

TRÉMULA
Javí Cruz

| | | |
|-----|---------------------------------------|-----------------------------|
| 9 | <i>Trémula</i> | Javi Cruz |
| 85 | <i>Reivaj Zurc</i> | Manuel Segade & Tania Pardo |
| 98 | <i>Árboles de nuestra vida</i> | Miriam Martín |
| 112 | <i>Lázaro</i> | Leticia Ybarra |
| 121 | <i>Temperatura de un cuerpo caído</i> | Carolina Sisabel |
| 136 | <i>Terra preta</i> | Fernando Gandasegui |
| 152 | <i>Claro verde persiana</i> | Jorge Anguita Mirón |

ENGLISH VERSION

| | | |
|-----|--------------------------------------|-----------------------------|
| 152 | <i>Venetian blind-green clearing</i> | Jorge Anguita Mirón |
| 179 | <i>Tremulous</i> | Javi Cruz |
| 255 | <i>Reivaj Zurc</i> | Manuel Segade & Tania Pardo |
| 271 | <i>Trees from our life</i> | Miriam Martín |
| 285 | <i>Lazarus</i> | Leticia Ybarra |
| 293 | <i>Temperature of a fallen body</i> | Carolina Sisabel |
| 311 | <i>Terra preta</i> | Fernando Gandasegui |
| 328 | Biografías / Biographies | |
| 332 | Fichas técnicas / Artworks | |
| 334 | Colofón / Colophon | |
| 337 | Documentación / Exhibition views | Jorge Anguita Mirón |

△

TRÉMULA

Javí Cruz

an

Conducimos hasta el hospital para hacerle a Carola la curva de glucosa. Entre un pinchazo y otro pasan por su cuerpo una hora y 70 gramos de azúcar. No puedo estar con ella en la sala donde más mujeres embarazadas esperan, así es que bajo y pregunto por el banco de sangre, -1 Centro.

Me encuentro objetivamente apto, limpio, aislado como se ve en la encuesta. En el último año me han rechazado un par de veces, a lo largo de mi vida 6 o 7, no sé, nunca he podido donar por unas o por otras, ahora es todo equidistante, tan lejos la gonorrea de 2009 como el *Psilocybe* de enero, las relaciones de riesgo, la convivencia con los cuerpos que rechazan crónicamente en el banco de la sangre sana. Estoy confinado e insopportablemente limpio de todo el caudal que termina en esa parte líquida del cuerpo y que pasa por abrir mínimamente sus fronteras. ¿Ha tomado Ud. ibuprofeno en los últimos 7 días? NO, me dan ganas de poner NI ESO, la entrego y APTO, viene y me pincha en la yema de un dedo, un pinchacito, dice, y el decir es cóncavo en la mascarilla. Imagino su boca, imagino otra boca, una boca cualquiera que diga un pinchacito y me pincha ahora en el hueco del brazo donde hay esa vena gorda. Sigue, enhebra la aguja que acaba en rosca, me enrosca un tubo, la cosa marcha y la boca habla, habla de Cádiz. Miro el pinchacito y recuerdo el habla de Elena cuando dice: el bíceps acerca el mundo, el tríceps lo aleja, desenfoco la corva y me digo: el bíceps sirve ahora solo para proteger el hueco donde la vena engorda, un pinchacito y la vena se ha prolongado en un tramo de polietileno, transparente, que engangrena y desemboca en una bolsa, inflamada, me recibe la bolsa, baila sobre una bandeja que baila, ella se ha ido y vuelve, su boca dice y lo que más dice son cosas sobre una primavera del todo improbable en Cádiz. Otra voz que pasa me propone poner la tele, le sonríe con los ojos, ella igual. Sé de sus manos dentro de los guantes azules cuando le da al botón, dentro bailan pegado y diferido. La bolsa baila y cuando se llenan las playas, dice las playas, estarán vacías, Bolonia, La Caleta, qué gusto, mí Cái, canturrea la de la Niña Pastori, en la tele bailan enlatado y niega con la cabeza, me río con ella. Se acerca y desenrosca el brazo de la aguja, se va, se gira, me toca, ¿coca cola? dice, OK y ¿mixto? mixto, ¿te mareas? no, dile que tenga cuidado, eh, sí, se lo digo, muchas gracias, chao :), chao :), subo y Carola sale ¿te mareas? na, ¿nos vamos? venga, mira me han dao un boli.

TRÉMULA

Por la M-30 imagino la sangre atrás entrando en otros cuerpos y me quejo del relato que pedí a Iberlibro y no acaba de llegar, uno de Ballard sobre una escultura que canta, *Venus Smiles*. La escultura canta o emite un ruido molesto y deciden desintegrarla. Luego de desmembrada, el metal que la componía se vende y pasa a formar otros cuerpos, motores, edificios, que comienzan a cantar progresivamente. Meses después, el prota le dice a Carol: Carol, esto solo es el principio. El mundo entero acabará cantando, y pienso en mi sangre y en los cuerpos que hay en el mundo y a la altura de Pinar de Chamartín la M-30 va hasta arriba.



Hola, José

Me llamo Javier, soy un artista de Madrid y quería hablarte de un chopo que talaron la semana pasada en la zona de Villaescusa (28017).

Por razones varias tengo parte del árbol, la mitad o así, pero el resto lo llevaron a vuestras instalaciones de Biocompost en San Sebastián de los Reyes, eso me dijo el transportista al preguntarle.

Me encantaría pasarme por allí y ver qué hacéis con estos árboles. Tengo un par de exposiciones este año y puede ser que algo de esto termine en una de ellas. Te cuento más si te parece en mi visita, que espero aceptes.

Muchas gracias, un saludo.

Populus tremula: Chopo temblón.

Populus tremula: Personas tiemblan.

Crecimos los 2, yo dentro y él fuera. Al cumplir los 20 medía casi 1,90 metros, el chopo más de 7 pisos. Hace 3 años volví a vivir aquí. Antes, tiré el tabique de esta habitación.

Para contar el mundo solo hay que empezar por una esquina
detrás de la esquina, un árbol
el martes lo talan, lo trocean, lo amontonan
por la noche salto, hago una rampa con las ramas
me subo lo que puedo a casa
luego pasan unos días en los que merodeo
alquilo el furgón más largo
por la noche
llamo a Jacobo
cargamos el chopo
por la mañana
a Lorenzo
descargamos el chopo
en la montaña.

Veo a mi vecino correr, a sprint, correr todo lo rápido que se puede, en vaqueros, rojísimo, a mi vecino Alfonso, hacía siglos que no le veía, es 10 años mayor que yo y vive hace 15 en Soria, subiendo a sprint por la calle Santa Isabel. No sé si es una aparición ni si estas existen siquiera a esa velocidad.

Todo radica en esta casa, un piso de protección oficial cerca de San Blas, al este, construido en los 70, que conceden a la madre de mi madre, quien muere al poco tiempo atropellada por un coche que cruza entre descampados.

Hace poco, pasando por el lugar del accidente veo una imagen, en movimiento pero muy lenta, dos viejitas recortadas por un atardecer rojo y albaricoque. Las viejitas bajan por la acera que baja en paralelo al vertedero, alfombrado de flores y espigas en estos meses. Caminan en nuestra dirección, agarradas por el brazo, todo en wide screen, muy saturado. Celebro las vistas en silencio y no es hasta después, llegando a la parada del E2, que le digo a Carola
qué imagen la de las viejas, eh
te conté que justo ahí
Io de mi abuela
y me pregunta
qué viejas?

El conductor del coche es absuelto por la amnistía del Rey, Franco ha muerto el mismo año. El barrio se está gestando, ocre, arrabalero, pasan los meses, algunos años y en una de sus semanas se siembran chopos en varas. A los pies de este edificio plantan 6. Es el año 80 y una de sus noches alguien muere en este cuarto. Se llama José, es mi tío tiene 27 años.

Sí mi primo Chema no hubiera nacido antes, yo me llamaría Chema, Chema Cruz. Chema de José Manuel, como mi tío.

El día que nace Bruna mi primo Chema me escribe, detrás de dos smileys:

bueno, hoy está siendo un gran día porq cada vez q no pienso en nada pienso en vosotros

A la llamada de las sierras bajamos corriendo, POR QUÉ LO TALAI WEÓN NNNN grita Carola en pijama, ESTÁ ENFERMO grita uno de amarillo, y se acercan, afables, tiemblan demasiado, están muy cerca, están muy altos dice otro de amarillo, y otro dice tienen 40 años.

No dice tiemblan, dice se cimbrean, nos pasa una rodaja de la parte más baja por encima de la valla. El trozo está empapado por dentro como una caña gigante de azúcar, suda en toda la parte de la albura, el centro está vacío.

Con creer que alguien ha muerto, con creerlo de verdad durante un instante es suficiente para que su fantasma se aparezca para siempre, el fantasma es de los vivos.

Es un chopo temblón que flota en el gas del aire, o esa es la naturaleza viva de su movimiento a mis ojos, aquí arriba en el 5.^o B. La ventana da a su cuerpo. Desde su cuerpo la ventana da a mi habitación. Nos hemos visto la vida entera cimblando lento en las corrientes bajas.

Todo Madrid fue el fondo de un mar un tiempo. Hay fósiles de algas en la sierra norte así es que esto debía estar muy profundo. Ingrávido y altísimo, blanco, el chopo tiembla, *Populus* tiembla en el gas del aire, en sus corrientes bajas como un alga amniótica o Bruna. Tenemos nombre, significa de piel oscura.

Lee Fer en uno de los cuadernos de trabajo de Elena

El misterio de la madera no es que arda, sino que flote
Anne Michaels

Mirando los chopos que quedan he ido encontrando formas en el límite de ser letras, las he ido apuntando y ahora tengo un alfabeto entero

DÉJALO ESTAR, VA A APARECER

A ambos lados del vacío que ha dejado, en las ramas de otros árboles que quedan, leo

HEY, THAT'S NO WAY TO SAY GOODBYE.

El 29 de febrero, bonus track del calendario cada 4, a 15 días del fin del mundo, nos reúne Perla en Cuarto Poema, en Carabanchel se mete el sol, lee Letí

Fantasmita, eres pegamento, pegas un sueño con otro,
te deslizas sobre tu propio pegamento.¹

Unos afirman que la palabra cementerio viene de cemento, pues allí es donde cementan a los muertos. Pero cemento viene del latín *caementa* (piedra quebrada) y este del verbo *caedere* (cortar, quebrar, separar), mientras que cementerio proviene del griego *koimitirion*, que significa dormitorio.²



Chopo (muy aprox.) en cada ubicación:

Casa 500 kg

Montaña 2.500 kg

Biocompost 1.500 kg

Un futuro chamán cae enfermo y su cuerpo es cortado en trozos [...]

El hombre desnudo le cogió con unas tenazas del tamaño de una tienda, lo decapitó, despedazó su cuerpo y coció los pedazos durante tres años. Luego, puso la cabeza en un yunque y la golpeó con el martillo. Separó los músculos de los huesos y los volvió a juntar. Cubrió la calavera con carne y la unió al torso. Después, le arrancó los ojos y le puso unos nuevos. Finalmente, perforó sus orejas con su dedo de hierro y aseguró que a partir de ese momento podría escuchar las palabras de las plantas.³

Transcribo de una performance de Elena en Pradillo:

La finalidad del proceso de morirse es dar paso a formas de vida y materia más simples.

Todos los microorganismos conocidos están implicados en el ciclo de la descomposición de nuestros cuerpos, cientos de especies participan en ella. Es tan fuerte nuestra construcción que tendrán que unirse cientos de especies para separar todo lo que somos. Tanto es el prodigo de mi cuerpo que van a hacer falta todos los microorganismos conocidos para hacer explotar mis azúcares, para hacer jabón de mis grasas, para deshacer mis ojos en líquidos dulces y para que mis cuencas germinen.⁴



Tanto los pedazos que aguardan a cubierto como los que lo hacen a la intemperie han ido floreciendo en espirales, una especie de muelles pequeños o uñas metalizadas: el órgano sexual de un hongo. El chancre del chopo, su sífilis o palabra enferma es también su nombre antiguo: *chrysosperma*, esperma de oro.

Cuando abren la tumba de José, 10 años después de su muerte, llaman curas a mi madre porque hallan su cuerpo incorrupto. Anómalo, encapsulado y santo, su cuerpo, como el del oro, recorre inmaculado la Línea de tiempo.

Chrysos también da nombre a una palabra usada en orfebrería que no logró encontrar, da igual, para referirse a materiales que no son corruptibles en contacto con los ácidos. Cuando lo sumerjo en ácidos este hongo no se altera en absoluto, como sí hace si lo disuelvo en agua. Claro que esa disolución, proveniente de las lluvias cuando el árbol ya ha caído, transportaría las esporas hasta el suelo o hasta otro cuerpo, resultando, ahora lo entiendo, un semen rojo, dorado, inalterable a los posibles ácidos presentes en otras cortezas o cuerpos, como el del propio chopo.

Otras palabras que tienen *chrysos* como lexema son: crisoefantina: escultura realizada con oro y marfil; crisantemo: flor de oro; crisálida: habitáculo en cuyo interior un cuerpo se hace imago⁵.

Sí nada entorpece el proceso de gestación, todos los minerales se convierten, con el paso del tiempo, en oro.⁶

Eliade asocia la práctica metalúrgica con la obstetricia. Tanto en la alquimia occidental como en la tradición china e india, se cree que los metales crecen subterráneos y se transforman hasta madurar y alcanzar su fin dorado dentro de la tierra. Dice Eliade que «el minero y el metalúrgico intervienen en el proceso de la embriología subterránea, precipitan el ritmo de crecimiento de los minerales, colaboran en la obra de la Naturaleza, la ayudan a parir más pronto».

