



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE SANIDAD, SERVICIOS SOCIALES
E IGUALDAD

SECRETARÍA
DE ESTADO
DE SERVICIOS SOCIALES
E IGUALDAD

injuve

“Nueva sinceridad” es un seminario de investigación y exposición documental. Un proyecto desarrollado en la Sala Amadís del 23 de abril al 22 de junio de 2018 gracias a las Ayudas INJUVE para la Creación Joven. El seminario consta de las siguientes sesiones:

1) Vulnerabilidad de la escritura, 2) Nueva estética y postinternet, 3) Nuevos materialismos feministas, archivo y performance, 4) La cuestión de la distancia irónica, 5) Apropiacionismo y vaporwave, 6) Notas sobre la sinceridad a partir de la poesía de Lupe Gómez y Fernanda Laguna, 7) Nueva poesía romántica y 8) Giro afectivo.

Colaboradores: Agnès Pe, Ana de Fontecha, Ariadna Guiteras, Berta García Faet, Blanca Martínez, Cristina Elena Pardo, Diego Zorita, Duna Haller, Ismael Crespo, Laura Tabarés, Laura Vallés, María Salgado, Miguel Ballarín, Mirari Echávarri, Patricia Esteban, Paula López Montero, Ramón del Buey, Sara de Umbría y Unai Velasco. Comisariado: Elena Castro Córdoba y Víctor Aguado Machuca.

Las páginas que siguen pueden leerse a modo de actas de lo que ha sido este seminario, celebrado en el Instituto de la Juventud entre abril y junio de 2018 con el título “Nueva sinceridad”. O bien, dado que toda la documentación resultante se encuentra en internet, pueden leerse a modo de actas no tanto de lo que ha sido como de lo que ha querido ser. En principio, todo consistía en indagar la *New Sincerity* con una cierta pretensión sistemática, a raíz del ensayo “E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction” (1993), en el que David Foster Wallace muestra los excesos de la ironía y de las fórmulas metanarrativas en la ficción norteamericana. Resulta así que la desproporción entre el aumento de la figura de la ironía autorreflexiva o autoconsciente y la reducción del sentimiento inducido por lo sensible en la literatura norteamericana es lo que motiva principalmente el revival de la sinceridad.

La Nueva sinceridad ha tenido una escasa recepción en el ámbito hispanohablante, igualmente escasa en el europeo (siendo el primer congreso académico en Europa sobre la Nueva sinceridad el que está previsto en enero de 2019 en la Friedrich-Schiller-Universität Jena titulado *International Conference: New Sincerity Self-Expression in North American Culture*), lo cual induce, por un lado, a proponer una primera recepción de esta corriente estético-cultural en el campo de la creación artística y teórica en España. Pero, por otro, también a reparar en que si la Nueva sinceridad se localiza, etiqueta y consagra en el contexto estadounidense, resulta inevitable reconocer y delimitar un escenario en mayor o menor medida dependiente de la influencia norteamericana.

Antes que una corriente, tendencia o moda anglosajona, hemos considerado la Nueva sinceridad en un sentido más amplio: como una figura que evoca una serie de sensibilidades contemporáneas. Y vale recordar aquí que una sensibilidad, en tanto que es algo diferente de un conjunto de ideas, como advierte Susan Sontag en “Notes on camp” (1964), constituye uno de los temas más difíciles de tratar. Sontag continúa diciendo en ese artículo que existen más razones por las cuales una sensibilidad no suele ser estudiada: acaso porque hablar de ella sea al mismo tiempo traicionarla. De acuerdo con esta advertencia, nadie debe esperar en estas páginas una definición satisfactoria de lo que la Nueva sinceridad *verdaderamente es*. Lo que se aportan son ideas de esta figura *in fieri*, a partir de las cuales poder atender a determinadas prácticas artísticas y teorías contemporáneas.

De las ocho sesiones que componen este seminario, la primera, “Vulnerabilidad de la escritura”, ha estado a cargo de Elena Castro y Víctor Aguado. Esta sesión ha procurado dar un marco temático, es decir, unas claves introductorias de aquello que se entiende por *New Sincerity*, así como algunas críticas a esta corriente y posibles “malinterpretaciones” que puedan hacerse del concepto de sinceridad dentro de la práctica artística y teórica. Y dar también un marco metodológico que concilie el impulso a escribir sobre un cierto fenómeno y el encuentro atractivo y espontáneo con este. Avancemos que una de las ideas alcanzadas durante esta sesión ha sido que la vulnerabilidad (en este caso, de la escritura, y el genitivo “de” apunta no solo hacia lo que la escritura vulnera sino también hacia aquello

que hace de la escritura un ejercicio vulnerable) puede ser un rasgo constitutivo de la sinceridad.

Tanto la segunda, “Nueva estética y postinternet”, que estuvo al cuidado de Diego Zorita y Blanca Martínez (más conocida por HJ Darger), como la quinta sesión, “Apropiacionismo y vaporwave”, que lo estuvo al de Agnès Pe y Laura Tabarés, han pretendido reactivar el análisis de imágenes, videos, textos y músicas a partir de su funcionamiento significativo en internet. Es decir, mostrar no tanto las tendencias estéticas surgidas en el momento en el que internet se ha convertido en un medio totalmente globalizado, sino más bien la manera en la cual estas tendencias se asimilan y se manifiestan. En esas asimilaciones y manifestaciones encontramos una sensibilidad que tiende al uso de categorías estéticas como “lo repetitivo”, “lo aburrido”, “lo interesante” o “lo mono” (cabe aportar aquí una referencia bibliográfica: Sianne Ngai, *Our Aesthetics Categories. Zany, Cute and Interesting*, Cambridge, Harvard University Press, 2015), así como al anonimato y a la complacencia en la no-originalidad (cabe aquí otra referencia: Kenneth Goldsmith, *Wasting Time on the Internet*, New York, Harper Collins, 2016).

La tercera, “Nuevos materialismos feministas, archivo y performance”, comienza presentando el trabajo de las artistas Mirari Echávarri y Ariadna Guiteras, y con ello abordando la cuestión del archivo y la performance, respectivamente, dentro del marco teórico de los nuevos materialismos feministas. La del archivo, con la investigación de Mirari en la Women’s Art Library de la Goldsmiths University of London y con su pieza audiovisual *Cuerpos #1 Santa Águeda* (2017). La de la performance, desde los textos que formaron el guión de la obra de Ariadna *Strata* (2016). Ariadna se enmarca dentro de los nuevos materialismos feministas en la medida en que trata de cuestionar la narrativa antropocéntrica del pensamiento occidental, señalando la agencia de la materia, y problematizando los límites de todos los cuerpos —“humanos” y “no humanos”— y sus relaciones. Y Mirari, en la medida en que presenta el problema del archivo desde una perspectiva fenomenológica posthumanista feminista. Su manera de acercarse al archivo sin anular la posible agencia del mismo nos plantea las siguientes preguntas: ¿cabe pensar la agencia del archivo, pensarlo como un ser viviente, autónomo, gobernado por sí mismo? ¿Hay consentimiento en las prácticas de la investigadora respecto de su objeto de estudio cuando este es un ser “no vivo”?

La cuarta sesión estudia, gracias a las aportaciones de Ismael Crespo y Paula López Montero, la figura de la ironía como invasión de la neutralidad teórica y como agotamiento del lenguaje literario. Al igual que en la tercera sesión, fue importante acudir a casos concretos para ubicar la cuestión desde las relaciones afectivas o desafectadas que estos desencadenan. Su título, “La cuestión de la distancia irónica”, pone en primer plano la distancia que marca la ironía con respecto a las posiciones veraces, fijas, rígidas, canónicas. Esta idea se mantiene en un mundo en el que sigue siendo posible pensar la realidad de esta manera, pero no en uno en el que las ideas de “verdad”, “realidad”, “sinceridad” están ausentes o son simplemente tropos, en el cual la ironía ya no marca una distancia

con respecto a la realidad sino que se convierte en el tono emocional para representar una nueva realidad. Esta cuestión puede ampliarse con preguntas como: ¿quién puede permitirse la ironía? ¿en qué clase de mundo? ¿en qué momento? Insinuamos que aquello que se entiende por ironía varía en cada lugar y en cada época, y por eso es necesario, antes de plantear el funcionamiento de la ironía en la actualidad, hacer un recorrido histórico a tal respecto.

“Notas sobre la sinceridad a partir de la poesía de Lupe Gómez y Fernanda Laguna” es el título de la sexta sesión, que estuvo a cargo de Patricia Esteban y María Salgado. Esta sesión se ha presentado como una extensión del seminario Euraca y como una más de su noveno programa, titulado “La lengua se mueve”. El seminario Euraca está formado por un colectivo que investiga en lenguas y lenguajes en/de las crisis del presente que toma la poesía como objeto principal. Se trata de un dispositivo de lectura y escritura de poesía, que también ha funcionado como antena de recepción de poetisas y poéticas transatlánticas. La séptima sesión también se ubica en la poesía y poéticas transatlánticas. Con el título “Nueva poesía romántica”, el término “romántica” insinúa una recuperación que se pretende más real que retórica o procedimental de lo emotivo y lo sentimental. Unai Velasco y Berta García Faet se han hecho cargo de esta sesión.

La octava y última sesión, titulada “Giro afectivo”, al cuidado de Elena Castro, Cristina Elena Pardo y Duna Haller, retoma la cuestión de la nueva sinceridad desde el marco de la *Affect Theory*, a saber, la nueva sinceridad como aquella sensibilidad que comporta una forma de afectar y ser afectado. Este marco teórico se complementa con la obra dramática titulada *Arena A.K.A. Recuerdos en Hospitales*, escrita por Duna Haller para ser representada durante esta última sesión del seminario. En ella dialogan cinco personajes (que son la autora misma) en un tono poético. Dice su autora: “es una obra teatral en verso sobre estancias en hospitales, trastorno disociativo de identidad, trauma y sobrevivir al maltrato”.

En cuanto a la procedencia de los textos que vienen a continuación, el primero parte de los apuntes de Elena Castro y Víctor Aguado, complementados con las actas elaboradas por Miguel Ballarín, de la primera sesión. El segundo ha sido elaborado entre Diego Zorita y Blanca Martínez, y reelaborado por Miguel Ballarín y Víctor Aguado con el fin de recoger buena parte de las cuestiones tratadas en la segunda sesión. El tercero combina extractos de los textos que Mirari Echávarri (titulado “The Women’s Art Library: Un archivo vibrante”) y Ariadna Guiteras (“El cuerpo poroso”) leyeron durante la tercera sesión. El cuarto es un extracto, reedición y adaptación al cuidado de Miguel Ballarín para esta publicación del texto que Paula López Montero leyó como presentación en la sesión sobre la distancia irónica, y que lleva por título “Autenticidad e ironía: ¿un problema temporal? Acotaciones sobre los años 1800-1900”. El quinto parte de una conversación por email entre Laura Tabarés y Agnès Pe para preparar la sesión sobre apropiacionismo y vaporwave. El sexto consiste en una lectura comparada de las poéticas de Lupe Gómez y Fernanda Laguna, realizada por otras dos poetisas: Patricia Esteban y María Salgado. El séptimo es una selección de poemas elaborada por Unai Velasco

a propósito de esta publicación. Y, finalmente, el octavo incluye, por una parte, algunas citas de la *Affect Theory* recogidas por Elena Castro y Cristina Elena Pardo y, por otra, un extracto de la obra *Arena* de Duna Haller descrita anteriormente.

Todos los textos han sido revisados y adaptados para esta nueva ocasión por Elena Castro Córdoba y Víctor Aguado Machuca, comisarios del proyecto y editores de esta publicación.

Vulnerabilidad de la escritura

La mayor parte de los *scholars* norteamericanos enlazan el concepto de *New Sincerity* con *La broma infinita* de David Foster Wallace, siendo Adam Kelly el principal teórico de dicho concepto. Es de notar que Kelly se basa en la obra de Derrida, en concreto en la idea de la imposibilidad del “don puro” (*pure gift*), para expresar que un rasgo propio de la Nueva sinceridad es una “indeterminabilidad ética” (*ethical undecidability*), lo cual abre un espacio que puede habitar el lector. En el momento de juzgar la intención del autor —si es sincera o irónica—, Kelly identifica que aquello que esta nueva forma de sinceridad tiene de novedoso es en el hecho de que posiciona al lector ante la necesidad de confiar en el autor. Teniendo en cuenta el carácter performativo del lenguaje, la sinceridad no puede recaer en un modelo basado en la representación, sino que *debe* romper con él. Por lo tanto, el lector *debe* tomar una decisión: la decisión de creer en la sinceridad de los personajes y narradores de la obra de David Foster Wallace. Y en esto consiste, precisamente, la imposibilidad de ese don, ese regalo (*gift*) que las obras de Wallace ofrecen al lector.

