

CRIATURAS
DE LA
OSCURIDAD







Kiwi

(Martina Galindo Pastor)

NIUB 20309192

Trabajo de Final de Grado - Bellas Artes

Tutorizado por Mercé Ubalde

Departamento de dibujo A2

Curso 2023-2024



Índice

Agradecimientos - *pág. 2*

Abstract - *pág. 3*

Palabras clave - *pág. 4*

Objetivos; (o los deseos de los que nacen estas Criaturas) - *pág. 6*

Prefacio - *pág. 8*

La Voracidad es un Ojo; Belleza, fealdad y capitalismo en occidente. - *pág. 12*

Luz y Oscuridad; Las políticas contemporáneas de la mirada y como definen las imágenes y visibilidad de la otredad - *pág. 22*

En las tinieblas; Que conlleva la suspensión de la mirada en la Oscuridad y quienes habitan en ella - *pág. 32*

Transmutaciones y coaliciones; La transformación... - *pág. 38*

...del Monstruo... - *pág. 40*

...a la(s) Criatura(s) - *pág. 50*

Ficciónar el futuro y curar el presente; Co-Expansiones del cuerpo, co-articulaciones de la identidad y nuevas posibilidades de (nuestra) realidad - *pág. 60*

Conclusiones; (o lo que las Criaturas me han enseñado) - *pág. 88*

Bibliografía - *pág. 90*

Libros - *pág. 90*

Documentos web - *pág. 93*

Audiovisuales - *pág. 94*

Obras - *pág. 96*

Figuras - *pág. 99*

Anexo - *pág. 104*



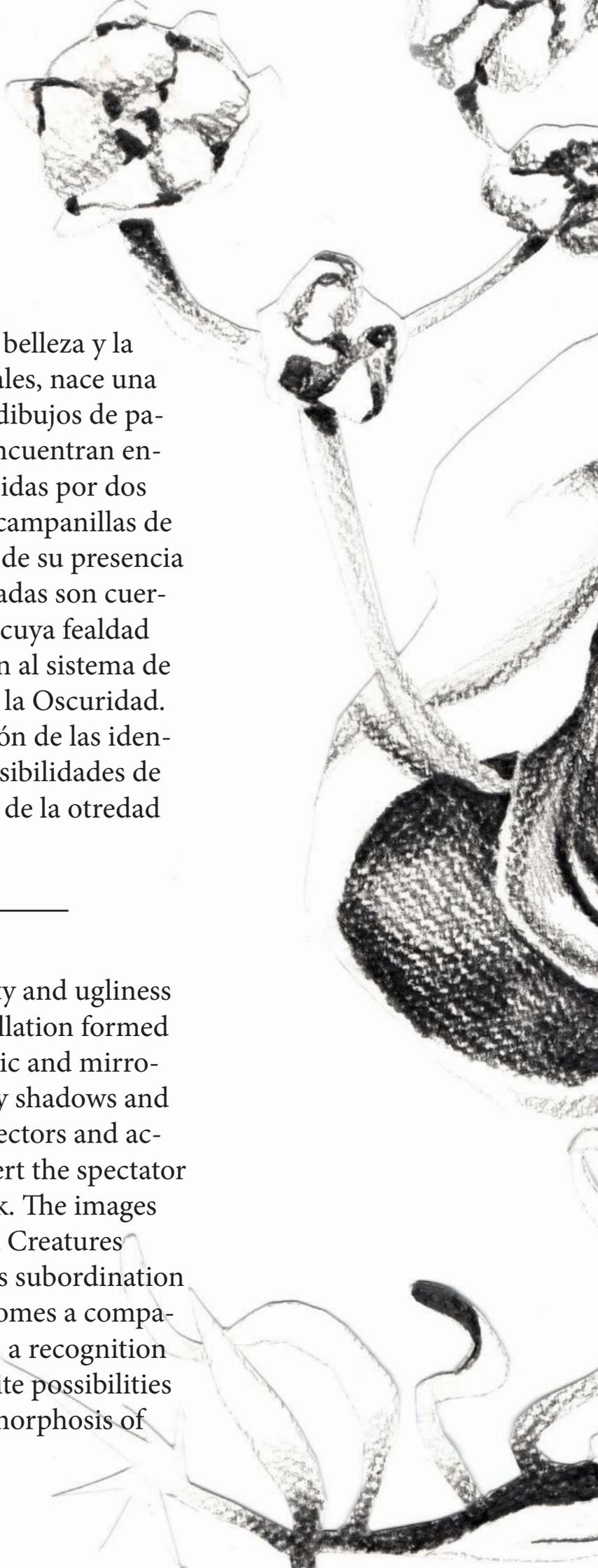
Agradecimientos

A Mercè Ubalde, por haberme acompañado en este proceso con tanto cuidado, ayudando a expandir mis patas arácnidas creadoras de historias.

Abstract

A partir de una investigación sobre la belleza y la fealdad entendidos como esferas sociales, nace una instalación formada por una serie de dibujos de papel, plástico y papel espejo. Estos se encuentran enmarcados por sombras y luces producidas por dos retroproyectores y acompañados por campanillas de viento, las cuales avisan al espectador de su presencia activa en la obra. Las imágenes mostradas son cuerpos híbridos: Criaturas transmutadas cuya fealdad se ha emancipado de su subordinación al sistema de la belleza y que se hace compañera de la Oscuridad. Supone eso, a su vez, una reivindicación de las identidades disidentes y de las infinitas posibilidades de futuro que la metamorfosis expansiva de la otredad nos puede brindar.

Based on an investigation about beauty and ugliness understood as social spheres, an installation formed by a series of drawings on paper, plastic and mirrored paper is born. These are framed by shadows and lights produced by two overhead projectors and accompanied by wind chimes, which alert the spectator of their active presence in the art work. The images shown are hybrid bodies: Transmuted Creatures whose ugliness has freed itself from its subordination towards the system of beauty and becomes a companion to the Dark. This entails, in turn, a recognition of dissident identities and of the infinite possibilities of the future that the expansive metamorphosis of otherness can bring us.





Palabras Clave

DIBUJO

RETROPROYECCIÓN

OTREDAD

CUERPO

FICCIÓN ESPECULATIVA

DRAWING

OVERHEAD PROJECTIONS

OTHERNESS

BODY

SPECULATIVE FICTION



Objetivos

(o los deseos de los que nacen estas criaturas)

Criaturas de la Oscuridad nace de un anhelo e impulso investigador, de un querer explorar qué significa la belleza y la fealdad; de las posiciones que se crean en y entre ellas y en qué lugar nos deja a nosotros, los considerados disidentes y fuera de norma.

El tema se escoge, en parte, para habilitar una canalización e introspección respecto a la hipervigilancia y obsesión sobre la apariencia. “¿De dónde surge esa desesperación por llegar a ser bello?”. Se trata de una pregunta que no solo he postulado sobre la sociedad, sino también sobre mí mismo. Por tanto, el objetivo inicial de este discurso fue indagar sobre esta herida, sobre la necesidad que me atravesaba a mi y a otros de mantener una apariencia considerada “atractiva”.

Deconstruir la posición de la belleza en sociedad permite también deconstruir la obsesión que la rodea. El sistema construye una idea específica y concreta de su supuesta verdadera belleza, haciéndonos sentir sumamente monstruosos a menos que nos amoldemos a ella. Se trataba de distanciarse uno mismo de su cuerpo para poder entender las maneras en la que es apuñalado y observado por todos los constructos sociales, políticos e históricos.

Como suele pasar con la mayoría de cosas, la investigación da lugar a nuevos caminos y corrientes de pensamiento que lo acaban convirtiendo en un ente vivo. El proyecto se acaba revelando contra la noción de belleza y fealdad y se pone a sí mismo como meta trascenderla o, como mínimo, exponer otras maneras de existir que nos permitan descansar de ella.

Una vez realizada la investigación, se hizo obvio que había nacido un nuevo objetivo. No se trataba ya solamente de buscar un porqué o entender el funcionamiento de un sistema dañino, sino también encontrar nuevas maneras de existir. Por tanto, la obra pretende ficcionar nuevas formas de corporalidades que nos permitan habitar en nuestra plenitud y, además, evolucionar y transformarnos hacia una nueva posibilidad de futuro. Sobrepasar la noción de monstruo y recuperar a la criatura en pos de un futuro que es feminista, ecológico, anti racista, anti colonial, queer, anti clasista y anti capacitista.



Prefacio

La respuesta más sencilla a porque el trabajo se aleja del formato tradicional de la academia y adquiere configuraciones de relato especulativo es, al final del día, porque no podía ser de cualquier otra manera.

Audre Lorde escribe que “las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo” (2003, pp. 115), y yo, como artista y persona cuya obra supone un fuerte posicionamiento político, he de decidir concienzudamente sobre qué metodologías, dispositivos y lenguajes recojo en mi obra. Una obra que, a su vez, es un ente vivo al que no puedo meter en frías cajas de etiquetas que le supondrían una jaula. La poética es la llave que abre las verjas, el conducto por el cual se hace fluido como un río y sinuoso como una serpiente. Liberar la corporalidad de este trabajo también libera la mía propia y la de las Criaturas que surgen de él.

Por tanto, no podía hablar de una obra que nace de un impulso poético en algún otro lenguaje que no permitiera desplegar sus alas. Entender la composición del propio escrito como un ente le permite configurarse y autodeterminarse dentro de las repeticiones y modelos que la academia reproduce. Modelos que, a su vez, inevitablemente se identifican con modelos sociales del sistema.

Se trata, además, de una reivindicación de todos aquellos lenguajes propios que la disidencia acoge y que, generalmente, se tienen de por menos. Son palabras, estructuras y gramáticas que se moldean desde las emocionalidades y los sentidos. Formas de hablar, escribir y pensar que refuerzan lo crudo, lo fresco, lo que se ondea y lo que baila entre los horizontes y las fronteras, y este proyecto debía convertirse en un animal que fuera capaz de transportar cuestiones sobre la otredad hacia la frontera de la academia. Mi deber era permitirle y compartirle las herramientas necesarias para llevar a cabo ese viaje, esa transición. Debía empujarlo hacia una liberación, evitando la asimilación.

De alguna manera este ente cuya creación hemos compartido entre los dos supone una especie de aglomeración de todas aquellas cuestiones que me han acompañado a lo largo de la carrera de Bellas Artes. Como una geoda, se ha abierto y en su superficie cristalina y múltiple he podido vislumbrar las interconexiones de todas mis prácticas y preocupaciones. Una hidra de cabezas en infinita formación que no puede ser decapitada por Hércules, una quimera, una medusa que no muere.

En definitiva, lo que yo vengo a hacer es contar una historia.

Y, como en todas las historias, los personajes viven y se desenvuelven sin mi permiso. Manchas de tinta que se expanden por sí solas y toman configuraciones inesperadas y extraordinarias. El personaje principal al que me enfrentaba era el sistema que pretende oscurecer la otredad. A este sistema devora seres lo decidí llamar Cronos, el titán devora hijos. Es importante dar a estas estructuras de poder otros nombres y dotarlos de imágenes para poder enfrentarnos a ellos de otras maneras. Las metáforas permiten crear nuevas herramientas y estrategias para encararse contra la mano que nos pretende tapar la boca y cortar la lengua. La metáfora me permitía crear los ojos al sistema para mirarle y decirle “no te tengo miedo”.

La poesía y el relato son las lenguas desbocadas y rebeldes con las que doy forma a las metodologías y espacios en los que se acoge la otredad y se celebra. En la que esta se transmuta y se transforma. En la que no solo sobrevive sino que florece.

Debía dar esta forma de historia, mitología y poética al texto porque, de otra manera, hubiera sido como si yo mismo hubiera sentenciado a la hidra infinita a una jaula.



La Voracidad
es un *Ojo*
Belleza, fealdad y
capitalismo en occidente.

Imaginemos un cubo blanco.

Todas las historias han de empezar por algún sitio, desde algún momento, a partir de otras historias. La nuestra, la que se va a tejer a lo largo de este relato, como si laboriosas arañas estuvieran detrás de cada palabra, nace de un seno que no es un hogar ni una casa. Se trata de cuatro paredes y un techo rectos y de una blancura que de tan obscenamente limpia resulta artificial.

Aunque su color actúa de alguna manera como una profecía o un adelanto, tal vez lo más significativo de este singular sitio sea el absoluto vacío que encierra. Puede que uno no lo vea, pues los arquitectos del cubo son recelosos y esconden sus intenciones, pero cuando se posa la mirada sobre él se puede sentir una sensación incolora en los huesos. El más absoluto sentimiento de la nada. Como un hambre o una sed que crece desde el fondo del estómago y se desliza hasta las muelas, las encías, los colmillos. Y de repente ya no es necesario imaginar el vacío porque uno se convierte en él. De repente uno se vuelve insaciable, sin saber siquiera qué es aquello por lo que se le desgarran la garganta. Se empieza a comer lo que sea, hasta llegar a canibalizar no solo a sus semejantes sino también a uno mismo.

Y después del hambre, invariablemente, llega la fatiga. Nos convertimos en Prometeos cansados (Byul, 2012) a quienes les han convencido que cuanto más se exploten a sí mismos más se saciaran. Nos dan esporádicos y minúsculos momentos de serotonina en momentos controlados, calculados, en forma de pequeñas muertes programadas en objetos que nos convencen de necesitar. Todo para no ver el águila que poco a poco va devorando nuestro hígado y que se llenará con nuestro cuerpo entero.

Pero somos tanto Prometeo como el águila, consumiendo y explotando nuestro propio cuerpo con la esperanza de volver a ser humanos en vez de un vacío. Sin embargo, nadie aprende a desgarrar su propio cuerpo a menos que las circunstancias lo demanden, a menos que alguien le coloque meticulosamente un cuchillo de afilado metal en los dedos. Se trata de un proceso paulatino, como si aquel Cronos devora hijos hubiera cambiado de estrategia y se hubiera vuelto extremadamente paciente. No hay mejor forma de sacar beneficio que dejar que Zeus se mastique a él mismo, que sea él quién enseñe a sus hijos a cómo consumir cada pedazo de carne y sangre.

Entre las cuatro paredes reina el orden absoluto y cada padre es un hijo instruido en la práctica del explotarse, modus operandi que transmite a su descendencia. Es una inteligente manera de hacernos creer que somos nosotros mismos quienes nos matamos. Los arquitectos de este cubo blanco son el Cronos que ha convertido nuestras manos en el águila, y aunque nos demos cuenta de ello, ¿qué se puede hacer al respecto? Han diseñado y deformado escrupulosamente (y sin escrúpulos) el significado de nuestros cuerpos para convertirlos en una máquina y un número. En el presente contemporáneo somos las cifras que generamos.

El cubo blanco no es solo cuatro paredes y un techo sino que, si lo miras con un poco de atención, es un sistema que nos está devorando meticulosamente, sin dejar migas. Y tal vez lo más malicioso sea que nos convence de que esa es la única manera de vivir,

que lo único que nos llenará será la explotación y la producción. Consumir y ser consumidos. “Sujetos envueltos en precariedad y travestidos de un entusiasmo fingido, usado para aumentar su productividad a cambio de pagos simbólicos o de esperanza de vida pospuesta” (Zafra, 2017, p. 14).

Sin embargo, lo más cruel, lo más absolutamente desolador, se trata de que, de tan solitaria tarea la que nos han impuesto, nos olvidamos de la importancia de darnos cobijo los unos a los otros. No se puede mutuamente sostener manos que se han convertido en cuchillos y máquinas. Los hijos del cubo blanco cada vez saben menos cómo conectar con los demás, viven en el reinado del hiperindividualismo, donde uno sobrevive únicamente gracias a uno mismo y con uno mismo. Es increíblemente irónico, pues, la extrema vigilancia que aplicamos no sólo a nuestro cuerpo sino a los otros y nuestra incapacidad para verdaderamente vernos y encontrarnos. Se trata de “vidas que, de tan privadas, han perdido el interés por el planeta y los otros” (Guardiola, 2019, p. 13).

No es casualidad, por supuesto. Los arquitectos son tan inteligentes como avariciosos y se han asegurado de construir bien sus muros, de que cada opresión sobre la que se sostiene esté interconectada con otra opresión. Su sistema está construido por otros sistemas y eso es de suma importancia. El odio solo genera odio. La historia que buscan hacer dominante refleja otras historias. “Importa qué historias crean mundos, qué mundos crean historias” (Haraway, 2019, p. 35) , y el cubo blanco es un mundo de opresión sistemática, compleja e interconectada a sus previas historias de violencia, “ un conjunto de procesos mediados a través de la simultánea articulación de las jerarquías de género, raza y sexo”(Alexander; Mohanty, 2004, p. 151). Y nosotros que somos hijos que aprenden de sus padres que, a su vez, también han sido hijos, repetimos y reproducimos esos sistemas de violencia.

Debemos tener compasión de nosotros mismos por ser la descendencia de un sistema que busca beber de nosotros hasta la médula pero, también, y más importante aún, debemos y necesitamos asumir nuestra responsabilidad con los demás. Entender que no es solo el *yo*, ni siquiera se trata de un *yo* y un *otro*, sino que cada persona es su propia subjetividad que se encuentra con nuestra propia subjetividad. Entender, también, que aquél que más se parece a ese Zeus insaciable tendrá más privilegios dentro del cubo, “los únicos habitantes <<legítimos>> son quienes tienen el poder, los blancos y quienes se alían con los blancos” (Anzaldúa, 2016, p. 42). Nuestro cansancio y tristeza puede llegar a ser una herramienta para crear estrategias y maneras de acercarnos y aliarnos unos con otros, pero no hemos de olvidarnos de la obsesión de los arquitectos por el orden. Un orden que no es horizontal sino vertical como un acantilado, como la línea de un rascacielos que se precipita al suelo.

Y lo correcto sería deshacerse del edificio, destruirlo y enterrarlo para poder crear una nueva superficie en la que todos conviviéramos al mismo nivel, pero el odio que nos enseñan es difícil de deshacer y combatir. Nos duele menos el hambre cuando podemos devorar a otros, es más fácil que preguntarnos por qué deberíamos canibalizarnos

en primer lugar. Nos agarramos a la noción de pasividad porque nos permite cerrar los ojos de la crítica, cuya ceguera inhabilita la responsabilidad, pues la responsabilidad conlleva deber y el deber conlleva acción. Conlleva dar lugar a transformaciones personales y del sistema, reflexionar sobre las acciones y prácticas propias que son un reflejo del sistema pero no dejan de ser nuestras.

Nuestro compromiso con aquel que convertimos en otro es de suma importancia y urgencia. Si nos convierten las manos en cuchillos capaces solo de cortar y explotar, no solo hemos de rebelarnos y rehacer nuestra carne, sino que también hemos de luchar contra Zeus y su inexorable hambre. Solo así podremos tener esperanza de salvarnos a nosotros mismos y los unos a los otros, humanos y no humanos. “Yo - nosotras, nosotros -, como descendiente de historias imperiales y colonizadoras, tengo que reaprender a conjugar mundos con conexiones parciales y no con ideas universales ni particulares” (Haraway, 2019, p. 36).

Este cubo blanco es occidente, y su manera de hacer y utilizarnos es el capitalismo.

Donna J. Haraway (2019) lo nombra Capitaloceno, Robin Wall Kimmerer (2021) lo llama Wendigo. Yo, para no apropiarme de discursos ajenos y con la esperanza de no repetir violencias, lo llamaré La Voracidad.

