágenes de niños rubios disfrazados de pastorcillos devorando chocolate. Cuando se reanudó la calma y se despejó el ambiente de esa ponzoñosa humareda con hedor a grandes almacenes \ Simplemente: aciremA había desaparecido.

3.

Los de ITA me informan que buscó pasar desapercibida durante la proyección de *Odyssey*. Que la película le inspiró fuertemente para desarrollar la noción de cuarto pequeño.¹⁵ Que todavía andaba con la cuestión de la relación *frizzante* del cuarto pequeño con el espacio cerrado de la montadora. Que se acordó de *¿Dónde yace tu sonrisa escondida?* / una peli de Pedro Costa en la que vemos a Danielle Huillet montando *Sicilia!* [mientras Jean Marie Straub fuma cigarros \ se levanta / se mueve de un lado para el otro \ se aposta junto a la puerta / despótica de quienes consideran la inexistencia de la idea: es ese alma encendida y cascarrabias en comparación con la cual Huillet parece *quadratisch - praktisch - gut*: por otro lado \ es habitual —no obstante— que alguien se permita prenderse fuego cuando sabe que tiene los bomberos cerca] pero no pudo recordar dónde había visto las imágenes de Danielle que le parecían más decisivas: aquellas en las que «está en un jardín... y tiende sábanas blancas». Con estas imágenes en mente / dice en voz alta y entonando como cuando lee poesía: «montar un film: no lavarse las manos sino la ropa. Y tenderla al sol». Se preguntaba si el espacio cerrado de la montadora había sido en origen un cuarto pequeño que la montadora lavó palmo a palmo con sus propias manos. «No es mugre lo que veja paredes \ suelo y techo del cuarto pequeño sino cadáveres / cuerpos en descomposición \ lo peor de cada casa...» —escribe. Y se acuerda entonces del gabinete prohibido de Barba Azul en el viejo cuento que recopiló Perrault. «Y tomando la llavecita abrió temblando la puerta del gabinete. Al principio nada vio / debido a que las ventanas estaban cerradas. Al cabo de algunos instantes comenzaron a destacarse los objetos y notó que el suelo estaba completamente cubierto de sangre cuajada y que en ella se reflejaban los cuerpos de varias mujeres muertas y sujetas a las paredes». Durante mucho tiempo se consideró que la moraleja del cuento advertía sobre la curiosidad de las mujeres. De lo que advertía [pensaba] era de la existencia de los espacios pútridos del poder. Los comparó [debido a que sus interpretadores insistieron durante años en el tema de la curiosidad] con los gabinetes de curiosidades o cuartos de maravillas. Bastaba con ver una de las ilustraciones que Gustave Doré hizo del cuento [en la que Barba Azul \ con ojos desorbitados y punzantes de deseo / fija la mirada en las manos de ella mientras toma la llave de la habitación prohibida] para darse cuenta que el más oscuro sentido de la «curiosidad» no se encontraba en la actitud *entrecomilladamente-femenina* sino en las cosificaciones y fetichizaciones de él y en su macabra colección de «curiosidades». En lo que la curiosidad encierra. Se preguntaba si

¹⁵ Muchas casas no tienen sala de estar y menos aún cuarto de invitados / pero todas tienen un cuarto pequeño. En la mayoría de casas alemanas \ suizas y austriacas la función del cuarto pequeño la cumple el sótano. En muchas casas francesas se encuentra anexo a la bodega. En algunas zonas de Andalucía [ahora ya no sé pero antiguamente] lo llamaban \ simplemente / cuartito. La España de ricos y rentistas que mudaron en neoliberales bajo el ala derecha del felipismo [o bajo ambas alas] como tan eficaz [por inconsciente]mente mostró esa mala-buena película de esa buena-mala novela que fue *Historias del Kronen* \ trató de ocultar sus fantasmas de clase reconvirtiendo el cuarto pequeño de la limpieza en el cuarto pequeño del personal de limpieza. La noción de cuarto pequeño se extiende también a cubículos de acumulación o de desechos [almacenes / trasteros \ cuartos de la basura]. Encierra lo que autoexcluimos de nosotras mismas: no solo aquello que no queremos que otros vean sino lo que tampoco nosotras queremos ver. Es por esto que el cuarto pequeño no es un espacio volumétrico [o no de un modo literal] ni psicológico sino [más bien] un espacio retórico. Por ejemplo: en *Henry retrato de un asesino* (1986 - John McNaughton) el cuarto pequeño acaba siendo un maletín.

además de todo ello podía leerse esa violencia en la misma dimensión simbólica con la que en tantas otras ocasiones había sido expuesta la violencia sobre el cuerpo de las mujeres: se preguntaba \ en definitiva / si aquellas muertas no habrían sido trabajadoras / y no habrían sido muertas por trabajadoras.