Por lo tanto, uno de los primeros puntos a señalar de la corriente, basándonos en la lectura que Kelly hace de Wallace es que aquello que caracteriza a la Nueva sinceridad es la incapacidad de decidir sobre el contenido irónico o sincero de lo que se lee y consume. Y, sobre todo, que pretende ser como una regeneración de la sinceridad dentro de un contexto de máxima insensibilidad y desafección irónica.

Las críticas que se han hecho al planteamiento de Kelly son que en su lectura encontramos una división radical entre un afecto sincero y una ironía totalmente *des-afectada*. Así David P. Rando sostiene que la preponderancia de la ironía en la obra de Wallace no puede dar pie a hablar de una ausencia de afecto, sino que esta supuesta “ironía desafectada” puede, de hecho, ser descrita como el producto de una emoción, en concreto la emoción de ansiedad o temor ante la posibilidad de vulnerabilidad. La des-afección es, de hecho, una forma de afecto, lo cual implica que el sentimiento del melodrama no puede ser construido como alternativa a la ironía. Así que si la “ironía desafectada” es en sí misma una respuesta afectiva (en este caso al temor de verse vulnerable o vulnerado) Rando encuentra cuestionable el hecho de que podamos leer la obra de Wallace, como lo hace Kelly, en tanto que

regeneradora de un afecto sincero dentro de un panorama carente de emocionalidad.

Pero quizás el problema más relevante en la lectura de Kelly (que aquí apenas esbozamos) es la poca atención que le presta a la cuestión del género y la raza en su análisis del afecto. Este no es un afecto encarnado (*embodied affect*), sino que, para poder sostener sus tesis sobre la necesidad de regenerar el afecto, debe crearse un sujeto “fantasma” carente de toda emocionalidad que, como veremos, coincide con los hombres blancos de las novelas que caen continuamente en espirales de reflexiones sobre el límite de la autoconsciencia. Esto es lo que Clare Hayes-Brady ha entendido como el deseo manifiesto de los personajes blancos masculinos de la obra: ser dueños de sí mismos y verse continuamente objetualizados, esto es, el quererse sujetos y verse objetos. También Nicole Timmer ha apuntado esta continua obsesión de los personajes masculinos blancos de dar cuenta y pensar el “yo” (*their own self*) para encontrar que no hay un “yo” absolutamente fijado en la mente. Esto da lugar a las famosas escenas de aceptación de la pérdida del “yo” de Alcohólicos Anónimos en la obra de Wallace, y es precisamente en estas escenas donde encontramos uno de los problemas principales de la Nueva sinceridad. Esto se comprende bien con frases como “is no Cause or Excuse. It is simply what happened”. El propio Wallace hace referencias a cómo una de las mujeres en esta escena, Joelle, trata de borrar las diferencias que la separan del hombre racializado que comenta su adicción a las drogas. Pensar que a partir de este intento de borrar las diferencias puede surgir un deseo de sinceridad común, como pretende Kelly, es tratar de presentar como naturales y universales necesidades de una identidad blanca y masculina.

Pero además la *New Sincerity* ha sido estudiada en su conexión con la cultura popular, siendo una de las publicaciones más detalladas sobre el tema, *Not your Mother's Morals: How the New Sincerity is Changing Popular Culture for the Better* de Jonathan D. Fitzgerald. Allí se dice que la particularidad principal de la *New Sincerity* es su carácter moral, en el sentido más laxo de la palabra. Analizando diferentes revistas, Fitzgerald extrae de los listados de mejores publicaciones, álbumes y películas de la década comprendida entre el año 2000 y el 2010, que lo que es común a esta corriente no es sino un *revival* de la preocupación por los derechos humanos y la temática social. Así, la mezcla de fenómenos culturales “neosinceros” serían, según el autor: el discurso del presentador de *late night shows* Conan O'Brien al verse obligado a abandonar su programa en 2010, de modo que anima a los niños a “no ser cínicos”; las obras de Cormac McCarthy; *Eating animals* de Jonathan Safran Foer; *Ciudad de Dios* de Fernando Meirelles; o la discografía completa de Sujfan Stevens. Si bien Fitzgerald coincide con Kelly en la importancia que concede a la cuestión “moral” dentro del proyecto de la Nueva sinceridad, parece bastante decepcionante que no haya ninguna referencia a fenómenos políticos que pueden haber generado un mayor interés en productos culturales de “temática social”, como podría ser la depresión cultural generada tras el 11-S en el contexto norteamericano o la crisis económica del 2008.

Nueva estética y postinternet

El término “postinternet” fue acuñado por Marisa Olson en 2008 (*We Make Money Not Art*), definido como tendencia artística entre 2009 y 2010 por el comisario Gene McHugh en su blog y posteriormente redefinido por numerosos teóricos y artistas en todo el primer mundo. En su artículo “Postinternet: Art After the Internet”, Marisa Olson dice: “En 2009, el comisario Gene McHugh recibió una beca de escritores de la Warhol Foundation para costear un ambicioso blog (publicado recientemente en formato impreso por LINK Editions) titulado *Post Internet*, en el que tomó mi término y el de Loneragan como puntos de partida para criticar y contextualizar históricamente trabajo que podría considerarse *postinternet*. McHugh concibe la situación del *postinternet* como una en la que ‘internet no es tanto una novedad como una banalidad’, una presencia ya dada; un fenómeno generalmente menos fenomenal” (la traducción es nuestra, vid. *Foam Magazine* #29, 2011, p. 61). La definición más general del arte postinternet aportada por Marisa Olson es la que sigue: “cualquier tipo de arte que esté de un modo u otro influido por internet y los medios digitales”.

En definitiva, el término sintetiza el momento actual de la creación artística en o desde internet. Un momento caracterizado por el anonimato omnipresente, la transformación en el concepto de autoría y propiedad intelectual, la desvinculación del artista a una sola escuela, corriente estética o disciplina artística, la alteración en el estatus del artista frente al espectador, el colapso del espacio físico en la cultura de la red, el carácter reproductivo *ad infinitum* de los materiales digitales y la creciente disolución de la oposición ironía/sinceridad. Características que son a un tiempo causa y efecto de la emergencia de un nuevo público incipientemente mayoritario, habituado al lenguaje virtual y protagonista de un relevo generacional en lo que a consumo cultural y artístico se refiere.

Si, como creemos, los trabajos considerados postinternet suponen una indagación novedosa respecto al estatuto del artista y, en el momento en el que se difunden públicamente en internet, también respecto de la colectividad que participa del trabajo del artista, de tal forma que alteran nuestra noción del arte y del espacio público (junto con los cambios que internet ha generado en nuestra percepción y transmisión de la información), es necesario abandonar las categorías legadas tanto por el sistema y mercado del arte contemporáneo como por la museología, y huir tanto de la línea de interpretación artística y curatorial de tipo formalista-cognitivista, encaminada a categorizar los modos de representación, como de la de tipo poético-egocéntrica, que diseñe y rubrique nuevas categorías estéticas desde sí y hacia su propio beneficio. Parece interesante entonces pensar en un modelo interpretativo de las producciones postinternet que contemple y transmita:

a) su naturaleza anónima y colectiva, unida al uso despreocupado de materiales ajenos, lo cual es incomprensible desde una noción romántica del arte, en la que toda obra remite al autor, o desde un análisis a escala individual que prime el valor de la creatividad personal como autónoma y virtuosa;

b) la supresión del carácter de autenticidad, excepcionalidad e inaccesibilidad, fruto de la democratización y desjerarquización del acceso a contenidos de gran valor artístico y cultural a través de portales web como YouTube, 4chan, Reddit, Archive.org o UbuWeb;

c) el reciclaje de estereotipos del pasado en forma de *mashups*, remezclas o revisiones arqueológicas, resultando así productos marcados claramente por la nostalgia autoconsciente y relacionadas con diversos grados de ironía;

d) la asunción de la importancia determinante que el entorno social, cultural, político y tecnológico tiene en estas producciones y en la conformación de una nueva sensibilidad desde la que se crean y se reciben;

e) la disolución del binomio autor-público, lo cual es evidente en este complejo aparato de producción, distribución y consumo cultural que es internet, dotado de sus propios códigos estéticos, ligados a la utilización misma del medio;

En este sentido, podemos considerar estar tratando con nuevas imágenes en tanto que surgen nuevas formas de producirlas, transmitirlas o recibirlas. Uno de los rasgos que haya podido modificar nuestra forma de ver imágenes pueda ser el que la imagen en cuestión no vaya ya nunca sola, que se nos dé como parte integrante y solo relativamente protagonista de un volumen total de imágenes presentadas antes como la suma de ellas mismas que en su respectiva singularidad. De todas las posibles modulaciones y modificaciones que de hecho hayan sufrido nuestra forma de ver estas imágenes, el cómo estas se nos presentan y cuánto reflejan de la estética postinternet probablemente sea lo menos interesante. Los propios medios de producción de aquellas sí que plantean consideraciones filosóficas de interés, ya sea el cómo, desde dónde, hacia qué o hasta cuándo pensemos la caída de un objeto en un entorno inexistente para él al modelarlo en 3D-Blender, o qué lugar ocupa este objeto, al carecer ese no-entorno de cualquier centro geométrico, por poner un caso.

El historiador Hans Belting planteó (en *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, Princeton, Princeton University Press, 2011) una antropología visual de la imagen, la cual denota una historia de corte tecnológico en torno a cómo nos proyectamos hacia la *medialidad* (forzando un poco la traducción). En este sentido a menudo se nombra la manida *viralidad*, pero en oposición a ella podríamos pensar, desear o hacer, ver en definitiva, una imagen que no duela ni cueste mirar, que no remita a otra, que no llegue a ser un símbolo o al menos que sea más que eso y que no sea icónica, una reproducción de sí misma, una trasposición (simbólica) de otra cosa que no se encuentra allí, y que se presente junto a otras imágenes, lo que es decir, junto a las relaciones que mantiene con ellas, con lo que ella no es pero sí constituye. Y esto porque la convivencia entre el texto y la imagen en internet se suele entender como iteración del primero: leemos imágenes, las asociamos con aquello a lo que hacen referencia, de modo que reconocerlas implica conocerlas de antemano; de ahí que quepa reivindicar la ausencia de referencia, una imagen incluso no lingüística, un rechazo —quizá necesariamente fracasado— de la semiótica, una fenomenología de la imagen que en

suma rechace la relación subrogada entre lo visto y aquel sentido pretendido como auténtico del que no sería más que expresión o símbolo. Incluso si lo es de ella misma. Y de ahí la iconoclasia. Este rechazo a universos simbolizados desplazados y autoritarios/autorizantes lleva también al reclamo de procesos desautorizados por ilegales, débiles, fáciles, inútiles, feos o cualquier otro motivo, como puedan serlo la aplicación de filtros prediseñados sobre una imagen encontrada o la creación de narrativas autodestructibles de cinco o quince segundos en cuñas publicitarias o videos efímeros en una red social. Para más señas, véase la serie documental *Ways of something*, el *Additivist Manifesto*, el llamado “contrainternet”, “queer technologies” y la clínica *Ciberserenity* para el cuidado y la salud de tu “yo” virtual.

Lo que abre este enfoque sobre la procesualidad no es otra cosa que un análisis material de las herramientas de diseño, por tanto un desplazamiento de lo visto y un encuentro re-mediatizado con lo que las imágenes *son visualmente*, dicho esto en tono propositivo. Porque es un hecho que ha existido una retórica con cierto peso acerca de la angustia o el desbordamiento que estos nuevos formatos producirían. Se trataría muy al contrario de ocupar estos formatos y operar desde ellos en lo que a nuestro trato con las imágenes se refiere. Sobre todo cuando, de la multitud de estéticas que internet acoge, el postinternet se ha destacado institucionalmente con tanta intensidad, extensión y éxito como lo ha hecho. Desde la papelería generalista a los videoclips de música urbana, la cartelería editorial o la imagen corporativa de organizaciones privadas o públicas y no solo cultural-artísticas: una loa al inmaterialismo estético digital, a la condición desordenada y paradójica del arte, a la indiferencia entre medios antiguos y nuevos y a un enfoque en lo experiencial más que en lo conceptual. Comprendiendo como parte de sí a la llamada “Nueva estética” (traducción literal de *New Aesthetic*), a su vez una estetización de las fallas entre lo físico y lo digital, algo poco interesante pero teóricamente más rico que el neorromanticismo neosublime en el que ha venido a amanerarse el postinternet en su conjunto. Se entiende fácilmente que como tendencia parezca haber llegado a solventar el relativo fracaso expositivo del net-art de los años noventa y que, como toda tendencia, en España haya sido recibida con un decalaje que se mueve entre el mero retraso y el simple plagio.