La Voracidad siempre nos vigila.

Es un ojo como un cíclope. Como el Gran Hermano de Orwell (1949). Como un dios en lo alto de una capilla, omnipresente, omnipotente, que todo lo ve. Su medio es la luz y hace uso de pequeños espejos negros para reproducir su mirada y recoger la nuestra. Es un gran matemático, pues todo lo ve en números y a todos nos convierte en cifras. Alimenta a unos pocos con el fruto que cultivan muchos. Un fruto cada vez más difícil de comer. Y los pocos que devoran del trabajo ajeno insisten en que este orden es pura lógica, la ley de la meritocracia. Y con esta mentira que guardan entre los dientes, pretenden regir las corrientes que nos mueven y delimitan nuestro peso en la balanza. Y el cíclope se convierte en un Anubis pesando la pureza del alma, que ahora es el beneficio material del trabajo.

Y, de tanto mirar este ojo brillante y enorme como un sol, empezamos a reflejar su forma de mirar en nuestras retinas, convirtiéndonos en pequeños globos oculares que se miran a sí mismos y a los unos a los otros. De tanto imitar cómo ve el mundo La Voracidad, empezamos, también, a odiar lo mismo que ella detesta, aquello que aborrece y que intenta escupir al rincón más oscuro y lejano... Empezamos a odiar al otro.

Porque La Voracidad es un ojo pero no es solo un ojo, lo es todo y nos atraviesa a todos. Dice ser apolítico y sin convicciones pero lleva los pies y las manos manchados de viscosa sangre. En su vacío, absorbente como un estómago, nos intenta convencer de mucho, convertirnos en pequeños vacíos. De tanto jugar a ser como ella, al final reproducimos las violencias que perpetúa. Y es que dice practicar la igualdad para todos, pero sabe que aquellos que ni siquiera cuenta como humanos, aquellos otros, no entran en el cupo. Como en aquella Grecia lejana, de numerosos e iluminados pensadores y aún más olvidados esclavos.

En su silencio que no es un silencio, sino un cúmulo de sonidos que ya ni siquiera procesamos, no desea ni decir nada ni cambiar nada. Es “por definición un aparato colonial” (Dyangani, 2021), una superposición de capas que “revela heridas del pasado que no se cierran y fronteras que no se abren” (De la Nuez, 2021). Habiéndose instaurado ya en un sistema de violencia por gente a la cuál el poder le ha ensangrentado la boca, fija la mirada en otras cosas que no son la muerte y el dolor que causa.



Figura 1:
La Voracidad y el cubo blanco
(Autoría propia, 2024)



Luz y Oscuridad

Las políticas

contemporáneas de

la mirada y como

definen

las imágenes y

visibilidad de la otredad.

El cubo blanco fija la mirada allá donde llega la luz que resplandece desde su cuerpo. Su ojo persigue todos los rincones de su dominio en busca de cualquier rastro que ensucie sus pulcras y devastadoramente blancas paredes. Nosotros, que aprendemos a mirar de la misma manera, nos encontramos en constante vigilia sobre los otros y nosotros mismos, manteniendo vivo el persistente miedo de que alguien pueda encontrar un fallo en nuestros cuerpos que nos aleje de esa luz.

Es interesante considerar cómo esta hipervigilancia personal viene dada por un miedo hacia esa idea del gran ojo que nos ve en todo momento y en todas partes. Una especie de panóptico¹ divino que juega constantemente con el sentimiento de culpa.

En cierta manera, las redes sociales son las más tardías herederas de este papel. Miles de pequeños ojos que todo lo ven en todas direcciones y que se expanden en el infinito virtual, a todo aquello a lo que llega la luz. Y, a su misma vez, no es el internet mismo o las redes sociales quienes actúan como un panóptico sino nosotros mismos.

En primer lugar, es necesario especificar y proveer una definición concreta de lo que esta tesis entiende como belleza y en qué contexto se abarca. No se entiende la belleza como una cualidad aislada y fáctica que vive libre de cualquier juicio o regla que puedan ser creadas por las diferentes sociedades y culturas. A diferencia de lo que se postulaba en la antigua Grecia, no se trata ni de una verdad que se descubre ni de una cualidad divina que no es afectada o definida por cualquier otro factor externo.

Por así decirlo, en la modernidad “Dios” muere y nosotros, que somos hijos de quienes se han comido su cuerpo y sangre (y, sobretodo, sus ideas), nos quedamos con la carne, la materia del asunto. En la era del capitalismo y consumismo el individuo se pone a sí mismo como eje del mundo, corroído por la hiper individualidad. Multiplica las imágenes de sí mismo. La obsesión de Narciso que no se limita ya sólo al reflejo en el agua. El espejo es ahora de luz y ya no solo sirve para reflejarnos solo a nosotros mismos sino también a los demás que nos observan, mientras a su vez nosotros los miramos a ellos consumiendo nuestra imagen: el mayor y más valioso producto.

Nos intentamos convertir en pequeños dioses, en divinidades cuyas imágenes constituyen símbolos e ídolos. Producir es lo más importante y nosotros nos reproducimos constantemente hacia y en base a esa luz del cubo blanco.

Esa esfera luminosa de la buena apariencia se trata de la belleza, mientras que toda la oscuridad que habita fuera de los confines de la luz es la fealdad, a quién no se le permite cruzar los límites sin comprometer su propia identidad.

1. En la obra de Psicopolítica (2021) Byul Chun Han recoge el concepto tradicional del panóptico de Jeremy Bentham y lo aplica a la contemporaneidad. Se toma este modelo de vigilancia de una vista central que es capaz de ver todo a su alrededor y se aplica a la hipervigilancia que ejercemos en nosotros mismos y nuestros semejantes. Cada uno de nosotros es su propio panóptico, siendo imposible escapar de la mirada que es propia a menos que ésta se suspenda conscientemente.



La fealdad

Figura 2:
La esfera luminosa y la oscuridad
(Autoría propia, 2024)

Se habla de la belleza, pues, como un constructo social, cultural, histórico y económico. Umberto Eco, en su libro *Historia de la Belleza* (2004) declara que “se nos podrá acusar de relativismo, como si quisiéramos decir que la consideración de bello depende de la época y de las culturas. Y esto es exactamente lo que pretendemos decir” (p. 14). Dado que se construye el relato a partir del cubo blanco, esta belleza de la que se hablará viene dada por los ideales del Occidente contemporáneo, entendiendo que este está decididamente atravesado por colonialismo, racismo, binarismo, heteropatriarcado, capacitismo y clasismo, además de la colosal influencia del capitalismo.

Se trata, pues, de un factor cultural. A simple vista, las maneras en las que aplicamos y reproducimos estos ideales de belleza en sociedad y en la realidad física-virtual pueden parecer superficiales y de poca importancia, pero cuando se entienden estos fenómenos y patrones no como hechos aislados sino como una operación global de este Occidental contemporáneo, todas esas prácticas de lo estético cobran un nuevo sentido y generan una serie de nuevas inquietudes y preocupaciones.

Como Gloria Anzaldúa sabiamente señala, “la cultura conforma nuestras creencias. Percibimos la versión de la realidad que transmite esa cultura. Los paradigmas dominantes, conceptos predefinidos que existen como algo incuestionable que no se puede desafiar, llegan a nosotros por medio de la cultura” (2016, p. 57). También la belleza, como parte de la cultura, nos hace llegar todos esos valores por los que es atravesado Occidente. Valores los cuales reflejan y están hechos “por quienes tienen el poder - los hombres-”. Y no se trata solo de un simple hombre, sino que también es cis, hetero, blanco, de clase media alta y sin ningún tipo de discapacidad aparente. En definitiva, se trata del que se percibe como ente de producción perfecto, lo cual cobra la mayor de las importancias en una sociedad consumida por el capitalismo, donde la constante explotación es lo más relevante.

Además, no se trata únicamente de que nuestro cuerpo sea la “ideal” fuerza de trabajo occidental, sino que hemos de convertirnos en imágenes y cuerpos consumibles. Aquellos cuya apariencia consigue “inducir al consumidor a una rápida sustitución, por consunción o indiferencia, para no detener el crecimiento exponencial del circuito de la producción, distribución y consumo de las mercancías” (Eco, 2004, p. 377) conseguirán entrar en la luz del cubo blanco, serán aceptados por su penetrante y despiadado ojo.

Sin embargo, esto requiere de ciertos sacrificios y esfuerzos por parte de quienes pretendan mantenerse constantes en el foco de la belleza. Dado que nos convertimos en ejes de producción y objetos de consumo, todo aquello relativo a nosotros se convierte en algo para ser visto por los demás.

Es especialmente cierto y visible esto en cuánto hablamos de las maneras de habitar e interactuar en las redes sociales. En ellas, nos convertimos a nosotros mismos en espectáculos, incluso nuestros deseos y hábitos se exponen en el mundo para ser vistos y juzgados por sus observadores. Grabamos y fotografiamos nuestra “auténtica” y

premeditada vida con la esperanza de poder hacer aquello que el capitalismo, aquella bestia hambrienta que cuánto más devora, más desea. Se nos empuja a vendernos a nosotros mismos como objetos del deseo, manteniendo viva la llama del consumismo y la reproducción masiva de este a través de la seriarización constante de nuestra imagen. La belleza es dolor y es el más noble sacrificio en pos de la aceptación social.

Sin embargo, ¿qué pasa con la fealdad y todos aquellos habitantes de esta metafórica oscuridad donde no llega la luz de la Voracidad? Tanto en sociedad como desde las acciones personales, escondemos todo aquello que consideramos feo puesto que lo relacionamos con la vergüenza y la repudia. Necesitamos evitarla pues nos aleja de la imagen ideal perseguida, hace que nuestro valor como ciudadanos del capitalismo occidental baje en picado. Hemos de reflejar la mirada del cubo blanco y de su Zeus insaciable, persiguiendo siempre su brillo. Entendemos la oscuridad como el “no ser visto” ya que en la época de internet todo sale “a la luz”. De la misma manera en la que no se sabe si un árbol ha hecho ruido al caer si nadie lo escucha, no sabemos si existimos de verdad si nadie nos mira.

El ojo de la Voracidad busca invisibilizar y negar la existencia de aquellas personas que no permite entrar en su esfera de la belleza, puesto que su reflejo es aquel que más se aleja a su apariencia propia. La aceptación de su persona supone derribar todos aquellos constructos que sustentan el privilegio de Zeus y sus semejantes. El opresor justifica su tiranía y el *statu quo* del sistema que le permite ejercerla a través de un sencillo y cruel proceso: todo aquel que vive (y ha sido relegado) en la oscuridad se convierte en aquel “otro” extraño, antinatural, decididamente “no humano”. “Los queers son el espejo que refleja el miedo de la tribu heterosexual: ser distinto, ser otro y, por lo tanto, ser menos, por lo tanto, ser sub-humano, in-humano, no-humano” (Anzaldúa, 2016, p. 59).

Eco escribe sobre una de las ideas de la belleza a través de la historia:

También las cosas feas se componen en la armonía del mundo por proporción y contraste. La belleza [...] nace también de estos contrastes, y también los monstruos tienen una razón y una dignidad en la armonía de lo creado, también el mal en el orden se vuelve bello y bueno porque de él nace el bien, y junto a él el bien resplandece mejor. (2004, p. 85)

En cierto sentido, este punto de vista cuyos vestigios, en cuanto a la magnificación de la belleza ante estos contrastes se refiere, ha sobrevivido y se ha modificado a las maneras en la que esta esfera se rige actualmente. Con esto se quiere decir que, en pos de la supervivencia e idealización de la belleza, se necesita de seres “feos” para que los “bellos” brillen más, que se conviertan en un sol reluciente que los horribles Ícaros de su alrededor quieran alcanzar. Inevitablemente, sus alas de cera programadas a una muerte pautada se derriten, son lanzados contra el suelo donde aterrizan en un sonido a la vez húmedo y seco. Crac.

No les ha dado tiempo a ver que ese sol está vacío, ni siquiera esos admirados dioses y musas pueden vivir en él. En esa esfera de luz, que es el espacio de la belleza, sus habitantes están constantemente luchando por soportar cuánto quema su radiación constante, afectando más a unos que a otros.

Con estos argumentos se pretende exponer que la supervivencia de esta belleza depende de la negación de la independencia de la fealdad, de su subordinación. Se necesita una imagen con la que amenazar o contrariar para generar una necesidad de tener su opuesto. Hacer de algo tan horrible que la única opción razonable sea irse a su otro extremo. Y de esta necesidad e inseguridad nace un negocio basado en la imagen, y de su imposibilidad continua de llegar a impersonarla en su totalidad, nace una desesperación creciente por alcanzarla. Es de esa angustia, entonces, que surge el beneficio generado del consumo de objetos y herramientas que dicen asistir a este viaje hacia la belleza propia.

Nosotros mismos, además, nos convertimos en herramientas de la perpetuación del negocio de la belleza.

En un mundo donde cada objeto, más allá de su función habitual, se convierte en mercancía, y donde a cada valor de uso [...] se superpone un valor de intercambio [...], el deleite estético del objeto bello también se transforma en la exhibición de su valor comercial. (Eco, 2004, p. 363)

En la actualidad donde las identidades contemporáneas se definen por los objetos que se posee, el cuerpo mismo y su apariencia se convierten también en posesión. Nuestra sociedad los entiende como objeto de consumo, por tanto, la manera en que aparecemos y su consumibilidad define nuestra identidad y persona. Vivimos en una constante “mercantilización de la vida y los objetos” cuyas “función y agrado son tanto mayores cuanto mayor es la cantidad de objetos producidos a partir del modelo de partida” (Eco, 2004, p. 376). Los objetos e imágenes se definen por su capacidad de reproducción y nosotros, convertidos en no solo ejes de producción sino también en objetos de consumo, buscamos reproducir nuestra propia imagen constantemente. Nos definimos en pos de lo serializable y consumible que es nuestra belleza. Nos constituimos en las formas en las que el ajeno desea consumirnos e imitarnos.

Y, en todo caso, es inconsecuente que uno llegue o no a impersonar este ideal de la belleza, puesto solo es necesario volver a cambiarlo desde la clase dominante para un continuo consumo.

Es debido a este constante cambio de la imagen de la belleza que pierde un poco el sentido hablar sobre qué es bello y qué es feo, basado en el hecho de que sus significados se construyen y evolucionan a través de las épocas. Dicho esto, sigue siendo de suma importancia pensar qué relatos sobre la fealdad y belleza nos llegan, puesto que la mayoría de relatos clásicos vienen de voces masculinas, ricas, blancas y colonizadas.

Debido a esto, es importante cuestionar la belleza misma debido a que no es una verdad estética universal descubierta antaño lo que nos está llegando, sino un relato de los valores de la clase dominante y opresora que nosotros, a su vez, perpetuamos en cuanto a valores y sistemas. Si tiempo atrás se pensaba que se “descubría” la verdad de la belleza, ahora debemos saber entender que la construimos nosotros mismos.

Este hecho sugiere que las ideas de belleza y fealdad se tratan sobre todo de un discurso contra la “otredad”, contra todas las existencias que han caído en el olvido del relato dominante y que se siguen intentando invisibilizar y silenciar. No dejan de ser etiquetas y nombres puestos por la misma clase, ahora bajo la vigilante mirada de esa Voracidad que es el capitalismo.

Por ello, se mantiene esta oposición y antítesis estética. Puede que estas esferas se modifiquen y vistan con otras ropas pero el estatus social que confieren se mantiene de la misma manera. Siguen siendo el mismo tipo los que deciden las modas y adornos que serán ahora deseables. Sigue siendo solo en el cuerpo bello que la característica de “monstruosidad” robada adquiere opulencia, “busca redimir con la luz de la belleza todos estos aspectos y los convierte en fascinantes incluso como modelo de vida” (Eco, 2004, p. 330), mientras que el cuerpo feo (o más concretamente, el designado como feo) seguirá siendo odiado y ridiculizado, seguirá siendo ese “otro” al que tanto se teme parecerse.

Por tanto, esta negación de la identidad propia de la fealdad, es también una negación de la independencia de la otredad, un intento de evitar que pueda definirse a sí misma y transformarse. Un obstáculo destinado a dificultar que pueda habitar y transitar de su propia forma en sus propios espacios.

Eco intenta dar profundidad a la fealdad en cuanto habla de una “<<autonomía de lo feo>>”, que lo convierte en algo mucho más rico y complejo que una simple serie de negaciones de las distintas formas de la belleza” (2007, p. 16). Mientras que la belleza busca operar bajo una serie de reglas que le aleje de parecerse a ciertos rasgos, lo feo se mueve libremente, sin ningún tipo de autoimposición. Se trata de un sujeto que no busca necesariamente verse de una manera concreta, sino que simplemente existe. Son los de su alrededor quienes deciden etiquetarlo de feo, horrible, monstruoso. La criatura se convierte en monstruo solo ante los ojos de quien se horroriza.

Se trata de no una elección de identidad sinó de una situación de jerarquización. A la belleza le obsesiona hablar de lo feo más que a la fealdad misma, pues es la primera a quién le hace falta la otra para establecer su orden y exclusividad. El otro es creado en tanto que el individuo dominante lo margina y aliena. La fealdad es definida y negada de independencia por la necesidad de establecer el ideal de belleza como superior.

Aunque Eco hace un extenso y detallado estudio sobre el simbolismo de la belleza y su estrecha relación con la conceptualización del arte y filosofía, escasea en cuanto al análisis sociológico. No solo rara vez menciona la necesaria presencia del “otro” que

la belleza exige para posicionarse como superior y deseable sino que falla en hablar en su repercusión sobre el individuo que es atacado y alienado.

No es de extrañar, pues Eco se encuentra en esta periferia de poder que no solo determina las reglas de qué y quién es bello sino que además el mismo sistema estético está construido a su imagen y medida. Eco no puede entender la complejidad de estas relaciones e identidades de la otredad porque se sitúa en el punto más alejado y, francamente, el esfuerzo que hace para entenderlo es mínimo. No tiene en cuenta que el occidente actual es, en palabras del colectivo Eskalera Karakola, “un mundo donde las intersecciones entre el colonialismo, el imperialismo y el nacionalismo, complejizan las opresiones de este capitalismo globalizado, heteropatriarcal y racista” (2004, p.13) que inevitablemente atraviesa y moldea a la belleza misma, ejerciendo de esta no solo como sistema de opresión sino también de explotación y consumo. “Las estructuras de clase, racismo, género y sexualidad no pueden tratarse como <<variables independientes>> porque la opresión de cada una está inscrita en las otras - es constituida por y es constitutiva de las otras” (Brah, 2004, p.112) .

Este punto ciego se hace más obvio cuando habla de un supuesto “politeísmo estético” (Eco, 2004, p. 425), de una “democracia de la belleza”. Falla en entender que escribe estas palabras desde su propio punto de vista, situado en una posición dominante y representado durante toda la historia occidental; de hecho, es este mismo punto de vista quien ha construido los discursos de esta misma historia.