Han salido los cristales de temple. Parece que en condiciones de humedad constante aparecen filamentos donde el ácido descompone el calcio. Va lento, eso sí. Y no tengo idea de cómo reproducirlo.

Deplorable manía, cuando algo ocurre, querer saber qué es.⁷

Es el día que vemos a dos personajes enterrar algo en una montaña que hay dentro del cementerio. Nuestra presencia, sin que lo sepan, convierte su acto en ceremonia. Aquí el testimonio en cuatro entregas:

Es 2 de enero, el año resucita, nuestros cuerpos lo intentan, gugleo se-rotonina, gugleo el tiempo hoy en Madrid, gugleo instagram en el ordenador y me hormiguean las manos. Gazpacho Alvalle en invierno, versión suave, a morro. Sabor a anís de Espidifen, la gente debe de estar comiendo. Hemos quedado en la puerta del cementerio que da a La Elipa para grabar unos planos. 300 metros más al este enfocamos a la montaña.

Fer, Pau, Jorge y yo. Nos cuesta reír. Lo intentamos.

Después de unos planos que no han sobrevivido, se ve en la pantallita de la handycam lo que veremos luego más grande. Ahora, en pequeño, hay personas en la cima, dos breves verticales negras amartillan, y Fer dice están rompiendo algo. Han subido en un coche plateado que brilla y les delata. La montaña es considerada zona de vertedero y está prohibido subir. Creo que nunca he visto a nadie subir ahí, me gusta pensar que nadie más que yo lo hace. Ahora paran de amartillar y se quedan mirando al suelo con la cabeza baja durante más de un minuto.

La escena recuerda a la pareja campesina, espigadora, que reza en el icónico ángelus del pintor Millet. En la primera versión del cuadro, en un campo atardecido, las dos figuras dirigen sus oraciones a una cesta donde yace muerto un bebé. Quizás desde esa imagen arquetípica brota la hipótesis más dura, cuando Fer se contradice y dice no, no, ostia, están enterrando algo.

No puedo reproducir el sonido de un pájaro pulverizando pájaro, pero puedo reproducir el color del cobalto pulverizando cobalto. El verde extraído de la vejiga de un cerdo (verde vejiga), el amarillo extraído del orín de vacas que han comido eucalipto (amarillo indio), el negro humo, el negro marfil, el blanco del plomo sumergido en vinagre. Rojo bichito carmín de garanza, laca carmín bicho bola. Rojo mata a verde parecido al del cinabrio (verde cinabrio), verde matado, *verdaccio*. La pintura fija materiales, los convierte en imagen. El orín, el oro de un rey sobre lino, el plomo en un *agnus dei*, cordero de Dios con las patitas atadas. La pintura fija en imagen, a un cordero que había en la cocina de Zurbarán, por ejemplo. A un ave también atada junto a un cardo, fondo negro. Fija una foto del móvil junto a un modelo 2D en una tela aerografiada enorme de Avery Singer que he visto en Venecia y que he visto en Instagram también.

No puedo reproducir el color del pájaro pulverizando pájaro. Junto al cardo pintado, el ave pintada es tierra tostada con blanco de zinc.

El cuerpo viaja, muere y transita a su imagen final.

Leo esta noticia justo después de que Carola me diga que está todo bien, hemos venido a La Paz al ver que seguía sangrando:

Hallan restos de corteza de chopo en mandíbulas neandertales.⁸

Vivían en cuevas llamadas de la Buena Pinta o la Des-Cubierta, hace 60.000 años. Últimamente, en el valle de los neandertales hay un pueblo. En la plaza central, octogonal de ese pueblo, vive Fiacha, cuida un fuego. Abrimos para intercambiar el aire caliente por el que haya afuera afuera hay un árbol negro, un *Populus nigra*.

Querer parecer noche es una exposición que celebra los 10 años de vida de este museo (2008-2018). Mi pieza es una pared efervescente, un muro enlucido con una pintura espesa hecha de goma arábiga, blanco de España, alkil, azulete, bicarbonato, paracetamol, rutilo y agua, lo llamamos *Temple*.

Entre esos materiales hay una sustancia que sale del tronco de la acacia cuando le daña un bicho, y hay carbonato de calcio.

Hay un tronco y hay un hueso.

Sobre este muro, a todos los materiales que ahora también son este muro estampamos diferentes ácidos que hacen reaccionar la mezcla en zonas efervescentes, gracias a un robot que estamos montando con Javi.

Los ácidos son tartárico, láctico, cítrico y salicílico. El tartárico reacciona con burbujas muy redondas, al secar agrisa. El cítrico verdea, su burbuja es fina y ordenada. Ha venido Álex desde Bruselas a pasar noches buscando espumas. Al final de la segunda nos sabemos lectores de un idioma muy pequeño. El ácido láctico existe en nuestras articulaciones, espumea lento, exuberante, endurece y sella, el salicílico es más tímido. Se llama así porque se extrae del *salix*, sauce, o de otras salicáceas como el chopo común, el chopo blanco, el chopo negro o el temblón. *Populus tremula*.

Hay un hueso y hay un tronco en cada lado de *Temple* en *Querer parecer noche*, aquí

estas cosas nunca sucedieron, son siempre, que decía Salustio, y me cuenta Ignacio que al terminar la expo deciden ponerle a la pared una pared encima. Pladur sobre temple. Por entonces la capa ya tiene un color tostado anaranjado y un verde pálido producto de la convivencia entre los materiales. Me pregunto si la reacción continúa en la mezcla, nunca la imaginé encapsulada.

Mañana inauguramos. Anoche el museo quiere parecer taller, somos tres aquí en la madrugada.

A las cinco menos cuarto activamos el robot en una pared aparte, a las cinco nos miramos preocupados, la presión del ácido es inviable, de nuevo y, sí, hay que admirar esta violencia. Javi sonríe a medias mientras describe la *hibris* griega: mortales tratan de ser dioses y eso siempre trae tragedia. La presión del ácido, la exposición. Esa violencia, ese amor, estos fluidos, la presión, son las cinco y cinco cuando atravieso el hueco de la puerta y vuelco nervio en la pintura de José. Carola duerme en *Yabba*, en las tiras que miden el PH de los ácidos ha ido apareciendo la gama verde y naranja de Menchen.

Hoy es de noche otra vez o igual es ya mañana, pero mañana inauguramos y estamos quienes aún no hemos querido irnos, Bea, Carlos, Javi, Javi, Víctor, Carola sonríe, bruxa, bruxo, montamos el sistema con cinta americana sobre unas escaleras, enchufamos y efervesce.

TRÉMULA

Blanquear le llamamos a pintar un muro de cualquier color para pintar luego encima letras. Pillar blanqueo, quién pone blanqueo, blanqueo negro, que negro triunfa.

Colores que triunfan para pintar en las vías:

Relleno plata, trazo violeta vampiro, power line amarillo limón, brillos blanco divinidad

relleno plata, trazo marrón tabaco, power amarillo fiesta, brillos blanco divinidad

relleno plata, trazo negro nitro, power blanco divinidad, brillos blanco divinidad, fondo rojo fiebre o azul lago.

En un punto cualquiera de las vías rasco un muro con la punta de una espátula. Las capas de pintura pueden dar acceso a los momentos, uno tras otro, a veces hay que rascar más hondo o más para allá, más para allá está Atocha.

A punta de espátula raro es raspar una capa lo justo para llegar al momento o estrato exacto, al mural buscado.

Se rompen y se mezclan porque donde estoy rascando hemos pintado mil veces, antes, luego, otra gente antes, luego, pero rasco para ver y rompo.

Ahí el Marquitos lleva una cami del Estudiantes, sin número, Avda. de los Ferroviarios, polígono industrial entre Vicálvaro y el Puerto Seco.

Hay un tipo ahí que nos deja pintarle el muro, le conoce el Marcos. Triunfa el muro porque come cuando va el tren arrancando o frena y tiene un esquinazo y da para pintar altura. Pintamos. El Marcos se ha hecho un MAH y me lo dedica, yo me he hecho un STOH y se lo dedico a él y al JAR que no pudo venir, y al Pino y a la Leo que han bajado a vernos.

Los dos los mismos colores: relleno oro, trazo blanco divinidad, sin brilllos, power line, que es la línea que lo contornea todo, en negro 9011, trazo y power a skinny, que es la válvula finita, fondo perla con pompas negras y azules que son azul himalaya y azul libertad.

Si calamos más milímetros en ese muro encontramos la tarde rota con otras, en las que siempre alguien más baja cuando el sol ya baja, otras en que pintamos solos, rasco y en otra baja el Pepin con el Pino. Traen 6 litros y yorkeso, hemos blanqueado en púrpura y pintado en verdes, óxido rojo y rojo noche.

Hay que cruzar las vías para encontrar o romper capas hasta un plata trazo negro 9011 en unos paneles corrugados de los de contención acústica, cuando pasa un limpiavías con jurados, paran, salen, saltamos a las minas y corremos con las latas sonando como cencerros, nos reímos al principio hasta que nos asfixiamos, se nos quedan grandes las minas, tío, ni una triste esquina, es mediodía y no tenemos ni sombra propia, corremos, quedamos por si nos separamos más tarde en el Parque Oscuro, seguimos corriendo hacia arriba, menos el KAO2, abre un pozo y se esconde.

Al pie del edificio, la línea de chopos. Más allá, la guardería. El edificio del Gonza, el del Kapo, detrás la chatarrería, gigante, empiezan luego Los Focos, el tramo de chabolas atraviesa la M-40 y no acaba hasta Vicálvaro. Llegamos.

Desde aquí hasta las vías del tren se extienden las minas de sepiolita más grandes del mundo. De estas minas se exporta la arena para gatos a todo el mundo. Sepiolita. Montañas superabsorbentes, colinas, mesetas, entre medias pasa un coche con todas las puertas abiertas. Sepiolita, aquí viven los gatos más ricos del mundo en lo que a arena de gato se refiere.

Gatos callejeros de las minas
y, de tanto excavar, un lago.

Hay
un mundo
donde/cuando
personas
venden
su serotonina a otras personas

Viaja
por
una ruta
como la de
la seda

Eché los asientos para alante y ahí estaba, una escultura polizonte. Esther me había dicho un rato antes escoge la que quieras, y al final parece que me escogió ella a mí. Le había respondido que qué suerte la mía, encima, después de haberme traído 3 botellas de Ribera, que yo te ayudo encantado. Era una de las pocas maneras de echar un rato en condiciones, con los pocos días que bajaba ella a Madrid. Montaba Esther una expo o performance con Nora Barón en Pilarica, una expo o performance en la que se despedía de esas piezas, la mayoría esculturas talladas en espuma de poliéster. Las piezas de Esther son así, buscan el hueco, germinan, hacen uso del espacio y después tal vez desaparecen o se distribuyen.

Esta es uno de sus *Giro de cuello, movimiento de cabeza. Desdén* y en ese mirar para otro lado nos encontramos en un garaje cualquiera, el de mi padre, que me dejó el coche, tras varios viajes Suanzes, Oporto, Almendrales y tras un movimiento mecánico, invariable, pongamos que mover los asientos hasta que todo encaje.

Ella, la escultura, está tumbada porque el hueco de su cobijo es apaisado, yo estoy de pie y me encorro en un ángulo similar al que alcanzan los asientos, botoncito adentro, pivotan los respaldos, mis vértebras lumbares fijas, ahí se da a ver la escultura.

Yo estoy de pie y ella tumbada pero podría haber sido al revés, o en otro garaje cualquiera, es muy Esther eso.

La expo se da a la noche siguiente y de entre todas las piezas que hay, hay muchas, esta es la única que lleva, en un grado bastante exacto, los colores blanco aprox., albaricoque y verde pálido de *Temple*. La única que Esther no expone.

Conduzco hasta San Sebastián de los Reyes. La radio emite palabras que parecen sueltas entre medias de canciones de amor y sexo en español, Cadena Dial, lo mejor de nuestra mu-sí-ca, me llegan entre el aircito como glutamato en vena. Palabras entre las canciones como población, agua, Europa, gestión, devastadora. Llego.

En Biocompost reciben la mayoría de los árboles talados en el este de Madrid, está cerca del aeropuerto y abarca un terreno enorme donde se amontonan troncos y ramajes en montañas de hasta 20 metros. Allí anidan a barra libre algunas cigüeñas, donde secan y Trituran los troncos y las ramas, tamizan y amontonan todo en función del grosor del grano, en montañas que acaban pareciendo de arena o grava.

Me cuenta José, a la sombra inmensa y verde botella de un pinar cortado, que básicamente salen de allí dos productos: grano gordo para combustible, grano fino para compost. Le pregunto dónde termina el combustible

en residencias de ancianos
y el compost
eso yo ya no lo sé.

Cuerpo seco arde. Húmedo fermenta. El polvo sobrevuela donde las trituradoras.

LA MADRE MUERTA DE TODOS LOS CONTAGIOS

Provengo de una cultura para la que la muerte no solo está osificada sino pulverizada en un talco gris, un polvo abominable que atrae vapor y humedad cósmica para crear un desastre necrofílico.

[...] Si la tendencia del polvo está en un devenir partícula, así como en la de la humedad (el polvo es hidrofílico por naturaleza) debido a que su tendencia siempre va acompañada de deshidratación y evaporación, entonces los términos «xero-» (seco) y «datos» nos servirán para entender con propiedad la referencia al polvo. [...] Cada partícula de polvo lleva con ella una visión singular de la materia, del movimiento, de la colectividad, de la interacción, del afecto, de la diferenciación, de la composición y de la oscuridad infinita... una base de datos cristalizada o una trama lista para combinar o reaccionar, para ser narrada en algo y a través de algo. No hay línea de narración más concreta que un flujo de partículas de polvo.