Aparte de la imagen postinternet, existen manifestaciones poéticas que sin reivindicar esta etiqueta adoptan buena parte de las características y los valores del arte postinternet. Estas manifestaciones son aquellas que se han llamado “escritura no-creativa”, “poesía conceptual” y “poesía flarf”. La poesía conceptual adquiere carta de naturaleza con la publicación de la antología *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing* coeditada por Craig Dworkin y Kenneth Goldsmith en 2011. De ese mismo año es uno de los libros que más profundamente ha contribuido a la difusión de esta corriente estética: *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital* de Kenneth Goldsmith, traducido en Buenos Aires, Caja Negra, 2015. Es importante retener el nombre de Goldsmith porque no solo es uno de los principales responsables de UbuWeb, el

archivo digital más importante y de libre acceso al arte experimental del siglo XX, sino también porque en torno a él se congregan muchos poetas jóvenes que comparten (en plataformas como *Poetry will be made by all!*, *LUMA Foundation*, *89plus...*) las mismas sensibilidades artísticas que aquí se están tratando.

Dentro de la consolidación e institucionalización literaria o artística de la poesía conceptual que, pese a su aparente radicalismo vanguardista y virtual, sigue empleando las técnicas más tradicionales de la historia literaria (es decir, la antología y el manifiesto), lo que más nos interesa considerar, y a ellas remitimos como ejemplo de la poesía conceptual, son las “Notes on conceptualism” (2009), cuyos autores, Vanessa Place y Robert Fitterman, también figuran en la antología que se ha mencionado anteriormente.

La poesía flarf ha sido principalmente difundida a través de la red y su estudio resulta más complejo, en la medida en que su producción, distribución y recepción tiene lugar en el formato de lista de correo automáticas llamadas “flat”. Su práctica consiste en la re-contextualización y reformulación de poemas compartidos en un grupo virtual, que en ocasiones se completan y modifican mediante búsquedas en Google, hecho que evidencia un mayor grado de espontaneidad que la poesía conceptual.

La relevancia pública de la poesía conceptual, mucho mayor en comparación con la poesía flarf, no sirve sino para constatar que, aunque internet es un gran espacio de difusión cultural y artística, las instituciones de legitimación artística y literaria siguen ejerciendo una gran influencia en la consolidación de corrientes estéticas emergentes a través de sus principales instituciones (editoriales, museos, copyright). La poesía conceptual no se produce necesariamente en un medio virtual, pero sí es cierto que sus postulados estéticos dan cuenta siempre de las transformaciones estéticas (cambios en los modos de lectura, los modos de creación y los modos de difusión) que implica la era digital, cayendo en muchas ocasiones en la presunción de que la poesía conceptual (a veces confundida con la “escritura no-creativa” de Kenneth Goldsmith) sería la consumación del ideario vanguardista de las primeras décadas del siglo XX y neovanguardista de los años sesenta y setenta.

La supresión de la categoría romántica de creador plantea también serios problemas. Si el artista romántico portaba todavía los atributos del “genio” o del “rebelde”, en tanto individuo que bien por predestinación, bien por maldición, estaba sancionado para la transgresión de determinadas normas sociales y la profanación de los valores morales y, en ese sentido, para la crítica o la disensión, el artista que emerge con la escritura conceptual o no-creativa es aquel que, habiendo renunciado a esta tradición, la replica por antítesis, convirtiéndose en un individuo que termina por mimetizarse con algunas de las normas sociales rectoras del comportamiento social, en el caso de Goldsmith: la identificación formal con los patrones de identidad que operan en el mundo virtual.

Nuevos materialismos feministas, archivo y performance

The Women's Art Library: Un archivo vibrante

Mirari Echávarri

“Althea, la archivista, me da acceso a la habitación. Me encuentro en la sección de las Colecciones Especiales con un lápiz y un cuaderno. Miro a mi alrededor en busca de una silla o algún lugar donde poder sentarme para empezar a anotar mis impresiones. Sólo encuentro un taburete. Lo coloco entre la puerta de entrada y las estanterías y me siento en él. Cierro los ojos y me concentro en lo que percibo. El único sonido que escucho es el que emite el sistema de aire acondicionado. Tengo un poco de frío. El olor... una mezcla de papel, cartón y polvo. Abro los ojos. El termómetro marca 19.1 grados centígrados y un 45 % de humedad relativa. Todo está quieto a excepción de unas etiquetas que cuelgan de unas cajas apiladas; el aire acondicionado las pone a bailar. Me pongo de pie y camino. La habitación es rectangular y no tiene ventanas. Un pasillo la atraviesa longitudinalmente y a cada lado las estanterías están colocadas en perpendicular. La Women's Art Library ocupa cuatro estanterías grises enormes situadas justo frente a la puerta. Cada una de ellas tiene una llave y una manivela giratoria. Me pregunto cómo acercarme al material. Empezar a escoger cosas y a manipularlas parece algo agresivo. ¿Cómo pedir a un archivo su consentimiento? Althea entra e interrumpe mis pensamientos. Agarra una de las manivelas y pone las estanterías en movimiento. Está buscando algo. La observo discretamente. Me gusta cómo se mueve. Quizás podría imitar sus gestos, parece que ella sabe cómo relacionarse con el archivo. Cuando Althea se va, retomo la observación. Las cuatro estanterías están ahora más cerca las una de las otras y parecen más grandes. Desde esta perspectiva, el archivo aparece como una entidad compacta. Lo percibo como un organismo viviente que se pliega y se despliega. La estructura metálica de las estanterías es como un esqueleto, una carcasa. Tiene articulaciones que le permiten deslizarse, pero sólo en dos direcciones. El esqueleto sostiene y protege el material blando, los órganos que apenas puedo adivinar (carpetas, libros, diapositivas, revistas, cajas, etc.). Me pregunto qué hay dentro de esos órganos. ¿Sabe el archivo lo que contiene? Todavía no he decidido mi primer movimiento. Antes de dejar la habitación, Althea deja el primer pasillo abierto, lo tengo enfrente. El tubo fluorescente que cuelga del techo lo ilumina. Ahora veo claramente los libros, las carpetas y las diapositivas. Quizás debería interpretarlo como una invitación a entrar. Mientras escribo esto otro archivista entra en la habitación y acciona las manivelas. El primer pasillo vuelve a cerrarse, no del todo, pero ahora sólo podría introducir un brazo en el hueco entre las dos estanterías. Sin embargo, parece demasiado pasivo y algo tramposo esperar a que alguien abra de nuevo el pasillo y usar esto como una invitación a entrar. Supongo que ya lo he decidido. Lo único que puedo hacer es agarrar las manivelas y mover las estante-

rías para hacerme paso, justamente como lo hace Althea. Pero tengo que esperar a mañana, hoy ya es demasiado tarde y el archivo va a cerrar pronto.”

Lo que acabas de leer es un extracto de mi diario de campo, del 28 de febrero de 2017. Hacía cinco meses que había llegado a Londres a cursar un máster en Género, Media y Cultura en la Universidad de Goldsmiths. Mi intención era desviarme del arte, al menos temporalmente. Llevaba casi dos años sin producir nada así que ya no sabía si podía seguir llamándome artista. Sin embargo, no tardé demasiado en escoger la Women’s Art Library como “objeto” de investigación. Dice Sara Ahmed que cuanto más se sienta un cuerpo, mayor es su tendencia a seguir sentado y a seguir sentándose en el futuro. A pesar de mi improductividad temporal, llevaba años orientada a la práctica artística, así que quizás fue esa orientación, convertida en hábito, la que me llevó a la WAL, a enfrentarme con mi desvío y mi síndrome de la impostora. Quizás allí encontraría a otras supuestas impostoras, a artistas intermitentes que oscilaron entre la visibilidad y la invisibilidad.

En ese momento sabía poco acerca de la WAL, apenas lo que aparecía en la página web de la Universidad. Al parecer, el archivo, inicialmente llamado *The Women Artists Slide Library*, había sido creado por un grupo de mujeres artistas en la década de los setenta con la intención de construir una red de apoyo y un espacio desde el cual luchar contra la invisibilidad a la que las mujeres estaban relegadas en el contexto institucional del arte. La iniciativa evolucionó en una asociación que combinaba la práctica archivística —se ofrecía un espacio para que las artistas pudiesen depositar documentación sobre su trabajo— con la edición de catálogos, libros y una revista que estuvo activa desde 1983 a 2002. Desde entonces, la WAL es parte de la sección de Colecciones Especiales de la biblioteca de la Universidad de Goldsmiths.

La WAL y yo co-habitábamos en proximidad, así que decidí que me adentraría en su sede física e intentaría poner en práctica una “ingenuidad metodológica”, en términos de Jane Bennett (*Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham-London, Duke University Press, 2010), para evitar un uso puramente instrumental o reduccionista del archivo. Esta estrategia implica poner el cuerpo, propiciar una relación de reciprocidad o “respons-habilidad” (en el sentido en el que usa el término Karen Barad, como capacidad de respuesta o *response-ability*, en “On Touching - The Inhuman That Therefore I Am”, *Differences*, 23, 3, 2012, pp. 206-223) y ser consciente de que en ese ejercicio de responsabilidad afectar conlleva ser afectada.

Fenomenología feminista y archivo

Mis referentes en la práctica archivística como experiencia donde se pone el cuerpo, como experiencia encarnada o *encuerpada*, son tres historiadoras: Arlette Farge, Antoinette Burton y Carolyn Steedman. Todas describen y elaboran experiencias fenomenológicas en el archivo.

Si estáis familiarizadas con la fenomenología, sabréis que en el cuerpo fenomenológico hay una ruptura del dualismo cartesiano entre cuerpo y alma o mente. Y en esa ruptura el cuerpo deja de ser algo que tienes o posees para ser algo que se

eres. Desde esta premisa, la experiencia vivida es una experiencia necesariamente corporal o encarnada en la que el cuerpo, que es un cuerpo pensante, es un entramado perceptivo en contacto con el mundo.

El cuerpo fenomenológico no es independiente de un conjunto de posibilidades históricas y culturales específicas, es un cuerpo situado. Tal y como entiende la filósofa feminista Sara Ahmed el “ser-corporal-en-el-mundo” de Merleau Ponty, el cuerpo no es contenido por el mundo sino que toma la forma del espacio que habita y es afectado por los movimientos, direcciones y orientaciones que toma en dicho espacio. Así mismo, el mundo es afectado, adquiere la forma de las direcciones y orientaciones que toman los cuerpos. Para Ahmed el mundo está conformado por la dirección que toman algunos cuerpos —heterosexuales, blancos, etc.— más que otros (vid. Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, objects, others*, Durham, Duke University Press, 2006).

En *Queer Phenomenology* Sara Ahmed presta atención a la noción de *background* o fondo en dos sentidos: como aquello que queda literalmente detrás de donde se dirige nuestra percepción y como el lugar al que quedan relegadas las cosas que se vuelven invisibles por su familiaridad, las cosas que miramos pero no vemos. En este sentido sugiere que una fenomenología queer puede ser una que atiende al *background* de las cosas, o incluso a lo que queda detrás de la fenomenología en sí. Para esto último analiza un fragmento de Husserl donde describe los objetos y espacios que le rodean partiendo de su mesa de escritorio. Ella entonces imagina ese espacio doméstico como *background* frente al que aparece la mesa en la que Husserl escribe, un espacio doméstico que hace referencia al trabajo necesario para despejar y limpiar la mesa, y que al fin y al cabo produce las condiciones materiales que hacen posible la escritura, y la propia teoría fenomenológica.

Junto a la noción de *background* la historiadora Antoinette Burton propone en *Archive Stories: Facts, Fictions, and The Writing of History*, Durham, Duke University Press, 2005, la de *backstage*; hablando ya específicamente del archivo. Pero ambos términos hacen referencia a lo mismo, a la necesidad de dar cuenta de las condiciones por las cuales algo aparece, la necesidad de entender cómo ha llegado hasta allí en su forma específica.