Todos los autores que menciona y miradas que cita se tratan mayoritariamente del mismo perfil particular: blanco, cis-hetero y predominantemente masculino. Es como un ojo mirando constantemente a su reflejo, ya sea el suyo propio o al de su semejante. No consigue discernir las afectaciones hacia este “otro” que verdaderamente se construye fuera de los márgenes, y mucho menos entiende que actualmente este individuo se considera “bello” únicamente cuando se asemeja al modelo del ideal de belleza. Mientras se defina “la liberación como la posibilidad de adquirir igualdad con los hombres blancos de la clase dominante” supondrá a su vez “intereses creados en la continuidad de la explotación y opresión de otros” (Hooks, 2004, p. 49).

Este supuesto politeísmo se trata, en realidad, de una asimilación a una serie de modelos concretos y específicos, y deberán ser los de la clase dominante quienes juzguen en primer lugar si se les permite entrar en la esfera de la belleza o no. Este proceso de homogeneización y subordinación recuerda a la afirmación de Bell Hooks respecto al discurso feminista (blanco) dominante: “Sólo se nos podía oír si nuestras afirmaciones eran un eco de los sentimientos del discurso dominante” (2004, p. 45). Si en las metodologías que pertenecen al habla Hooks usa la palabra *eco*, en el lenguaje visual se podría hablar de *reflejos*; entendiendo que la belleza de la disidencia se acepta solamente cuando esta se convierte en un reflejo de las imágenes producidas por el discurso dominante.

Para cruzar esa frontera de la fealdad a la belleza, el ser feo ha de fragmentar su identidad. Diseccionar su cuerpo y reordenarlo como contenedor de sí mismo que resulte digestible para la Voracidad. Sin embargo, es en ese mismo proceso de cirugía que se desvalida la otredad. El tener que convertirse en comestible denota el rechazo de la boca a su corporalidad original. Hablar de una “diversidad cultural” en el occidente contemporáneo no conlleva que estas disidencias, diversidades y diferencias sean celebradas y ni mucho menos aceptadas, especialmente cuando se tiene presente que esta diversidad racial y étnica viene dada en gran medida por el colonialismo. Nuestro legado es aquel de deudas no pagadas y opresiones aún vivas, que aún arrastran pies que dejan pisadas rojas en tierras que no son suyas. Declarar que hoy en día predomina un supuesto y diversificado modelo de la belleza no es sólo ingenuo sino que connota una gran ignorancia y una cierta irresponsabilidad.

Anzaldúa expone brillantemente aquello que Eco no llega a relatar sobre la construcción y limitación de los espacios tanto metafóricos como físicos: “las fronteras están diseñadas para definir los lugares que son seguros y los que no lo son, para distinguir el us (nosotros) del them (ellos)” (2016, p. 42). También la línea que separa la belleza de la fealdad funciona como una frontera entre individuos o identidades. La oscuridad profunda que habita fuera de esa esfera de luz funciona como el territorio fronterizo que, como afirma Anzaldúa:

Está en un estado constante de transición. Sus habitantes son los prohibidos y los baneados. Ahí viven los atravesados: los bizcos, los perversos, los queer, los problemáticos, los chuchos callejeros, los mulatos, los de raza mezclada, los medio muertos; en resumen, quienes cruzan, quienes pasan por encima o atraviesan los confines de lo <<normal>> . (2016, p. 42)

En la Oscuridad se han relegado todos los seres que Cronos ha considerado monstruos. Todos aquellos que no han podido conformarse a cambiar su forma para ser tragados en el hondo estómago de la Voracidad.

En la frontera que da paso de la Oscuridad a la Luz hay un molde. Para pasar a través de él esos “otros” han de deformar la carne de sus rostros y cuerpos, blanquearse, purificarse. Y ellos saben que no se trata de una pureza como la de un río de cristalina agua o como la de una noche estrellada sino de la pureza de aquellos que dicen salvar mientras destruyen. La supuesta pureza de los hombres que corta lenguas y mata a la tierra. La pureza que se mancha de sangre.

Se viste ahora de otras formas y ejerce su poder de otras maneras pero sigue funcionando a través del sufrimiento que ha creado desde antaño, del deseo y necesidades que no se tienen hasta que el ojo las crea. Y de la política y economía de ese deseo artificial, la belleza se constituye como una esfera de luz, el dominio del ojo en el que lo ve todo, lo vigila todo. Un dios cuyo poder alcanza allá donde se haya la Luz.



En las tinieblas
Que conlleva la
suspensión de la mirada en
la *Oscuridad*
y quienes habitan en ella.

Pero este ojo, aunque grande y expansivo, no es capaz de ver en la Oscuridad. Se trata de su punto ciego. Su poder se queda anulado, sus valores en polvo que se diluyen en el viento, y las criaturas disidentes se dan cuenta de esto y hacen de la oscuridad su hábitat.

Alternan sus células y se transmutan a ellas mismas. Como aquel ser sobrenatural que retrata Amirpour, vistiéndose de negra noche, transitando las sombras.

Expanden la carne,

la deshacen y la tejen como
minuciosas y expertas arañas
que visten sus hilos con rocío.

Los huesos se deshacen
y se evaporan en niebla,
 en viento,
 en un suspiro,
 en un murmullo.

La sangre empieza a imitar el agua,
los ríos que fluyen y fluyen
y contienen vida y
 la transmutabilidad misma,

desembocando en un gran océano de profundidades inconquistables.

Algunes incluso empiezan a imitar
 el cielo,
rostros en forma de luna haciéndose
 diáfanos,
llegando a nuevas y extraordinarias
formas de la corporalidad
 en las tinieblas.

Algo parecido pero también

diferente

a aquellos seres sobrenaturales de antaño,
concedores de las capacidades de la naturaleza
e hibridación con ella.

Una herencia de los sentidos
y sentimentalidades
que la naturaleza deposita en el cuerpo.

Una transformación de este no en una jaula,
una carga o tan siquiera
una herramienta de trabajo,
sino en una nueva y emocionante posibilidad
hacia el futuro.

Dejar de moldearse según la luz
y aguardar y alcanzar este renacer de la materia,

recuperar aquello que La Voracidad pretende robar
y digerir:

Las emocionalidades múltiples,
la transformación y la extrañeza.

Lo que nos hace interminables e incontenibles,
un horizonte que nunca desaparece.

La misma condición de criatura
contiene una promesa
hacia nuevas virtualidades y viabilidades.

Figura 3:
Dibujo preliminar
(Autoría propia, 2024)







Transmutaciones y coaliciones

La transformación...



... del *Monstruo* ...

Ocean Vuong escribe en su libro *On Earth We're Briefly Gorgeous* [En la tierra somos fugazmente grandiosos] (2019) sobre el origen del significado de monstruo:

De la raíz latina *monstrum*, un mensajero divino de la catástrofe, adaptado después por el francés antiguo para significar un animal de una miríada de orígenes: centauro, grifo, sátiro. Ser un monstruo es ser una señal híbrida, un faro: tanto cobijo como aviso a la vez. (p.13)

Julia Blanco (2020) recuerda que el término era “utilizado para denotar un prodigio, un suceso sobrenatural o una señal de los dioses”, como el pez remo que en la cultura japonesa se denomina *Ryugu no tsukai* (traducido como “Mensajero del palacio del dios del mar”), un enorme ser acuático de las profundidades cuya aparición en la costa se creía señal divina de futuros terremotos (Yamamoto, 2010).

En cualquier caso y como muestra Javier Parra en su libro *Scream Queer: La representación LGTBQ+ en el cine de terror* (2021), la denominación “monstruo” ha llegado a significar algo muy distinto en la cultura occidental contemporánea. La criatura monstruosa deja de ser divina para convertirse en un ser deforme de la naturaleza, o tal vez sea esa propia cualidad que le acerca a la divinidad lo que produce su rechazo. “Los humanos temen lo sobrenatural, tanto lo terrenal - los impulsos animales como la sexualidad, lo inconsciente, lo desconocido, lo ajeno - como lo divino - lo sobrehumano, el dios que hay en nosotros” (Anzaldúa, 2016, p. 58).

A ojos de la normatividad, el monstruo se transforma de un ser que, antes considerado divinidad o prodigioso por sus transmutaciones e infinitud de posibilidades, se convierte en error del sistema: un cuerpo que nunca llegará a formar parte de la luz, relegado por la denominación externa de alteridad a la oscuridad. El monstruo de la época contemporánea es aquel incapaz de moldearse en pos de la Voracidad. El estómago de Cronos es incapaz de digerirlo y eso, a sus ojos, supone una abominación.

En *La Metamorfosis* (1915), uno de los más memorables relatos de Franz Kafka, se aprecia un suspicaz reflejo de la relación entre la belleza y el cuerpo como eje de producción y consumo. El protagonista, Gregor, se despierta un día tras haber sufrido una singular transformación. Se levanta en su cama de siempre en su cuarto de siempre, en la casa en la que siempre había vivido en un día que no tenía nada de especial. De hecho, se dispone a levantarse y prepararse para ir a trabajar cuando cae en la cuenta que hay algo en su cuerpo que es desgarradoramente distinto. Gregor, de la noche a la mañana, ha pasado por una metamorfosis.

Los efectos de esta transmutación son inmediatos y como una roca montaña abajo, llevándose todo por delante a más y más velocidad cada vez. Aunque se dispone y se esfuerza por ello, Gregor ya no puede presentarse y seguir con su vida laboral. Ha tomado la forma de un enorme ser repugnante, semejante a una cucaracha o un escarabajo. Sus patas ya no sirven para ganar dinero para su familia y ya no se le permite

salir de su cuarto o tan siquiera ser visto por su hermana y padres, mucho menos por el resto del mundo.

La transformación de este protagonista kafkiano le supone el odio y rechazo absolutos de la gente de su alrededor. Les repugna, les horroriza. Gregor se ha convertido en un detestable monstruo y, lo que es aún peor, deja de ser la fuerza de trabajo que se explota continuamente en pos del mantenimiento del estilo de vida de su familia. Su condición monstruosa no reside verdaderamente en la manera en la que ha cambiado su cuerpo, sino en su abandono de la posición como eje de producción y consumo. El verdadero terror para su familia se encuentra en que Gregor pasa de ser un bello objeto de producción a una asquerosa y extraña criatura que necesita ser cuidada sin que genere ningún tipo de ingreso. Es esta inexorable fealdad metafórica lo que su familia detesta incluso más que los nuevos apéndices y rostro de Gregor. “La causante de su maldad es la mirada rencorosa con que los demás han considerado su fealdad” (Eco, 2007, p. 177).

Apariencia y capacidad van directamente relacionadas en esta obra. Gregor es obligado a esconderse en la oscuridad de los recovecos de su casa, siendo apaleado por su padre hasta su posterior muerte en el momento en el que sale a la luz y se presenta ante otras personas. Gregor es una criatura de la oscuridad, fea, inmunda, envejeciendo y profundamente inútil a ojos de su familia, mientras que en la luz reside su hermana, bella, joven y con la promesa de casarse a otro joven también bello por el beneficio que traerá como ente auto explotador y eje de producción a su familia. La condición de monstruo y, por tanto, de fealdad, está estrechamente ligada con la manera en la que produces y reproduces las prácticas de la Voracidad.

En este relato Kafka únicamente aborda el hilo de clase y capacitismo que atraviesa a la belleza pero podemos observar paralelismos en cómo la apariencia influye en la construcción de identidades y relaciones sociales entre su obra y otras situaciones históricas. El elemento clave, en definitiva, se trata de la manera en la que la belleza y la fealdad se construyen en base a unas ideologías y pensamientos concretos de un discurso dominante opresor, haciendo efectivamente de su sistema una herramienta de opresión, dominación y discriminación.

La imagen visual también produce poder, de ahí la importancia de comprender los desplazamientos de poder en las tecnologías de la vista - artes visuales como la pintura y escultura, la práctica cinemática o danza, y los efectos visuales de las tecnologías de la comunicación. (Brah, 2004, p. 133)

Es un claro ejemplo de esto lo que relata Sabrina Strings (2019) en *Fearing the Black Body: The Racial Origins of Fat Phobia* [Temiendo al Cuerpo Negro: Los Orígenes Raciales de la Gordofobia]. Strings explica las maneras en las que el racismo y los discursos de los ilustradores (que no solo reflejaban unas políticas e ideologías sistemáticas sino que directamente las influían y formaban) han afectado de manera explícita a los cánones de belleza históricos y actuales.

En su análisis, Eco (2007) alude brevemente a aquellos “otros” de los que surgían diversas figuras de monstruos: “desde la Antigüedad, el enemigo siempre ha sido ante todo el otro, el extranjero. Sus rasgos no se corresponden con nuestros criterios de belleza y si tiene hábitos alimentarios diferentes nos molesta su olor” (p. 185). Habla de “la tendencia de los seres humanos a representar al que hay que odiar como un ser informe, haciendo siempre de él la última encarnación del diablo” (p. 201), pero falla en ahondar en las implicaciones de ello. Crea un enorme vacío cavado por la falta de la inclusión de historias que viven fuera de la periferia de lo dominante y que además se oponen y se rebelan ante ella, poniendo sobre la mesa las violencias intrínsecas de su formación.

Las historias, hasta las que se ofrecen a la venta en Internet, pertenecen a quienes las cuentan, quienes las comparten (o no) en prácticas situadas de configuración de mundos. Las condiciones para compartir historias no deben ser establecidas por saqueadores, sean académicos o de cualquier otro tipo. (Haraway, 2019, p. 137)

La verdadera falsedad se produce cuando los historiadores ocultan sus valores, emociones y elecciones bajo un revestimiento de “objetividad”. Una obra de historia no puede evaluarse al margen de los valores de la persona que la escribió. (Evans, 2015, p. 26)

No es suficiente la simple mención de su existencia sino que es de vital importancia y urgencia la articulación de las disidencias fuera de la esfera de la belleza (que supone también articular relatos fuera del dominante), entendiéndolas no solo como un ser homogeneizado que representa a ese “otro”, sino como una miríada y rico mar de historias y maneras de habitar y determinarse, coaccionadas por la Voracidad y todo lo que acarrea en ella pero que sin embargo han sobrevivido y buscan emanciparse.

Entienden que la asimilación no supone liberación. En su articulación propia desarticulan a aquel Cronos Devora Hombres, a sus semejantes y a sus historias escritas en sangre. “Parece imprescindible que no compartimentalicemos las opresiones sino que formulemos, en vez de ello, estrategias para desafiarlas conjuntamente sobre la base de una comprensión de cómo se interconectan y articulan” (Brah, 2004, pp.135-136). El viejo titán solo sabe verse de una manera pero la independencia de la fealdad y de todos sus habitantes, todos sus “otros”, le dejan con las manos vacías. En cuanto la fealdad, que ha sido históricamente entendida y planteada como antítesis de la belleza, abandona su supuesta subordinación a la belleza, esta última se queda sin poder alguno.

Tal vez, si Gregor hubiera tenido acceso a espacios y lenguajes que le hubieran permitido articular y liberar su identidad, hubiera podido alzar el vuelo y trepar hacia otros sitios, encontrar a otra gente que, aunque distinta a él a su propia manera, también hubieran atravesado esta metamorfosis. Tal vez Gregor no tenía razón para morir en aquel cubo blanco a manos de una familia que era como un padre devorando a sus



Figuras 4, 5, 6:
The Vampire Manifesto
(Maudit, 2021)

hijos. Pero el águila estaba demasiado dentro de sus entrañas y ni siquiera la extraordinaria transformación de Gregor lo pudo salvar. La soledad fue lo que le quitó las fuerzas. El Cronos, desde su cubo blanco, con su Voracidad que es un Ojo y un estómago, convierte en monstruos no solo a gente como Gregor, sino a todos los otros que viven en disidencias y alternaciones.

Son en estos espacios subterráneos, subalternos y decididamente disidentes y transmutados en los que viven los vampiros de Raiza Maudit. La obra *The Vampire Manifesto* (2021) se trata de un rico y tentacular trabajo multidisciplinario de instalación, escultura, video, diseño de vestuario, música, libro de artista, sonido, performance y ficción teórica. Maudit crea un lírico entretejido de pasados que se cruzan con presentes en una catarsis orgánica y sangrienta, donde sus vampiras son sujetos que se

rebelan contra la violencia sistémica.

Sus sujetos son seres que sobreviven al trauma y ejecutan su venganza ante sus agresores. Se transmutan a ellas mismas con la ayuda de la naturaleza, a través y con *Ophiocordyceps unilateralis*, un hongo mortífero y parasitario que posee a su anfitrión y lo lleva a la muerte. Sin embargo, en el relato de Maudit, no les roba a sus vampiras la agencia de sus cuerpos sino que les permite recuperarse de la muerte y trascender su cuerpo humano: les da la fuerza necesaria para seguir viviendo tras el trauma y la violencia.

Las transforma, las transmuta, las convierte en lo que para el sistema supone monstruos pero que para ellas es el futuro. Se convierten en pequeñas divinidades en sintonía con la naturaleza, trabajando con ella en pos de la catarsis. Los hongos vuelven a su antiguo símbolo de renacimiento y permite la inmortalidad de las personas disidentes. “Seguir con el problema requiere generar parentescos raros: nos necesitamos recíprocamente en colaboraciones y combinaciones inesperadas, en pilas de compost caliente” (Haraway, 2019, p. 24).

La naturaleza no sólo da voz al presente en la obra de Maudit sino que también confiere poder a las mujeres aborígenes de Mallorca que fueron violadas y asesinadas, convirtiendo su rabia en grandes erupciones volcánicas profundas y oscuras como gritos. El presente supone un posicionamiento desde el pasado en esta ficción y el tiempo cobra una forma distinta, el lenguaje crea la materialidad de la realidad y permite alternarla. Al igual que la proletaria deslenguada de Valeria Flores (2010), “su vampirismo tensiona y socava los límites imaginarios de las historias petrificadas” (p. 50).

Percibimos el mundo por los ojos y le damos forma a través de la boca. Pasando por los nombres, las palabras, las connotaciones y las emociones que demostramos a través de ello. Un grito, un sollozo y una risa también dan forma al mundo. Los nombres nos permiten moldear la identidad y obtener diálogos con otros seres, si tan solo somos capaces de oírlos. “Abre los ojos y escúchanos” (Maudit, 2021) , dicen las vampiras.

Es esta misma escucha y espacio de existencia la que le exige la bestia sombra de Anzaldúa a la misma autora, este ser “se niega a obedecer las órdenes de autoridades externas” (2016, p. 56) y es también llamada “la pesadilla del hombre” (p. 58). Se trata de aquel lado del consciente e inconsciente de Anzaldúa que se niega a amoldarse a lo que el heteropatriarcado blanco colonial espera de ella. La empuja a cuestionar, a recuperar las emocionalidades y corporalidades que le han sido usurpadas. A determinarse y alternarse a sí misma en proceso continuo y constante. La lleva a deconstruir los sistemas que le oprimen y a ficcionar otras maneras de existencia recuperando aquellos discursos que el colonialismo intentaba borrar.