[...] Si cada partícula de polvo emerge desde un territorio distinto y está compuesta de materiales anónimos, entonces todas estas partículas solo podrán asentarse en una colectividad o unidad una vez que han sido humedecidas por una única substancia.⁹



Hay una montaña dentro del cementerio en forma de rampa. Las laderas verdean según el mes y la planicie está siempre forrada con más montículos. Cada uno de ellos corresponde al volumen de tierra que hay que extraer para acoger un cuerpo más, el negativo del espacio que ocupamos al ocupar el cementerio. De hecho, la montaña entera está compuesta únicamente por la acumulación de esas extracciones.

Un día soñé que le contaba esto a todo el mundo.

Hacia el final de una peste que arrasa Madrid a finales del siglo xix se abre el cementerio de la Almudena, la necrópolis del este.

La montaña nace extramuros, en un lugar apartado donde verter esa tierra, aquí mismo. Crece con los años y la demografía, y en la ampliación de 1955 su volumen es ya inamovible. Rodeada de sectores completos de sepulturas, integrada como vertedero oficial de tierras cada vez más hondas, se queda a ese lado de la tapia, en zona de camposanto, muy cerca del crematorio, ahí mismo y lejos de todo, aquí en el barrio.

De los monumentos que hay, hay cinco, este es definitivamente el sexto, mi favorito. Si fuese oficial, sería Al Pueblo De Madrid. Los demás son: tres a Muertos en Batallas, uno a las Trece Rosas y uno al Teatro Novedades, que ardió en 1923 con la gente dentro.

A la montaña no se puede subir, pero siempre hemos subido. Las vistas de Madrid son buenas desde esta altura, queda detrás la ciudad de la ciudad que hay delante, un urbanismo también gris, naranja y verde de granito, ladrillo y cipreses.

Sueño que armo un andamio al final de la rampa, para observar la ciudad desde la cota futura, cuando muchos más bocados de tierra hayan contribuido a la nueva cima. Un andamio: una grada o su esqueleto ardido. En el sueño nunca lo logro, pero visito todos los despachos que gestionan las 120 hectáreas. Antes de despertar entiendo que el cuerpo es ya el andamio inevitable de los ojos, y que mirar allí implica sumar a esa cota futura el suplemento de mi cuerpo.

En un sueño que tendré, la montaña es una duna. Avanza.

Donde acaba el vertedero, casi en la carretera, un olor fuerte a animal me recuerda a cuando éramos chavales y veníamos por aquí. Más allá pintamos la tapia en plata, trazo negro, power line azul mónaco, brillos con destellos y dedicatorias en blanco hueso. El Gonza un ZARCO el Kapo un JADE.

Bajo siempre. Veo a unos niños un mediodía aplastando pájaros. No somos nosotros, en todo caso una variación. Saltan sobre unas planchas de madera sobre un charco duro de hormigón y plumas. Vemos siempre a un señor a un lado de un caminito de los que hay entre las colinas. Hay muchas colinas aquí, el paisaje entero abulta entre colinas y caminos, camino-camino no hay, y en el costado del principal está el señor siempre o casi siempre, y nos saluda. Ha ardido el vertedero hoy, el viento hoy parece soplar únicamente ahí. Lo ha arrasado. El hombre del verde le llamamos, el del vertedero.

Veo en un anochecer un ser recién nacido aunque en su momento pensamos un ser medio nacido. María se agacha, se acerca mucho y le preguntamos ¿qué eres? nos contesta El negativo de todo lo que rodea, nos estamos hundiendo en la parte más baja del verde, entre las colinas más altas donde hay un agujero, un desagüe.

Otro anochecer con Miri en la misma curva celebramos la presencia de un almendro que ha alfombrado su perímetro de frutos entre los cascotes. Reímos nerviosamente al aplastar y masticar el blanco amargo, de lo exótico del momento, ahí abajo, de lo improbable, mientras pasa por arriba el E2 que va hasta arriba, por el ramal M-23 le sigue un taxi, un coche como el de mi padre, lento se va el amargo en dirección contraria a todos ellos, por debajo de la lengua y la garganta. Aparto la mirada de la carretera para buscar otra almendrita y romperla, esto es ahora lo único que tiende a importarnos.

La tierra que nos mulle es justo lo que abultan los cimientos del este. Cuando la ciudad creció por aquí hubo que excavarla mucho. 30.000 viviendas solo en el gran San Blas, que ocupa un cerro donde la gente vivía en cuevas. Es tan rica en yeso la tierra del San Blas profundo que seguramente, mezclada con las lluvias, se fuera petrificando.

En cualquier caso, se excavó para cimentar y trajeron la tierra aquí, aquí mismo, para empotrar en su lugar los pilares de las barriadas. Este lugar es la tierra que había donde ahora hay sótanos abiertos en los 50, 60 y 70. Es el negativo de agujeros llenos de luz eléctrica y puertas.

Vamos saliendo ya mientras va entrando la noche. Los pasos crujen y tengo la certeza de que al excavar la tierra extrajeron con ella a los niños y a los pájaros, al hombre del verde con sus revistas porno y al ser peludito neonato o nonato, al almendro o al menos su semilla, y que después de extraídos y revueltos con la tierra los han echado aquí, al este pero más lejos, más al este, aquí mismo, y nos los encontramos repartidos, salpicados, como a los peces que encontraron en medio de un bosque que ardía, porque nadaban en un agua que llevó al incendio un avión cisterna.

Un músculo enterrado bombea a media tarde y calienta este lado entero de la calle. Abrimos las ventanas para intercambiar el aire caliente por el que haya afuera.

A todas las décadas calefactadas sobrevivió una planta aquí. Al volver a esta casa mi madre nos trajo un poto, uno grande. Lo trajo y me dijo bajito: este es aún el de la abuela. Siempre hubo potos en casa, diría que únicamente. Todos esquejes de un ejemplar primigenio que trajo mi abuela al llegar, un único individuo que fue clonando mi madre.

Cuando talaron el chopo, volví a detenerme en la longevidad del poto. Capitulando, ambos individuos habían compartido espacio durante 40 años, separados escasos metros por cristales correderos.

Fer terminó su exposición en Tarragona montando una carbonera, según instrucciones que le dio un contrabandista en l'Empordá. Una montaña de tierra rellena de leña ardiendo en lenta combustión. Acudí temprano con una maleta llena de algunas ramas altas del chopo. Iñaki, mientras yo ya volvía en el último AVE a Madrid, recogió los mejores trozos para hacer compost de carbón. Cambié las ventanas de casa, desenmarqué esos cristales. En un horno a 700.^o C les dimos concavidad. Tomaron la forma excavada donde acoger el encuentro de la tierra negra nutrida de chopo y las nuevas raíces del poto.

Invierno cerrado. Mediodía. Gonza y yo dejamos el camino y subimos a una de las colinas. De pie, uno al lado del otro, miramos hacia el cementerio. Tras la tapia, el crematorio. Tres chimeneas en el tejado, las tres encendidas. El humo es incoloro, inodoro. Miramos la fata morgana deformar un cielo casi blanco.

¿De verdad cambiaba el humo de color, tú te acuerdas bien? A ver, tiene sentido, cuando arde algo húmedo el humo es clarito... y el cuerpo es un tanque de agua.

Lo que yo recuerdo es que nos poníamos aquí y jugábamos a adivinar en qué momento aclaraba, porque siempre empezaba negro al arder el barniz de la caja, y eso pasaba rápido, luego al poco de empezar se ponía blanco. Ahora no se ve ya el humo, ni huele, yo creo que lo conducen al suelo.

Cuando el viento venía hacia el barrio, eh, ese olorcito.

Por la mañana, ya ves, no hacía falta ni verlo. Como que te entraban desconocidos por la ventana. Por la nariz. Gonza aumenta a propósito el vaho que expulsa al respirar. Le miro y me río.

¿Cuántas veces hemos incendiado el vertedero, tío?

Se ríe, expulsando más vaho y negando con la cabeza.

Cuando el Kapo lo intentó apagar meando. Me río.

No sé, pero la ceremonia durante la cremación debería celebrarse aquí, en el vertedero, imagina. Unas sillas aquí, una grada, como con un poco más de distancia, para mirar el humo. Para poder verlo. Ese trazo negro cuando sube recto es como un monumento gótico. Y la manera más literal de llegar al cielo.

Miro al suelo cubierto de escombro.

Ya, no sé.

Si Dios es una broma, es una broma antigua. Lo hemos visto pintado en un techo muy famoso, dentro de un edificio que cada tanto expulsa una fumata blanca. Ese techo o cielo tiene una base verde que imprima el fondo, una base común a todas las figuras. Es una técnica antigua, se llama *verdaccio*.

Debe tomarse una judía de tierra ocre, una lenteja de negro de humo, una punta (de espátula) de rojo de cinabrio y todo lo anterior deberá mezclarse con una tercera parte de Blanco de cal.¹⁰

Es un verde poco saturado que sirve de tono para modular el claroscuro inicial; en la tradición flamenca se conoce como subcapa muerta. Mate, delgado y atrás del todo, debajo, el *verdaccio* va recibiendo capas translúcidas rojas, naranjas, amarillas, cremas que imaginamos en la carne blanca. Luego capas de grasa o aceite van aglutinando en las luces empastadas.

Este es un debajo o atrás paradójico. Al tratarse de un techo la capa del fondo es la más cercana al zénit, la más próxima a un dios blanco, fumata blanca, caucásico de sombras verdes, que vive inmortal y presume.

Durante un buen tramo de las diferentes tradiciones europeas, se representa al cuerpo desde su capa de muerte o escatología, su fondo de limo verde, un gesto premonitorio que edifica el cuadro entero desde el estado al que el cuerpo se dirige, un estado que, por cierto, por fatal, por pútrido o verde tendemos a invisibilizar, a enterrar o quemar.

Miro mi piel y es una capa fácil de encontrar, la sangre envasada y subcutánea retiene la parte roja de la luz y después rebota verde, remonta y se mezcla con otras capas hasta la superficie. Es un verde el *verdaccio* que se mata con rojo, dos espectros de color complementarios arbitrados en la piel por litros de hemoglobina. Color de muerte que mata un poco de rojo vivo.

En las mismas páginas que inspiran ese famoso techo, vemos a Lázaro salir del relato, volver del suelo o del cielo, avergonzado y fétido, sorprendido, pútrido. Lleva en la piel el color exacto del envés pálido de algunas hojas caducas.

No sé si el texto habla de la expo o la expo es un spin off de alguna de estas páginas.

Spin off: poner el foco en un personaje que, de otro modo, quedaría fuera de la historia o darle una segunda vida a un elemento contingente o convertir en protagonista a un personaje secundario, como hace Homero con Ulises tras la *Ilíada*, con la *Odisea* entera para él solo.

Se acercó a la tumba y dijo: «Levantad la piedra». Y dijo Marta. «Señor, hiede ya, lleva cuatro días».

[...] Ninguno de los cuatro evangelios menciona qué le pasó a Lázaro tras su resurrección, y no sabemos de la vida de ese hombre devuelto del mundo de los muertos. Sin embargo, el evangelio de Juan tiene un breve suplemento al capítulo once, en el que leemos que Jesús volvió a Betania seis días antes de la Pascua, que Marta se puso a servir y que Lázaro estaba entre los presentes. [...] Pues la resurrección de Lázaro de entre los muertos no se cumple hasta el momento de sentarse a la mesa con sus hermanas y sus amigos. Así parece que los vínculos de un tiempo familiar han vuelto a encadenarse para reproducirse de nuevo y cegar así el hoy excavado por una muerte que duró cuatro días calamitosos.

[...] Con eso el evangelio de Juan acaba la historia y se cierra el telón de la escena y no vemos a Lázaro ni viejo, ni enfermo, ni padre, ni desconcertado, ni irritado por una vuelta que quizá él no deseaba.

[...] Kazantzakis retoma donde el evangelista lo deja. Somete a Lázaro a la materia de su cuerpo, lo describe «sentado, cansado, arrimado en el rincón más oscuro de su casa», porque la luz le molesta, «sus piernas, sus brazos y su vientre están hinchados y verdecinos, como un cadáver muerto desde hace cuatro días», y su cara está inflada, resquebrajada y «rezuma un líquido amarillento que ha ensuciado el sudario blanco».

Al principio exhalaba un olor horrible y todo el que se acercaba a él tenía que taparse la nariz, pero el mal olor se iba desvaneciendo poco a poco, hasta llegar a no oler a nada más que a tierra y a incienso. De vez en cuando, movía su mano para quitarse la tierra enmarañada en el pelo y en la barba. Y sus hermanas María y Marta lo limpiaban de la tierra y las lombrices que habían quedado pegadas a su cuerpo. El vivo Lázaro es todavía aledaño a la muerte, la podredumbre subyace en su cuerpo y su mano está «muy fría y despide un olor a tierra». Es un cuerpo que habita en unos órganos que aún no han dejado de desintegrarse y descomponerse.¹¹

Cuando llegamos a su altura están ya dentro del coche. Hay un plano en el que vemos a Paulina en close up, desenfocada, una excusa o plano desesperado para encuadrar sus caras. La cámara escruta unos perfiles que no se inmutan. Él se parece al malo de *Solo en casa*. Ella también.