Un archivo vivo/vibrante

En mis lecturas, me encuentro reiteradamente con alusiones a la vida del archivo: ¿A qué se refiere Arlette Farge cuando dice que un manuscrito archivístico es un documento vivo (vid. *The Allure of the Archives*, New Haven-London, Yale University Press, 2013), o Stuart Hall cuando habla del African and Asian Visual Artists’ Archive como un archivo vivo o viviente? Hall recurre a Foucault para definir el archivo como una formación discursiva “en parte constituida dentro de las líneas de fuerza del poder y la autoridad cultural” (“Constituting an archive”, *Third Text*, 15, 54, 2001, pp. 89-92). Para él, un archivo vivo es uno que tiene relevancia en el presente, un proyecto abierto, inacabado y heterogéneo. Asimismo,

Carolyn Steedman, en *Dust*, Manchester, Manchester University Press, 2001, habla de un archivo que sólo deja de ser inerte cuando es leído, usado o narrativizado. En estos casos la vida del archivo está principalmente unida a su potencial discursivo. Sin embargo, Steedman ofrece una perspectiva interesante, sino de la vida, de la agencia material del archivo, o más bien de uno de los elementos presentes en él: el polvo. Dedicar uno de los capítulos de su libro *Dust* a describir el rol activo del polvo en la experiencia fenomenológica de los historiadores en el archivo, un polvo que transporta agentes bacteriológicos y se introduce en el cuerpo de los investigadores produciendo lo que irónicamente llama *Archive Fever Proper*, que sería algo así como “el verdadero mal de archivo” (haciendo una lectura literal e irónica del *Mal de Archivo* de Jaques Derrida).

Esta preocupación por un elemento material dentro del archivo, y que además es un elemento que podría considerarse “accesorio” o tangencial, desplaza el foco de la historia central —la que se escribe a partir del contenido de los documentos— hacia otro lugar; un lugar desde el que la materia cobra vida de otra forma y posibilita también otras historias u otras formas de contar la historia.

Las nuevas materialistas han cuestionado la suposición de que la materia está esencialmente muerta, es pasiva o espera a ser activada por el trabajo y las prácticas culturales humanas. Según Karen Barad la materia es producida y es productiva, generada y generativa (*Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke University Press, 2007). A través de su ontología realista agencial, desafía el pensamiento basado en la representación, el cual separa el mundo entre “palabras” y ‘cosas’ otorgando al lenguaje el poder de representar lo real. Tomar una perspectiva realista agencial sobre el archivo supone dejar de verlo como un conjunto de entidades materiales individuales esperando a ser dotadas de significación.

Según Barad la materia y el significado se articulan mutuamente, no son entidades pre-existentes sino que se co-constituyen. La separación entre ellas, sus límites, sólo emergen a través de lo que ella llama “intra-acciones” causales específicas. Para Barad, “las dinámicas de la intra-actividad implican a la materia como ‘agente’ activo en su continua materialización” (vid. “Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”, *Journal of Women in Culture and Society*, 28, 3, 2003, pp. 801-831). Por lo tanto, entender el encuentro con el archivo desde una perspectiva realista agencial significa reconocer que su separabilidad —el percibir sus elementos como entidades individuales— no es inherente sino originada a través de procesos de intra-acción.

Para explicar la agencia no-humana y la vitalidad de la materia Jane Bennett usa la noción de “materia vibrante”. Bennett rechaza un modelo vitalista tradicional que infunde vida en los objetos inanimados, a favor de reconocer la vitalidad intrínseca de las cosas a través de la noción de afecto impersonal y vitalidad material. Para Bennett, todos los cuerpos, humanos y no-humanos son cuerpos afectivos. Ella sostiene este argumento a través de una definición Spinozista del afecto, “la cual se refiere ampliamente a la capacidad de cualquier cuerpo de

actividad y respuesta”. Bennet usa la expresión “poder de las cosas” como una fuerza que es independiente de la subjetividad y que afecta a “otros cuerpos, aumentando o disminuyendo su poder”. Estos cuerpos, humanos y no-humanos o la combinación de ambos, son presentados como “actantes” (en términos de Latour), fuentes de acción que no son ni objetos ni sujetos sino intervinientes o participantes.

Bennett opta por desarrollar una teoría de agencia distributiva a través de los conceptos de cuerpos afectivos y ensamblajes para superar las limitaciones de ciertos términos que usa (ej. el poder de las cosas). Bennet define los ensamblajes como “agrupaciones *ad hoc* de diversos elementos, de materiales vibrantes de todo tipo (...) Tienen topografías irregulares, porque algunos de los puntos en los que los afectos y cuerpos se cruzan son más transitados que otros, y por ello el poder no se distribuye equitativamente en su superficie”.

Me pregunto por la agencia del archivo ¿cómo se articula este ensamblaje afectivo? ¿cómo se distribuye el poder en él? ¿el ensamblaje se define por la proximidad física de los elementos que lo conforman? ¿o la agencia se distribuye a través de una red de conexiones más amplia, incluyendo no sólo cosas y cuerpos sino también emociones y espectros que exceden los muros físicos y temporales del archivo? (...)

Y ya acabo con mi salida de la Women’s Art Library a través de mi encuentro con la carpeta “Spain” un día en el que el termómetro del archivo marcaba 23.3 grados centígrados, más de dos grados por encima de la temperatura habitual. En ella encontré un fanzine, tres postales, un recorte de prensa, dos folletos y dos revistas. El fanzine era el primer número del colectivo vasco Erreakzioa-Reacción, de 1994. ¿Cómo había llegado hasta allí? Althea no lo recordaba. La primera página contenía una declaración de intenciones: el colectivo quería servir como una plataforma para la visibilidad de las artistas vascas y como herramienta crítica para debatir sobre feminismo y arte contemporáneo. Una operación similar, años más tarde y en otro lugar, a la de la propia Women’s Art Library. En este caso, encontrar “lo familiar” lejos de casa me dio una oportunidad para mirarlo con nuevos ojos, como parte de un ensamblaje mayor. Y el encuentro me orientó fuera de las paredes de la Women’s Art Library hacia otro archivo, más cerca de casa, donde seguir la búsqueda.

El cuerpo poroso

Ariadna Guiteras

For before let it before to be before spell to be before to be before to have to be to be for before to be tell to be to having held to be to be for before to call to be for to be before to till until to be till before to be for before to be until to be for before to for to be before will for before to be shall to be to be for to be for to be before still to be will before to be before for to be to be.

Gertrude Stein, *Patriarchal Poetry*, 1927

Strata (2017) fue mi primer intento de pensar en un cuerpo *otro*. Cuando me propusieron formar parte del programa de exposiciones del Espai Dos de Terrassa, Barcelona, me encontré con un problema: la temporalidad. Era particularmente problemático para mí, como artista que trabaja con la performance, trabajar con un tiempo tan dilatado; ya que el espacio estaría abierto al público todos los días durante dos meses. Una de las primeras decisiones que tomé para *Strata* fue tratar de abordar estas dos cuestiones: la temporalidad y el cuerpo, y hacerlo propositivamente (nunca como una solución cerrada.) Me pregunté: si la piel es una membrana porosa y no una barrera delimitada, ¿puedo entonces pensar en un cuerpo *otro*, en una especie de alteridad propia? Una corporalidad que puede estar ahí, en el espacio, *performando* durante dos meses?

Concebí el espacio expositivo de *Strata* como un organismo, como un cuerpo intra-dependiente que acogió una performance de dos meses. El cuerpo de *Strata* está compuesto por un panel solar, un banco de energía, una tablet, un altavoz, un tanque de agua, un tubo de látex, tierra, musgo, piedra pómez y un humidificador. El tanque proporciona agua al musgo con un sistema de riego por gravedad que consiste en un tanque (con piedras pómez como filtros), un tubo conductor, una bandeja donde se retiene el agua y una válvula que se cierra cuando el agua excede los dos centímetros. El humidificador calcula constantemente la humedad del espacio y expulsa vapor cuando la humedad de la habitación desciende por debajo del 85%. Es un organismo auto-regulado que utiliza energía solar, Wi-Fi, Bluetooth, agua, electricidad y vapor para estar en constante movimiento.

Strata se mueve, pero ningún ser humano puede percibirlo, ya que el movimiento de las esporas y del agua que drena es demasiado lento para nuestros ojos. La energía solar alimenta una tablet, que concebí como una posible superficie para una imagen o un sonido. En esta etapa surgieron nuevas preguntas: Si ya tenía otro cuerpo entonces, ¿qué decía/decíamos?

¿Es que teníamos algo que decir? Escribí un guión para dar voz al organismo. Mi principal interés era pensar de forma situada y también, usando la terminología de Donna Haraway, especular en *SF*, es decir, especular en términos de “Ciencia Ficción, Fabulación Especulativa, Figuras de Cuerdas, Hasta ahora” (2013). El texto que escribí se basaba en las diferentes temporalidades del lugar con una protagonista principal llamada *La Veu* (*La Voz*). Cuando *La Veu* hablaba lo hacía en primera persona, en femenino y en poesía. Era múltiple y ancestral y encarnaba una pluralidad de seres, desde un Megaloceros Savini extinto encontrado en Terrassa en el Pleistoceno, hasta una partícula microscópica de plástiglomerado en 2089. Hablaba diferentes idiomas, dependiendo de la época o del cuerpo que encarnaba. Concebí *La Veu* como atemporal y de todos los tiempos, informe y de todas las formas.

The Porous Body
Radical Empathy

La bióloga Lynn Margulis, junto con Ricardo Guerrero, Luis Rico y Dorion Sagan, en “Propriocepción: Cuando el entorno se convierte en cuerpo” (2003) re-escaló la noción de lo humano. Ellos propusieron que “sólo las procariotas (bacterias) son individuos”. Afirmación que cuestiona la narrativa antropocéntrica y pone al ser humano al lado de otras especies, en co-evolución con ellas. Los autores también reconocieron que aunque una membrana como la piel humana delimita todos los seres vivos, este límite no es un “muro concreto, literal e inmutable”, sino una “barrera semipermeable y automantenida que cambia constantemente”.

De forma similar, desde la intersección de la física cuántica, los estudios de la ciencia, el feminismo y la teoría queer, Karen Barad ofrece una comprensión extensa de los límites de todos los cuerpos —“humanos” y “no humanos”— de los cuales comprende que ambos “no son intrínsecamente diferentes entre sí”. La comprensión de Barad de lo que podríamos llamar “límites corporales” se puede encontrar a través de sus definiciones del tacto y su noción de intra-acción. Para Barad, la intra-acción es la “constitución mutua de agencias enredadas”, en otras palabras, la capacidad de los cuerpos humanos y no humanos para actuar dentro de la relación de “uno con el otro” (en contraste con la interacción que involucra a dos cuerpos independientes que se relacionan entre sí). Barad dice, “cuando dos manos se tocan, hay una sensualidad de la carne, un intercambio de calor, un sentimiento de presión, de presencia, una proximidad de alteridad que lleva al otro casi tan cerca como uno mismo”. Es en el contacto cuando la infinitud de otros dentro de uno mismo se revela. Pero lo que parece problemático (al menos cuando el tacto se aborda desde la física cuántica) es tocarse a una misma, o ser tocado por una misma. Tocar a sí misma implica tocar un número infinito de posibilidades; cuando una partícula se toca a sí misma se despliega una “exploración virtual de todas las posibilidades”, desencadenando una concatenación de “tocarse a sí misma, y así sucesivamente, ad infinitum”. Y esto es (para mí una de las partes más emocionantes) radicalmente queer. Una manera radicalmente queer de entender todos los cuerpos ya que cada cuerpo está compuesto por una infinitud de otros cuerpos en constante intra-acción: otros sexos, identidades, especies, es decir que cada cuerpo está compuesto por la alteridad infinita.

Volviendo a los límites de un cuerpo, me gustaría centrarme en la definición de Barad de todos los cuerpos y en la definición de Margulis, et al. de las membranas corporales, ya que me parece un reto a la hora de responder a la pregunta de ¿qué es un cuerpo? Y entonces ¿cómo *performa*? La noción de “cuerpo” que propone Barad parece ser un cuerpo abierto compuesto por una multiplicidad de otros cuerpos en constante intra-acción. Además, sus delimitaciones se difuminan tal y como señalan Margulis, et al., cada cuerpo está rodeado de una estructura física dinámica que “continuamente se hace, se adapta y se rehace”. Esto despliega una infinitud de posibilidades o —lo que podríamos llamar— una infinitud de cuerpos potenciales. Me pregunto que si la piel del “cuerpo” es una membrana porosa más que una barrera encapsulada, ¿podemos entonces especular sobre lo que es un cuerpo, o mejor dicho, sobre lo que puede ser un cuerpo? Y si es así,

¿cómo lo hacemos desde la práctica artística, y (ya que estamos repensando “el cuerpo”) desde la práctica de la performance? ¿Dónde empiezan estos/nuestros cuerpos porosos, dónde terminan? ¿Cómo se mueven o cómo suenan? En definitiva, “¿cómo entendemos la relación entre estos ensamblajes híbridos material-performativos?”

Strata Organism

Thinking Through Performance

Audre Lorde en su ensayo “La poesía no es un lujo” escribió: “La poesía es la manera en que ayudamos a dar nombre a lo que aún no lo tiene, para poderlo llegar a pensar”. De manera similar, Haraway se refiere a la práctica de escritura de *SF* como *worlding* y continúa: “importa qué nudos anudan, qué pensamientos piensan, qué lazos atan lazos. Importa qué historias hacen mundos, qué mundos hacen historias” (“*It matters what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what ties tie ties. It matters what stories make worlds, what worlds make stories*”).