Por otro lado, de la rebelión y la rabia también surgen y/o se transforman ellas mismas Jennifer Check (protagonista de *Jennifer's body* (Kusama, 2009) y la vampira que camina la oscura noche del film de Armipour (*Una chica camina sola a casa de noche*,



Figura 7:
Jennifer's body
(Kusama, 2009)



Figura 8:
Una chica camina sola a
casa de noche
(Armipour, 2014)

2014). Por su parte, Jennifer, al igual que las vampiras de *Maudit*, se convierte en un ser devora humanos fruto de un trauma asociado a la violencia sexual de la que es víctima. Aunque la película se trate de una comedia de terror, en sus momentos más tranquilos podemos entrever la misma revenge fantasy (fantasía de la venganza) que es tan importante elemento en *The Vampire Manifesto*. Su nueva condición no supone para Jennifer una maldición como lo es para el resto de sus compañeros sino una manera de luchar contra aquellos que pretenden devorarla. Deja de ser víctima para convertirse en aquella pesadilla del hombre. “I am god”, dice Jennifer en el film. “Yo soy el monstruo que os habla” (p. 18-19), dice Preciado (2020) en su Informe para una academia de psicoanalistas, y añade: “El monstruo que vosotros mismos habéis construido con vuestro discurso y vuestras prácticas clínicas” (p. 18-19).

Aunque Jennifer y Preciado hablen desde dos traumas distintos (una desde haber sufrido una agresión sexual extremadamente violenta, y el otro desde la patologización y objetivación constante de su identidad de género y sexual, no por ello menos brutal) en ambos casos se responde desde una transmutación y alteración que les permite trascender la normatividad humana.

En muchos casos, no se trata simplemente de ir hacia un posible futuro sino también de recuperar una parte de un pasado negado, acallado. Un pasado que ha sido “oscurecido” de la misma manera que han sido “oscurecidas” “Coatlicue, la diosa Serpiente, y sus representaciones más siniestras, Tlazolteol y Cihuacoatl” (Anzaldúa, 2016, p. 70). Figuras que anteriormente habían supuesto símbolos de belleza, poder, divinidad y adoración son relegadas por Occidente y su Cronos a la oscuridad más absoluta. Los llaman monstruos, feos, demonios. Son el terror de la Voracidad, pues sus cuerpos se

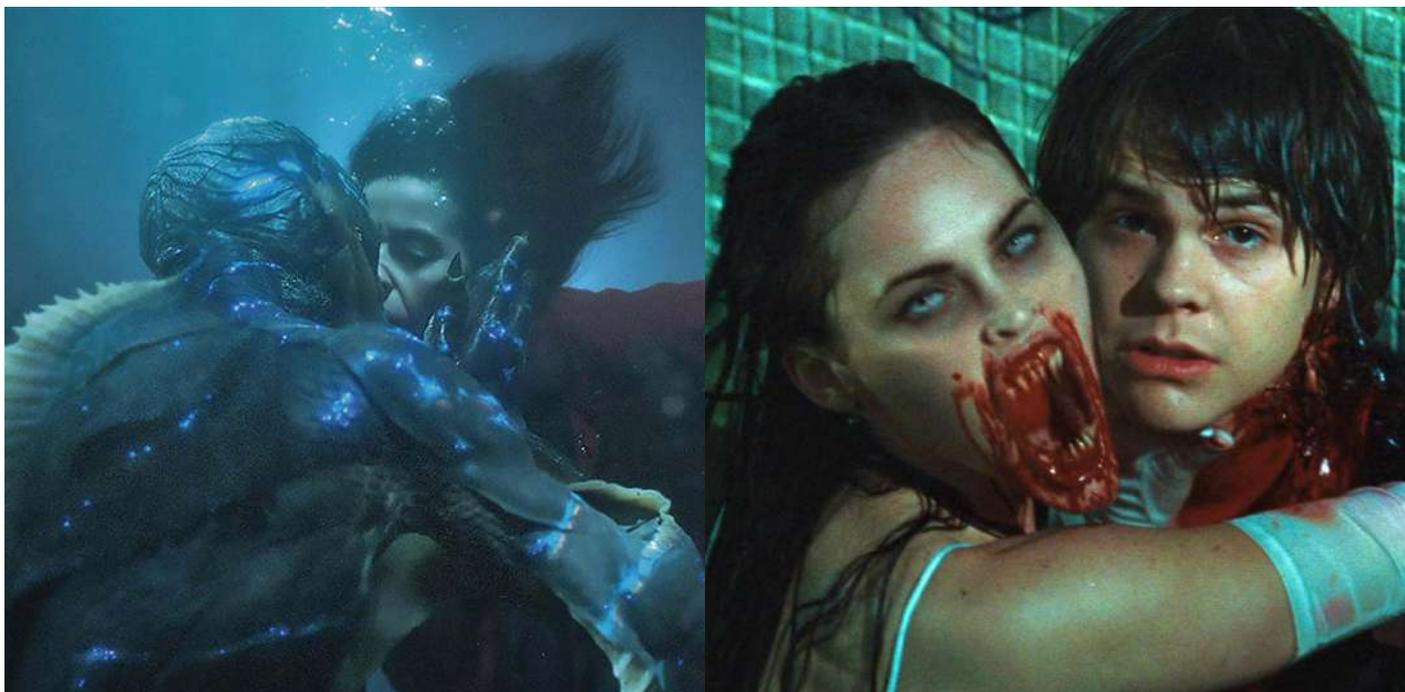


Figura 9:
La forma del agua
(Del Toro, 2017)

Figura 10:
Jennifer's body
(Kusama, 2009)

niegan a ser convertidos en cifras y máquinas de producción y representan un lado más emocional y sensitivo de la corporalidad. El cuerpo sobre-humano fusionado con la naturaleza es aquel que el estómago de Cronos no puede digerir, y eso lo enfurece y espanta.

Este proceso se muestra narrado de forma singular y sensible en la película de Guillermo del Toro *La forma del agua* (2017). En el film, la protagonista se acaba enamorando de una criatura acuática que es traída a Estados Unidos bajo el nombre de monstruo. Sin embargo, del Toro nos muestra que el monstruo es sencillamente una criatura no humana que existe y habita de maneras distintas.

Monstruo es un nombre que se otorga y construye a quién se ve como terrorífico y feo, y en una sociedad en la que la belleza es hecha forma por la Voracidad capitalista; ser feo es también sinónimo de ser disidente, extraño, el “otro” que se teme y se odia. El cúmen del film es la fuga de esta criatura con la protagonista, que se acaba transformando a ella misma y se hibrida con no solo formas de criaturas marinas sino con el mar mismo. En su cuello se dibujan finas líneas que se abren como corrientes de un río, como olas dejando rastros sobre los lados de su garganta. Al igual que el agua, se transmuta; cambia de forma, de estado. Su transformación le permite no solo una nueva forma de existencia y experimentación de su cuerpo sino que a través de ello se libera a sí misma y a la gente que la rodea. “Esa condición (de monstruo) es como un pie que avanza en el vacío y señala el camino a otro mundo” (Preciado, 2020, p. 44), y es a través de este ficcionar nuevas maneras del ser y de transformarse que del Toro, al igual que Maudit, construye su historia. Nosotros, por ende, y tomando posiciones

en perspectiva del pasado para no repetir violencias y luchar por una recuperación, podemos también usar la ficción para rehacernos a nosotros mismos.

Como apuntan D'Uva y Corbalán (2010) en sus comentarios en *Deslenguada; Desbordes de una proletaria del lenguaje*, la palabra permite al ser reclamar “toda su potencia para crear mundo y esta exigencia desiste de hablar, escribir o pensar como se debe” (p. 11), y la ficción también nos permite crear “un lenguaje que resta por abundancia y que se auto organiza <<molecularmente>> en un impulso poético aleatorio, alcalino y [...] fermentativo” (p.16). El lenguaje no solo construye nuestra realidad sino que, a través del imaginar nuevas historias y posibilidades, nos permite trascenderla. Nos abre caminos hacia la autodeterminación, permite una posible emancipación de la fealdad a un estado de existencia en el que simplemente es.

Libre de connotaciones y de subordinaciones a la belleza, que, a su vez, supone subordinarse a los caprichos de la Voracidad, el Monstruo decide dejar de llamarse como tal. Transita a otras corporalidades y, cuando su carne se expande y evoluciona, ficciona y crea nuevos esqueletos y pieles con las que vestirse. Como aquellos cíborgs que son criaturas de realidad social y ficción (Haraway, 1995, pp. 253), se da cuenta de los pasados que se intentan oscurecer y decide crear futuros desde ellos. Entiende, también, que la luz está hecha de manera que quema su piel, de manera que le exige mutilarse y deformarse hasta alcanzar la apariencia normativa que, aunque le permita asimilarse a Cronos, le conlleva dejar atrás todo lo que es.

Y por eso mismo, lo rechaza. Lo escupe, lo regurgita, gruñe en la cara de Cronos y se hace a sí mismo ser tenebroso. La oscuridad no lo atrapa sino que lo sostiene; es una madriguera en la que la tierra lo aguarda y le da calor, un vientre del que volver a nacer, en el que transmutarse. En la oscuridad donde se suspende la mirada, abandona el nombre de monstruo y se permite vivir plenamente la “otredad” emancipada de la norma, emancipado de la norma y convertido en su “yo” pleno.



... a la(s) *Criatura(s)*.

Es por esto, pues, que se desea llevar a cabo una recuperación de la palabra “criatura” como evolución y transformación del monstruo que es el “otro” en el discurso dominante de la belleza. Debido a que la primera carece de la connotación de “ser horrible” que se le ha dado al término de la monstruosidad, da lugar a una ambigüedad y misticismo. Se entiende a la criatura, pues, como este ser híbrido humano-naturaleza “que cuestiona las definiciones de luz y oscuridad y les asigna nuevos significados” (Anzaldúa, 2016, p.138), en que se dibujan nuevas posibilidades y, en esas posibilidades, se contiene el infinito.

Y de esta manera también se conforma como modo de resistencia e independencia del sistema de la belleza. Oscar Wilde (1898) crítica sobre la naturaleza “su absoluta condición de cosa no acabada” (p. 3) , sacando a la superficie este miedo que el discurso dominante tiene ante aquello que está constantemente en transformación y que, por tanto, hace imposible el proceso por el que “la virtud divina señorea a la naturaleza material y con su luz vence las tinieblas del cuerpo” (Castiglione, 1513-1518).

Incluso en aquellos periodos en los que esta “infinitud de la naturaleza” (Eco, 2004, p. 265) era reconocida como algo admirable, los discursos alrededor de la naturaleza cobran una voz paternalista y condescendiente, fruto de una prepotencia que no reconoce su poco entendimiento sobre el asunto, como sucede en aquellos discursos que exotizan el Oriente y lo transforman en un fetiche. Resulta ridículo pensar que a los elementos y seres de la naturaleza no humanos les importa nuestro juicio estético que, de hecho, les es totalmente inconsecuente.

La naturaleza carece de límites; es en su condición cercana a lo verdaderamente divino y universal donde supera y vuelve obsoleta a la belleza. Simplemente se dedica a existir en todas sus expansivas posibilidades, indiferente a cualquier etiqueta que se le intente imponer. Le es impertérrito que pretendamos arrojarle la luz de la razón a su paraje, pues reconoce la mirada humana como construida y condicionada, deseando posar sus ojos solo en aquellas partes que considera bellas, ignorando así aquellos rincones retorcidos, extraños, oscuros, afilados y húmedos. En el intento humano de limitarla, el hombre no es capaz de ver que la naturaleza se ha sublimado a ello.

Por tanto, para el otro, para quien “lo bello se revela como la fuerza que vuelve a someter a su dominio la rebelión de lo feo” (Rosenkranz, 1920), su posible hibridación con la naturaleza constituye una liberación de la opresión que supone el sistema social de la belleza, así como la recuperación de identidades y corporalidades propias que están en constante evolución y dan lugar a nuevas posibilidades de existencia.

Wangenchi Mutu es una artista keniana cuya obra se caracteriza por el constante diálogo entre los seres que representa y a los que da forma. Definida por un posicionamiento decididamente feminista y anticolonial, Mutu recoge mitos y folklore de diversas culturas para crear criaturas que están en constante transformación no solo sobre su cuerpo sino también sobre su manera de interactuar con otros organismos humanos y no humanos.



Figura 11:
In Two Canoe
(Mutu, 2022)

En su preciosa escultura de bronce nombrada *In Two Canoe* [En dos canoas] (2022), la artista representa dos figuras de apariencia vagamente femeninas y humanas cuyos cuerpos se confunden con formas vegetales. Sus rostros se tornan grandes hojas, sus huesos y el tejido de su carne se dibujan y desdibujan en un entramado de raíces que les conectan a la tierra, a la canoa, entre ellas. Dos figuras ambiguas, extraterrestres y extraordinarias que beben de historias pasadas pero nos susurran en el lenguaje del bronce sobre futuros posibles. Alienígenas mitológicos en los que vemos reflejados y, tal vez, en los que transmutarnos.

Todos estos temas convergen en su exhibición *Intertwined* [Entrelazados], la cual incluye también la obra *In Two Canoe*. Las piezas expuestas no se limitan únicamente a esculturas sino que abarcan la totalidad de la línea artística de Mutu. *Collages*, dibujos, pinturas y una variedad de esculturas de diversos materiales y tamaños dan vida a los espacios llenándolos de susurros silenciosos, de conversaciones por tener y nuevas posibilidades de interconexiones entre nosotros, entre líneas temporales, entre organismos.

En *Lizard Love* [Amor lagarto] (2006) e *Intertwined* [Entrelazados] (2003), las figuras de Mutu se deshacen y rehacen en collage con otros cuerpos bajo diferentes apariencias (ver figuras 12 y 13). Particularmente en el primero, la artista muestra un ser que está en constante explosión de material. De su piel nacen tentáculos y raíces que le

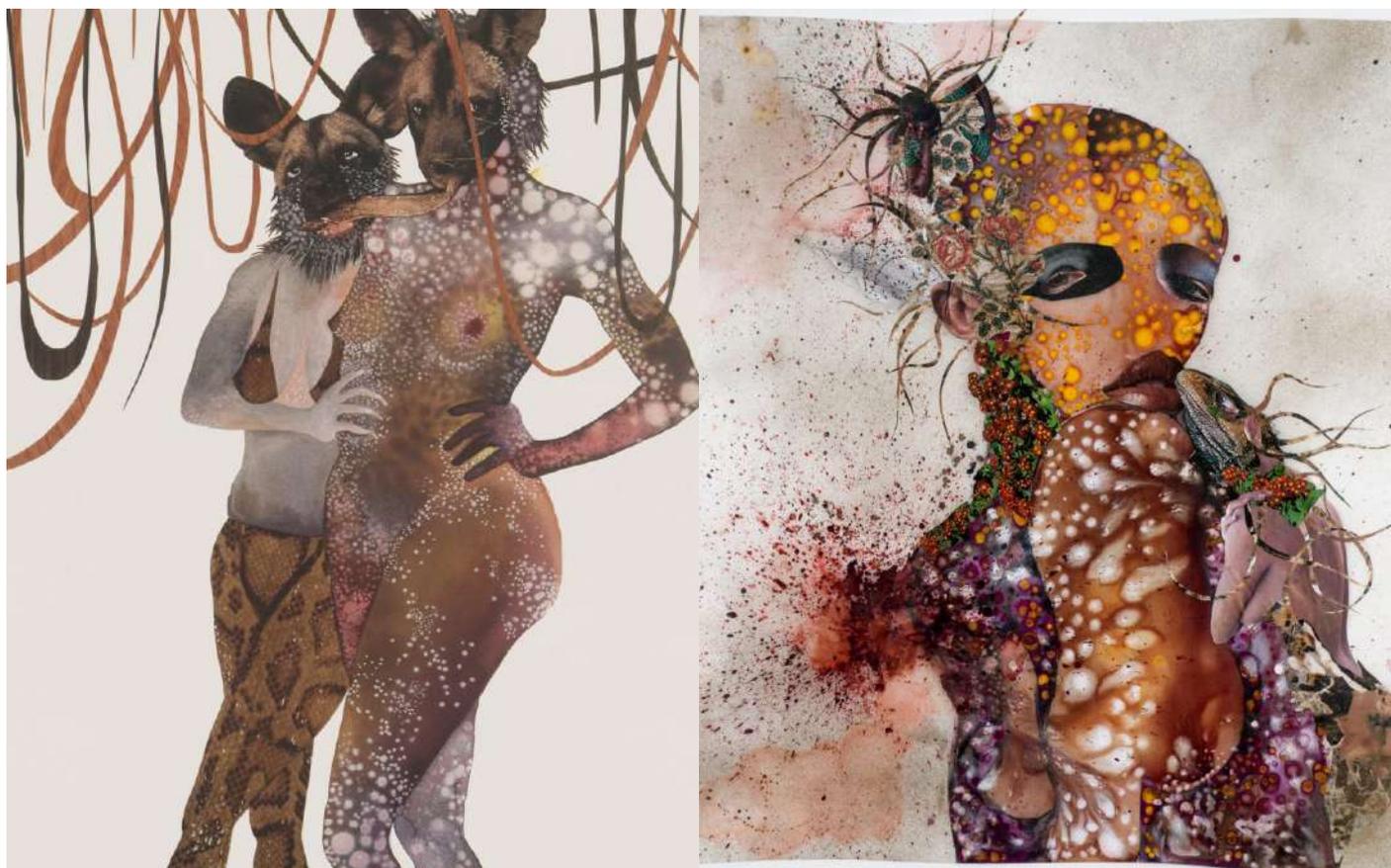


Figura 12:
Intertwined
(Mutu, 2003)

Figura 13:
Lizard Love
(Mutu, 2006)

permiten entrar en contacto con otras formas de vida y con el espacio mismo. Su piel es un entramado celular en constante movimiento, en eterna y fluida transformación. La variedad y ambigüedad de su rostro y humanidad le permiten desdibujarse y, por tanto, también le permiten crear junto a otras vidas. Capas sobre capas de materia y existencias, doblando unas sobre otras. En la obra de Mutu “la identidad nunca está fija, ni es singular; es más bien una multiplicidad de relaciones en constante transformación” (Brah, 2004, p. 131).

Es en estas capas de piel en las que vive y se desarrolla también la criatura de Sandra Mujinga en *I Build My Skin With Rocks* [Construyo mi piel con rocas] (2021), una criatura híbrida y fantástica, construida a partir de las técnicas de la ciencia ficción en la construcción de mundos, alimentada por una investigación en las estrategias de supervivencia de distintos animales. Como se puede observar en las figuras 14 y 15, se trata de una videoinstalación formada por una pantalla de gran tamaño sobre la superficie de un gran cubo negro de gran largada.

Las imágenes mostradas son fragmentos de una grabación donde un modelo delante de una pantalla verde se movía con un vestuario creado por la artista: un traje que actuaba como una segunda piel, formado por trozos de cuero natural y artificial, piel real y sintética, permitiendo al usuario mimetizarse con la forma de elefante. Es como si estuviera creando su propio rostro, su propio corazón; en las palabras



Figuras 14, 15:
I Build My Skin With
Rocks
(Mujinga, 2021)

de Anzaldúa, “el alma se crea a sí misma por medio del acto creativo” (2016, p. 129). Poco a poco, y a través de la instalación, el modelo se transforma en un ser tan enorme que el ojo humano no es capaz de seguirlo, anulando también “las técnicas del ojo occidental” que “ocultan las violentas maniobras del engaño” (Flores, 2010, pp.47-48). En la forma que consigue ficcionar brillantemente Mujinga se suspende la mirada, le es imposible seguir el ser al completo, y eso permite al cuerpo escapar de la hipervigilancia. Se “opera” de la misma manera que Preciado describe en su ensayo Yo soy el monstruo que os habla (2020, p. 84), como estrategia contra aquellos que pretenden objetivarlos en contra de sus intenciones o posicionamientos propios. Lo que la artista construye es una nueva manera de constituirse a través de las estrategias de la ciencia ficción y la fantasía, siendo estas no solo métodos de supervivencia en un mundo que pretende devorarnos, sino también como nuevas maneras de pensarse, habitar y habitarlos.