Serán los gorritos que llevan, la sugerión que nos lleva, en cualquier caso somos cuatro y dominamos una situación que, por macabra que nos empiece a parecer, nos cura la resaca.

Paulina sigue ocupando la mitad del plano. En la otra mitad la pareja sigue mirando fija hacia delante como en un túnel de lavado. Al fondo, las torres de Plaza Castilla parecen objetos pequeños y baratos. Pau, para disimular la tensión o justificar el plano, dice eee la montaña del cementerio... eeee Rem Koolhaas y cortamos.

Les damos la espalda, arrancan, bajan marcha atrás y cuando ya no les vemos nos vamos. Reproducimos todo en la pantalla grande en casa. Tenemos los nervios de punta pero hemos vuelto a reírnos.

Detrás de un verde sin azul
detrás de un tabique que acabo de destrozar con 13 años
hay una línea recta, horizontal, una marca de polvo añil o azulete
sobre un muro de carga.

Llegamos al plano del ángelus. No estaban rompiendo nada sino clavando una cruz. Una cruz negra hecha con dos maderas pintadas. La vimos al subir, pero arriba, entre los escombros, no queda claro qué cosa es qué ni de dónde proviene. En la pantalla sí, en grande, sí, en pause, y justo cuando hacemos zoom se escucha a Paulina grabada hablando de Shakespeare, dice que en sus obras para escena siempre introduce una historia pequeña dentro de la historia oficial, un pasaje pequeño, dice, muy chiquitito, que parece intrascendente pero sujetá la narración entera.

Ha pasado cosa de un mes y quedo con Jorge en la puerta. El cementerio abre cuando el sol no levanta un palmo sobre la tapia.

Han allanado la pendiente, apisonado los montículos que siempre hay en la superficie. La recorremos, llegamos hasta la cruz, que está al borde del barranco. Vemos a la ciudad extendida en el urbanismo de tumbas. El sol es un disco más blanco en el cielo blanco. No hay indicios de nadie más vivo a la vista.

Agazapados, rompemos un litro de Mahou que traía en la mochila. Con el trozo del cuello roto a modo de pala comenzamos a excavar, continuando la vertical que indica la cruz.

No para de bajarle un arroyito por la cara interior de la pierna. El bullo redondo en su abdomen se sigue vaciando dentro del coche en la A-2. Cuando Carolina logra ir sacando de sí ese volumen, el hueco y ella se encorvan entre sí y se socavan.

Alba, la matrona que asiste al parto, pocos minutos antes de ver asomar el cuerpo morado y negro de Bruna, pregunta qué significa su nombre, le digo justo lo opuesto al tuyo. Entonces Alba pregunta si quiero sacarla yo, Carola empuja, le digo que a pachas.

Alba Blanca,
Añil Color que se encuentra entre el azul y el morado,
Albañil dialectal andalusí del árabe clásico El constructor.

Reformar un piso, al menos en el primer tramo, que es el de su destrucción interna, linda con la arqueología. Al decapar aparecen baldosas, azulejos, capas de colores suaves casi siempre en plástica, estuco, aceite o temple, y líneas sobre el encofrado.

Pasa a menudo, entre el yeso blanco, negro y el ladrillo de rasilla, sencillo, carambuco, tabicón, entre el cemento blanco, negro, que encontramos de relleno papel de periódico antiguo, con noticias, a saber, o el clavito de un espejo.

También aparecen colillas de marcas como Bisonte. Ni rastro del humo, pero aparecen inscripciones, cálculos, pequeños planos, retranqueos, croquis. Hay huecos blandos, bolas de esparto, golpes que abren en vacío y otros que dan en metales. Ahí es cuando el cortafrios conduce el golpe hasta el hueso participante en la mano y vibran juntos, hueso y metales, luego salen cobre, aluminio, hierro, no muchos metales pero de continuo. Los guardamos.

Así comienza, con el acopio de acero, plomo, latón, una tradición que funda una especie de alquimia, una más de las que acontecen de por sí en la albañilería:

Cada año, el último día de trabajo antes de las vacaciones de agosto, vamos los cuatro, Manolo, Lumi, el Arturillo, a comer arroz con bogavante a un mesón casi vacío en la Avenida del Mediterráneo. Pedimos Albariño frío, sorbemos la sopa, el crustáceo, lo rompemos con las manos inflamadas y callosas que tenemos ese día.

Nos conocemos las manos, son anchas de apretar los hierros y de abrir los sacos. Las uñas mates. Nos conocemos el silbido para ubicarnos dentro, entre el polvo y el tabaco, silbidos finos que atraviesan la densidad del aire.

Manejamos las cucharas, las copas, abrimos el pan, hay en la mesa metales que aprietan y rompen el cuerpo duro del bicho.

Termina la temporada con esa destrucción gozosa.

A la hora de pagar Lumi saca lo recaudado al vender en el año todo el metal que ha salido. Así, la evisceración metálica de un edificio la convierte una cuadrilla, con su ropa salpicada, en un lujoso marisco, alquimias.

TRÉMULA

Bajo a la tienda de José en Ascao, a por Aguaplast del que rellena >3 mm. Ese Aguaplast es el mejor, me gusta de él hasta la caja. Amasarlo en la gaveta produce un olor dulce al irle añadiendo el polvo, hasta lograr una masa como de chicle o gachas.

Bajo hasta Ascao para nada, no le queda a José de ese, no me hagas esto, José, me lamento y me urjo y por eso me cuenta que hay gente, y él les conoce, afirma, que se han visto en una igual, sin Aguaplast cuando urge, me ve apurado y me dice

hay un truco.

El truco son los garbanzos, un bote de los cocidos, le quitas la piel a unos cuantos y los mueles, los amasas, hasta tener una masa y rellenas, me dice muy despacio

rellenas lo que haga falta,

no queda blanco-blanco pero no merma, dice, rellenas, endurece y lijas, y pintas encima y dice

aquí no ha pasado nada.

Un famoso testaferro de la familia Franco edifica una promoción urbanística en el este de Madrid. Barrio de la Concepción, años 50. Las primeras filas de edificios, en calles nombradas con Vírgenes, están terminadas, a tiempo, y una generación veinteañera venida de las provincias la ha comenzado a poblar.

El invierno está a término y en su contacto con los días cálidos ha traído algunas lluvias. Llueve en el barrio nuevo. Por las llagas grises entre los ladrillos cursan unos arroyitos que el cemento absorbe. Esa humedad, en contacto con el sol, hace brotar una especie de salitre que en albañilería tiene el nombre de eflorescencia: una forma de sal que coloniza la arcilla y blanquea las partes bajas del muro, una especie de sarro.

Ante la plaga que afea el proyecto recién fundado, 5.000 viviendas, alguien manda colocar, cada tantos metros en las calles de las Vírgenes, unos barriles abiertos. Sobre ellos un cartel que reza: ORINEN AQUÍ para luego, con el líquido colectivo, embadurnar los ladrillos, a brocha o rodillo, hasta erradicar la sal.

Igual que tú me preguntas a mí, yo le he preguntado a él, a ver, me ha dicho cosas interesantes, como el ácido salicílico tiene un anillo de benceno a lo mejor el tolueno es una buena idea, pero como es un poco polar apolar él nos propone poner hexano, entonces aceite sí, aceite de oliva, de girasol, esto es de lo que te hablaba eh, y el etanol si puedes pillar en Riesgo, me gusta más la idea de isopropanol, un poquito menos polar, pero bueno mira a ver los precios y si vas mañana pégame un toque, éter, el éter es que es una cosa muy apolar, acetona, tío, acetona puede valer también, pégame un toque cuando estés en Riesgo, yo diría prioridad isopropanol, es muy versátil, nos va a venir muy bien, cuando vuelva, a ver, igual puedo traer un poco de THF, pero eso es otra historia, tú vete a Riesgo, niño, y me llamas, molaría intentar eso, ver a ver si hay algún polimorfo por ahí, polimorfo es que tenga una estructura cristalina diferente siendo el mismo compuesto, entonces en vez de en fibras podemos hacer que cristalice de otras maneras, podemos quedar un ratito a las 9 h y luego el lunes por la mañana tengo el vuelo a las 16:30 h, nos vemos mañana directamente mejor, tú, tengo aquí a toda la family, el éter y el THF es prácticamente lo mismo, mira en Riesgo a ver si hay tetrahidrofurano, pregunta, dabuti, me gusta, sabía que la cristalización te iba a molar y luego ya te dije eh, prueba alguna superficie más, a ver yo entiendo, ya sé que a ti no te parece que evapora pero sí que evapora, y tío es que el agua a esa temperatura va a tardar mucho en evaporar, por eso te hablé de días, y seguramente sean días, días, pero a ver, no sé, deja a lo mejor uno en agua y aunque sea puedes llevártelo a la nevera de keli, es que si lo dejas eso bien, dejándolo mazo de tiempo va a hacer eso una fibra, tú, que a lo mejor lo podemos usar de varita mágica, pero eso, no tengo ninguna duda de que lo tienes dominado ya, la cristalización, y efectivamente con el THF si lo dejas al aire se va a evaporar en tu cara, y el etanol qué, el alcohol será probablemente el candidato, pero bueno tenemos que ir viendo cómo van las extracciones que es lo que más nos va a llevar, y luego ver cómo podemos ponerlo en el... en el... joder, lo diré, tío, en el plaster, cómo le llamas, en el temple, y cuidado con los disolventes, quedao, no te estés ahí esnifándolo, eh, todo el rato, entonces, luego, cuando todavía tienes los cristales formaditos te los llevas, y a eso que queda se le llama las aguas madre, esta semana creo que ya te puedo mandar patrones de difracción y algunas fotillos de tus cristales,

ya verás eh, eso sí que va a molar, eso sí, déjalo ventiladete, pero con la sosa como la solución es básica debería haber muy poca efervescencia, bueno, puedes hacer unas minipruebas, con amoniaco es lo fácil, pilla de keli y le echas hasta que el PH se ponga 11 o 12, bastante básico y me dices, venga, oye me alegro de que al final las PCR hayan salido negativas, a ver, niño, que me has pillado ahí que es que estamos echando un torneo de Fifa, sí, todavía ocurren esas cosas, y me ha ido fatal, de hecho, te cuento, sí, quiero alcalinizar el ácido, por decirlo coloquialmente, lo que quiero es en vez de ácido salicílico, formar la sal de amonio del ácido, a ver, salicilato de amonio, o si lo hacemos con sosa el salicilato de sodio, de modo que tú haces una sal, tú lo que tienes es una sal, es un sólido igual, y entonces tendrás el ácido salicílico en esencia, es lo mismo, y lo añades y eso funciona fijo, tienes que hacer estas pruebas, la de amoniaco mejor, y ya te contaré más, anda, compra sulfumán, si no recuerdo mal el sulfumán es ácido clorhídrico con agua, por qué te digo lo del sulfumán, porque lo metes en un cubo, lo calentamos y tienes tus vapores, perdona por haberte metido en el truco del amoniaco y de la sosa, lo guapo del sulfumán es que es ácido clorhídrico, tu estómago suelta minidosis de clorhídrico bastante concentrado, y ese gas es hidrógeno, no pasa na, no te rayes, la kettle y el ácido ojo, y la sosa cáustica soy muy fan, eh, para ponerlo con el temple, pero a ver cómo lo calentamos eso, tendrías que pillar una olla de oro, tú, o de cobre, no, el cobre se lo zampa igual y hace cloruro de cobre, es agua fuerte el sulfumán, espíritu de sal, ácido marino, muriático, tiene varios nombres, mira a ver, lo suyo sería que fuera de oro, o un vaso de precipitado muy grande que compres en Riesgo, tú acércate luego a Riesgo, anda, y me llamas¹².

Estrella solo sal

Hemos disuelto corteza, sacado el ácido, separado los cristales, los hemos diluido de nuevo, tenemos ácido salicílico líquido-pura corteza de chopo, y hemos sumergido un serrucho gigante y nuevo, después de haber sumergido seguetas viejas, que el ácido ha llenado de una baba azul grisáceo. Vamos a ver si el chopo logra comerse los dientes del hierro del serrucho entero, esa pequeña venganza.

Sin montículos alrededor y con la niebla subiendo por momentos, estamos bastante expuestos al coche del segurato. No nos gustaría que nadie nos relacione con lo que pueda haber aquí.

Abrimos la tierra bajo la cruz y a pocos centímetros tocamos hueso, el hueco dilata al tacto y encontramos una caja violeta y nueva que brilla.

Tiene el tamaño suficiente para contener un feto, un animal pequeño, un arma, pero nadie le reza a un arma. Toco la tapa, está fría, mi mano también y tiembla, Jorge y yo nos miramos, vemos en el otro agachado el ángelus de aquella tarde.

Pasan varios minutos aunque el sol sigue en el mismo sitio, un ojo redondo y sincopado, un reloj vacío.

Volvemos a cubrir la caja con la tierra removida, la apretamos con las manos y, ya de pie, amartillamos la cruz en su sitio.

La tierra ha quedado objetivamente sellada. La prisa nos urge y nos gana.

Levanto la cabeza e imagino que alguien nos mira desde donde grabamos aquel plano en enero. Suelto el trozo de mármol con el que hemos amartillado, un trozo, como tantos hay, de lápida de piedra rota, conjuntos de dos o tres letras que leo como sufijos.

Dejamos los cuerpos caer al trote por la pendiente y salimos sin decirnos nada hasta pasar la gasolinera.