Cuando los estratos se representan en geología, se suele hacer con un gráfico lineal en el que las capas inferiores pertenecen a las más antiguas y las más superficiales a las más recientes. Sin embargo, los estratos se mueven a medida que la tierra se mueve y este movimiento genera otras formaciones. Además de estos estratos sedimentarios, hay formaciones en las que los estratos aparecen doblados en distintos tipos de pliegues. Los estratos doblados nos sitúan frente a una narrativa ancestral de la tierra que no es lineal. Gertrude Stein en *Patriarchal Poetry* (1927) escribe hasta los límites de un lenguaje limitante, desafiando el uso de las palabras no sólo al convertirlas en sonido y ritmo (y, así, desdibujar su significado) sino que a su vez, dotándolas de significado de nuevo.

En el proceso de *Strata*, una de las formas en las que intenté responder a la pregunta ¿qué es lo que decimos? era que para mí es importante construir un guión que no tuviera ni principio ni fin, ni pasado ni futuro, sino que deviniera constantemente. Mi intención era ensamblar un texto sin sentido, y así poder dotarlo de un nuevo sentido. Otra decisión que tomé en respuesta al “cómo”, fue escribir el texto durante los dos meses que estuvo *Strata* en el espacio. El texto se iba formando a partir de las distintas conversaciones, textos, emociones y situaciones que iba encontrándome a lo largo del proceso. Durante ese tiempo, me conecté como *La Veu* vía streaming, leyendo el guión para hablar a través del organismo y a su vez amplificando el tiempo-espacio exponencialmente. Para responder al “qué”, concebí el texto como una prosa poética doblada, utilizando la figura de los estratos doblados para especular sobre las capas bajo el suelo del espacio. Tomé lo real como punto de partida para fabular hacia mundos más-que-humanos, imaginando más allá de lo que había allí, desde lo que se encontraba allí. Y quizás así (volviendo a Audre Lorde) darle nombre a lo que aún no lo tiene para poderlo llegar a pensar.

La cuestión de la distancia irónica

Al tratar de acercarnos a la cuestión de la distancia irónica tenemos la sensación de estar dando vueltas a su alrededor. La ironía parece desestabilizar cualquier perspectiva, confundir parámetros y devolvernos a aquel extraño maremágnum donde ni los conceptos ni las disciplinas parecen bastar para explicar su orden, si lo hubiera, que suena con la voz de quien nos pone a prueba. El carácter de la ironía es fluido, transgresor, hasta cierto punto risible, y en su medida deconstructivo, destructivamente constructivo, también.

Hablar de la ironía del siglo XX implica saldar una deuda con el romanticismo, más si cabe al tratar algo que está por definir, como es la Nueva sinceridad, lo que no sería sino el ejercicio de (re)activar determinadas inquietudes, de (re)plantear ciertas preguntas, en una dialéctica, decimos, deudora de aquel romanticismo que se pregunta por la autenticidad y lo genuino de la humanidad y su relación consigo misma y con el mundo; dicho esto tras una modernidad tardía ya despojada de sus referentes pero que no ha dejado de obsesionarse, más que románticamente, con la pérdida del aura, el olvido del Ser, la pregunta por lo originario o la búsqueda de lo auténtico, todos ellos desvelos heredados del siglo XIX, de Warburg, de Nietzsche y de Baudelaire, compartidos por Benjamin, Heidegger, Beckett, Sartre, Proust, Ricoeur o Derrida.

Que la lógica artística del neoliberalismo político y el neocapitalismo económico es un neorromanticismo estético no necesita de más pruebas que las obvias, pero quizá sí de ejemplos, de lo cual el postinternet, tal y como ha venido mostrándose en este seminario, es una muestra flagrante. De ahí el interés que esta sensibilidad suscite para cualquiera que se aproxime a la idea de la Nueva sinceridad como si de una recuperación o reactivación se tratase.

Explicito a este respecto, David Foster Wallace decía así: “Todos sabemos ya que la cultura estadounidense es materialista. Este diagnóstico puede hacerse en dos líneas. Eso no atrae a nadie. Lo que resulta atrayente y artísticamente auténtico es, considerando como axioma que el presente es grotescamente materialista, ¿cómo es que en tanto que seres humanos aún tenemos la capacidad de alegrarnos por cosas que no tienen precio, de ser caritativos, de relacionarnos genuinamente? ¿Se puede hacer prosperar esas capacidades? Y si es así ¿Cómo? Y si no ¿por qué no?” (traducción nuestra, vid. Larry McCaffery, “A conversation with David Foster Wallace”, *The Review of Contemporary Fiction*, Vol. 13.2, 1993).

Con acierto proponía Paul de Man en su ensayo “The Rhetoric of Temporality” (1969) que “la ironía divide el flujo de la experiencia temporal entre un pasado que es pura mistificación y un futuro acosado para siempre por el miedo a la recaída en la inautenticidad”. Tomando la disquisición desde su otro vértice, a las puertas del Romanticismo, en 1775 se preguntaba Rousseau en su *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*: “el error de Hobbes y de los filósofos consiste en confundir al hombre natural con los hombre que tienen ante sí, y en trasladar a un sistema un ser que no puede subsistir sino en otro. El

hombre desea su bienestar y todo cuanto pueda contribuir a él; esto es incontestable. Pero naturalmente este bienestar del hombre se limita a las necesidades físicas; pues cuando su alma está sana y su cuerpo no sufre, ¿qué le falta para ser feliz según su constitución? El que nada tiene poco desea; el que sobre nadie manda poca ambición tiene. Pero lo superfluo despierta la avidez; cuanto más se obtiene, tanto más se desea. El que mucho tiene lo quiere todo; y la locura de la monarquía universal nunca ha atormentado más que al corazón de un gran rey. He aquí la marcha de la naturaleza, el desarrollo de las pasiones. Un filósofo superficial observa unas almas cien veces moldeadas y fermentadas en la levadura de la sociedad y cree haber observado al hombre. Pero para conocerlo bien hay que saber discriminar la gradación natural de sus sentimientos”.

La búsqueda del poder, el despertar de las pasiones y los deseos en Rousseau parecen darse por la avidez del hombre, que siempre quiere más. Pero ahí cabe la diferencia entre dos tipos de hombre, el hombre natural y el hombre contractual que se esconde detrás de la máscara del deseo, de los sentimientos contruidos a través de ese estado social. Rousseau no haría sino preguntarse por esa naturalidad, originalidad y esa dislocación, disgregación y ocultamiento del hombre y trataría de buscar, precisamente, la autonomía y la autenticidad del ser humano —como también lo hace en la obra *Julia o La nueva Eloísa*—, contra los principios morales racionales edificados durante la Ilustración; lo cual implica ya no sólo la creencia posiblemente ingenua de que tal cosa existiera, sino la licencia de presumir que se pueda conocer.

Esta inquina atravesará y articulará el romanticismo hasta su plenitud, con un Nietzsche que cien años después, en *La Genealogía de la moral* (1887), escribiría: “Nosotros los que conocemos somos desconocidos para nosotros, nosotros mismos desconocidos para nosotros mismos”. Una pregunta (¿quiénes somos nosotros?) que podría explicar y cuestionar no solo el intento de justificar las identidades de los pueblos y aquellas guerras en las que precisamente son las ausencias y las carencias las que libran la mayor batalla, sino precisamente el lugar donde se encuentra la identidad de un yo perdido.

La ironía para Kierkegaard se daría en el choque entre la subjetividad y el mundo, es decir, como la emergencia de la interioridad sobre lo exterior. Para Kierkegaard la subjetividad del hombre irónico ha perdido la inocencia, y desde entonces sospechosa, se dedica a desenmascarar un universo, el cual ya no cree en el ideal de la unidad. La ironía se erigiría en un clima de dismantelación metafísica, en un clima de sospecha en el que encuentra dos momentos cúlmenes a través de Sócrates y después en el Romanticismo.

Qué mayor ni mejor romántico que Baudelaire, quien en su tratado sobre *Lo cómico y la caricatura* se acercaría a ese carácter del hombre erigido ante la caída y que, consciente de su ambigüedad, hace de la risa y de lo cómico su terreno más fértil con el que abre la gran ventana y el gran abismo del hombre frente al infinito. La risa para Baudelaire no se daría sin la caída del hombre en la inautenticidad, en la pérdida del paraíso como instrumento que apaga la amargura de su hastío. Dice

así: “En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita, miseria infinita respecto al Ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales. La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos. Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa”. Para Baudelaire lo cómico sólo puede ser absoluto en relación con la humanidad caída, la ironía no sería sino la refracción de una conciencia que se ve cayéndose y que se ríe de su miseria; un gesto temporal, en suma.

Bastará con fijarse en la literatura norteamericana del Siglo XIX, fundada en los espectros, dualidades, fantasmas y la emergencia de la propia “fantasía” para ver cierto paralelismo con el Romanticismo europeo y la deuda innegable que con él contrae. Piénsese en Poe (*La caída de la casa Usher* o *El corazón delator*) en Hawthorne (*Twice told tales*, *Wakefield*), Melville (*Moby Dick*), Thoreau (*Walden*, *La desobediencia civil*), Mark Twain (*Las aventuras de Huckleberry Finn*) o en Henry James (*La vuelta de tuerca*, o *La vida privada*). Sin embargo muchos de estos autores estuvieron preocupados por la política de su Estado, lo que edificaría su mayor y característica ironía en torno al patriotismo norteamericano y sus flaquezas políticas. Así, Tocqueville en su obra *Sobre el sistema penitenciario en Estados Unidos* de 1830 escribió que “mientras que en Estados Unidos proporciona un ejemplo de la libertad más amplia, las cárceles en este país ofrecen el espectáculo del más complejo despotismo”. La ironía se trasladaría del yo frente al mundo (Sócrates), a la Naturaleza frente al yo (Romanticismo) al propio Estado y Democracia frente al individuo (Estados Unidos) aunando la superioridad edificante romántica que deja de un lado el territorio de la ensoñación para dirigir su mirada hacia la realidad política.

Tratando de acercar la cuestión irónica al siglo XX, dos autores, amén de muchos, merecen atención, como son Vladimir Jankélévitch y Richard Rorty. Jankélévitch por su parte escribiría en 1964: “El ironista juega seriamente, *severe ludit*, pero puede poner el acento tanto en *severe* como en *ludit*. Indudablemente hay una ironía social que está hecha de sarcástica urbanidad y cuya sanción es la risa, ‘inocentada social’. Es la ironía de los grandes clásicos de la ironía: Sócrates, Voltaire y del siglo dieciocho en general. Pero hay otra, que no mueve a risa y que exalta, por el contrario, la soledad del yo, es lírica y romántica. (...) En tiempo de René, de Obermann y de Werther, el ironista, de preferencia genial, quiere ser incomprendido, desconocido, se excluye violentamente de su medio” (Vladimir Jankélévitch, *La ironía*. Autor-Editor, 2012, p. 132).

Mientras que Rorty estaría más preocupado por la crisis del lenguaje y la manera en la que el filósofo la afronta a través de la ironía: “Los ironistas inclinados a filosofar ven la elección entre distintos vocabularios como algo que no se hace dentro de un metavocabulario neutral y universal ni desde un intento de abrirse camino entre lo aparente y lo real, sino simplemente jugando con lo

nuevo contra lo viejo” (traducción nuestra de Richard Rorty, *Contingency, irony and solidarity*. New York, Cambridge University Press, 1989, p. 73).

Alegatos, estos, que permiten enmarcar con mayor o menor justeza el talante de la Nueva sinceridad como eminentemente histórico, deconstructivo, quizá ya nunca al cargo de lo auténtico, como el negocio consciente de la creación con el pasado, el ajuste de cuentas entre la deuda y el deseo, entre el sujeto y él mismo, y el tiempo.

Apropiacionismo y vaporwave

El apropiacionismo se entiende mejor si se habla, sin ambages, de “saqueo”. Esto enlaza con aquello que se llamó *plunderphonics* (literalmente: “saqueo sónico”). Este término, acuñado en 1985 por John Oswald para referirse al apropiacionismo musical, ha servido para definir en las últimas décadas obras musicales con resultados muy variados, todas ellas creadas mediante técnicas tan conocidas como el remix y otras menos como el *turntablism*, *mashup*, *time stretching*, etc. De acuerdo con esto, cabe así entender el estilo musical llamado “vaporwave” como uno más dentro del apropiacionismo musical o el saqueo sónico.