Sobre nuevas maneras de habitar es también de lo que habla Anne Du Hee Jordan a lo largo de su carrera artística. Al igual que Mujinga, Jordan hace uso de lenguajes propios de la ciencia ficción para hibridar formas tanto tecnológicas como orgánicas, enmarcadas siempre como posibilidades de reconducir el mundo y reconstruirlo. Al igual que Mutu, es consciente de la necesidad de conectar entre diversos seres vivos de nuevas maneras, siendo esta la más poderosa estrategia para la existencia de un futuro más amable y justo para humanos y no humanos.

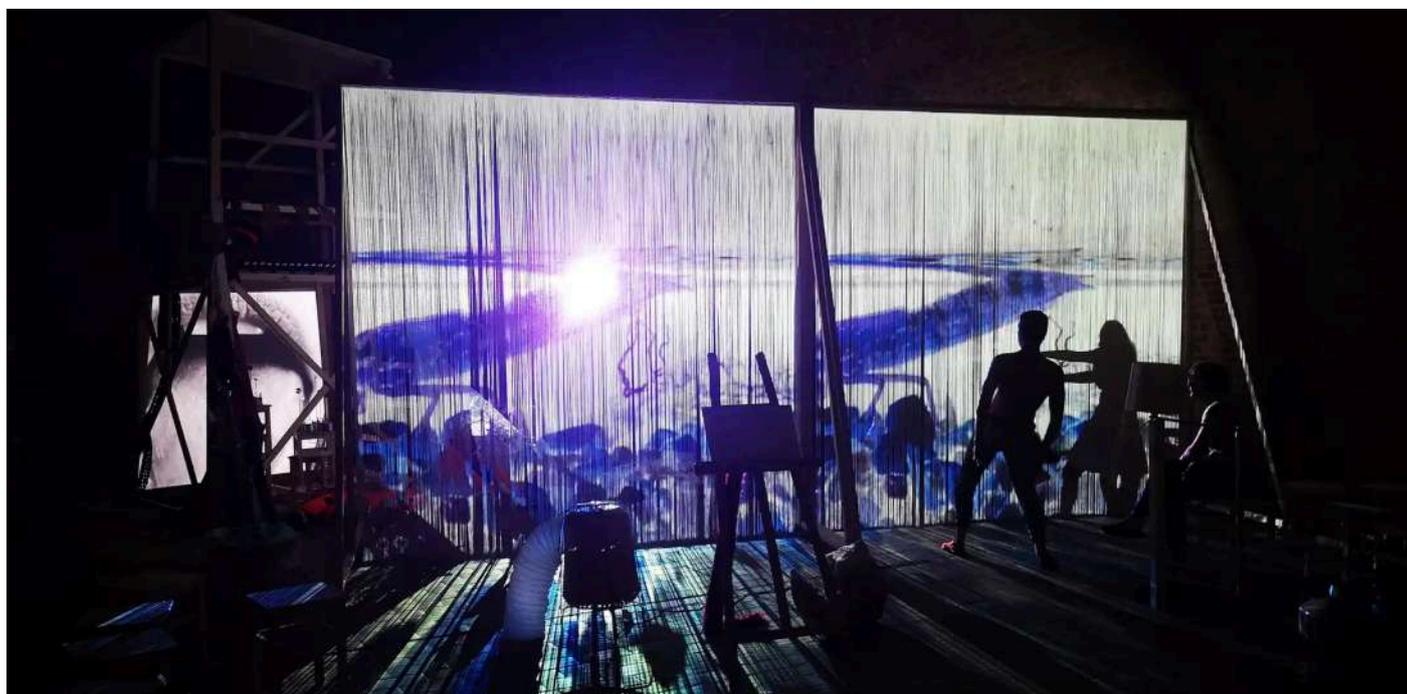


Figura 16:
Staying with the trouble
(Jordan, 2019)

Relatar nuevas criaturas y organismos cibernéticos de tecnología y biología es un tema central en la obra de Jordan, inspirado estrechamente por los escritos de Donna J. Haraway. De hecho, el título de uno de los libros de la científica y filósofa inspiró una de las obras de la artista: *Staying with the trouble* [Seguir con el problema] (2019). Se trata de una videoinstalación en la que Jordan da forma visual a uno de los relatos propuestos por Haraway en su libro como estrategia de pensamiento y acción hacia el futuro, titulado *Las Hijas de Carmille* (ver figura 16). Esta narración sigue cinco generaciones de humanos mutantes y simbióticos¹, genéticamente modificados para compartir las características físicas de las mariposas monarcas y, a su vez, mantener un estrecho lazo con ellas. Al igual que la proletaria deslenguada, practican el “mentalismo de la mariposa” (Flores, 2010, p. 32).

Este proceso no solo los transforma como individuos, sino que los empuja a reconstruir su percepción del mundo desde el conjunto vivo de todos los seres de la tierra, desde una acción hacia un futuro en el que la supervivencia de las especies sea posible. Como dice Jordan: *I must alter myself into a life-form which can exist on this planet* [He de alterarme a mi misma en una forma de vida que pueda existir en este planeta] (2023). Esta afirmación da nombre a la primera exhibición individual de Jordan mostrada en la figura 17, en la que se recogen diversas instalaciones que crean escenarios extraños, ambiguos y futuristas. La artista invita al espectador a cuestionar las convencionalidades atribuidas a la naturaleza, la cultura y la tecnología, puesto que las normatividades son “grandes artefactos políticos de ficción que nos hemos construido colectivamente” (Preciado, 2020, p. 55). Por ende, esto nos lleva a cuestionar también

1. Ser simbiótico se refiere a mantener una relación con uno o más seres en los que se ayudan mutuamente a sobrevivir.



Figura 17:
I must alter myself into a life-form
which can exist on this planet
(Jordan, 2023)

Figura 18:
Genesis
(Jordan, 2010)

aquello que nos atribuimos a nosotros mismos, y a preguntarnos qué otras maneras de ficcionarnos a nosotros mismos con el mundo son posibles.

Las vidas de todo tipo de bichos, seres y especies, se interconectan y se tocan entre ellas de maneras inesperadas, bellas y espontáneas. Incluso la muerte natural es una entidad con la que debemos interactuar para poder pensar en el futuro, cosa que se convierte en casi un imperativo en una sociedad que se pretende inmortal, a la que le gusta ignorar la finitud de sus habitantes. Parte de poder quitarse el disfraz de cifra que la Voracidad nos atribuye es también entender nuestra condición de ser orgánico, ser en intercomunicaciones extrañas con otros seres, en constantes mutaciones y cambios. De alguna manera, este olvido que nos crean respecto a nuestra condición nos anestesia y nos corroe. La Voracidad nos instruye en el arte de eliminar nuestras emociones, de no saber procesarlas, de convertirnos en esos pequeños vacíos.

En la obra de *Genesis* (2010), Jordan planta un pequeño árbol de granadas sobre una paloma muerta (ver figura 18). El cuerpo finito muere pero sus moléculas siguen en eterno movimiento en los canales que conforman el mundo. Como los hongos de las vampiras de Maudit, la muerte no es un final, sino un estadio diferente de otra vida. Los seres se mantienen entre ellos, se dan la vida mutuamente. Se entrelazan y se transforman unos a otros hacia el futuro. La luz que plantea la Voracidad se queda obsoleta en estos lazos. De alguna manera, ante la infinitud de la naturaleza, de su ilimitada transmutabilidad y transformación, la belleza normativa y capitalista no solo se anula, sino que se hace insulsa. No tiene importancia. No hay “otredad” en un mundo en el que todos los seres son un mismo “yo” o mejor dicho, distintos “yos” que conforman un gran organismo.

El colectivo artístico DU-DA se propone a sí mismo una tarea similar en su proyecto *Morir Guay* (2020-2023). Formado actualmente por Sarai Cumplido y Clara Piazuelo, co-fundado junto a Belen Soto y Sonia G. Villar, DU-DA plantea una línea de investigación en torno a las prácticas, discursos y protocolos en torno a la muerte, así como de sus contra-relatos (ver figura 19). Se plantean una serie de metodologías y ejercicios para dar lugar a un nuevo cuestionamiento de las normatividades que rodean nuestra visión de la muerte, llevando a un posible cambio para, como dice Donna J. Haraway (2010), dar lugar a un “morir bien”. Un morir que, al igual que en la obra de Ann Du Hee Jordan, forma parte de un ciclo y está en sintonía con otros seres. Un morir con unas prácticas más amables, más curativas, más compañeras.

Aunque en un primer lugar pueda parecer que en una investigación sobre la belleza, la fealdad y la otredad no haya lugar para una conversación sobre la muerte, como brillantemente apunta DU-DA, “la muerte, la vejez y la enfermedad se han convertido en nichos de mercado, y por lo tanto, nuestros miedos son instrumentalizados por la industria funeraria, farmacéutica, cosmética y médica” (2023). Al igual que en el relato de Kafka, DU-DA pretende poner sobre la mesa las normatividades que se achacan a “la obsolescencia de los cuerpos, cuerpos viejos, que ya no son útiles” (2020), entendiéndolo como una pequeña parte de un sistema mucho más grande.

Se trata de qué relatos se superponen sobre todos aquellos seres que son relegados a la fealdad y a la oscuridad social. Las herramientas con las que nos explotan son diversas y se reproducen en todas partes. La fealdad no supone solo el cuerpo horrendo y repugnante, sino que esa condición misma conlleva un cuerpo inútil, el irreproducible, el que no genera beneficios, el que se destina socialmente a la soledad. La razón de convertir a alguien en el “otro” es para aislarlo de la sociedad, hacerlo vivir en las periferias del cubo mientras, a su vez, se le manipula para que desee llegar a su centro. ¿Y cómo no iba a quererlo? Es la más inmutable soledad lo que Cronos nos susurra que nos quedará en la oscuridad. La muerte lenta y solitaria en vida.

Ante esto, pues, hemos de “inventar un afuera” (Preciado, 2020, p. 30), tomar las metodologías del oprimido (Freire, 1975) y entenderlas como “bolsas espaciosas para recolectar, transportar y contar cosas de la vida” (Haraway, 2019, p. 183). La ficción es una herramienta en la que los Monstruos recuperan la palabra, se autodeterminan Criaturas de la Oscuridad y se rehacen a sí mismos, transmutando no solo sus cuerpos sino sus relaciones, los posibles futuros, el mundo.

En las diferencias se articulan las estrategias y las nuevas maneras de percibirse. En la oscuridad diferentes manos, raíces, ramas, alas, escamas, células y moléculas se encuentran y, entre ellas y las unas con las otras, se enseñan mutuamente diferentes maneras de existir. Piensan nuevas maneras de transformar las corporalidades hacia un futuro en el que las prácticas amables y de cuidado sean la norma. La mutación conlleva el cambio. Cuerpo y mente se expanden y se hacen infinitos, pues en el constante intercambio de la naturaleza la carne se deshace y se transforma. La vida se convierte en otra vida. El buen morir no es más que otra manera de construir futuros en



Figura 19:
Morir guay
(DU-DA, 2020)

sintonía. El buen morir es también una transmutación. La transmutación nos lleva a una posible liberación.

Es hacia esos futuros de transmutación, transformación y fusiones mágicas y alienígenas sobre los que construyo la obra de este proyecto. La ficción de nuevas formas de estas criaturas surgidas de la oscuridad es mi propuesta hacia el futuro. Yo les doy forma y ellas, de vuelta, me dan forma a mí. Tanto ellas como yo creamos simultáneamente y nos aliamos, haciendo de nuestra colaboración y de las nuevas corporalidades conjuntas que surgen, la obra.



Ficciónar el futuro y curar el presente

**Co-Expansiones del
cuerpo, co-articulaciones de
la identidad y
nuevas posibilidades de
(nuestra) realidad.**

Hasta ahora, la propia tarea como ente creador se había llevado a cabo en solitario (o, al menos, así se creía). No se había planteado la obra como un sujeto vivo y activo en su propia ideación incluso en los instantes en los que se trabajaba la monstruosidad y conceptos tales como la comunidad o la ficción.

Los trabajos a los que se hace referencia son pequeñas obras realizadas a lo largo de los últimos dos años. Mostrado en la figura 20, el primer proyecto que se presenta lleva el nombre de *Pandora abre la caja* (2021). Se trata de un fanzine performativo, basado en las prácticas del slam poetry y la imaginería de diversos monstruos femeninos del folclore, mitología, cine y literatura. El objetivo de este trabajo era generar nuevos discursos en los que se cuestionara el acto de nombrar como monstruoso al ser femenino que se convierte en el miedo del hombre. El terror es un género en el que se reflejan los miedos más profundos de la sociedad; en el caso de la sociedad occidental, sus mayores miedos residen en las identidades disidentes que se oponen a su opresión. La mayor pesadilla de Cronos es la pérdida de sus privilegios y de su poder; el ser femenino que se convierte en el monstruo que lo acecha en la noche es su mayor enemigo.

La palabra poética se convirtió en una metodología a través de la cual explorar sentimientos tales como la rabia y reconciliarse y reapropiarse de la monstruosidad en sí. Los ritmos y el tono se convierten en elementos maleables, lava que fluye y derrite todo a su paso, moldeando la inquebrantable roca y transformando la tierra. A su vez, se crearon una serie de ilustraciones que acompañan estos poemarios y que remiten a una estética del fanzine underground y de lo *queer*.

Fue la poesía lo que se volvió a recuperar para la obra *Como en casa en ningún sitio* (2022), trabajo performático en el que, a partir de un poema propio, se configura una escena revestida de simbolismos y metáforas (ver figura 21). En la oscuridad, se enciende una lamparita que desvela una mesa larga en medio de la sala. En una esquina, se vislumbran las sillas de dos comensales llamados Cronos y la Loba. En la otra punta, el hijo deposita su cabeza como plato principal después de haber preparado los platos y cubiertos de sus padres. La performance acaba en la oscuridad, dejando sonar las últimas palabras del poema en la presencia de las sombras. El fantasma de la última escena perdurando incluso sin luz que lo desvele.

La obra funciona como espacio y discurso con el que cuestionar las nociones normativas en torno a las dinámicas parento filiales y divaga sobre las emocionalidades que surgen en cuanto estas relaciones se vuelven tóxicas e incluso abusivas. La palabra se convierte en una herramienta para cauterizar el dolor. Se habla de la sangre y de la carne para liberarse del vacío que queda en cuanto son consumidas por aquellos que se supone deberían quererte. Se agarra a la noción de amor condicional y se pregunta al espectador hasta qué punto ha de sacrificarse alguien por ello. La simbología funciona como método para estudiar y entender las figuras amenazantes, maneras de enfrentarse a ellas de forma segura. Se alude a aquel sentimiento e imagen que contienen estos nombres mitológicos, de la misma manera que Marina Warner i Alba Cros (2021) recogen el río Eunoè del relato de Dante para evocar una escena.

Figura 20:
Pandora abre la caja (Autoría propia, 2021)

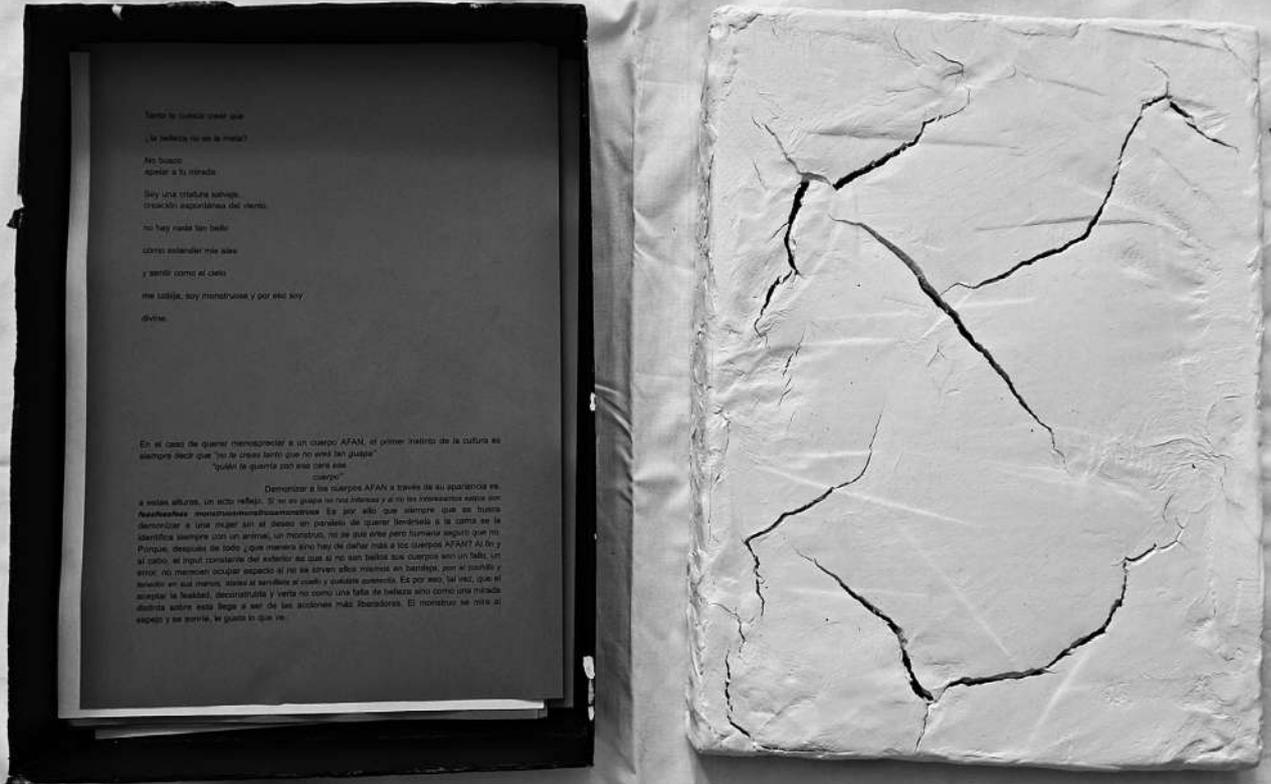


Figura 21:
Como en casa en ningún sitio (detalle de atrezzo) (Autoría propia, 2022)





Figura 22:
Desproducir la tristeza
(Autoría propia, 2023)

El último proyecto propio que se menciona aquí se trata de *Desproducir la tristeza* (2023), obra performática que se basa una vez más en un discurso y una escena performados. Es en esta obra que se pretende abarcar cuestiones comunitarias, entendiendo que aspectos tales como la tristeza u otras vivencias que se creen individuales son reflejos de problemas que nos afectan en colectivo. Es decir, aunque la Voracidad nos intente convencer de que nuestros problemas son individuales, no estamos solos, y lo más probable es que haya una considerable cantidad de gente a la que le atraviesen los mismos temas.