En un bar de Malasaña, Fer le pregunta a Pablo cómo era este sitio antes. Pablo se concentra, serio, se ve nítidamente allí, en un allí de tiempo y dice
yo por entonces pensaba NO QUIERO ESTA TARDE, LA QUIERO ENNEGRECER

y en ese no querer/querer del atardecer Pablo venía, pedía, bajaba al baño y ennegrecía su tarde en este mismo garito, sin mucho más aforo que los dueños anteriores. Dos hermanos solteros, callados, abstemios y fumadores, los dos mellizos, buena gente, vírgenes, nos dijo uno de ellos un día, a lo que el otro dijo ¡habla por tí!, aunque otro día nos contó él también que sí. Los dos abstemios, en su bar precioso, vacío de no ser por cuatro fijos.

Ahora los dueños bajan al baño a vigilar y se alegran de encontrarte meando o cagando sin más.

No queremos ser como este bar, nos asusta permearlo y a estas alturas nos lo estamos bebiendo entero. Apuramos la ronda y nos vamos, enumerando sitios abiertos que sean como era este. Nos cuesta.

Llegamos al Lozano que está a punto de cerrar.

Dentro, Lozano padre e hijo se mueven en su mitad del bar, medio lleno, nos saludan serios y Lozano padre dice rapidito, asentimos y le imagino cerrar para abrir mañana, no sabíamos nada, ahora sé que es mejor así, sin la sed terrible del final, tres dobles cuando puedas y nos vamos.

Programamos una sala o teatro, una hondísima cueva, sin meditarlo demasiado, sin siquiera decidirlo ni cobrarlo nunca, con la sensación o sospecha de que algo va a ocurrir. Es una decisión que nos toma, Teatro Pradillo un lugar o familiar profundamente querido que muere enfermo de nuestras mismas úlceras.

Viene, de las primeras en el programa, Patri Caballero con *Barrunto*. Viene desde Sevilla y en el centro de la pieza, de la sala, de la Prospe, de este momento tan puto naufrago y sagrado, Patri se pone el viernes y luego el sábado en el centro de un círculo que formamos el lleno total y pequeño de 20 sillas, desde cuyo centro alimenta al hecho escénico, recién nacido y moribundo hecho que nace y muere en sus 50 minutos. Miramos alimentar a Patri literal con leche *Barrunto* porque ella a ese momento aún lacta.

Después de atravesado el ancho de un baile suyo nos da a probar silla a silla y en redondeo su leche también redonda y translúcida del pecho. Se ve que la quiere dar solo a quien la quiera, la recibimos quienes sí en la concavidad simétrica de una mano sobre otra, tecnología antigua del cuenco. En el centro, con ella, una bolsa de galletas Campurrianas que ha sacado y ofrece, también, para mojar, dice muy seria, y ahí queda, una de las de 1 €.

Vuelve Patri al ancho del otro baile sin abandonar el pecho. Ahora lo aprieta hacia el arco de focos, el aire bebe y con él los ojos que miramos. Alfombra el teatro de leche.

En una foto de Jorge me rebaño las palmas. En otra Patri escruta el fondo negro de la escena y dispara con una teta, una foto de la NASA.

El suelo de Pradillo es negro, una tarima que se repinta lo menos posible, dos o tres veces al año. Recién negra es una tarima mate, nueva, luego va satinando y archiva lo que le ocupa. Desde *Barrunto* y visto con luz de trabajo, el suelo parece un cielo estrellado, impropio de la Prospe, una vía láctea o camino de puntos brillantes, gálatos.

Incapaces de fregar y destruir ese estrato, difícil de encapsular como tantos restos o fantasmas que en la caja negra hay, el lunes por la mañana, bajo la luz dura de trabajo, lo volvemos a pintar.

Estrella

Sal

Estrella!

Sol!

Sai!¹³

Tenemos calor pero tenemos la alcantarilla. La tapa de hierro fundido dice Canal de Isabel II, Abastecimiento, y es el texto y el objeto más pesado que he movido hasta este día. Abierto, el agujero da acceso a una red de túneles.

Nunca hemos ido más allá de la tercera esquina porque al tercer giro la oscuridad ya es total y no nos fiamos de las linternas que mercadea el Kapo. Le ha dicho al Kapo un señor que nos vio al salir que vamos a quedarnos ahí un día tiesos como abran el agua, que la abren, tú, cada tanto, no jodas, que sí, y por eso no vamos muy lejos aunque nos tienta.

En verdad sí que nos fiamos de las linternas del Kapo porque nos fiamos de cualquier cosa. Le ha dicho al Kapo un chaval que los túneles llegan hasta Ventas a la altura de Pirala, que allí hay otros que cruzan la M-30 y que puedes salir por en medio de los carriles como las Tortugas Ninja y que en ese fondo de saco hay varios niveles, que vive gente abajo y más abajo más gente y más abajo gente totalmente a oscuras. Imagina un edificio enterrado e invertido con la azotea rozando como la lengua de un perro el agua caliente, profunda, petroleosa, le ha dicho que allí no abren el agua y que le diga cuando quiera y vamos.

Pasamos el verano aquí, oscuros, fresquitos, pisciformes. A veces la conversación solo son frases que van celebrando el hecho de estar aquí, del tipo qué gusto, tío o también qué puntazo esto, lo del puntazo resume bien el éxito que sentimos al habernos inventado esta posibilidad, qué triunfada, y parecemos turistas comunes que solo tienen en común el amor por un sitio o hallazgo, triunfada de sitio, eh, muy guapo, y la voz después que retumba se pierde en el esfínter del túnel. Solo a este lado o hemisferio en negativo, un hoyo, o en cualquier otro campo escondido nos sabemos del todo libres. Nos libera saber que existen escondites y que podemos venir, que están aquí para nosotros, un punto de fuga, un desagüe. Tenemos la alcantarilla y somos todo el extraperlo escondido en esta tarde.

Bajamos. Saltamos la valla del recinto con una breve coreo.

Bajo. Salto. La coreo.

A veces estamos solo el Kapo y yo y luego llega el Gonza y nos da el susto primero y luego la alegría, o llego yo y están ellos llorando de la risa y me lo cuentan todo desde el principio para reírse otra vez conmigo, o nos decimos que nos hemos dado cuenta de que algo existe.

Vierte hacia adentro el humo, embutido en nuestras voces, con la misma succión que nos trajo, y nos sabemos invisibles, conectados con todo lo que nos importa. Salimos y entramos, luego es septiembre y a veces dejamos la tapa cerrando a medias el agujero, como un eclipse en el suelo.

Estamos en el beis, moqueta sobre negro en Sala Roja de Teatros del Canal. Resuena el color de la madera sin barniz de la sala del Reina, donde ensayamos, la de Usera en blanco y gris al fondo donde ensayamos, el cemento liso calefactado en Kortrijk, donde ensayamos al final, estrenamos

y de vuelta en el furgón, a la altura de Burdeos, paramos en la Duna de Pilat. Queda un día para Madrid, diez para el bolo de hoy.

Abren puertas a las seis, son menos cuarto y no sabemos qué tres vamos a empezar, busco una peluca que me gusta para el principio, no está pero hay un ladrillo roto y belga, lo pillo, una vaca pequeña y verde, la mirilla que me cabe dabuti en el calcetín.

Menos diez, estamos ready, salimos Ixs tres de ayer ¿dónde está Louana? menos cinco, estamos ready

somos tres sobre la moqueta beis, sala roja y negra de Canal, rápido las tres posturas, cambio de peso y ya, el público entra poco a poco, seis y diez, silencio, por el rabillo del ojo busco a Carola en la grada, está, Cuqui le da al PLAY: Debussy, pasa un rato, un poco más, Debussy, se mueve una sombra en el beis, creo que ha sido un pie, Gilles FADE IN, mil focos IN y nos movemos.

Cécile, Óscar, Louana, Anto, Jordi nos cambia el suelo.

Estamos en el ocre de la Duna de Pilat. Venimos de montar *Las Ultracosas* en Kortrijk, casi en la costa belga. La última vez que estuve en la Duna volvíamos de Holanda, me trajo Sofi en su coche. Vivíamos en un país u hondonada donde no hay una sola montaña y creo que por eso vinimos a la mayor concentración de arena, grano sobre grano, que hay de camino.

Ahora amanece otra vez y antes de que salga el sol Óscar y Louana acarician el perfil ocre delante de dos azules cortados por una línea más azul de horizonte, y hay unos barcos.

Yo aún no lo sé, pero Carola vino a vernos e hicimos el amor en Kortrijk hasta que hicimos a Bruna. Se comía sano allí, hacía frío, había una de coñac que compramos en Cognac.

Sobre este volumen de arena que se ha comido en los siglos a dos pueblos enteros, sorbemos unos zumitos que trajimos del hotel, bailamos tímidamente, es muy pronto, rodamos como croquetas o guiris y en absoluta soledad aún sale el sol y nos vamos.

Bajando imagino una luz apagarse, programada con el alba, en el salón lleno de arena de uno de los pueblos que aplastó. Yo aún no lo sé, pero nos dirigimos a la última actuación.

7
8

n D
H

Con Fer, en la mesita de fuera del bar Yola, en la calle Pradillo, mirando hacia el teatro:

*¡Cómo no le prendimos fuego, tío?
Porque nos quemó a nosotros.*

Selección las semanas con menos horas de sueño de tu vida. Ponlas juntas hasta sumar media docena por lo menos. Tu sueño, abrasado por el día. Otro día. Otro más, agujeritos. Media docena más, otra semana, un buen boquete. Tu doble encuentra tu mochila en un vagón. Dentro está tu cartera, entre otras cosas, tus llaves. Tu doble no sabe que es tu doble hasta que abre tu cartera y ve tu foto en el DNI. De no ser idéntico a ti seguramente te habría hecho llegar la mochila con todo dentro de la forma convencional, pasando por una comisaría, pasando por tu casa, llamando a tu telefonillo, pero decide ir y entrar. Fantasea con que, en el peor de los escenarios, se darán unos instantes de confusión y se podrá ir sin más. No es que haya estudiado cómo eres mirando tu Facebook ni ido a la peluquería para parecerse aún más a tí, al fin y al cabo estas historias tratan de ocupar una cuartilla o poco más. La historia es: tu doble encuentra tu mochila en el metro, da la vuelta en la Línea 2, sale en tu barrio y abre puertas hasta llegar al interior de tu casa.

5.º B, Carolina está en la ducha, Bruna se despereza en el salón, recién nacida, aún ciega. Tu doble ha entrado, se acerca y mira a Bruna. Bruna te busca, gimotea, calla y rompe a llorar. Se oye una licuadora en el patio de luces. Para. Tu doble deja la mochila donde siempre la dejas tú, abre la puerta y se va.

Y la Cote nos cuenta cuando mirando a un gato morir, cuando previo al momento exacto en que muere, unos segundos antes y aún vivo, un montón de pulgas abandonan su cuerpo como en un ballet.

TRÉMULA

El director del teatro por fin va pedo y le confiesa a Cuqui que después de ver el ensayo general mandó al equipo entero a apretar los tornillos de la grada.

Estamos al fondo de Usera, descansamos en un escalón alto y gris que da acceso a la nave donde ensayamos con ella. En el escalón se ve la huella de un pie que revela el pasado fresco y blando del cemento, una onomatopeya grabada en esta pasta endurecida, su voluntad de piedra. Sentada junto al accidente, Cuqui nos cuenta el estreno de una pieza, *The Nowness Mystery*, coproducida por varios teatros del norte de Europa.

Es la víspera y el director de uno de ellos asiste al ensayo general. Ve el pase, Cuqui, Amalia, María en escena, y se va.

La confesión llega la noche siguiente, tras el estreno, que ha convocado un lleno total que al final aplaude con ganas. El director, a las últimas copas, encantado con la función, jura haber pensado que *The Nowness Mystery* no iba a funcionar allí, que el público de su teatro se iba a ir marchando progresivamente hasta vaciar la grada, una retráctil de hierro y madera típica de las cajas negras modernas, tan distinta a las gradas originales de piedra, masivas y excavadas que no suenan si la masa, sin más, abandona el espectáculo.

Todas las gradas hunden la escena.

Esta es una de las que se alzan, hecha de tablones, varas de acero y tornillos. Y tiembla, crujiente de madera, tiembla sin parar durante toda la noche en las pesadillas del director, que sudan e imagina a su público marcharse, educada pero estruendosamente, a mitad de la función.

Cuando el director despierta, escribe con el café a todo el equipo del teatro: lo primero hoy, por favor, es apretar los tornillos de la grada.

Tumbado al lado de Bruna, me mira. Sé que no me ve, pero a veces coinciden absolutamente los centros de nuestros ojos. Los suyos son aún raya de plomo, la potencia de un color que aún no sabemos. Es ahí justo que parece mirarme desde otro tiempo o mundo y sé que solo coincidimos.

Aquí hay una valla,
es alta pero aquí hay un agujero. Estoy con Marc, ambos apoyados, amanece en esta noche que está siendo, hay que decirlo, silencio y lenta toda entera menos en los cuerpos, alguien más viene, la zarandea un poco, los barrotes de hierro tiemblan y yéndose, porque ha venido solo a decírnos esto, dice se mueve esta baranda como un diente de leche.