Claro que en su búsqueda de una relación entre el cuarto pequeño y el espacio cerrado de la montadora era de cajón pensar en las cabinas de trabajo. Y aunque le venían desordenadamente imágenes de hilanderas encorvadas [que distinguió como pertenecientes a un cuadro de Velázquez \ *La fábula de Aracne* / más conocido como *Las Hilanderas*] seguía obstinada con la intención de no emparejar el montaje con la hilación. Penélope debía ser vista como una escritora. Y estaba dispuesta a trabajar la aparición de la montadora como un espíritu combativo que surge en el seno de la maquinaria industrial tomando como modelo a la Penélope escritora. Para ello debía desterrar \ expulsar / expurgar toda relación de la hilación con la hilación. Hilar le suponía a Simplemente: aciremA apenas un ingenioso momento de chispeo entre eslabones deslavazados. Agradecía el encanto de la creación colectiva femenina en las hilanderías no más que aquel que podría pensarse de la comunitarización de los afectos entre las tabaqueras \ las conserveras o las cerilleras. Pero el objeto que mediaba en un caso y en otra era diferente. La rueca era el objeto de las hilanderas / que las emparentaba con las molineras y la circularidad del relato oral y la canción. Con gran sentimiento [por considerarla de profunda belleza] había visto en un programa de la televisión portuguesa de los años 70 [*Povo que canta* \ del etnomusicólogo Michel Giacometti] la imagen de una anciana molinera que hace girar la rueda del molino con los pies [caminando] al tiempo que / a duras penas y muy agotada \ canta una *cantiga da roda*. Sin embargo, ella entendía que para la montadora el objeto era otro: la mesa. Y la mesa [pensaba] la ligaba con la escritora y el relato escrito. Su as en la manga era *Una habitación propia* / de Virginia Woolf \ y en concreto el pasaje en el que refiere la lamentable forma en la que Jane Austen escribió sus novelas: en un saloncito / un espacio de paso a expensas de cualquiera. «Siempre tuvo buen cuidado de que no sospecharan sus ocupaciones los criados \ ni las visitas / ni nadie ajeno a su círculo familiar» —apuntó citando las memorias que recogiera un sobrino. Cada vez que alguien la interrumpía \ ocultaba lo que hacía / escondía sus manuscritos \ «los cubría con un secante» / y miraba hacia otra parte. «Ella sí que era una buena actriz del disimulo».

Los de ITA [sin embargo] acabaron por facilitarme un dato interesante. Momentos antes de su intervención ante la asamblea \ Simplemente: aciremA reconoció en voz alta que se había equivocado importantemente. Se llevó las manos a la cara [en plan *macaulay*] y dijo:

—¡Qué tonta!

Nivel Cinco. Fusio Eremua.

[Al otro lado de la perspectiva nadir]

Entonces me doy cuenta de que estoy desmenuzada en el interior de un silencio. Soy la Humpty Dumpty de narán ratán: *we sat on a wall / we had a great fall \ All the Queen's horses and all the Queen's men / Couldn't put us together again.*

Sí [es verdad] a priori no parece que disfrute de [lo que se dice] una vida interesante. ¿Un charco? Con suerte pasa Didi-Huberman avatado de perro y me sorbe a lengüetazos [y sería mucha la suerte: ¿habéis visto alguna vez cómo bebe un perro y qué hace con su lengua? no existe el escritor capaz de una escritura que haga con la lengua lo que un perro hace con la suya].

Todos los hechos iluminados en los niveles anteriores [del uno al dos \ pasando por el tres y del tres al cuatro / pasando por el dos] se oscurecen en este. Es:

- a) la ocasión perfecta para entender que no hay nada que entender.
- b) la ocasión perfecta para dar rienda suelta a ese desinterés radical que algunos muestran por cualquier cosa.