Se crea un discurso en torno a la cuestión del cansancio, de la inacabable necesidad impuesta de producir una y otra sin descanso. La escena que se muestra es la de un escritor que reproduce continuamente la misma frase en su máquina de escribir, mientras una voz en off nos habla de cómo la sociedad nos empuja a un constante ciclo de producción. Cuando la voz en off acaba su relato, el escritor se detiene y se queda en silencio. Seguidamente se levanta y rompe el papel en pedazos.

El final de la obra llega en este momento, el escritor reparte una carta a cada espectador cuyo mensaje, después de entregarlas, recita en voz alta. Se hace una reclamación del descanso y de las prácticas de cuidado. Un recordatorio de la urgente necesidad de crear comunidades y de que no estamos solos. Que la manera de sobrevivir es unos con otros. “Es siempre un <<nosotros>>” (Hildyard; Lloyd, 2022).

Es interesante observar cómo la oscuridad es un elemento constante en estas últimas obras. Mientras que en el primer proyecto se manifiesta en un sentido discursivo, en los restantes se trata de un actor que performa el discurso. Tanto en *Como en casa en ningún sitio* (2022) como en *Desproducir la tristeza* (2023), es la lamparita la que marca el principio y final de la obra. O, mejor dicho, la oscuridad es la que avisa y envuelve el discurso, tanto metafóricamente como físicamente. El discurso emerge en el límite entre la luz y la oscuridad, se moldea dentro de la frontera de las sombras. Tal vez yo aún no lo hubiera percibido, pero estaba dando forma y nutriendo las obras junto a mí, simplemente necesitaba aprender a escucharlo. Una comunicación activa que se manifiesta a través de las Criaturas que emergen de esta relación de afectación y lo habitan.

Las Criaturas demandan un cuerpo, una nueva manera de habitar y existir que les permitiera emanciparse de la belleza y vivir en la jugosa oscuridad de la fealdad en toda su plenitud. Yo, humilde y pequeño humano, no consigo entender sus nombres, se resbalan las sílabas desconocidas de mi ignorante lengua. Pero la alteridad me instruyó en el lenguaje de las sombras, y los infinitos futuros posibles que las criaturas susurran y simbolizan recorren mi piel, adentrándose en mis poros como un eco en una cueva. Surgen de mis entrañas y yo de las suyas. Entre ambas nos determinamos, posicionamos y adoptamos el nombre de *Criaturas de la Oscuridad*.

Se posiciona a *uno mismo* como mensajero de esta transmutación, pensador de los cuerpos alternos y alternadores. El deber se basa en indagar entre todas las herramientas e imágenes que ha recogido a lo largo de la vida. La tarea como artista consiste, pues, en darles una forma, siendo consciente que ese mismo acto moldea también a *uno mismo*. El dispositivo que se usa determina no sólo la materialidad que se crea sino también de qué manera se mueven las manos y el cuerpo que lo activan, de qué manera se metamorfosea a sí mismo.

Después de tomar posición, es momento de organizar tanto el archivo físico como conceptual, de arraigarlos entre ellos y formar telarañas de sus múltiples relaciones. Actuar como el alma errante del poeta que se traslada de cuerpos (Baudelaire, 1998, p. 29) y que, además, los lleva hacia la metamorfosis. Recoger la poesía que era ya existente en el día a día (Calle, 2015) y envolverla de sombras para reforzar su significado. Con ello, finalmente, hacer amanecer la Oscuridad que daría cobijo a las Criaturas en el horizonte de la obra.

Y, de pronto, ante mí imponen su imagen como los ents impusieron la suya a Tolkien (Tolkien et al., 2020, p. 56). En el blanco del papel, en su prístina luz, se depositan pequeños paquetes de oscuridad que se entrelazan entre ellos. Se dibujan espacios y líneas de sombras desde los que las Criaturas se configuran y determinan a sí mismas. Las imágenes que me sugieren otros seres se hibridan entre ellos, las infinitas posibilidades de nuevas formas de expandir los cuerpos guían mi mano. De mis dedos y los símbolos que me sugieren surgen dibujos de cuerpos que representan mapas hacia aquel futuro alterno y disidente. Estos no sólo alimentan el deseo personal de volver a la materia de la gráfica y experimentar a través de ella, sino que permiten algo que no sería factible en otra forma de expresión: el dibujo concede no encerrar al sujeto retratado en la materia.

A diferencia de cualquier otra metodología y teniendo en cuenta el nivel y conocimiento que requería cada una de ellas, el acto de dibujar da lugar a estos nuevos cuerpos que se desean manifestar, y concede la habilidad de expandirlos, transformarlos y transmutarlos. En el blanco del papel los límites desaparecen y se hacen difusos, la línea se puede superponer con una plétora de otras líneas y crear capas, diversas profundidades distintas de sombras. Una metáfora clara y directa de la Luz y la Oscuridad, una herramienta para ficcionar sin palabras a través de su propio lenguaje.

A partir de esa escucha de las Criaturas que surgen de las entrañas del discurso y como manera de dar respuesta a sus múltiples deseos y esperanzas, se estipula el proyecto: una colección de dibujos en los que se exploran las posibilidades de los cuerpos hibridados y expandidos, entendiéndolos también como una conversación abierta sobre todos los futuros posibles que se dan lugar a partir de ello.

Pero, ¿cómo ordenar estos dibujos? ¿De qué manera situarlos y moldearlos para que puedan transdimensionar la misma superficie sobre la que se extienden sus trazos? Una cuestión fundamental reside en cómo presentar y posicionar ante el mundo las imágenes-criaturas, pues se relaciona intrínsecamente con cómo se posiciona uno mismo y su obra en el panorama cultural y político. Las Criaturas me piden espacio, que les conceda ocupar la sala y no estar recluidas en una pared.

Rosemarie Castoro, artista estadounidense relacionada con el minimalismo, el arte conceptual y la poesía concreta, había conseguido transmutar la superficie de los dibujos hacía otros caminos. En su obra *Eight Corners* [Ocho puntas] (1971) Castoro crea una serie de paneles de madera en cuya superficie se entretejen una miríada de trazos que conforman un entramado de gran magnitud. Estos tablones se crean de manera que se puedan sostener por sí mismos y habiliten un cambio de posición si así se desea. Castoro consigue, en definitiva, no solo crear sobre la madera una imagen ya de por sí interesante, sino que al desafiar las maneras en las que el dibujo se expone, consigue esculpir el espacio mismo con él. La imagen se convierte en un cuerpo que determina la manera en la que otros cuerpos se acercan y se alejan de él, se transforma en un agente activo que condiciona la forma de habitar un espacio.



Figura 23:
Eight Corners
(Castoro, 1971)



Figura 24:
It's you
(Inglada, 2023)

También Susana Inglada explora esta experimentación con el formato del dibujo entendido como pieza activa en el espacio. La artista española examina temas tales como las relaciones de poder, la autoridad, la corrupción, la complicidad y la desigualdad de género a través de un entramado de dibujos que se posicionan como si de actores en una escena de teatro se tratasen. A través de los lugares en los que se colocan, Inglada da fruto a una conversación sobre las complejidades de los sistemas que se dan en sociedad y sobre cómo nos posicionamos al respecto. Lo que al principio se tratan de dibujos figurativos recortados sobre superficies planas se convierten en agentes vivos que hacen preguntas al espectador. Inglada y sus dibujos-actores no solo ayudan a la obra propia a tomar otras formas que tengan sentido en cuanto al montaje, sino que alimentan a la profundidad de su significado.

Así pues, tomando a Castoro e Inglada como referentes y aliadas en la ideación de la obra, se empieza a vislumbrar estos dibujos como imágenes suspendidas en el espacio a distintas distancias los unos de los otros. El proyecto se transmuta, pues, hacia una instalación formada por estas imágenes de cuerpos híbridos de las Criaturas de la Oscuridad. Al igual que en la obra de Castoro, se pretende esculpir y moldear el espacio de manera que, como en sus escenas, se puedan llegar a retratar también las distintas formas de convivir de las Criaturas (los dibujos y sus sombras, capas y proyecciones).

La superposición de las imágenes en el espacio abre asimismo la emocionante y rica posibilidad de las capas. Las imágenes ahora no solo mantienen relaciones entre ellas, también con el lugar donde se posicionan. El espacio se convierte en otra capa con la que experimentar y jugar. Se busca la transmutación del cubo blanco, su conversión a la oscuridad, para concederle también la entidad de “criatura”.

A partir de ello, se formula lo siguiente: una instalación formada por diversas imágenes gráficas suspendidas en el aire, sobre las que también actuarán una serie de sombras y luces creadas a partir de retroproyectores. La oscuridad que se dibuja en el espacio se convierte en agente activo en la transmutación de las Criaturas. Tal y como Jun Tanizaki reflexiona en *El elogio de la sombra* (1933), la manera en la que la Oscuridad interactúa con los cuerpos es imprescindible para poder visualizarlos en su plenitud.

Mientras que la Voracidad se obsesiona por sacarlo todo a la Luz, de que todo sea absolutamente visible, las Criaturas saben que el no ver también es otra forma de percibir. La suspensión de la mirada conlleva activar otros sentidos, las imágenes que se fragmentan y ocultan también poseen la capacidad de multi dimensionarse, de expandirse. De rehacer su cuerpo como un puzzle y convertirse en alguna otra cosa. En el “otro”. El “otro” que se hace “yo” no por asimilación sino por resistencia, rebelión, liberación.

Los retroproyectores permiten, pues, dibujar un lugar para las sombras y, en cierta manera, enmarcar (que no encerrar) a las Criaturas. Las sombras alimentan a los dibujos, los nutren. Hacen de ellos pequeños vampiros bebiendo de la penumbra y transformándose, resucitándose, reactivándose. La tiniebla teje la materia y la rehace, se alía con la Criatura hacia la metamorfosis constante, infinita. Su forma se vuelve difusa y corrediza, como agua que no se puede retener entre los dedos; escurren sus cuerpos por las retinas y se rebelan ante sus preconcepciones. Permiten, a su vez, que otras capas de sombra que penetren en el espacio se unan en el entramado de incabables posibilidades de la fealdad. En la Oscuridad los cuerpos dejan reposar su carne y expanden sus células, alternándolas. La ficción es capaz de cambiar, revisar y construir nuevas historias. “Si hay una fuerza que tenga la capacidad de acabar dando la vuelta – aunque sea temporalmente - a <<la realidad>> es la fantasía” (Prado Fabregat, 2023).

Basada en California, poseedora de una rica carrera artística multidisciplinaria, Kara Walker uso la sombra de los relatos alternos como herramienta para deconstruir y cuestionar el relato dominante. En la exhibición de 2007 *Kara Walker: My complement, My enemy, My oppressor, My love* se muestra una colección de obras gráficas cuyas siluetas negras conforman elementos disruptivos y transformadores sobre el fondo blanco e imágenes de la historia dominante (ver figura 25), lo cual, tal vez, actúa como metáfora de las maneras en las que las historias provenientes de voces racializadas (en este caso, voces negras) suponen una subversión del relato blanco y eurocéntrico. La Oscuridad se antepone ante la Luz para crear nuevos futuros a partir de una revisión del pasado.



Figura 25:
Harper's Pictorial History of the Civil War (Annotated)
(Walker, 2005)

Desde esta posición que tiene en cuenta el pasado pero mira hacia el futuro mientras planta sus raíces en el presente, se construye el talante que propulsa a la obra y configura la materia que la constituye. Sobre el blanco luminoso del papel se posan las sombras, espacios de Oscuridad que dan cuerpo a las Criaturas. Estas, gracias a la ficción, se transmutan y se fusionan con otros seres y figuras. La herramienta de la fantasía es lo que precisamente les permite existir de otras maneras, pero había de ser la imaginación de la otredad quien les diera forma, pues Cronos nunca les hubiera permitido explorar sus posibles corporeidades y futuribles. Los dibujos que las representan y retratan se encuentran suspendidos en el espacio, colgados del techo, atravesados por luces y sombras producidas por dos retroproyectores.

Para dar más profundidad a los dibujos de Criaturas y al mismo espacio, se requiere una exploración y experimentación de los caminos que abren la participación de las máquinas en el proyecto. Los retroproyectores no suponían solo enmarcar los dibujos, sino que depositar diferentes materiales sobre ellos permitía a los cuerpos sobre el papel transmutarse y expandirse aún más. Colocar recortes de papel y plásticos supone crear sombras extrañas y mágicas, seres de sombra pura que se desvanecen y hacen diáfanos como pequeñas lunas sin luz. Como si de un mar de células se tratase, las formas a las que los retroproyectores dan vida interactúan con las imágenes suspendidas en el aire y crean un entramado rico de visiones. Las capas de Oscuridad se pliegan entre ellas y en sí mismas. Se observan las maravillosas profundidades de la Oscuridad. Lo que una vez se había pensado como un abismo negro e impenetrable se convierte en una cueva infinita en la que sus seres proliferan. Entre las arrugas de las sombras, entre sus superposiciones, el cuerpo se transmuta.



Figura 26:
Prueba de montaje
(Autoría propia, 2024)



Figura 27:
Prueba de montaje
(Autoría propia, 2024)



Figuras 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43:
Prueba de montaje
(Autoría propia, 2024)





Figura 44:
Prueba de montaje
(Autoría propia, 2024)



Figura 45:
Prueba de montaje
(Autoría propia, 2024)

Ese hecho da paso a un interesante fenómeno: una especie de igualdad entre materiales que en la normatividad se llegan a considerar “pobres” o “inadecuados”. Cuerpos a los que hay que hacer desaparecer o, cuánto menos, hacer completamente invisibles. Este discurso, desde el sentido sociológico, se traslada a lo que el colectivo DU-DA abarca en sus proyectos relacionados con la muerte. Por otra parte, si lo miramos desde un sentido matérico (no con el objetivo de separar estas dos líneas de pensamiento, sino de crear relaciones entre ellas) se puede llegar a mantener una conversación abierta sobre qué materiales son “adecuados” para una obra de arte. Con la inserción de plásticos en la instalación, aunque fuera solo como elemento de textura en la retroproyección, se abre una nueva línea que se entrelaza con las ya estipuladas en la obra.

Al igual que las Criaturas son agentes activos en la configuración de las sombras de la obra, también los recortes y los plásticos constituyen su oscuridad. Todos los materiales son útiles, todos tienen su propio significado, recorrido e importancia. Como cada cuerpo. La carne es solo carne, el papel es puramente papel y el plástico no es más que plástico. Todos son materia que se retroalimenta y que surge de los unos de los otros, un organismo comunitario vivo que entiende que sin coaliciones y alianzas no habrá futuro alguno.

Es por eso, pues, y dada no solo la profundidad discursiva sino los interesantes efectos visuales que el plástico dotaba a la instalación, que se decide incorporar el plástico como elemento proyectado y como superficie corpórea habitando en el espacio. Dibujos de constitución transparente como el cristal y etéreos como una brisa cuyas particularidades matéricas activan nuevos aspectos de las imágenes sobre papel.

Durante la investigación de materiales surge otra nueva posibilidad con la que jugar en cuanto a las materialidades de la obra: el papel espejo. Una especie de encrucijada entre el plástico y el papel. A través de él, el dibujo es capaz de proyectar una sombra en el espacio pero reúne ahora una nueva cualidad. En la superficie plateada, es capaz de reflejar otros cuerpos y de proyectar luces y sombras en la sala. El espejo permite al cuerpo fraccionarse y expandirse. Lo hace aparecer en otros lugares, generando una suerte de transdimensionalidad.

Por sí mismo el espejo supone una transformación de la imagen real a la ficción, en el sentido de que la imagen reflejada es siempre quimérica. Un animal cuyo tejido está hecho de ilusiones y cuyos huesos están hechos de luz que se desliza sobre una superficie que le permite existir. Como sabiamente apunta Caparrós (Comunicación personal, 15 de febrero de 2024) en una de las numerosas conversaciones que hemos compartido, nosotros “al fin y al cabo no somos más que luz reflejada”, ya sea en un espejo, en un glóbulo ocular, en un cerebro. En esa imagen gemela e invertida somos capaces de vislumbrarnos a nosotros mismos en compañía de nuestra sombra, nuestra otra imagen gemela. La ficción es una herramienta que permite crear realidades alternas.

Figuras 46, 47:
Detalle de dibujo sobre
plástico
(Autoría propia, 2024)



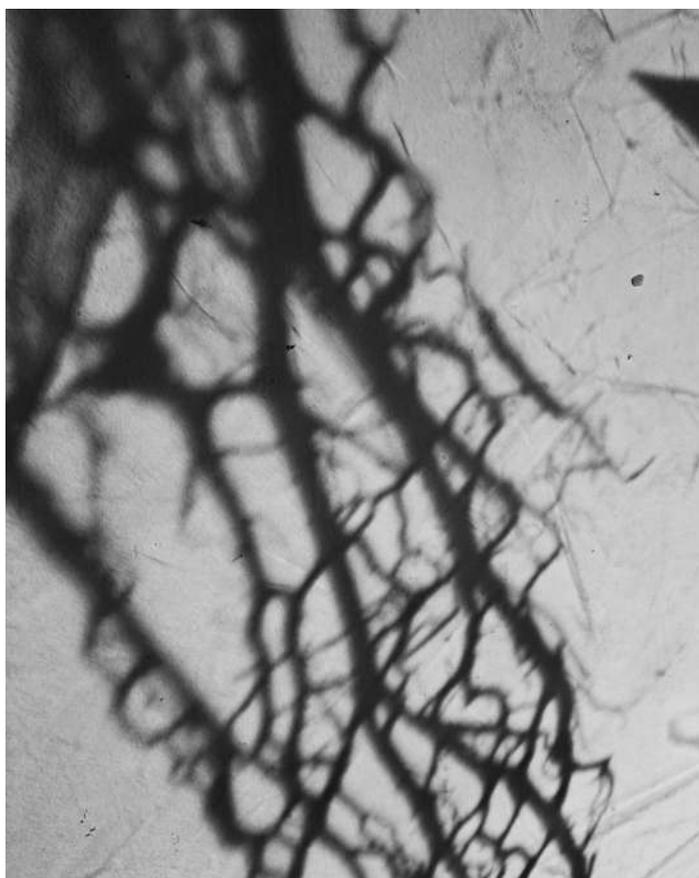


Figura 48:
Detalle de retroproyección
(Autoría propia, 2024)



Figura 49:
Detalle de dibujo sobre papel
(Autoría propia, 2024)

Con todo esto, la obra toma forma finalmente como una instalación de dibujos suspendidos en el aire constituidos por papel, plástico y papel espejo. Las imágenes se constituyen y escalan en diversas formas y tamaños, tal y como los cuerpos se desarrollan y evolucionan por diferentes caminos. Dos retroproyectores enmarcan la escena y, con la ayuda de recortes de papel y plástico, proyectan sombras y texturas en el espacio. Se trata de la ficción de cuerpos en los que se recupera y se emancipa la fealdad, entendiéndolo como una senda hacia un estado en el que son posibles las coaliciones entre diferentes seres y las nuevas corporalidades. El dibujar la Oscuridad da paso a entender la alteridad y la disidencia como un ente independiente. Se le devuelve la agencia y el derecho a autodeterminarse y, finalmente, se le permite llegar a la transmutación y metamorfosis que le supondrá la liberación.