P ()

PERSONAS QUE APARECEN:

Carolina Sisabel (pp. 9, 13, 15, 23, 25, 50, 71, 74), Elena Córdoba (pp. 9, 19), José Luis Relaño (pp. 11, 31), Jacobo Cayetano (p. 12), Lorenzo García-Andrade (p. 12), Alfonso Parra (p. 12), Custodia Palacios (pp. 13, 39), José Manuel Cornejo (pp. 13, 20), José Manuel García Cornejo (p. 13), Bruna Sisabel Cruz Almarza (pp. 13, 15, 71, 74, 77), Fernando Gandasegui (pp. 16, 22, 39, 63, 72), Joven de la Perla (p. 17), Leticia Ybarra (p. 17), Amelia Cornejo Palacios (pp. 20, 39), Paulina Chamorro (pp. 22, 46, 48), Jorge Anguita Mirón (pp. 22, 48, 62, 65), Fiacha O'Donnell (p. 23), Javier F. Gorostiza (pp. 24, 25), Alejandro Gómez Pérez (pp. 24, 56, 57), Ignacio Macua (p. 24), José Díaz (p. 25), *Yabba* (María Jerez)(p. 25), Antonio Menchen (p. 25), Beatriz Alonso (p. 25), Carlos Fdez. Pello (p. 25), Javier Fresneda (p. 25), Víctor Santamarina (p. 25), MAH ASY (p. 26), Leonor González (p. 26), Víctor Pino (p. 26, 27), José Luis Martín-Andino (p. 26), JAR ASY (p. 26), KAO2 ASY (p. 27), Sergio Moreno (pp. 28, 37, 41, 68, 69), Gonzalo Fernández-Montes (pp. 28, 37, 41, 69), Esther Gatón (p. 30), Nora Barón (p. 30), Pilarica (Gabriel Alonso) (p. 30), María Folguera (p. 37), Miriam Martín(p. 37), Iñaki Álvarez (p. 39), Alba (p. 50), Manuel Cruz (p. 53), Iluminado Jesús (p. 53), Arturillo (p. 53), José Uni-Her(p. 54), Pablo Caruana (p. 63), Patricia Caballero (p. 65), Cuqui Jerez (pp. 70, 76), Gilles Gentner (p. 70), Cécile Brousse (p. 70), Óscar Bueno (p. 70), Louana Gentner (p. 70), Anto Rodríguez (p. 70), Jorge Salcedo (p. 70), Sofía Montenegro (p. 70), MaríaJosé Jaña (p. 75), Amalia Fernández (p. 76), María Jerez (p. 76), Marc Vives (p. 77).

TRÉMULA

- 1 Ybarra, Leticia. *Fantasma, eres pegamento.*
2 Etimologías de Chile.
3 Harpur, Patrick. 2013. *El fuego secreto de los filósofos*. Girona: Atalanta.
4 Córdoba, Elena. 2018. *Soy una obstinada célula del corazón y no dejaré de contraerme hasta que me muera*. Madrid: Aflera Pliegos.
5 Personas tiemblan en el tren, bajo en Móstoles central. Juan Luis H. Cardós vive aquí desde que se doctoró identificando líquenes en troncos. Trae una lupa para él, otra para mí. Un polvo salmón se come unos frutos del hongo rojo.

«La mancha rosada y pulverulenta es *Inonotus obliquus*, arriba las setitas blancas y peludas son *Schizophyllum commune*, el que nace en la raja de la motosierra es del antiguo orden de los *Aphyllophorales*, y luego ese polvo marrón, hongo seguro pero de difícil determinación, requiere análisis molecular, nunca he visto nada así. Líquenes hay dos, *Xanthoria parietina* y *Phaeophyscia orbicularis* en el costado del 6.º, un nido con huevos de araña vacíos en el 7.º y rastros aquí y allá del paseo de varios caracoles. Todo eso además del *Cytopsora chrysosperma*.»

- 6 Eliade, Mircea. 2016. *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza Editorial.
7 Beckett, Samuel. 2012. *El innombrable*. Madrid: Alianza Editorial.
8 Ansede, Manuel, «Los neandertales tenían sus propias aspirinas», *El País*, 9 de marzo de 2017.
9 Negarestani, Reza. 2016. *Ciclonopedia*. Segovia: Materia Oscura.
10 Cennini, Cennino. 2008. *El libro de Arte*. Valladolid: Editorial Maxtor.
11 Sadek, Walid. 2014. *El tiempo y la edad del ojo*. Madrid: Continta me tienes.
12 Frases escogidas de las notas de audio enviadas por Alejandro Gómez Pérez entre septiembre y noviembre de 2020.
13 Una línea mal entendida en un rap del Kayes. Le escribo para preguntarle qué dice exactamente y me contesta con un audio: hola quién eres que perdí la agenda del móvil al cambiar de compañía de móvil, quién eres?

Al momento escribe

El rico?

Le digo

Rico ricura ay qué rico

Me contesta :) y una manita de OK

Y dice

Sí

ESTRELLA! SOL! SAL!

DE LA ABISAL

SIMA SIN FIN ;)

Ya te he agregado a la agenda

Reivaj Zurc

Tania Pardo

&

Manuel Segade



El arte es pensamiento procedente del futuro. (...) Si queremos un pensamiento distinto del presente, entonces el pensamiento debe virar hacia el arte.

Timothy Morton, *Ecología Oscura*¹

La profecía tras el acontecimiento desacredita la autoridad de la causa sobre el efecto.

Reza Negarestani, *Cyclonopedia*²

No recuerdo con exactitud cuándo fue la primera vez que le vi. Quizá hayan pasado siete, ocho o nueve años. Creo recordar que llevaba un jersey a rayas y que su aspecto me resultó muy familiar.

Yo le conocí en mis primeras Picnic Sessions, hace cinco años, cuando ya era director, aunque los dos éramos parte del público. Tenía un jersey azul y me saludó como si tuviese que conocerle.

Desde entonces hemos coincidido multitud de veces en distintas circunstancias, algunas vinculadas al mundo del arte o al de las escénicas, otra a amigos y a conocidos comunes en reuniones o encuentros fortuitos de calle. Hemos compartido algunos sitios y escenarios de esta ciudad: Matadero, La Casa Encendida, CA2M o Teatro Pradillo, y también algún que otro bar, casi siempre de Lavapiés, también en Carabanchel.

Tengo la sensación de que nunca nos hubiesen presentado. Como si siempre hubiese estado aquí. Al fin y al cabo, los artistas siempre han tenido un derecho mayor que el nuestro a estar en los museos.

1 Morton, Timothy. 2019. *Ecología oscura. Sobre la coexistencia futura*. Barcelona: Paidós Contextos.

2 Negarestani, Reza. 2016. *Cyclonopedia. Complicidad con materiales anónimos*. Madrid: Materia Oscura, p. 71.

Javi Cruz es Madrid.

Lo veo menos ciudad que indicio de ciudadanía: me parece más un comportamiento, una peculiar forma de *ciudar*. Es tentador pensar en sus acciones como grafitero, en sus tags, sus firmas, no como unas marcas suyas en la calle, sino como figuras de calle, miembros de cuerpo urbano, un régimen nominal de habitabilidad para la ciudad. Concebir lo público desde el espacio de acción del aerosol sobre el muro ha tenido consecuencias estructurales en su práctica artística posterior. Por un lado, la comprensión del arte como un espacio bajo el riesgo de la ilegalidad o de la pérdida de la integridad física. Por otro, no es posible entender ninguna materialidad cultural de su mano sin estar íntegramente ligada a la huella de su cuerpo. Este dice, pero no se dice: se acoge al derecho elemental a la ilegibilidad, adopta la exuberante visibilidad de una opacidad rampante.

Su obra es una extensión de sí mismo porque hay en todo lo que crea un cariz autobiográfico y corporal: «estoy confinado e insopportablemente limpio de todo caudal que termina en esa parte líquida del cuerpo y que pasa por abrir mínimamente sus fronteras». De hecho, Manuel y yo aludimos multitud de veces a la intensa fisicidad de su manera de abrazar y al sentido corporal que planea en casi todas las historias que desarrolla.

En su texto de este libro identifica insistentemente al cuerpo con las fronteras. Las fronteras entre el hombre, la cosa y la naturaleza pareciera que fuese el arte el capaz de desmontarlas. La producción estética del mundo es una posibilidad de supervivencia, de superar las barreras por coexistencia. Ya sea en el arte o en el relato, la ficción confunde esas barreras o, al menos, enseña a convivir con ellas. El efecto del relato sobre lo real desdobra la experiencia sobre sus pliegues, como un exceso, algo imprevisto, una excrecencia, un quiste, un virus, una bacteria.

Me llama poderosamente la atención su capacidad para encontrar las palabras y adjetivos más rutilantes y certeros en sus historias, así como el uso de las metáforas más originales.

Hay una lengua que es la norma, otra que hace las cosas y otra que es lo que las cosas son capaces de hacer. Esta última es más lenguaje que lengua y, más que decir, ocurre.

Retuerce las palabras hasta hacerlas nuestras, las estira como un chicle y hace globos con ellas para devolverlas convertidas en frases de poder como aquella que le sirvió para titular un taller infantil: «Dabutí, un virus». Es un constructor de relatos, un hacedor de situaciones capaz de convertir la anécdota más aparentemente trivial en el relato más incandescente.

La supervivencia es el relato, es una cuestión de posibilidad de vida, como respirar. El relato es su cuerpo, es un exhibicionista, pero capaz de una voz muy íntima, quizás porque en los noventa una educación atenta vuelve político a lo íntimo. Por eso la masculinidad inevitable de su cuerpo se declina en un feminismo del habla. Es decir, una deposición del poder por acontecer.

Madrid, 2015. Exposición *Aquí hay dragones*, comisariada por Neme Arranz en La Casa Encendida. Para esa muestra, junto a Fernando Gandasegui, realizan la performance *Aquí, en El Alto*, acontecida a altas horas de la noche en La Casa Encendida, y que hoy forma parte de la Colección CA2M. El público reserva su plaza individualmente a partir de las 11 cuando el centro ya ha cerrado. Un vigilante te espera en la puerta y te acompaña hasta la entrada de la sala. Allí, casi a oscuras, continúas por el camino de tenues luces de emergencia hasta llegar al «patinillo» —el pasillo interno que sirve de almacén—. Mientras suena una música vislumbras el cuerpo de un encapuchado que

TRÉMULA

camina hacia ti. Y allí, en aquel angosto pasillo, aguardas a que algo suceda sumida en una incertidumbre amena. Tras unos minutos de contenida tensión, aquel cuerpo vuelve a alejarse y entonces abandonas la sala sin que hubiera ocurrido nada. O quizá hubiese ocurrido todo.

Hay algo de ejercicio, de que la técnica sea la norma para el trabajo, como si la tarea física y su restricción reglada, como en el entrenamiento deportivo, fuesen parte de la producción de sentido. Hay una correlación entre el texto y la lectura, entre el decir y el tiempo de desciframiento. Acuérdate, Tania, que nos dijo: «tardáis una hora y media en leerlo, y mejor leerlo del tirón».

También recuerdo que me topé, casi por casualidad, con su trabajo en la muestra *Circuitos* de 2013, y entonces comprendí muchas de las cosas que hace: bordear los límites, deambular por la periferia y moverse sin parar por los espacios, tanto física como mentalmente. Así lo hace siempre Javi Cruz. Aquí compró un pedazo de meteorito por Amazon y lo depositó en la gravilla del asfalto de la Avenida de América. También algunas alcantarillas cercanas a la sala fueron intervenidas, colocando prismas de cristal en sus aberturas, de modo que cuando el sol se posaba sobre ellas el interior se llenaba de abundantes luces iridisadas. Pequeños gestos, casi imperceptibles pero capaces de alterar nuestra percepción.

El período Barroco, de tan artificial, de tanta necesidad de darle una piel nueva de representación a la realidad que tuviese efecto de verdad o —al menos— de experiencia, permitió ciertos experimentos con la química de las cosas que equivalen a formas de lanzar lenguaje del presente. Cuando los alquimistas fabricaban oro seguían unas instrucciones alegóricas, que referían a la comunión sexual entre dos cuerpos, que daban lugar al androgino, donde el mercurio —el metal líquido y venenoso— se transfiguraba en oro. La fusión de los cuerpos y la transición

de género eran parte de una figura lingüística, de una superposición de instrucción química y reverberación simbólica de la que se esperaban efectos de transformación sobre la materia. Se trataba de un viaje espiritual absolutamente físico, que parte de una cultura material para generar un sentido que a su vez alumbría una materialidad nueva. Hoy se llamaría hiperstición, «cantidades ficcionales que se hacen reales a sí mismas»³. En su texto, Javier habla de una huella de un pie en el cemento. Eso es una onomatopeya visual. Javier ve en las cosas figuras del lenguaje, pero lo que muestra es el fenómeno transformador del lenguaje, la suspensión del sentido que se despega como una peladura. Y ahí no está solo en su generación: las metáforas y otras figuras retóricas que David Bestué convirtió en escultura en su exposición en el Reina Sofía⁴; los versos que son cuerpos cuando los recita María Salgado devolviéndonos la noche; la apasionante resistencia al apoyo de las esculturas de cartón de Julia Spínola... Tom McCarthy, en su novela *Residuos*, un tratado sobre la recreación —el *reenactment*—, sobre la naturaleza de la repetición en la performance y el teatro, hace pensar a su protagonista que «también tenía que aprender que la materia es lo que nos hace estar vivos, el flujo desarticulado, la cicatriz; es la firma del primer desastre del mundo y la nota promisoria que garantiza el último»⁵.

Recuerdo también aquella pieza en la que convirtió una visita guiada a una exposición comisariada por Irina Mutt en una lectura intensa y desbordante de mensajes de WhatsApp, en la que el artista tenía pensado hablar de una declaración de amor y, después, nos contó que la amada en cuestión apareció

3 *Ibid.*, p. 21.