Pero esta ubicación estilística y caracterización técnica de la música vaporwave no es la más interesante. La más es aquella que remite a un tipo de sensibilidad, en la medida en que permite poner en primer plano la cuestión de la Nueva sinceridad. Tomemos como ejemplo *Mitt paté*, el programa radiofónico de Agnès Pe que se emite mensualmente en Radio On. En él se comprende la música como un todo complejo, una masa de sonidos que evolucionan, y esto en virtud del *copy-paste*, de entender internet como escaparate, del ejercicio arqueológico con restos menospreciados, y de la ruptura de la oposición autor/público.

En otro programa de radio (*El Programa de Sita Abellán*, 05/03/2017) encontramos un podcast sobre Millennial Angst y vaporwave. Es decir, sobre la angustia típica de la generación *millennial* y su relación con el vaporwave en cuanto estilo musical. Allí se habla de que el vaporwave puede entenderse como la apropiación cultural que hacen los *millennials* de los *baby boomers*. También se habla de la ironía, incluso se dice que cierto pop japonés es poco *millennial* ya que es poco irónico y se preguntan: ¿de verdad te gusta esto? Resulta así que se nos presenta la cuestión de si realmente puede una manifestación estético-cultural como el vaporwave, que nace justamente bajo un gesto irónico de apropiación cultural y simbólica, ser un catalizador de sinceridad, afectos y vulnerabilidad.

La soledad y la apatía en contexto del vaporwave, esto es lo que se comenta en el podcast, lo cual nos lleva a recordar aquello que dice Limor Shifman en su ensayo “The Cultural Logic of Photo-Based Meme Genres” (2014) sobre “las comunidades fluidas de amantes del LOL”. Es cierto que tanto la circulación de imágenes como la de productos audiovisuales vaporwave, sea cual sea su intención

primigenia, acaba originando plataformas donde los individuos de una comunidad fluida pueden paliar y compartir sus ansiedades, como en el caso del canal de YouTube *Chill Radio 24/7* o el grupo de Facebook *Vaporwave Sadposting*.

En un momento dado, en el podcast se pronuncia la siguiente frase: “el peso que tiene lo radical que es ser vulnerable”, y más adelante se habla de esa fisura producida en la superficialidad consumista de los años ochenta al reivindicar la vulnerabilidad. Recordemos en este sentido que los *wholesome memes* (esto es, memes afectuosos con mensajes de apoyo) derivan siempre en llamadas irónicas y postirónicas de afecto y sinceridad. También se habla del vaporwave como una música que no emociona, que no es reivindicativa sino conformista —al contrario de lo que cabría esperar de una juventud angustiada, trastornada, energizada, etc.—, y que conecta con un sentimiento de frustración.

La cuestión de las constantes referencias a la cultura norteamericana desde su iconografía tantas veces reflejada (por ejemplo, en el vídeo musical de Saint Pepsi, *Enjoy Yourself*, o en la reivindicación de la escucha autoconsciente de música Muzak, esto es, música de fondo, *background music*, para vestíbulos, *lounge music*, ascensores, *elevator music*, oficinas, *stimulus progression*, centros comerciales, *easy listening*, etc.) se presenta como una crítica al funcionamiento simbólico y estético del capitalismo. No sabemos si también factual y ético, en todo caso, sí expresamente al ocio superfluo y cínico de la sociedad norteamericana. Y nos volvemos a preguntar si el llamado *sadwave* o *sad boy* no es acaso una forma radical de visibilizar a esta generación que se quiere mostrar sincera, afectada y vulnerable.

En lo que sigue perseguimos estas mismas ideas en determinados comentarios de usuarios de foros, páginas y plataformas de internet sobre la nueva sinceridad, que han sido seleccionados y traducidos al español. En un texto más largo elaborado por Laura Tabarés, estos comentarios se presentan en forma de “hilos” simulados, de tal manera que cada hilo supone una conversación ficticia y fragmentaria (por ejemplo, un usuario de 4chan en 2013 hablando con un usuario de Reddit en 2017) que podría, en el ejercicio extrañado de su propia lectura, generar un espacio en el que curiosear y preguntarse sobre la Nueva sinceridad. Cada hilo trata de recabar la enorme variedad de acercamientos e intuiciones que han proliferado en internet sobre cuestiones adyacentes a la nueva sinceridad como la ironía, la autenticidad, el compromiso y la autoconsciencia. Aquí solo tenemos espacio para varios comentarios: remitimos a la página web de Injuve, allí puede encontrarse el texto completo.

La nueva sinceridad y David Foster Wallace

“¿Cómo lleváis la Nueva Sinceridad? ¿Es un fingimiento edulcorado que implica mentirte a ti mismo y exponerse emocionalmente o es un ataque de refrescante honestidad?

Siempre que busco sobre la Nueva Sinceridad veo a la gente hablar sobre sus méritos o cualidades, pero sin llegar al corazón de lo que es. A menudo apuntan a una banda indie o a un director como ejemplos, pero parece una especie de cualidad difícil de alcanzar.

La gente también lo toma como si fuese algo indiscernible, como un webcomic cursi que se salta las cualidades formales (una producción talentosa) o la profundidad intelectual. ¿Es alguna forma de hipsteridad en torno a la ingenuidad infantil?

¿Es sincero ser conscientemente nueva sinceridad? Uno no puede desactivar la autoconsciencia sin más” (Anonymous No.8963208, 4chan, 12/01/17).

Estancamiento irónico

“Básicamente, desde su punto de vista, la posmodernidad había dicho todo lo que tenía que decir cuando la Guerra Fría alcanzó su apogeo. En los años 60 y 70 fue genial: esto le dio a los escritores una nueva forma de escribir y romper barreras con convenciones como la metaficción, la ironía y la sátira. Pero al final de la posmodernidad, el estilo literario se había vuelto tan dependiente de esas convenciones que perdieron su impacto. Y lo que es más, no proporcionaron ningún tipo de camino futuro.

Puedes criticar el sistema con toda la ironía que quieras, pero la ironía nunca sugerirá un sistema mejor. Entonces terminas atrapado en esta sardónica espiral de desesperanza. Así, David Foster Wallace tomó algunas de las convenciones del posmodernismo y las utilizó para examinar temas más sinceros, como el amor, la compasión, la empatía y el poder del arte” (TheMadStorksGhost, reddit, 28/03/2016).

Autenticidad

“No creo que esto sea solo una tontería académica, pienso que hay un deseo real de autenticidad y de sinceridad que está comenzando a afectar nuestra cultura. El artículo del autor podría dividirse así: en la medida en que aumenta drásticamente nuestro acceso a los medios, nuestra conciencia de los elementos “meta” de ese medio también aumenta, hasta el punto en que no nos entretiene nada que no parezca “formulista”.

Al principio el cinismo y la ironía eran métodos para romper la fórmula y reconstruirla de un modo que nos hiciese sentir superiores a esta, y por tanto, entretenidos.

Pero como este acto de atacar a la fórmula se convierte en una fórmula en sí misma, nos aburrirnos de nuevo y dejamos de preocuparnos por la fórmula, en su lugar, solo queremos que lo que se expresa a través de esta fórmula sea real o sincero” (DrinkyDrank, Reddit, 18/01/2017).

Notas sobre la sinceridad a partir de la poesía de Lupe Gómez y Fernanda Laguna

Lupe Gómez y Fernanda Laguna son dos poetas que probablemente no se conocen en absoluto. No tienen relación. No hay sentido unitario alguno en el hecho de unirlos. El sentido de leer a la vez a Gómez y Laguna acaba aquí.

Aquí empiezan sus poesías, que por sí mismas dicen cosas suyas, y al mismo tiempo dicen cosas de los años en los que fueron y son escritas: noventas, dosmiles, dosmilesdiez.

¡Ay!
he recibido un mail tuyo.
Y escucho Gilda.
Antes de abrirlo...
Suspiré y miré tu nombre
y pospuse el momento de saber
que no me escribirías nada especial
(lloro).
Y antes de abrirlo
creí...
(que es muuuucho más lindo que saber)
creí que me dirías algo re lindo
que me hiciera sonreír infinitamente.
Ahora... sigo llorando
con mocos
porque hizo calor hace unos días y ahora volvió el frío y me resfrié.
Pero no me caen los mocos por el resfrío.
Me caen del llanto.
Los mocos están ahí... dispuestos a salir con la primera lágrima.
Bue...
me distraje del drama de que: estoy enamorada de vos.
Ya no sé qué más hacer para que aflojes y te enamores de mí.
Yo sé que que te enamores de mí es más aflojarte... pero bueno
me gusta sentir que todo es más sencillo.
Mirá...
no es que me agrande...
pero creo que algo gustás de mí
no sé...
YO NO SÉ
si me amás.
Pero quiero CREER
que MORÍS POR MÍ.
(...)

Ay...
estoy bebiendo.
Para alimentar el descontrol... la soltura... la vida.
Estoy viva, ¡che!
Dame una pista...
en la cual pueda echar a correr un autito con latitas atrás.
No te asustes...
esto es un poema.
¡Epa!
No te asustes...
he aprendido a amar sin ser correspondida y
ME LA BANCO.
(...)

Mirá...
el cielo cuando estés en tu pueblo natal.
En la estrellita perdida entre millones de estrellitas
estoy yo.
Tu amiga
(espero al menos ser eso)
O ¿qué?
¿Qué soy?
Gritáselo a esa estrellita
y después transmitime en un mail lo que le dijiste
¿eh?
¿ah?
Oh...
¡Ay!
Bue.
O no se lo grites... transmitíselo con los latidos
de tu corazoncito de barrio del oeste.
Pero después igual mandame el mail
lo más claro y sincero que puedas.
(...)

Ayer...
acá, esto es tremendísimo de confesar,
pero lo voy a decir...
porque si no ¿para qué lo hice?
ESCUCHÁ
me compré lencería blanca y fina,
de muy buen gusto,
en una casa cara del Abasto Shopping.

Dulce Carola.
Y me la compré...
ay...
bue...
lo largo:
para vos
o para cualquier amante con quien sólo tenga sexo.
(...)
Este poema lo expondré lejos...
muy lejos donde nadie sospeche de quién estoy hablando.
Y la palabra “vos” sea un “él” estético.
Y ojalá... la gente se conmueva.

¿Se están conmoviendo?
¿Todavía no lloraron?
Deberían estar haciéndolo...
pero bueno...
tal vez no sea tan buena escritora
o ustedes no se conmueven con el dolor ajeno...
pero y ¿qué de la identificación?
¿Están seguros que no les pasa lo mismo?
¿Están seguras que no les pasa lo mismo?
¿No anhelan un amor que nunca sucedió?
LLOREN MALDITOS
Lloren... como lloran por la muerte y por la vida que no viven.
Y vuelvan corriendo a sus casas
a escribir un poema
lleno de furia y misericordia.
(...)

Y bueno para terminar,
no tendría que haber puesto lo que puse, lo sé,
cagué el poema.
LO ARRUINÉ
definitivamente.
Y creo que esto es irrecuperable...
Adiós...
Tendré que volver a empezar otro,
pero yo soy SINCERA
y quiero serlo,
y volveré a arruinar todo lo que escriba.
No debería haber escrito...
no debería ni suceder...

pero no me dedico qué no debería suceder
si lo que yo siento o lo que a vos te pasa.
Pero ahí está...
tipeado con luz en la pared inatravesable de mi soledad.

Estos fragmentos del poema de Fernanda Laguna titulado “IV” se encuentran en el libro *Control o no control*, Buenos Aires, Mansalva, 2012. Fernanda Laguna usa estrategias de escritura y performatividad que de poco y de lejos se llamarían pop, pero de cerca y de mucho se ven como un proyecto o programa estético singular. Por su parte, Lupe Gómez usa estrategias expresivas, como las metáforas inesperadas, que de lejos y de poco parecerían vedadas a la normatividad estilística de la literatura gallega, y de cerca y de mucho hacen de su voz una forma genuina y reconocible, tan tierna como violenta, ¿con o sin ironía? Lo que sigue son fragmentos del poema titulado “Autopoética” de Lupe Gómez con el que comienza el poemario *Levantar as tetas*, A Coruña, Espiral Maior, 2004.

A miña autopoética é a miña vida e o meu sangue.
Unha noite díxome alguén na barra dun bar que pouca xente ten tanta falta de pudor como eu cando escribo.

Eu cando escribo transfigúrome nunha puta feliz e gastada.
Quero decir que me gusta exporme, descubrirme, abrir a cara tapada.
Que eso non me supón ningún esforzo.
Que o difícil sería mentir ou escribir unha novela.
Pero na poesía ábrome e libérome e son sincera.
Exhibirme non é unha forma de presumir.
Non é unha forma de parecer obscena.
É un acto de amor para min e para os demais.
Teño a necesidade de falar bruto e claro.
De romper os bordes.
De ir directamente ao corazón da xente.
Teño o deber de espirme.