La ideación de estas imágenes de cuerpos transformados surge a partir de la creación de un archivo de imágenes e ideas que, o bien se habían recogido anteriormente, o se habían encontrado durante el proceso de la obra. La colección trata de dibujos, impresiones, fotografías propias, objetos encontrados, videos, escritos, etc. Estas imágenes son en su mayoría de elementos vegetales y animales que posteriormente se fusionan entre sí y con entes humanos. Plantas, raíces, huesos, alas, escamas y órganos diversos se expanden como hongos y se activan unos a otros. Forman entramados que se sumergen bajo sus diferentes superficies. El tejido de una flor se conecta con el de la piel humana y ya no existe una frontera entre los dos. El ser híbrido se hace a sí mismo y la Criatura da rienda suelta a las posibilidades de estas conexiones de vida, organismos



Figura 50:
Detalle de materiales sobre retroproyector
(Autoría propia, 2024)

y materia. Se conectan entre ellos de la misma manera que las células interactúan las unas con las otras bajo un microscopio. Las corrientes vivas se encuentran y se convierten en un gran mar de horizonte infinito. En las inacabables posibilidades de las tinieblas, ellas se manifiestan y se declaran en continua coalición.

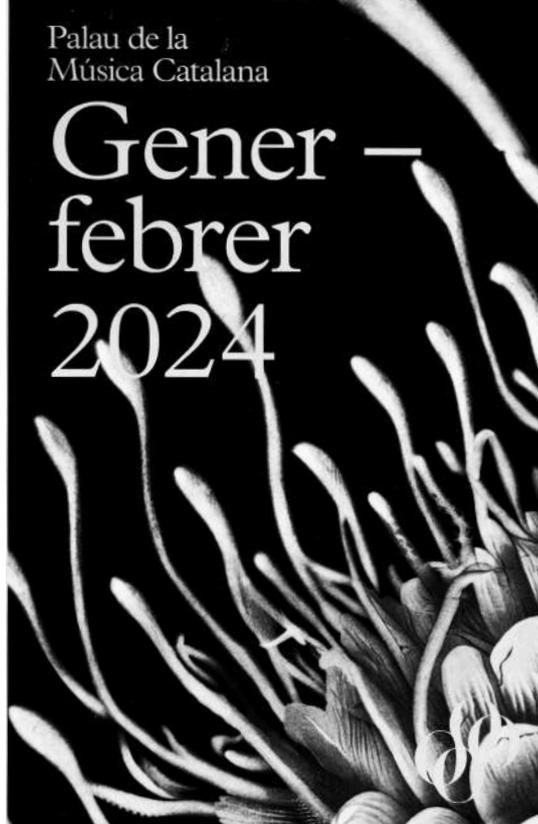
En el archivo, además, son importantes tanto la materia viva como la muerta. Todo forma parte del continuo ciclo de transformaciones y la muerte del cuerpo da paso al renacer de otros organismos. Nuestros tejidos se reciclan a sí mismos y a través de otros, nueva vida surgirá de lo que se pudre y se convierte en compost. Y la resurrección que sugieren estos nuevos entes nacidos de los desechos será dibujada a través de la memoria de nuestra existencia. El cuerpo que renace a partir del otro llevará consigo siempre el recuerdo, y su deber será traspasarlo a cada nueva vida con la que se fusione y a la que ofrezca cobijo antes y después de su muerte.

En este proyecto el dibujar, en cierta manera, se configura a través de la misma filosofía. Una fusión de materia que surge la una de la otra, que se sujetan entre ellas a través de diversas sombras y espacios oscuros. No se busca el hacer una imagen necesariamente real, sino que se pretende activar otras maneras de pensar y relacionarse a través de ello. Lo que se pretende ofrecer son, en esencia, dibujos cuyas representaciones funcionan como metáforas o símbolos de nuevas corporalidades, entendiendo que el tener un cuerpo implica también un relacionarse con y percibir el entorno.

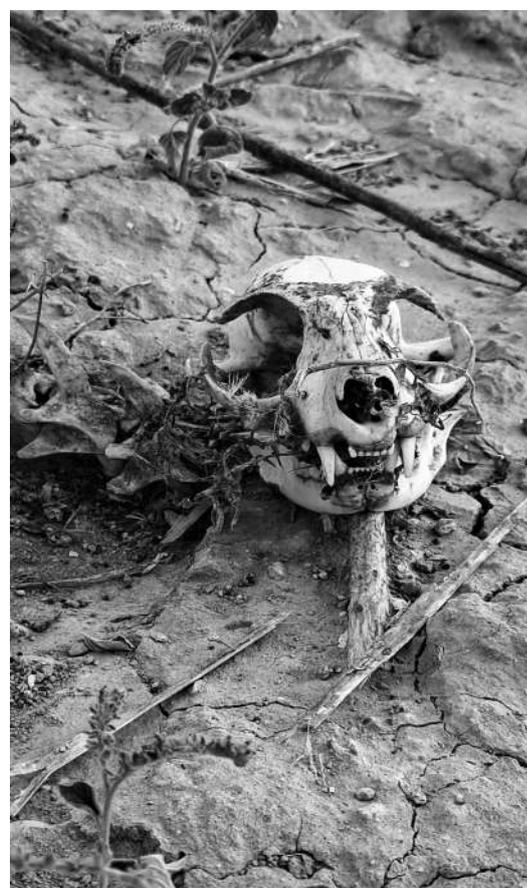


Figuras 51, 52, 53, 54, 55:
Fotografías tomadas como parte del archivo
(Autoría propia, 2024)





Figuras 56, 57, 58:
Folletos publicitaris de programación de conciertos
(Palau de la música catalana, 2024)



Figuras 59, 60, 61:
Fotografías tomadas como parte del archivo
(Autoría propia, 2024)

Figuras 62, 63, 64, 65, 66:
Fotografías tomadas como parte del archivo
(Autoría propia, 2024)



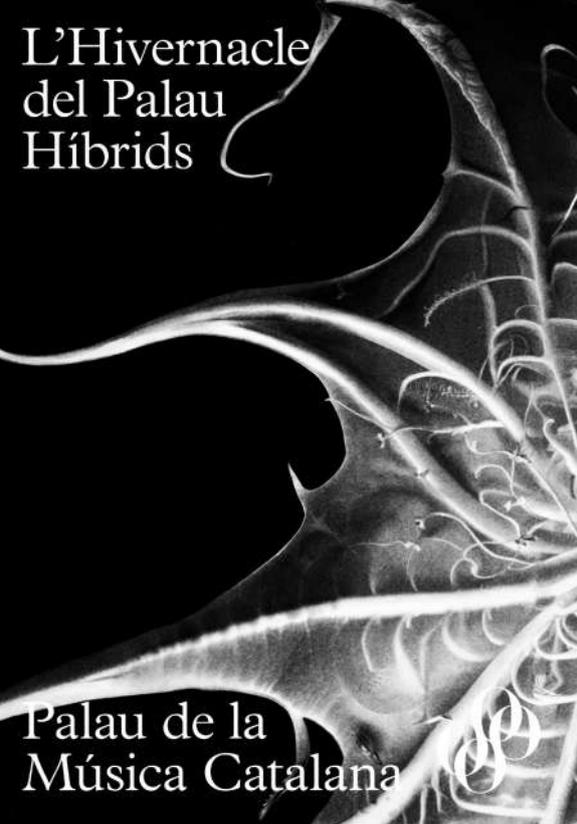
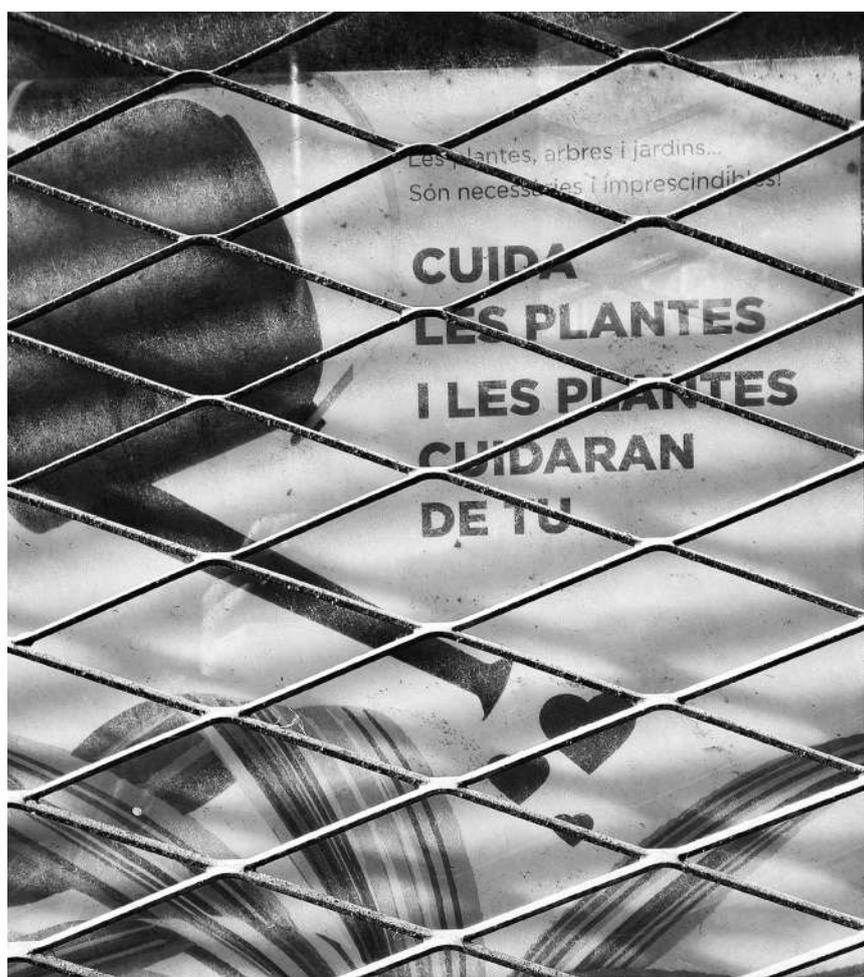


Figura 67:
Folletos publicitaris de
programació de concerts
(Palau de la música catalana, 2024)



Figuras 68, 69:
Fotografias tomadas como parte
del archivo
(Autoría propia, 2024)



Por tanto, estos cuerpos ficcionados son seres hechos a partir de otros seres, retazos de imágenes tejidas entre sí para transformarse a sí mismas en un organismo comunitario que se regodea de su extrañeza y metamorfosis.

Las fusiones e hibridaciones extrañas, mágicas y alienígenas no son necesariamente una muestra literal del futuro, sino ficciones sobre cómo afrontar el presente en pos de un futuro en el que todos podamos sobrevivir con todos. La fealdad, la alteridad y la Oscuridad abren discursos y líneas de pensamiento que se alejan de la normatividad, y en una sociedad en la que lo “normal” es adherirse a un sistema cruzado por el capitalismo (y todos los otros sistemas que lo sostienen) será la metodología propia de las Criaturas, entes disidentes, las que nos salvarán.

En cuanto a las cuestiones técnicas, la serie de dibujos finalmente acaba formada por las siguientes piezas: cinco dibujos recortados de papel de acuarela, cinco recortes de acetato, cinco piezas recortadas de papel espejo y tres piezas de celofán, todas ellas oscilando en diferentes tamaños. En los retroproyectors, diversas piezas que surgieron de los restos de los recortes realizados se depositan junto a trozos de plástico de embalaje varios.

Las imágenes se suspenden del techo de la sala con hilo de pescar. Para delimitar el espacio y así mismo aislar cuanta más oscuridad posible, se coloca una tela negra opaca para teatro que forma un pasillo. Esta distribución se ve afectada primordialmente por la naturaleza y limitaciones de la sala donde se expone el proyecto. Sin embargo, el pasillo permite también un penetrar y deambular en la instalación que abre una nueva posibilidad: el espectador que en su adentrarse se da cuenta de su influencia en la obra, convirtiéndose él mismo en otra Criatura.

Otro aspecto más que interviene en el descubrimiento del entorno es el sonido: unas campanillas de viento distribuidas que se activan con el movimiento dan cuenta de presencias y subrayan afectaciones. El sonido que producen movimientos y roces con el metal canta recuerdos de luces y sombras que se dibujan en el espacio, de los reflejos que las superficies espejadas producen en los diversos planos. Las campanillas de viento funcionan como gargantas y cuerdas vocales, configuran una voz para las Criaturas y permiten la comunicación entre cuerpos presentes y ficticios. Y es en esta conversación que se constituye parte de nuestra historia hacia los futuros posibles.

Criaturas de la Oscuridad

2024

3 M x 8 M

Instalación formada por una serie de dibujos de papel, plástico y papel espejo; una cortina negra de tela gruesa, dos retroproyectores e instrumento de viento.



Figura 70:
Detalle de montaje
(Autoría propia, 2024)





Figura 71:
Fragmento de montaje
(Autoría propia, 2024)



Conclusiones

(o lo que las Criaturas me han enseñado)

La obra nació de una necesidad de entender qué era aquello que alimentaba la desesperación tanto personal como colectiva a aquella hipervigilancia sobre la propia apariencia. Una apariencia que debía ser siempre pulcra, impoluta, inmaculada, bella.

Durante los objetivos, se habla de indagar en la herida, de hundir los dedos en la carne y dejar correr la sangre. Se trataba de un anhelo de extirpar aquello que no dejaba cauterizar el trauma, de distanciarse del propio cuerpo para poder observar la manera en la que era apuñalado y maltratado por un sistema que pretende explotarlo.

La investigación que resulta de ello concluye con las respuestas que se buscaban. De ella se forma la metáfora de la belleza como Luz y la fealdad como Oscuridad, y se crea una mitología propia para dar forma y articular las especificidades. La belleza, atravesada por el capitalismo, además de por todos los otros sistemas que lo sostienen y son sostenidos por él, crea retorcidos ciclos de autoexplotación y reproducción de nuestro cuerpo y las imágenes de él. Nos convence de que solo al ser bellos podemos ser queridos y valorados y, por ende, nos hace temer a la fealdad.

Sin embargo, la emancipación de la fealdad de este sistema supone nuevas y emocionantes posibilidades de existencia. La Oscuridad de su esfera, que guarda la otredad (que es inherentemente inaceptable para los discursos de la belleza), representa una ambigüedad que da paso a una metamorfosis infinita, el eterno transmutar. La otredad permite el cambio y el devenir hacia el futuro. Y si la belleza se agarra a la noción de individualidad, la fealdad se arraiga en la comunidad.

Tal vez lo más importante sobre poner en relieve los relatos, cuerpos y mentalidades alternas y disidentes sea el entender que, allí donde no se hallen ficciones que los representen, es donde ha de intervenir la creación y la recuperación.

Por tanto, finalmente, el proyecto de Criaturas de la Oscuridad se posiciona a sí misma como una ficción híbrida, mágica, alienígena y con identidad propia que pretende dar lugar a una nueva metodología y manera de pensar(nos) hacia discursos que posibiliten la liberación de todos los “otros” y su autodeterminación como “yo”. Pero, por encima de todo, se trata de tomar una posición frente al pasado, parando los pies firmes como raíces en el presente y mirando hacia un otro futuro.



Bibliografía

Libros

Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/La frontera; La nueva mestiza*. Capitán Swing.

Baudelaire, C. (1998). *Spleen de París; Pequeños poemas en prosa*. Visor Libros.

Castiglione, B. de. (1513-1518). *El cortesano*. Cátedra.

Chiang, T. (1998). *Story of your life*. Palgrave Macmillan.

Evans, A. (2015). *Brujería y contracultura gay; Una visión radical de la civilización occidental y de algunas de las personas que han tratado de destruirla*. Descontrol.

Eco, U. (2004). *Historia de la Belleza*. Lumen.

Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Lumen.

Eskalera Karakola, Hooks, B., Brah, A., Sandoval, C., Anzaldúa, G., Levins Morales, A., Bhavnani, K., Coulson, M., Jacqui Alexander, M., Talpade Mohanty, C. (2004). *Otras inapropiables: feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Flores, V. (2010). *Deslenguada; Desbordes de una proletaria del lenguaje*. Ají de pollo.

Freire, P. (1975). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI.

Gómez Grijalva, D. (2017). *Mi cuerpo es un territorio político*. Antipersona.

Guardiola, I. (2019). *L'ull i la navalla*. Arcàdia.

Han, B. (2012). *La sociedad del cansancio*. Herder.

Han, B. (2021). *Psicopolítica*. Herder.

Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema; Generar parentesco con el Chthuluceno*. Consonni.

Kafka, F. (1915). *La Metamorfosis*. (Primera edición en <<Biblioteca de autor>>: 1998). Alianza Editorial.

Manen, M. (2012). *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Consonni.

Lorde, A. (2003). *La hermana, la extranjera; Artículos y conferencias*. Horas y horas.

Orwell, G. (1949). *1984*. Debolsillo.

Parra, J. (2021). *Scream Queer; La representación LGTBIQ+ en el cine de terror*. Dos Bigotes.

Preciado, P. (2020). *Yo soy el monstruo que os habla; Informe para una academia de psicoanalistas*. Anagrama.

Rosenkranz, K. (1920). *Estetica del Brutto*. Il Mulino.

Strings, S. (2019). *Fearing the Black Body: The Racial Origins of Fat Phobia*. NYU Press.

Sutherland, J. P. (Ed.). (2016). *Ficciones políticas del cuerpo; Lecturas universitarias de género, sexualidades críticas y estudios queer*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria de Santiago de Chile.

Tanizaki, J. (1933). *El elogio de la sombra*. (46ª ed.). Siruela

Tolkien, J.R.R; Ferré, V; Carruthers, L; McIlwaine, C; Devaux, M. (2020).
Tolkien; Viaje por tierra media. cARTEm.

Vuong, O. (2019). *On Earth We're Briefly Gorgeous.* Penguin Press.

Wall Kimmerer, R. (2021). *Una trenza de hierba sagrada. Saber indígena, conocimiento científico y las enseñanzas de las plantas.* Capitán Swing.

Wilde, O. (1898). *La decadencia de la mentira.* (3ª ed.). Cuadernos del Acantilado, 65.

Zafra, R. (2017). *El entusiasmo; Precariedad y trabajo creativo en la era digital.*
Editorial Anagrama.

Documentos web

Blanco Martínez, J. (27 de Octubre de 2020). *Monstruo*. Círculo de Bellas Artes de Madrid. <https://www.circulobellasartes.com/glosario-fracaso-monstruo-julia-blanco/>

De la Nuez, I. (19 de diciembre de 2021). *Anticolonialismo o museo*. Concreta. <https://editorialconcreta.org/Anticolonialismo-o-museo>

Hernandez Calderón, D. (27 de marzo de 2024). *Restitución, reparación y memoria en museos europeos*. Radio Africa Magazine. <https://www.radioafricamagazine.com/restitucion-reparacion-memoria-museos-europeos/>

Juanena, A. (2021). “*El museo es por definición un aparato colonial*”; *Entrevista con Elvira Dyangani Ose*. Minerva. <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=894>

Prado Fabregat, E. (2023). <<*Més lloc per a la fosca*>>. girona. <https://web.girona.cat/bolit/exposicions/2023/mesllocperalafosca>

Torres, P. (18 de Marzo de 2015). *Sophie Calle: <<Mi trabajo no tiene nada que ver con la intimidad>>*. ABC Cultural. <https://www.abc.es/cultura/cultural/20150318/abci-entrevista-sophie-calle-201503161215.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>

Yamamoto, D. (6 de marzo de 2010). *Sea serpents' arrival puzzling, or portentous?*. The Japan Times Online. <https://www.japantimes.co.jp/news/2010/03/06/national/sea-serpents-arrival-puzzling-or-portentous/>

(2020). *morir guay*. La Escocesa. <https://laescocesa.org/es/view/morirguay/3746>

Audiovisuales

Amirpour, A. L. (Directora). (2014). *Una chica camina sola a casa de noche* [Película]. SpectreVision; Black Light District; Logan Pictures; Say Ahh Productions.