4 Del 13 de septiembre de 2017 al 26 de febrero de 2018 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

5 McCarthy, Tom. 2011. *Residuos*. Madrid: Lengua de Trapo, p. 345. El propio artista reflexionó sobre la repetición como experiencia, sobre el hacer como única forma de experimentar respecto a Tino Seghal: <http://javicruz.info/index.php/theses-associations-de-tino-sehgal/> [consultado el 13 de noviembre de 2020].

en la visita. ¿Realidad o ficción?, nos preguntábamos. Y esa vez que nos contó cómo utilizó el número de teléfono de Pocholo, el de la mochila, para vincularlo a la pieza que realizó en el programa *Mutaciones* desde PLAYdramaturgia, con el que a través de ese número ponía en venta la Casa Natal de Cervantes, en el portal inmobiliario Idealista.

Javi Cruz es un enorme narrador que deriva entre la textualidad surrealista y la connotación cotidiana. Su propia biografía le nutre para desarrollar las infinitas historias que componen su práctica. Sobre el conjunto de piezas que forman la obra *Hito, hito, hito*, que se mostró en La Fragua de Tabacalera y previamente en INTRANSIT 2014 y que reúne muchos de los elementos característicos de su trabajo, Javi Cruz explica: «se abren varias historias sobre piedras invisibles, montañas y encerronas que centrifugan desde un gesto, protagonizado por un vecino de la sierra de Madrid: el lanzamiento de una piedra que abate un helicóptero militar. Un hecho pequeño y periférico a los grandes acontecimientos del año 1989, un gesto diminuto que participa de un año crucial en el gran cambio de paradigma de fin de siglo [...] En el año 89 yo tenía 4 años». Para otra pieza quiso trabajar sobre la significación de la música de José Luis Perales, para evocar el sonido de fondo de aquellos viajes infantiles en coche con sus padres. Finalmente, consiguió contactar con el cantante conquense y trasladarle por carta aquella idea, pero terminaron hablando de piedras preciosas y de fósiles. «En realidad —precisa Javi Cruz—, la operación finalmente era aparecer con José Luis y no hablar más que de la *terra sigilata*, alrededor de algunas

de sus piezas hechas con esa técnica y escogidas por mí. El día que me recibió en su casa intercambiamos una cerámica chilena que le llevé por una lamparita estilo romano que hizo él.»

Y es esa ya la pieza, un ocurrir que pasa de cuerpo a cuerpo como un rumor sutil o una fantasía medrada.

Pero si hay algo común a todo esto son las prácticas colaborativas, los nombres propios que van salpicando casi todas sus conversaciones: María, Carola, Gonza, Antonio, Cris, Cuqui, Fiacha, Lorenzo, Perla, Leti, Maral, Javi o Kapo. Las colegas. «En la práctica colectiva encuentro modelos de diálogo para el diseño de situaciones y la negociación en la esfera pública, mediante la acción, el hecho escénico y la agrupación de contenidos.» Los amigos, las amigas, los demás. Sus inicios en el arte nos trasladan a Elgatocomoscas, un colectivo de acción que diseña situaciones para poner en cuestión las lógicas predominantes. El número de integrantes en el grupo es indefinido, van y vienen para desarrollar la potencia performativa de muchas de sus acciones. Para Javi Cruz la palabra y sus significados etimológicos son también otra de las vías fundamentales de aprendizaje y desarrollo, la construcción poética y lingüística, así como el hecho escénico que también trabajó desde el colectivo PLAYdramaturgia entre 2012 y 2018, a partir de entonces individualmente.

Cuando una definición se basa en el detalle interior que hace la palabra, en la tripa de la lengua, la ficción de origen despliega su complejidad, desdibuja su uso y esta adquiere un nuevo significado. Es como si se recuperase la experiencia de la palabra y esta se pasa de ser concreta a ser en sí misma una máquina genealógica de relatos posibles, de usos comunes, de mestizajes, de rupturas y de ligazones que dan lugar a una palabra nueva. Palabra representación, verbo tramoya, adjetivo bisagra.

En su texto, Javi dice en un momento: «No sé si el texto habla de la expo o si la expo es un *spin off* de alguna de estas páginas». Su escritura está atrapando la exposición, la textura de la exposición captura el texto. Lo que busca con el anecdotario es que incorporemos su vida al leer, como un recuerdo nuestro, como repetir una anécdota de otro como si fuera la nuestra, como si los recuerdos colectivizados pudiesen transformarnos a través de una memoria protésica... lo mismo que hurgar en la etimología, que trocear las palabras en diferentes máquinas de relato y descubrir que todas esas narrativas nos pertenecen y que nuestra facultad de habla es siempre coral, colectiva y fruto de muchos intercambios y muchas violencias. La experiencia de su trabajo artístico también hace eso y tampoco elude los terrores, las intrincadas desgracias y los sueños rotos que yacen en la consistencia material de la lengua misma.

Hay un componente de la teoría literaria que puede ser útil para explicar el uso que hace Javier del lenguaje. Los *shifters* fueron acuñados por el lingüista Roman Jakobson⁶ y luego actualizados a manos del filósofo Giorgio Agamben⁷: son símbolos-indicios caracterizados como aquellas unidades gramaticales que no pueden definirse sino con respecto al mensaje. Jakobson lo explica así: «Un ejemplo evidente es el pronombre personal. Yo designa a la persona que enuncia “yo”. Así, por una parte, el signo “yo” no puede representar su objeto sin estarle asociado mediante una regla convencional y, en códigos diferentes, el mismo sentido se atribuye a secuencias diferentes, como “yo”, “ego”, “ich”, “I”, etc.; por lo tanto, yo es un símbolo. Por otra parte, el signo “yo” no puede, sin embargo, representar su objeto si no se encuentra en una “relación existencial” con ese objeto: la palabra “yo”, que designa al enunciador, está en relación existencial con la

6 El término lo acuñó Jespersen. Jakobson, Roman. 1971. «Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb». En *Selected Writings, II. Word and Language*, pp. 130-147. París: Mouton: The Hague.

7 Agamben, G. 2002. *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre la negatividad*. Valencia: Pre-textos.

enunciación, y funciona como indicio de ella»⁸. Jakobson insiste en que la peculiaridad del pronombre personal y de otros *shifters* es la falta de significado único, constante o general⁹: «De hecho, los *shifters* se distinguen de todo el resto de los constituyentes del código lingüístico solo por su compulsiva referencia al mensaje dado»¹⁰.

Según la interpretación de Agamben, a través de los *shifters*, «el lenguaje hace referencia a su propio tener-lugar»¹¹. Su uso refiere el mensaje al acontecimiento del lenguaje mismo, al lugar interior de sí donde puede realmente producirse un significado. En esa indicación de pura instancia «constituyen (como lo había aprehendido perfectamente Kant al atribuir al Yo el estatuto de la trascendentalidad) la estructura lingüística originaria de la trascendencia»¹². La relación existencial entre *shifters* y discurso impone una procedencia: «La enunciación y la instancia de discurso no son verificables como tales sino a través de la voz que las profiere, y solo suponiéndole una voz puede mostrarse algo como un tener-lugar del discurso»¹³. La voz que profiere el mensaje actúa sobre sí y ese yo decide el mundo, un mundo negociado pero que, en la comunicación produce otra voz, la de la interpretación, que resulta conmovida en su subjetividad. El árbol es un *shifter* de compulsiva referencia al lenguaje dado, es un residuo recreado de su propio fin pero también del principio biográfico. Es un elemento natural devenido código fuente para un cuerpo, pero también un lenguaje personal que quiere ser deseo común compartido. Por algo la traducción literal de *shifter* al castellano sería tanto palanca de cambios como tramoyista.

8 Cit. en *id.*, p. 49. En el original de Jakobson, el ejemplo es de Burks en su estudio sobre la clasificación de los signos según Peirce, a la vez citado de Beneviste. Véase Jakobson, Roman, *op. cit.*, p. 132.

9 Jakobson, Roman, *op. cit.*, p. 132.

10 *Ibid.*, p. 132.

11 Agamben, G., *op. cit.*, p. 50.

12 *Ibid.*, p. 51.

13 *Ibid.*, p. 60.

Su trabajo está cargado de matices en los que se entremezclan construcción y procedimiento: las piezas se acaban o no, se hacen o se rompen por igual, a través de la presencia del cuerpo y sus acciones o a través del hecho natural. Pertenece a una escena creadora de Madrid que se diluye entre escenarios, colaboraciones performativas y salas de exposiciones.

Estos puestos de tráfico fronterizo —aquellos lugares donde los públicos van a satisfacer sus ansiedades narrativas— son los espacios para la producción política de la subjetividad. El teórico de la literatura Paul de Man, analizando a Friedrich Nietzsche, reflexionó sobre la inmensidad trágica de la toma de conciencia de la realidad como ilusión. Escribía: «Todos los lectores de *El nacimiento de la tragedia* saben mediante qué artimaña se evita la destructividad de la verdad inmediata: en lugar de ser experimentada directamente es representada. Somos rescatados por la esencial teatralidad del arte. “La existencia en el mundo está justificada para siempre solo como un fenómeno estético”: La cita famosa se repite dos veces en *El nacimiento de la tragedia* y no debemos interpretarla con demasiada tranquilidad, puesto que es una condena de la existencia más que un panegírico del arte.»¹⁴ De lo que De Man se lamenta realmente es de la posición en la que la cultura contemporánea ha dejado, quizás para siempre, a las prácticas subjetivas. Pero el teórico, antiguo colaboracionista nazi, veía con pesimismo una revelación: la facultad hispersticial del lenguaje. Mallarmé no podía hacer la flor al decirla, porque en el acto se marchitaba ante él. El poeta imaginaba desde el libro bajo la lámpara de la biblioteca y su régimen de representación todavía pendía de la analogía, de la necesidad de que la naturaleza fuese una articulación cultural, dependiente de un dominio humano. Javier, en cambio, con la fuerza política del que espera tanto la póiesis fúngica o el

14 De Man, Paul. 1990. *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen, p. 115.

crecimiento de cristales de ácido como una adhesión afectiva, una reacción corporal o coreográfica de sus públicos, puede hacer del árbol muerto un dispositivo donde ser ciudad sea ser parte de los sotos que vendrán.

Si hay algo que defina a Javi Cruz es la ciudad, la calle y, sobre todo, San Blas, su barrio. La casa de protección oficial heredada de su abuela y que paga en riguroso alquiler se entrelaza con otros recuerdos de infancia, con el vertedero, con los graffitis y, otra vez, con los colegas. Y ahora es el árbol, un chopo al que dedica una reflexión sobre el crecimiento orgánico y el surgimiento de otras vidas. Con el que establece una relación de iguales: «crecimos los dos, yo dentro y él fuera. [...] Nos hemos visto la vida entera». La carga simbólica de la existencia de esta planta, del surgimiento de hongos y de la suya propia, sirven para construir un universo único, mágico, colectivo.

Para Timothy Morton las plantas conllevan una subjuntividad: anhelo, deseo, incertidumbre, posibilidad. Es el modo verbal, la acción inherente al movimiento emocional, a la cadena narrativa apasionada. Un árbol, un alfabeto arbóreo nuevo hecho de las dermatitis en la membrana exterior del chopo muerto, un cartel de un bar ya cerrado —un bar de memoria, un repositorio de estados subjetivos, de estados de lenguaje y de narrativas interrumpidas o entrecortadas— ... La exposición en subjuntivo es un lugar de obligada coexistencia. Entre lo natural y su condición de objeto, el lenguaje y su condición material, las referencias y las relationalidades, las asociaciones y las proyecciones... La exposición es un mundo de espectros. En el desmontaje del lenguaje no hay nada y hay todo. Javier ofrece. Y lo que no sabe es que no se trata de lo que expongás, muestres, dejes salir, sino de lo que en la sala de exposiciones vas a dejar entrar. A la vuelta de un espejo o en el reverso del museo.

Árboles de nuestra vida

Miriam Martín

1
D

Olmo siberiano de la plaza de los Chisperos

Antes pensaba que eras una acacia. Antes, mucho antes, recién llegada a Madrid. Estás enfrente del edificio en el que vivo y eres igual de alto. Seis plantas de alto. Te veo casi a diario. No desde el balcón, ya me gustaría. El piso da a un patio interior. Te veo cuando salgo a la calle y salir a la calle me sopla una alegría que tu presencia afianza, árbol callejero. Tienes el tronco negruzco, como de haber sobrevivido a un incendio, y los cortes a lo largo dibujan ases de diamante. Te han brotado en la base unas setas marrones, tamaño colilla. La base es bastante más ancha que el tronco porque asoman las raíces. Tus raíces, tu tronco y tú mismo estáis encerrados en un alcorque.

No siempre fue así y yo lo recuerdo. Cuando llegué al barrio, la plaza era un parque. Un parque de tierra; contigo, los otros siberianos, las sóforas o falsas acacias del Japón y unos setos. Y bancos en los que dormían personas sin techo. Me puso contenta la idea de poder bajar a un parque, aunque fuera muy pequeño. Sustituyeron la tierra por unas losetas de cemento rojo, los bancos corridos por bancos individuales y a vosotros os encerraron en alcorques (a las sóforas con un macetero suplementario y humillante alrededor).

TRÉMULA

Me di cuenta de que no eras una acacia por las sámaras, los sobrecitos verde claro que guardan vuestros frutos y que las palomas devoran cuando amarillean y caen. Os petáis de sámaras antes de haber echado una sola hoja. Es posible, de hecho, confundir todo ese loco verdor con hojas —Ixs viejxs del lugar llaman a la confusión «milagro del olmo»—. El resto de árboles permanecen pelados un mes o dos más.