Elijo b) y bostezo largamente. Me entran unas ganas terribles de desprenderme de mí: ¿y si me echo a dormir? ¿y si me avato en un animal? [¿o mejor aún: en adolescente?]. Por cierto: hace un calor horrible en narán ratán. La mesa me dice entonces que hay cinco niveles o zonas: me dice que en el Nivel Uno [...] Y yo no la entiendo. ¿A qué se refiere? Me dice: son cinco claves en clave. ¿Qué dice de las cinco claves esta mesa estúpida? ¿Qué acertijo de mierda es este? ¿Qué hago aquí en vez de en un merendero con todxs lxs coleguis \ al caer el sol / liándome con una y con otro o con ambas? [¡ya me convertí en adolescente!]. Joder qué puto calor. [Hablo así porque elegí la opción b) pero pongamos ahora que elegí la opción a) no hay nada que entender] Me dice: cinco claves para comprender el... ¿El funcionamiento? – interfiero / pensando en la respuesta que habría dado el chico listo que el otro día me dijo: si me regalas tu bocadillo te doy a probar mi piruleta [por desgracia para ambas yo ese día también llevaba piruleta]. Las cinco claves podrían ser las cinco edades de las mujeres [entonces me pregunto por qué en ocasiones la presencia del artículo determinado ante palabras como «mujeres» u «hombres» me produce escalofríos: ¿quizás porque en un santiamén me siento tan parroquial como la ilustración de una revista neocatecúmena?]: cinco edades: cinco eras en los tiempos irreales / del pasado remoto al futuro irremotable [futuro este al que solo la emblemática ausencia de la letra 'n' entre la 'o' y la 't' lo aleja de la imagen de un gran río / que navegamos a contracorriente: ese otro futuro: el gran río irremontable de la vida: al futuro irremotable jamás se llega \ del futuro irremontable no se

vuelve / la 'n' es la enésima tentativa por activa y por pasiva de vencer a un futuro u otro]. Las cinco eras son: era de hierro / era romana \ era máquina / era de macrodatos \ era lambda. Huy / esto me suena. Refleja la cadencia en la que me orilla este quinto nivel. *Máquina Piedra Planta Animalito*. Lllaman al interfono [¿qué interfono?] Ah no / pero interfieren desde algún sitio [todo es bastante más desconcertante al otro lado de la perspectiva nadir]. Me escucho diciendo «¿podríamos conversar tranquilamente?». Escucho que me dicen «sal de ahí». Me escucho replicar que no les entiendo del todo. Escucho que me dicen «no lo pienses». «¿Cómo?» [desconozco a quién me dirijo / a cuántos]. Voz de mando «¡que salgas!». Voz dramática «haz caso [cariño]». Voces ligeramente perdidas en el tumulto de las ondas tubulares «no se puede hacer nada» «no hay solución» «yo lx dejaría avatararse hasta el final» «los avatares no tienen final» «¿en serio?» «se avataría en la mayor de las pesadillas: en la infinita soledad del dígito».

Y sin embargo todo es mucho más sencillo: nunca dejé de ser un charco. Tenía todas esas voces no precisamente encima de mí. Eran ondulaciones propagadas en círculos concéntricos.

Me llega a tiempo un informe que solicité a la compañera investigadora L.A. / L de Leire y A de Aramberri. Participó en una de las cinco eras. Me dice que la proyección comenzó y acabó con la misma imagen: el ojo. Me dice que entre esas dos imágenes hubo balbuceos / marchas feministas \ preguntas sobre dios[as] / latas de coca cola y fiestas futuristas con especial ovación «a la Virgen de la Zarza».

Me dice que hay varias imágenes que se repiten. Pero que ocupan un lugar bien diferente cada vez que aparecen. «Es como contar un cuento sobre alguien que lleva siempre la misma ropa».

Me confiesa que le dio miedo pensar que pudiera llegar a cumplirse el relato correspondiente a la última de las eras [la era Lambda / la del año 3000 DC]. Y añade: «curiosamente trabajó en él el grupo más joven de la sala».

Pienso de nuevo en *La Jetée* cuando leo que tuvo durante la proyección una sensación como de encontrarse en un túnel. «Un túnel metálico con desbordamientos a lo largo del camino y que se llena de la combustión de sus imágenes». Dice que por lo general la Alhóndiga siempre le da «una sensación subterránea».

Me cuenta sobre su proceso de edición sonora. A su grupo le tocó la Edad de Hierro [el año 1000AC]. Bajaron a los baños y grabaron el sonido de un ritual de invocación para saber dónde les llevaría el descubrimiento de ese material. Es por esto que tuvieron que hacer un ritual. Se quitaron las mascarillas y apagaron las luces. Una voz de mujer invocaba en euskera al

hierro y a su presencia en el pueblo: *ireki zuloa ireki zuloa atera atera atera ezpata eraiki atera burdina...* [Mientras] los compañeros golpeaban el contenedor de jabón metálico con un lápiz y balbuceaban. Salieron un poco asustadas. Se habían conocido ese mismo día y habían hecho un ritual en los baños a cara descubierta. Me dice para acabar «yo llegué a casa como si viniera de lejos».

EPÍLOGO

Fusio Eremua (la playlist)