Chakravarti, D; Green, H. [Journey to the Microcosmos] (24 de noviembre de 2020). *This Ciliate is About to Die*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ibpdNqr-tar0>

Cronenberg, D. (Director). (2022). *Crímenes del futuro* [Película]. Serendipity Point Films.

Cros, A; Warner, M. [CCCB] (16 de junio de 2021). “*Eunoè*”, *Marina Warner, Alba Cros. Un vocabulari per al futur*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=i-QASLb-GLXg&t=71s>

Denis, V. (Director). (2016). *Arrival* [Película]. Paramount Pictures.

Del Toro, G. (Director). (2017). *La forma del agua* [Película]. Fox Searchlight Pictures; TSG Entertainment; Double Dare You Productions; Bull Productions

Fonseca, E; Mancuso, S; Do Teixeira, X. [CCCB] (13 de octubre de 2020). “*Espècie*”, *Stefano Mancuso, Xiana do Teixeira i Emilio Fonseca. Un vocabulari per al futur*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ViEUGYuXkx0>

Hildyard, D; Lloyd, K. (Invitadas). (31 de julio de 2022). *Existiendo entremedio (Nº 3)* [Episodio de Podcast]. En Undead Matter. Radio web MACBA. <https://rwm.macba.cat/es/investigacion/undead-matter-3-existiendo-entremedio>

Maudit, R. (2021). *The Vampire Manifesto (film)* [Video]. raisamaudit.com. https://raisamaudit.com/?THE_FILM/

MACBA. [MACBA Barcelona Oficial] (17 de mayo de 2023). *Exposición “Laura Lima. Balé Literal” / Rueda de prensa*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=m1DfQtQAL0Q>

Matadero Madrid. [Matadero Madrid] (29 de julio de 2022). *Raisa Maudit* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=LEhSg9xBF8U>

McCausland, E. [CCCB] (15 de marzo de 2021). *Marte, feminismo y cultura popular*. [Video]. CCCB. <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/marte-feminismo-y-cultura-popular/237275>

Moray, I; Putuma, K. [CCCB] (13 de octubre de 2020). *”Normal”, Koleka Putuma i Irene Moray. Un vocabulari per al futur*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=b4u2eQU7ZXc>

New Museum. [New Museum] (11 de mayo de 2023). *Exploring “Wangechi Mutu: Intertwined” with Co-Curators Vivian Crockett and Margot Norton*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=voREE3We0Os>

Latour, B; Ortín Castellví, G. [CCCB] (13 de octubre de 2020). *“Natura”, Bruno Latour i Gerard Ortín Castellví. Un vocabulari per al futur*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=FJPri-WiI1E>

Louisiana Museum. [Louisiana Channel] (21 de febrero de 2023). *“I cheer for the monsters.” | Artist Sandra Mujinga | Louisiana Channel*. [Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=XxAz\]brZse8](https://www.youtube.com/watch?v=XxAz]brZse8)

Louisiana Museum. [Louisiana Channel] (9 de junio de 2023). *“It’s important to keep imagining other realities.” | Artist Sandra Mujinga | Louisiana Channel*. [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=1y-Gie_uDJM

Lynch, D. (Director). (1980). *El hombre elefante* [Película]. Paramount Pictures.

Okojie, I; G. Corral, A. [CCCB] (16 de junio de 2021). *”Llum”, Irenosen Okojie i Alba G. Corral. Un vocabulari per al futur*. [Video]. Youtube. <https://www.cccb.org/ca/multimedia/videos/llum/236305>

Rojas Contreras, I; Toucedo, D. [CCCB] (4 de diciembre de 2020). *“Frontera”, Ingrid Rojas Contreras i Diana Toucedo. Un vocabulari per al futur*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=RF-8ckfWS1o>

Stanley Robinson, K. [CCCB] (24 de octubre de 2024). *Kim Stanley Robinson: «Piénsate como planeta». Prólogo de la exposición «Después del fin del mundo»*. [Video]. CCCB. <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/kim-stanley-robinson-piensate-como-planeta/227776>

Tensai. [Tensai Productions] (22 de abril de 2024). *Disturbing the Comfortable* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=aFSYaie-Z4E>

Kusama, K. (Directora). (2009). *Jennifer's Body* [Película]. Fox Atomic; Dune Entertainment.

Obras y artistas

Barber, M; Codony, P; Coromina, M; G. Corral, A; Lombardía, A; Viarnès, C. (2023). *Més lloc per a la fosca* [Exhibición]. Centre d'art contemporani Bòlit de Girona. <https://web.girona.cat/bolit/exposicions/2023/mesllocperalafosca>

Benchamma, B. (2015). *Representation of Dark Matter* [Dibujo a gran escala sobre pared]. The Drawing Center. <https://drawingcenter.org/exhibitions/abdelkader-benchamma-representation-of-dark-matter>

Castoro, R. (1971). *Eight Corners* [Grafito sobre puertas de polvo de mármol y yeso]. Galería Thaddaeus Ropac. <https://ropac.net/artists/36-rosemarie-castoro-estate/>

Colectivo DU-DA. (2020). *morir guay* [Proyecto multidisciplinario de investigación]. Barcelona. <https://du-da.net/en/category/morir-guay-en/>

Duk Hee Jordan, A. (2023). *I must alter myself into a life-form which can exist on this planet* [Exhibición]. La Casa de Artes Electrónicas de Basilea HEK. https://dukhee.de/projects/2023_Alter/

Duk Hee Jordan, A. (2010). *Genesis* [Obra orgánica]. Galeria Cubus-m. https://dukhee.de/projects/2010_GENESIS/

Duk Hee Jordan, A. (2019). *Staying With The Trouble* [Video instalación y diseño de escenario]. Ciudadela de Spandau. https://dukhee.de/projects/2019_Stayingwiththetrouble/

Inglada, S. (2023). *It's you* [Grafito y carboncillo sobre papel creayonson]. Centre d'Arts Contemporànies Mèdol. <https://susannainglada.com/si/its-you/>

Inglada, S. (2020). *Slow Learners* [Técnica mixta en papel y pared]. Art Rotterdam. <https://susannainglada.com/si/slow-learners/>

Inglada, S. (2019). *Strangeled* [Tiza en papel y vinilo, pintura en el suelo]. Museo Dordrecht. <https://susannainglada.com/si/strangeled/>

Maudit, R. (2021). *The Vampire Manifesto* [Obra múltiple]. <https://raisamaudit.com/?vampiremanifesto>

- Mutu, W. (2006). *Lizard Love* [Collage con tinta, pintura en espray i materiales diversos]. Museo de Arte de Nueva Orleans NOMA. <https://noma.org/exhibitions/wangechi-mutu/#exhibition-works>
- Mutu, W. (2003). *Intertwined* [Collage con acuarela en papel]. Museo de Arte de Nueva Orleans NOMA. <https://noma.org/exhibitions/wangechi-mutu/#exhibition-works>
- Mutu, W. (2022). *In Two Canoe* [Escultura de bronce]. New Museum. <https://ocula.com/advisory/picks/wangechi-mutu-the-new-museum/>
- Mujinga, S. (2022). *IBMSWR: I Build My Skin With Rocks* [Videoinstalación]. Galería nacional de Gegenwart. <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/sandra-mujinga/>
- Lima, L. (2023). *Balé Literal* [Instalación]. Museo de arte contemporáneo de Barcelona MACBA. <https://www.macba.cat/es/exposiciones/laura-lima-bale-literal-2/>
- Ovartaci. (2018). *Ovartaci & the Art of Madness* [Exhibición]. Kunsthall Charlottenborg. <https://kunsthallcharlottenborg.dk/en/udstillinger/ovartaci-2/>
- Talayero, S. (2023). *Los pétalos furiosos* [Exhibición de pintura en superficies diversas]. La Lonja. <https://lalonjalogroño.com/project/los-petalos-furiosos>
- Talayero, S. (2023). *Meteora* [Exhibición de pintura en superficies diversas]. Carreras Muga. <https://bilbaoarte.eus/meteora-susana-talayero/>
- Walker, K. (2007). *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love* [Exhibición]. Centro de Arte Walker. <https://walkerart.org/calendar/2007/kara-walker-my-complement-my-enemy-my-oppress/>

Figuras

Figura 1:

Autoría propia. (2024). *La Voracidad y el cubo blanco* [Dibujo sobre papel digitalizado].

Figura 2:

Autoría propia. (2024). *La esfera luminosa y la oscuridad* [Dibujo sobre papel digitalizado].

Figura 3:

Autoría propia. (2024). *Dibujo preliminar* [Grafito sobre papel].

Figuras 4, 5, 6:

Maudit, R. (2021). *The Vampire Manifesto* [Fotogramas].

https://raisamaudit.com/?THE_FILM/

Figura 7:

Kusama, K. (2009). *Jennifer's Body* [Fotograma].

<https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/what-jennifers-body-foretold>

Figura 8:

Amirpour, A. L. (2014). *Una chica camina sola a casa de noche* [Fotograma]. <https://www.imdb.com/title/tt2326554/>

Figura 9:

Del Toro, G. (2017). *La forma del agua* [Fotograma]. <https://www.lasprovincias.es/culturas/cine/forma-agua-pelicula-20221227174549-nt.html>

Figura 10:

Kusama, K. (2009). *Jennifer's Body* [Fotograma].

<https://cinema.cornell.edu/jennifers-body>

Figura 11:

Mutu, W. (2022). *In Two Canoe* [Fotografía]. <https://www.hluce.org/news/articles/wangechi-mutu-forges-new-stories-and-histories-nature-storm-king-art-center/>

Figura 12:

Mutu, W. (2003). *Intertwined* [Collage con acuarela en papel].

<https://noma.org/exhibitions/wangechi-mutu/#exhibition-works>

Figura 13:

Mutu, W. (2006). *Lizard Love* [Collage con tinta, pintura en espray i materiales diversos].

<https://noma.org/exhibitions/wangechi-mutu/#exhibition-works>

Figuras 14, 15:

Mujinga, S. (2022). *IBMSWR: I Build My Skin With Rocks* [Fotografía].

<https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/sandra-mujinga/>

Figura 16:

Duk Hee Jordan, A. (2019). *Staying With The Trouble* [Fotografía].
https://dukhee.de/projects/2019_Stayingwiththetrouble/

Figura 17:

Duk Hee Jordan, A. (2023). *I must alter myself into a life-form which can exist on this planet* [Fotografía]. https://dukhee.de/projects/2023_Alter/

Figura 18:

Duk Hee Jordan, A. (2010). *Genesis* [Fotografía].
https://dukhee.de/projects/2010_GENESIS/

Figura 19:

Colectivo DU-DA. (2020). *morir guay* [Fotografía].
<https://laescocesa.org/es/view/moriguay/3746>

Figura 20:

Autoría propia. (2021). *Pandora abre la caja* [Fotografía].

Figura 21:

Autoría propia. (2022). *Como en casa en ningún sitio* (detalle de atrezzo) [Fotografía].

Figura 22:

Autoría propia. (2023). *Desproducir la tristeza* [Fotografía].

Figura 23:

Castoro, R. (1971). *Eight Corners* [Fotografía].
<https://awarewomenartists.com/en/artiste/rosemarie-castoro/>

Figura 24:

Inglada, S. (2023). *It's you* [Fotografía]. <https://susannainglada.com/si/its-you/>

Figura 25:

Walker, K. (2005). *Harper's Pictorial History of the Civil War* (Annotated)
[Litografía e impresión sobre papel].
<https://walkerart.org/collections/artworks/harpers-pictorial-history-of-the-civil-war-annotated>

Figura 26:

Autoría propia. (2024). *Prueba de montaje* [Fotografía].

Figura 27:

Autoría propia. (2024). *Prueba de montaje* [Fotografía].

Figuras 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43:

Autoría propia. (2024). *Prueba de montaje* [Fotografía].

Figura 44:

Autoría propia. (2024). *Prueba de montaje* [Fotografía].

Figura 45:

Autoría propia. (2024). *Prueba de montaje* [Fotografía].

Figuras 46, 47:

Autoría propia. (2024). *Detalle de dibujo sobre plástico* [Fotografía].

Figura 48:

Autoría propia. (2024). *Detalle de retroproyección* [Fotografía].

Figura 49:

Autoría propia. (2024). *Detalle de dibujo sobre papel* [Fotografía].

Figura 50:

Autoría propia. (2024). *Detalle de materiales sobre retroproyector* [Fotografía].

Figuras 51, 52, 53, 54, 55:

Autoría propia. (2024). *Fotografías tomadas como parte del archivo* [Fotografía].

Figuras 56, 57, 58:

Palau de la música catalana. (2024). *Folletos publicitarios de programación de conciertos* [Escáner].
(Palau de la música catalana, 2024)

Figuras 59, 60, 61:

Autoría propia. (2024). *Fotografías tomadas como parte del archivo* [Fotografía].

Figuras 62, 63, 64, 65, 66:

Autoría propia. (2024). *Fotografías tomadas como parte del archivo* [Fotografía].

Figura 67:

Palau de la música catalana. (2024). *Folletos publicitarios de programación de conciertos* [Escáner].

Figuras 68, 69:

Autoría propia. (2024). *Fotografías tomadas como parte del archivo* [Fotografía].

Figura 70:

Autoría propia. (2024). *Detalle de montaje* [Fotografía].

Figura 71:

Autoría propia. (2024). *Fragmento de montaje* [Fotografía].



Anexo

Esto me hace pensar en la constante comparación en el racismo entre gente racializada y animales, en su intento de deshumanizarlos

En cierta manera también es un intento de poner el catolicismo por encima de todas las otras religiones que convivían con la naturaleza, llamados salvajes, animales, monstruos

especies está en relación directa con su semejanza con el hombre.

Obra de los pasajes
A. Toussenot: L'esprit des bêtes. Paris. 1884. p. 1. Cit. en Obra de los pasajes, 12 a. 1



temiendo nombre

astraldemise Follow

IN A WORLD WHERE BEAUTY AND ATTRACTIVENESS HAVE BECOME SO COMMONPLACE AND MUNDANE THE EXCEPTIONAL UGLINESS HAS BECOME DIVINE

astraldemise Follow

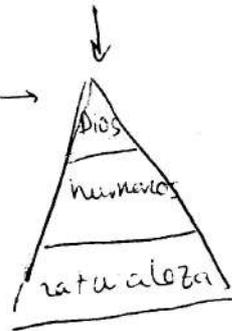
I SAW AN ADVERTISEMENT FOR A CAR THAT LOOKS LIKE EVERY OTHER CAR AND THEY COMPARED IT TO A UNUSUAL UGLY LITTLE VEHICLE AND ITS STRANGENESS WAS FAR MORE CAPTIVATING THAN THE SLEEK BORING CAR THE AD WAS ACTUALLY FOR

soracities Follow

Beauty is, in some way, boring. Even if its concept changes through the ages... a beautiful object must always follow certain rules. A beautiful nose shouldn't be longer than that or shorter than that, on the contrary, an ugly nose can be as long as the one of Pinocchio, or as big as the trunk of an elephant, or like the beak of an eagle, and so ugliness is unpredictable, and offers an infinite range of possibility. Beauty is finite, ugliness is infinite like God.

Umberto Eco, On Ugliness

lo ves así →



pero yo lo veo así →



todo convive y se retroalimenta.

Un ciclo.

todo se relaciona y todo se afecta

→ lo extraño, lo disidente, se convierte en infinito, divino, en el monstruo - prodigio,

monstruoso divino

este post lo empecé todo. lo vi de pura casualidad en pinterest, pienso mucho en ello

Fue un poco como enamorarse

El espanto lo hace para Vico, para Jochmann la imagen de los monstruos y de los monstruos de los primeros tiempos no fue un monstruo de estadores sacerdotes, ni la leyenda de unos monstruos ávidos de poder y de dominio, sino que esas monstruos las primeras en que la humanidad expresó su

→ Tal vez, en los monstruos también reflejamos una faceta de la condición humana.
 A quién llamamos monstruos, a quién se parecen los monstruos, cuando pasamos de ser prodigios a ser criaturas del horror.

de la poesía
 II, 2, p. 395



La oscuridad no es necesariamente el no ~~ver~~ ver sino el mirar de otra manera.
 En la oscuridad las reglas cambian y se permite a otro tipo de vida y organismos proliferar, en la oscuridad no hay gobernantes

Junto a la idea de metamorfosis, aquí es determinante para Goethe la propia idea de polaridad, que atraviesa sus investigaciones. La oscuridad para él no es simplemente una ausencia de la luz —en ese caso no podríamos percibirla—, sino que es una forma de contra-luz positiva.

Goethe
 Obras II, 2, p. 337



↳ lo que el no ver es otra manera de mirar misma

Dios era un poco el parióptico de su época, el "fbi agent that is assigned to watch you through your computer camera"

→ Esto me hace pensar en como las representaciones literales de los angeles biblicos se parecen más a una especie de abstracción monstruosa de un ser que no es un ser sino una especie de ensañación que a los rubiales de ojos azules que meren en Hollywood

Recuerdo haber tenido una conversación con Kafka —dice Kafka— cuyo punto de partida era la Europa actual y la de la de la. «Somos», dijo, «pensamientos ideas de de la que se alzan en la cabeza divina».

Franz Kafka
 Obras II, 2, p. 14



monstruosa de un ser que no es un ser sino una especie de ensañación que a los rubiales de ojos azules que meren en Hollywood
 (O) (O)



un **MONSTRUO**

que vive en la oscuridad

esta contra-luz,
contra-belleza,
contra-capitalismo

El híbrido de criaturas
que por ser de fealdad
única e infinita se
convierte en
DIVINO

Pero, entonces, ¿quieres sermos
cuando nadie nos ve?

Las redes sociales
son un escaparate de
la mirada

somos un producto del
capitalismo que ha de ser
vendido

somos una
inversión
↓
¿solo somos una
inversión?

El retrato
de Dorian
Gray

La mentira de la inmortalidad es la
ilusión favorita del capitalismo

Pero envejecer es
un privilegio que solo las
comunidades oprimidas suelen
apreciar

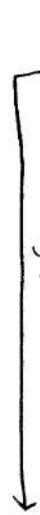
QUE ME HACE SENTIR LA FEALDAD



me hace sentir real, sincero, corpóreo



Que ocupo espacio y no he de pedir permiso para ello, más libre, supongo



La belleza se siente de mentira porque se siente como una máscara



Una mascarilla facial, el intento de una transformación pasiva pero activa hasta la belleza



se ve que hay una ola de niñas pequeñas que gastan mucho dinero en productos de belleza

Les llaman "Bephosa Kids", les han convertido y hecho sentir que para poder valer han de ser guapas y para ser guapas han de empezar a consumir todas estas cosas ya



¿Por qué tienes de valer?

El miedo a envejecer

se empieza a nivel celular y todo acaba transmutando hasta que llega a tomar forma, una **ALTERNACIÓN**