Sen medo, sen pudor. O pudor sería ser falsos. Eu quero navegar mares intensos. Non sería gracioso escribir poemas extranos a min mesma. Non sería xusto. Eu quero agarrotar a linguaxe. Tensar ao máximo as palabras. Ata ferilas, ata ferirme, ata rompelas.

Decíanme na barra dun bar que ninguén vai por aí confesando os seus límites e os seus medos. E eu escoitábao contenta e sen saber de que me falaba. Cando me falan dos meus versos emociónome en non sei que decir nin teño nada que decir. Non hai nada que decir. O importante é fluir, deixar falar, escupir todo, romper o sexo e as pernas, buscar a liberdade nos tellados da poesía, enfermar, correr.

(...) Sinto amor e sinto sexo. O sexo como unha metáfora da existencia. Como un lugar escuro no que nace todo. Como algo escondido que me gusta destapar.

Unha vez preguntábanme se estou obsesionada co sexo. Eu o que creo é que o sexo é algo moi limpo que nos lava por dentro, que nos emborracha, que nos abre, que non nos deixa. Non estou obsesionada, estou contenta cos meus amantes na cama.

O amor son as alturas das montañas. Ese amor das nenas pólos nenos aínda me enche, aínda me ata. Eu son namorada como unha vaca. E corro escapando, porque non quero ferirme, porque teño medo.

E ese medo gústame decilo, pronuncialo, confesalo. Penso que nos meus medos poden refuxiarse moitos medos dos demais, de tódalas persoas. Que todos somos bastante parecidos no fondo. E berrar nos poemas é unha forma de estalar contra vós, contra as caras dos outros, rompéndoas, e quizais aliviándolas. Correr sen parar ata ser libres. Buscar liberdade nos pequenos motivos da vida. Suicidarse un día calqueira a calqueira hora para despois renacer con orgullo. Hai en min moito orgullo, moita arrogancia, moita forza agochada.

Hai en min desexos de romper todo.

(...)

Gústame recitar, é teatro, é vaciarse, é forza. É vivir de novo a oralidade, aquel campo morto. É catarse, é limpar por dentro. É comunicación. É sangue que me escapa póla boca. Cando matan o porco e todo queda cheirando a lume. Ese lume no que me quento.

Ese lume que me fai pensar. Recitar é como cuspir, como vomitar, como romper vasos de novo, como buscar surrealismo nas paredes, como atreverse a matar cousas, e renacer felices, limpos.

Recitar é sexo, porque o sexo é moito máis que follar. O sexo é a maior realidade do mundo. O sexo é tocarse, achegarse, escribir, beber, bailar, falar. Sempre falei moito de sexo. Sempre quixen lavar a palabra pecado. E voltar a quitar as bragas e as faldas de novo, e renacer con orgullo na noite.

Sempre quixen enfadarme e enfadar.

Non quisen ser muller, vítima, burato quieto. Quixen escapar. Decidín escaparme. Fuxir do cárcere e que nunca me encontraran.

Vivir miña vida sen que me dictaran o que digo.

Palabras, palabras, palabras.

Qué son as palabras?

Para min significan e funden moitísimo. Para min son unha realidade profunda.

Eu decidín escapar do país das mulleres. E despois renacer máis fortes, máis dignas, máis humanas.

Escapar para encontrar as realidades perdidas. Recompoñer as pezas do sexo. Profundizar nas nosas miradas.

Vacas, que me miran e que me din todo. Animais de ollos limpos aos que coido

e que me coidan.

Chámome Lupe e non teño historia. Nunca me amaron. Nunca ameí. Os meus libros poñen que me chamo Lupe Gómez pero eu prefiro chamarme Lupezul. Prefiro nomes falsos para estar alegre e sobrevivir. Gústame moitísimo a cor azul.

O mundo está dormido. Hai que levantar a poesía e as tetas. Hai que adornar o pelo. Temos que ser activos e tristes, temos que chorar e correr.

La lectura de estos poemas se complementa con otros de Fernanda Laguna recopilados en una serie de plaquettes editada en Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 1999-2009, y de Lupe Gómez que se encuentran en *Pornografía* (1995), Santiago de Compostela, Positivas, 3ª ed. 2012; *Fisteus era un mundo*, Vigo, Promocións Culturais Galegas, 2001; *O útero dos cabalos*, A Coruña, Espiral Maior, 2005; y *Camuflaxe*, Santiago de Compostela, Chan da pólvora, 2ª ed. 2017. A partir de sus poesías, en separado, y de algunos de sus poemas, en concreto, nos preguntamos:

- a) por eso que en este momento tan ¿sincero, autorreferencial, autoexpuesto? pueda ser, o parece poder ser, “la sinceridad” a la hora de escribir;
- b) el decir las cosas de una o de un yo *como directamente*, como sin mediación, como si *como si* no existiera, es decir, como si no hubiera construcción;
- c) ¿cuál es la construcción?
- d) ¿cuál es la causa y cuál la consecuencia?
- e) ¿cómo de difícil es la sencillez?
- f) ¿qué diferencia hay entre claridad y transparencia?
- g) ¿por qué de algunas poetisas sí nos creemos todo lo que nos cuentan, sea o no sea *verdad en realidad*?
- h) ¿qué es un sentimiento?
- i) ¿y el amor, y el sexo, y la vida que va pasando?
- j) ¿cómo se cuenta, cómo se poetiza, cómo se hace poema de *eso*?

Nueva poesía romántica

A VIRGINIA, MADRE DE DOS HIJOS, COMPAÑERA DE PRIMARIA DE LA AUTORA.

Ocupáis tres asientos frente a mí en el autobús que se
desplaza
desde nuestro barrio alejado del centro
al centro;
al centro de nuestra localidad minúscula, entiéndase, no al
centro de las cosas, no a la esencia ni a la materia nuclear donde la vida

bang

donde la vida

se expande y obedece a todos los fenómenos -etcétera-
que dicta
la astrofísica. Lo proclaman las asignaturas que rodeábamos
porque éramos de letras; lo proclaman los
inexpugnables mecanismos que atañen a vocablos tan
comunes
como *universo, vida, muerte, amor*.

Ocupáis tres asientos frente a mí
en la parte trasera del transporte público: el niño a la
derecha, en el centro la niña, la madre a la izquierda.

Ahora tú, hija pequeña de Virginia: chándal rosa gastado
—igual
Que los plumieres de tu madre— con un personaje
que mi edad y condición soltera ignoran.

Ahora tú, hijo mayor de Virginia, intuyo en tu barbilla y
tus orejas
los rasgos que heredaste de tu padre, y me pregunto
si Virginia los maldice
—Virginia, ¿los maldices?—
A la hora del baño.

Pero tú, Virginia, tan rubia, ¿lo recuerdas?
Allá donde entonces combatíamos piojos

ahora

bang

ahora

escondemos el tiempo.

Aquí tú lees una revista, Virginia, aquí tú no me reconoces:
¿te sirven los consejos del cuché,
oh tú, tan rubia e inocente?
Virginia, siempre con mi edad y ahora con dos hijos, sin
anillo en el dedo, con un bolso colmado de galletas:
Virginia, hijo mayor de Virginia, hija pequeña de Virginia,

años luz caídos
años luz quebrados en la comisura de los labios,
cerrad los ojos y pedid un deseo
frente a mí

en el autobús destartelado que nos salva del barrio
periférico y nos acerca
al centro, lejos de los bancos en los que los adolescentes
beben y las noches golpean los jardines,
cierra los ojos, Virginia,
porque en estos veintiocho minutos de trayecto he pensado
en nosotras,
en ti que no me reconoces veinte años más tarde, en tus
canas donde la gente que nunca te habló, en tus canas
donde la gente
reía y se burlaba.

Cristal del autobús junto a Virginia, espejito de ambas,
Tus uñas rojas comidas al fregar los platos, una gota de laca
roja en tu dedo anular,
oh Virginia, oh rubia e inocente,
yo he pensado en nosotras,

bang

yo he pensado en nosotras.

No sé si sabes a lo que me refiero.

Te estoy hablando del fracaso.

(Elena Medel, *Chatterton*, Visor, 2014)

“No triunfará, ni puede gustarme, una poesía cansada, desgana e incluso escéptica. Y por otra parte, no creo que sea el momento de una poesía intelectual ni fragmentaria. Está claro, repito, no me atrevería a decir estas cosas si no fuera por arrepentimiento propio, no hay exorcismo más radical que el practicado sobre uno mismo. Y yo me arrepiento; no de la rareza, el misterio, ese gusto por la imagen y la distorsión que es lo que me lleva personalmente a escribir. Tampoco me arrepiento de la ambición, ¿qué sería del arte sin ella? Al revés, esto es una reivindicación del fervor. (...) Por eso me pregunto si esa tendencia suicida se puede revertir. Creo que si la poesía sigue existiendo, en un desarrollo

coherente con su historia, será por el cierto retorno de ‘una voz’, una voz compartida o al menos compatible. Quizás no en realidad, quizás sea utópico, tal vez estamos cansados de poéticas hermosas, metafísicas de la luna. ¿Pero hay otra salida? Qué curioso es este juego incrédulo con la esperanza. Qué curioso saber que no llegará, pero que si llegara, si llegara..., si este mundo se salvara de veras, no sólo la Tierra, sino también el hombre, habrá sido, ¿alguien lo duda?, por una revolución al menos tan trascendente como la del Humanismo y sus secuelas Ilustrada y Romántica. Se impone un foco que pase otra vez del átomo del poema a la poesía; se impone que la poesía vuelva a ser lenguaje, y lengua y habla.

(Juan Andrés García Román, “Neorromantizar: una poética de la necesidad”, *Años Diez. Revista de poesía*, #3, 2015, pp. 52-53)

CARTA A LA MADRE

Me contaron que saber retórica es como saber
amar con la palabra exacta. Amar a un dios o
a un pezón incluso si lleva veinte años sin donar
su leche seca, mustia, su leche de jazmín de
otoño, natural. Pero tú odias el jazmín. Pero tú
odias tanto el olor a jazmín... Cómo te extraño.
Y eren persuasivas las palabras de esos ojos. Me
contaron. Me convencieron. Que saber amar
no es como saber amar. O sí. Quizá. Amar, pero
más fuerte.

(Luna Miguel, *La tumba del marinero*, La Bella Varsovia, 2013)

ESTRUCTURAS IMAGINADAS DEL PARENTESCO

La Abuelita de mentira sostuvo mis primeros balbuceos
al pie de una cocina de carbón.
Luego, en la muerte,
la viudez se resumía en esos zapatos bajos,
poco tacón,
punta redondeada y los hijos
que los miran por no poner
los ojos en el fétetro.

Mi Madre, mi Hermana y yo sentadas
Seis bancos detrás, en diagonal.

Y llorábamos.

En el pueblo las querencias se distinguen de la sangre
por los bancos en la iglesia;

el derecho a dolerse
entre la estanquera y el señor de pan.

(Alba González Sanz, *Parentesco*, Suburbia, 2012)

DESEO

y mujeres que sólo se alimentan de pétalos de rosa
Oliverio Girondo

and the lovers
pass by, pass by.
Sylvia Plath

Padre, hermanos, amigos profesores:
soy un ser de deseo.

No es suficiente el contexto
—yo en el salón, en la bañera, en el cine, en el despacho:
ocupada en las tareas que desubican el deseo—
para lograr acallar este hecho sin espacio:
que, especialmente,
soy un ser de deseo.

En el reino de la astenia y sus panfletos,
en este el milenio de la saturación y los cuerpos
bellísimos
encerrados en patéticos frasquitos de fobias,
sin tocarse,
yo soy un ser de deseo: bocas entreabiertas,
corazón voluta.

En el mundo de los helados estanques
de unidades incommensurables y aisladas del contacto

(cuerpos bellísimos agarrados a maderas,
miedosos de rozar un tobillo,
por si al final se enamoran),
os tan-solemne-y-tierna-y-felizmente anuncio
una pulpa de deseo: no puedo salir de Shostakóvitch
y me alimento de trompetas y de amores de la infancia
que me encuentro en el metro y de señores-frutas.

Soy un ser de deseo:

1. Sé lo que es una revuelta de hormigas rojas
africanas
por entre las piernas.

2. Sé lo que es llegar a morderse los labios.

3. Sé lo que es decirle, por ejemplo
“oh qué interesante”

mientras pienso

“oh Dios lo que te haría,
oh Dios oh Dios en cuanto te descuides
te planto un beso que te mueres de colores”.

y,

luego,

impondré mi disciplina —y una cierta dulzura—
en tu cuarto ex-templo-de-ver-castamente-películas;

y,

luego,

montaré una fiesta con los que un día fueron míos,
y os haréis buenos amigos, y volveremos todos
a un cierto París básicamente de cuellos.

Porque,

sobre todo,

soy un ser de deseo;

y si me muevo por el mundo

es para que engorde, que engorde, que engorde
a mis expensas.

Constantemente paso hambre.

Soy un ser de deseo, caminamos juntos

por mi diagonal de cosas:

algún prodigio, alguna ventana.

Y sólo cuando mi deseo
se ha convertido en una inmensa bola
o en un pichón o conejo obeso y planetario,
lleno de estrías por seguir creciendo
hasta llegar al límite abismal de su volumen posible,

sólo entonces,
cuando su tamaño ya nos resulta plenamente asqueroso,
socialmente nocivo, sentimentalmente molesto,

lo mato
y me lo como.

(Berta García Faet, *Corazón tradicionalista. Poesía 2008-2011*, La Bella Varsovia, 2018)

Giro afectivo

Lisa Blackman y John Cromby hablan del afecto como una “fuerza o intensidad (...) que está siempre en proceso de devenir”, mientras que, para ellos, debemos entender la emoción como un patrón de respuestas corpóreo-cerebrales “culturalmente reconocibles” y que se fundan por su “unidad, estabilidad y coherencia a las dimensiones sentidas de nuestros encuentros relacionales”. Sin embargo, no conviene olvidar la distinción clásica de Massumi, Sedgwick y Frank, quienes insisten en que el afecto debe entenderse como una manifestación corpórea, pre-consciente, energética y lejos del significado, mientras que la emoción es una interpretación personal del afecto”.

(Lisa Blackman, John Cromby, “Affect and Feeling”, *Journal of Critical Psychology*, 21, 2007, pp. 5-22; Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press, 2002, Eve Sedgwick, Adam Frank, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, 2003)

Afecto es “ensamblaje, fluido, turbulencia, emergencia, devenir, composibilidad, relacionabilidad, lo maquínico, inventiva, el evento, lo virtual, temporalidad, autopoiesis, heterogeneidad y lo informacional”.

(Lisa Blackman, Couze Venn, “Affect”, *Body Society*, 16, 2010, pp. 7-28)

“La crítica sugiere que los afectos deben ser vistos como independientes de y previos a la ideología —esto es, previos a las intenciones, significados, razones y creencias— porque son procesos no-significantes que toman lugar bajo del umbral de la conciencia y el significado. Para los teóricos en cuestión, los afectos son fuerzas e intensidades no-humanas, presubjetivas y viscerales que influyen nuestros pensamientos y juicios, pero que, a la vez, están separadas de estos. Pareciera que, y a partir de los comentarios repetidos por la crítica, que los afectos deben ser entendidos como procesos o estados corporales no-cognitivos. O, como afirma Massumi, ‘irreductiblemente corporales y autónomos’”.

“Afecto es la manera que tiene el cuerpo para prepararse para una acción en ciertas circunstancias añadiendo una dimensión cuantitativa de intensidad a la cualidad de la experiencia. El cuerpo tiene una gramática que no puede ser capturada por el lenguaje”.

(Ruth Leys, “The turn to affect”, *Critical Inquiry*, 37, 2011, pp. 435-472)

“El afecto se encuentra en esas intensidades que pasan de un cuerpo a otro (humano, no humano, fragmentado, y otros) (...). De hecho, el afecto es la prueba irrefutable de la existencia de un cuerpo. El afecto tiene una capacidad siempre inmanente para extenderse: tanto dentro como fuera de los intersticios de lo inorgánico y lo no-viviente (...) y de las vaporosas evanescencias de lo incorpóreo (eventos, atmosferas, tonos)”.

(Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth, *The Affect Theory Reader*, Routledge, 2009)

“¿Acaso hay alguien que no haya, por lo menos una vez, entrado en una habitación y sentido la atmósfera? (...). La transmisión del afecto es responsable de cambios corporales (...). La “atmósfera” o el espacio entra literalmente en el sujeto. Hay algo que antes no estaba ahí, pero que tampoco se ha originado por si solo”.

(Teresa Brennan, *The transmission of affect*. Cambridge University Press, 2004)

“La importancia del afecto reside en el hecho de que en muchos casos el mensaje recibido conscientemente es menos importante para el receptor de ese mensaje que sus resonancias —no-conscientes— afectivas con la fuente del mensaje, independientemente del contenido o el significado”.

(Eric Shouse, “Feeling, Emotion, Affect”, *M/C Journal*, 8, 2005, pp. 2-3)

Arena A.K.A. Recuerdos en Hospitales

Duna Haller

Acto I: Los recuerdos de la operación

*Llévanos de vuelta a las Iglesias que nuestras abuelas fabricaron
Llévanos de vuelta a nuestra infancia rota y desaparecida
Llévanos de vuelta a los santos que conocíamos cuando rezábamos
Llévanos de vuelta a las nubes que veíamos en el amanecer
Han dejado de tramar están comenzando a alzarse
La muerte de tus amigos el ascenso de tus enemigos
Pero he plantado un poderoso conjuro sobre tus ojos
Para cuidar tu cuerpo a donde sea que vaya
Alyssa Kai*

En esta primera escena se ve a las cinco niñas sentadas en una habitación decorada con sus posters favoritos, pero se las ve mirando fijamente a un armario que amenaza con abrirse.

MARIPOSA.- No siempre todo es compatible con la nada y con la pérdida, no siempre sentimos el amor juntas, me siento descorazonada. Me has abandonado, Centinela, cuando en el lazo era importante la sangre.

DUNA.- Sólo sé que tengo miedo de los secretos miedo de la pérdida miedo de la manipulación miedo del día a día o de todas las manos que me han apedreado con dolor gusto o tragedia.

Sólo se sobre la nada que estoy enferma desde lo más profundo.

Y todo es muy difícil. ¿Por qué no escuchas, Centinela?

FADA.- Las emociones me superan quiero protección de toda persona que me ame quíereme protégame por encima de todo siempre llórame cuando duela por favor pruébame que esto no va a ser tan horrible como las arenas movedizas dame pruebas y cariño cristalino, por favor Centinela ¿dónde estás cómo vamos a vivir en esta fobia?

ASHER.- ¿Qué quieres ahora hacer? Todas esas listas de miedos que cambian y los cambios son como placas tectónicas y nos resistimos al cambio porque somos de la electricidad y el viento. Esta parálisis y este pánico es a nuestro cuerpo electricidad como la electricidad de las resonancias magnéticas y el sueño profundo de los dos centímetros.

FLASH BACK: Duna transforma la habitación para convertirla en una habitación de operación, es decir después de una operación. Ella mira hacia la ventana interminable de la sala alargada, y Asher y Fada están junto a la cama, mirándola con deseo de ayudarla pero sin saber bien cómo.

DUNA.- Toda esa arena en mis ojos y tubos de arena en mi sangre mi sangre amarilla mi vestido amarillo y dorado inmóvil en el calor más asfixiante inmóvil

en el pudor de los huesos inmóvil en la noche del sol eterno inmóvil en una cama de hospital y qué más queda.

Es como cuando vas a la playa y luego toda tu ropa es arena. Así siento mi cabeza después de que desconocidos entraran dentro. Así es normal que Centinela no quiera hablar. No le parece justo, nada de esto.

Y doy vueltas por los mismos pasillos vacíos e idénticos, preguntándome si los pasillos son de la arena o la arena simplemente les da el calor desértico.

Preguntándome sobre mis alucinaciones cuando nadie contesta y cuando contesta Asher

ASHER.- Vives en tormenta y en habitaciones de hospital, el recuerdo es más profundo y la arena siempre estuvo en tus venas. Te han extraído el monstruo, o eso queremos pensar. En cualquier caso, necesitas estas habitaciones blancas de paso. Sin ellas, sin que fueran iguales infinitas e inescapables, todo sería nuevo,

FADA.- No soporto el cambio como un reloj dando vueltas en sentido inverso o arena cayendo hacia arriba o como la invasión del fuego

ASHER.- Centinela no dirá nada en este recuerdo porque lo desconocido del hospital fue su calor y su frío y su sabor a Desierto

FLASH FORWARD: Vuelta a la habitación del presente, a la de los cuadros. Centinela va saliendo poco a poco del armario mientras recita unos versos.

CENTINELA.- ¿Cómo me responsabilizáis de todo? Cómo voy a saber todo o nada, cómo puedo yo protegernos a todas si yo lo he vivido si yo he salido ahí fuera y estaba frío y descargaba pánico sobre mis ojos,
que ahora miran fijamente al peligro
sin decir palabra.

“i want to die with all my scars. if they don't like the way we are, then fuck them.”

“quiero morir con todas mis cicatrices. si no les gusta cómo somos, que les jodan.”

Pigeon Pit

Centinela canta la siguiente serenata mientras recorre la habitación, mirando fijamente a la ventana que da al mundo exterior.

Agradecimientos

El proyecto ha estado comisariado por Elena Castro y Víctor Aguado, lo que es más correcto decir, “coordinado”, puesto que la labor de las personas que a continuación se detalla ha sido fundamental desde que se ideó el proyecto hasta el momento de redactar estas líneas. Debemos agradecer en primer lugar a Miguel Ballarín haber ayudado en dicha redacción, levantando acta de algunas sesiones, y a todas ellas acudiendo y aportando ideas. No más ideas que el resto de los asistentes, a quienes, no pudiendo dar cuenta aquí de su actividad ni de sus nombres, agradecemos enormemente su participación en las sesiones del seminario.

Diego Zorita y Blanca Martínez, Ariadna Guiteras y Mirari Echávarri, Ismael Crespo y Paula López Montero, Agnès Pe y Laura Tabarés, Patricia Esteban y María Salgado, Berta García Faet y Unai Velasco, y Cristina Elena Pardo y Duna Haller han estado al cuidado de siete de las ocho sesiones del seminario, de modo que es justo testimoniar aquí nuestra gratitud por su cercanía personal e intelectual durante este tiempo. También a Luna Miguel, que finalmente no pudo participar. Además les agradecemos, junto a Laura Vallés y Ramón del Buey, la elaboración de textos, unos de carácter ensayístico, otros con un claro interés artístico, todos ellos adyacentes a la cuestión de la Nueva sinceridad o que nos han permitido reubicarla.

Hemos de agradecer a Ana de Fontecha y Sara de Umbria su participación en la exposición que acompañaba al seminario: Ana con una instalación escultórica diseñada específica para el espacio de la Sala Amadís, y Sara con un vídeo musical. Ambas obras nos han arropado durante la celebración de las sesiones, como también una serie de libros que han estado disponibles para su consulta en la sala, y sobre algunos de los cuales, Ramón del Buey y Diego Zorita han elaborado atentas lecturas y reseñas. Estos textos y reseñas que aquí no caben se recogen en una publicación digital más amplia. A ella puede accederse libremente desde la página web de Injuve, institución a la que dirigimos nuestros mayores agradecimientos por hacer posible este proyecto.

Nueva sinceridad

Proyecto financiado por las Ayudas INJUVE para la Creación Joven.

Desarrollado en la Sala Amadís desde el 23 de abril hasta el 22 de junio de 2018, comisariado por Elena Castro Córdoba y Víctor Aguado Machuca.

Instituto de la Juventud.

Javier Dorado Soto, Director General.

Tania Minguela Álvaro, Directora de la División de Programas.

María de Prada López, Jefa del Área de Creación.

Natalia del Río López, Jefa del Servicio de Creación.

Textos e imágenes.

Los textos pertenecen a sus autores. La imagen de la cubierta proviene del cuadro de Jean-Léon Gérôme, titulado *La Vérité sortant du puits armée de son martinet pour châtier l'humanité* (*La Verdad saliendo del pozo armada con su látigo para castigar a la humanidad*), 1896.

Nipo papel: 684-18-015-5

Nipo línea: 684-18-016-0

Depósito legal: M-18388-2018

C/ José Ortega y Gasset 71, 28006 Madrid.

www.injuve.es/creacionjoven

91 782 77 74



“Nueva sinceridad” denomina una corriente artística que recupera el ideal de lo sincero y el sentimiento de lo ingenuo en la actividad creativa y receptiva.

La expresión suscita sin embargo una cuestión de mayor alcance, en la medida en que apunta hacia una actividad atravesada por la relación de afecto.

La fórmula de la recuperación consiste menos en la confianza de lo recuperado que en la conciencia de su vulnerabilidad.

La nueva sinceridad parece ser entonces una figura que se presta a la comprensión de las nuevas sensibilidades organizadas de acuerdo con los afectos reconocidos como vulnerables.

En referencia a esta figura, el título del proyecto sugiere una indagación en tales sensibilidades desde el marco de la teoría y la práctica artística contemporáneas.