Tu copa apenas está deformada por las podas de subcontrata. No alcanzo a verte las hojas (las ramas de armazón empiezan a los cuatro metros y pico de tronco), pero de memoria de otros olmos las consigo describir: verde oscuro en el haz, con los nervios requetemarcados, los bordes en serrucho y (el detalle definitivo) asimétricas. Los extremos no se juntan en el rabillo a la misma altura. Una hoja perfectamente infantil. Si te atacan las galerucas se vuelve translúcida, los nervios sostienen solo agujeros, aire. A cada cual su plaga.

¿Habrá más gente que repare en tí, que te distinga de los demás, que se emocione al mirarte? Si la hay quisiera conocerla. El piso de mis padres lo construyeron junto al polígono industrial del pueblo. Ni por un momento pensé, al llegar al barrio, que aquello fuera demasiado para mí. Demasiado rubio, demasiado rico. Mi casero opina lo contrario. Sin duda no sabe que Ixs pobres merecemos el cielo lleno de sámaras, luego lleno de hojas, luego lleno de ramillas que nos das.

Ginkgo del parque de la Fuente del Berro

Eres la star del parque y, como tal, te montaron una escenografía en la que brillar. Húmeda y oscura, misteriosa en el fondo de aligustres, acantos y fuente de beber. Clarísima al frente, con tres bancos en torno a una fuente ornamental, en los que nos sentamos para admirarte. La base del tronco está despejada de cualquier hierbecilla, y acordonada. A Ixs niñxs les da igual. Dos niños y una niña de un metro aprox. acaban de pasar por debajo del cordón. Uno de los niños te patea el tronco. La niña lleva gafas de sol. Me hacen mucha gracia Ixs niñxs con gafas de sol.

Tu belleza ciega y la causan las hojas. Donde yo crecí no había ginkgos, tampoco la posibilidad de imaginarlos, y por eso temblaba la primera vez que cogí una hoja vuestra. Son inconcebibles. Se dice que tienen forma de abanico, o de pata de pato, pero no basta. Tienen forma

de hoja de ginkgo. Y un tacto divino. En otoño se ponen tan intensamente amarillas que parecen la fuente misma de la que mana el color. Y a lo lejos, apelmazadas, un brocado.

Del tronco marrón grisáceo salen ocho ramas bajas como ocho vigas. Una de ellas, incapaz ya de aguantarse el peso, la han sujetado con una cuerda. Después, el tronco (y tú con él) se divide en dos. Lo lógico sería que las partes no se volvieran a encontrar y sin embargo se encuentran. De repente, un poco más arriba, brota una rama puente una rama mágica un hilo telegráfico que va de la una a la otra, uniéndolas. Las ramas en general se acortan conforme nos acercamos, ojos mediante, a la punta de la copa, despeluchada como la de los cedros, que también crecen en pirámide si se les deja en paz.

La escenografía infernal del cruce entre Sainz de Baranda y la M-30 limita la escenografía protectora. Me acuerdo cada día de mi vida de que ese tramo de la M-30 sigue el curso del arroyo Abroñigal, enterrado y bien enterrado. Sin el arroyo no hubiera existido el parque, que antes de parque fue quinta y propiedad de caballeros, reyes, monjes, aristócratas, burgueses/emprendedores y, por fin, más o menos de la plebe.

Si paso el tiempo suficiente junto a ti, es probable que aparezca un señor y me cuente que, medio año después del lanzamiento de la bomba nuclear, un ginkgo retoñó en Hiroshima. Que resistes prácticamente lo que te echen, lo prueban esa anécdota y la hilera de congéneres plantados entre los dos sentidos del tráfico, en la calle Príncipe de Vergara. Y, que se refieran a tí como «fósil viviente», aparte de ser un hit, implica que las plagas y los parásitos propios de tu especie están... extinguidos. A un tris de la inmortalidad, aun así no te puedes mover. Lo más conmovedor de los árboles es que no se pueden mover. Tú nunca te mueres, pero no puedes impedir que te maten.

Cedros del Atlas del parque del Oeste

NOMBRE alfombra voladora total. Os trajeron, cierto, de la cordillera del Atlas. Nieves perpetuas, arena perpetua, bereberes, el titán que cargaba con la bóveda celeste, Argelia, Marruecos, las jornaleras de la fresa, los menores extranjeros no acompañados. Vamos viendo que eso de los «árboles autóctonos» es una fantasía.

Caísteis en el único parque histórico de Madrid que en el principio no fue un jardín de recreo para la aristocracia o la realeza: fue un vertedero. Un parque de estilo «paisajista» (simpático estilo que consiste en imitar bosques). Hacéis su horizonte y sois, apuesto, lo primero en que se piensa al pensar en él.

Vuestras hojas, agrupadas en pincelillos, producen ilusiones: la ilusión de la superficie mullida, la ilusión de fina capa de nieve sobre las ramas, como cuando pintabas con cera blanca sobre un trozo ya pintado de otro color y lo nevabas. Pero vuestras hojas, al tacto, pinchan, y lo que recuerda a la nieve en las cabezas locas son brotes tiernos, de un verde blanquecino. «Perenne» no significa eterno, ni inmutable. ¡El color se releva! Aquí está la vida de nuevo!

Algunas ramas barren delicadamente el suelo, la mayoría se desuelgan ociosas: la realeza de este parque sois vosotros. Y dejáis, espléndidos, que Ixs críxs se columpien en las ramas bajas y las cotorras aniden en las altas. Entre las placas de la corteza, sin embargo, pardas, fragantes, menudas y demasiado apretadas, ni una triste hormiga.

Confieso que tenía un favorito. Ha desaparecido, no sé cómo (leo en la prensa, y lo he comprobado in person, que a muchos os ha sentado fatal el agua reciclada, últimamente). Mi favorito había llevado hasta el final, hasta la perfección, hasta la forma-diapasón, vuestra tendencia a generar otro tronco. Si los jardineros no intervienen, podando, os desdobláis. Los jardineros intervencionistas consideran que el segundo tronco *compite* con el primero. Yo os miro y solo veo colaboración y la maravilla de una especie capaz de sacarse un hermano del cuerpo y crecer con él, en él.

Pino piñonero de la Casa de Campo

De cedro es tu ramaje, de césped tu verdor. El árbol de mi corazón en el bosque de mi corazón. Hasta que cumplí los quince, todos los veranos, pasábamos días enteros en los pinares de Soria. Entonces los árboles se dividían entre los pinos y sus burdas copias, los no-pinos. El pino, mi idea platónica de árbol.

Para encontrarte hay que caminar por una zona innoble, de servicio, al norte de la Casa de Campo. A la izquierda las vías del tren, a la derecha los cables de alta tensión. Omnipresente, el rumor odioso de la A-6. Maleza, chaparral y chopos esmirriados. Y al fondo de una vaguada, por sorpresa, ahí te apareces tú, una gigantesca nube verde. Tu copa verde contra el cielo azul. El verde contra el azul. El óvalo inclinado contra la extensión plana. Creciste apartado de los demás y ese azar ha hecho de ti un pino expresivo, que no se ha limitado a repetir los gestos de su especie.

Eres un monstruo hermosísimo. Eres un accidente de la reforestación. Eres un pino parasol y al mismo tiempo heliófilo, amigo del sol. Lo paras para nosotrxs y lo gozas tú. Tu tronco, a láminas cobrizas, hojaldadas y muy separadas, reluce al atardecer. A unos ocho metros del suelo se abre en tres ramas de armazón, que se abren a su vez en multitud de ramas secundarias dispuestas, por supuesto, como las varillas de un parasol. Había una cuarta rama, pero la cortaron; el muñón amarillea de resina todavía. Has ido cubriendo el suelo con un mantillo de agujas. Y hay piñas caídas también. Y dentro de las piñas (ese prodigo de belleza funcional), piñones. Nos das sombra y buen olor y de comer.

Imagino que ya cumpliste los cien años y que los brigadistas internacionales se cruzaron contigo en 1936. Imagino a alguien refaldándose las ramas bajas que no perdías, que no se te secaban por estar solo y sin necesidad de pelear la luz, cuando eras pequeño. Para ayudarte a subir la copa, para que no te quedases rechoncho. Imagino a algún ciclista en 2020 bajándose un momento de la bicicleta y llevándose inconsciente la mano al pecho, abrumado por tu presencia. La última vez que fui a verte tenías un punto naranja pintado con spray en el tronco. Esto suele indicar que el árbol va a ser talado. Como los padres de la bella durmiente que mandaron destruir todas las ruecas del reino, así te lo arranqué.



Encaliptos rojos de la plaza de la Parroquia

«Llegué al barrio en el 62 y ya estaban así.» Así de altos. Me lo cuenta un señor al que he preguntado por vosotros, que sois lo más viejo vivo que hay en esta plaza. Un Madrid donde lo altísimo fuesen los árboles y no los edificios; una altura que no escapara a los sentidos, que no nos aplastara, que nos recordara gentilmente nuestra insignificancia...

Sois dos y formáis parte de la especie *invasora*, forastera y despreciada por antonomasia. Bueno. No vinisteis andando desde Australia. Os trajeron aquí para trabajar, para convertiros en fábricas de madera. Madera con la que hacer pasta de papel —los paralelismos se hacen solos—. En el «aquí» más concreto de la antigua plaza Mayor de Carabanchel Bajo, no amenazáis a nadie ni a nadie. Sois la vecindad venerable.

Tú, a la derecha, tienes aspecto de bouquet de novia y dos ramas de armazón. Y un nido de cotorras argentinas. Tú a la izquierda tienes aspecto de candelabro y tres ramas gordas menos una que te cortaron. Qué felicidad pasar aquella tarde bajo tu copa. El olor a caramelito de las hojas no bajaba pero pudimos contemplar hasta hartarnos la base del tronco, que va ensanchándose y se derrama sobre el alcorque como lava fría y sirve de escondite a la chavalería. Colores del tronco: un dorado de intensidad variable, un gris también matizado, marrón chocolate con leche. Tú, a la derecha, cuajado de líquenes y de un gris tan oscuro que pareces quemado, igual que mi primo el olmo siberiano. En ambos la corteza se desprende a tiras. Franz (Kafka) escribió: «Eucalipto: tronco como músculos al descubierto».

Las tiras volatinean en los incendios, propagándolos. Guardáis yemas y semillas en el interior con las que renacer de vuestras cenizas. Sois, pues, árboles proletarios y además pirófilos, amigos del fuego. No os extrañará que la parroquia que da nombre a vuestra plaza ardiera en julio del 36. A la entrada, un panel nos informa con expresiones inequívocas: «generalísimo», «glorioso movimiento nacional», etc. Lo leo acunada por las frases de autoayuda universal que me acompañan desde siempre. *No nos asustan las ruinas, nosotrxs heredaremos la tierra...*

Paraísos de detrás del edificio España

Fue cuando empezaron a desconfinarnos, en un turno de paseo de ocho a once. Los coches aún no habían vuelto a adueñarse de nuestras narices. Me metí por una bocacalle de Princesa y de repente me vino el olor, sin ver el árbol, seguí caminando y no lo vi, me pregunté si estaría en la plaza vallada que iba quedando atrás, no me sonaba, qué insistencia de olor, dónde está el árbol, dónde está el árbol, otro suspense es posible, doblé una esquina 50 metros más allá y ahí estaba el árbol, los árboles, vosotros, una hilera de paraísos maltratados por las obras del edificio España, con tajos feos en el tronco, con las flores de Oriente perfumando la noche de sueño-pesadilla.

Las flores son tantísimas que os cambian el color, de verde oscuro a lila. Humanitos y demás mamíferos no pueden comerse los frutos, se envenenan. Las cotorras argentinas sí. ¿Qué pasaba con ellos hasta que alguien, harto, soltó en Madrid a su pareja de cotorras enjauladas y la pareja se multiplicó por cien mil? Que con los huesos se hacían rosarios. Cuentas de rosarios alucinógenas para mejor comunicarse con Dios.

También yo hablo con fantasmas. Treinta años después de que os plantaran y mes y medio después de aquel encuentro os talaron, a los seis. A petición de Inditex S. A., que pronto abrirá tienda en esa acera. Un segurata del hotel me dijo que porque estabais enfermos —la típica excusa—. No estabais enfermos, habíais sobrevivido a las obras de un hotel de lujo y nos habíais dado la oportunidad de cuidarlos. Pero los árboles callejeros, del todo incorporados a la historia de la humanidad, se talan y podan por motivos económicos.

Dos meses después de la escabechina ahí sigue el reguero de tocones. Claro que los tocones no están muertos muertos. Son muertos vivientes que enseguida echan ramitas nuevas. La delgada y fascinante línea entre la vida y la muerte se llama *cambium*, el anillo responsable de crear tejidos, de la renovación celular. Para rematarlos, hay que matar al *cambium*.

El segurata había oído en la tele que os sustituirán por ciento veinte árboles de vivero, en cumplimiento de una ordenanza municipal que garantiza la impunidad de las talas. Solo acerté a sonreír con amargura, y encima con la mascarilla puesta. Un aliado me envió luego la réplica buena, una réplica de película:

—*Delincuentes! ¡No se corta un árbol sano!*

—*Plantaremos otro, ¿vale?*

—*No, un árbol no es igual que otro árbol.*

Chopos blancos y negros del tramo renaturalizado del Manzanares

Quien inventó las lentejuelas estaba seguro mirando un chopo. El rabillo de vuestras hojas es plano y muy flexible y a la mínima brisa parece girar sobre sí mismo. Y arrastra a su hoja en el giro, que gira y cuelga como las lentejuelas que se cosen por arriba, atrapando y reflejando audazmente la luz. La diferencia de color entre el haz, verde oscuro, y el envés verde pálido o casi blanco hace el resto. El mejor espectáculo del mundo.

Sois *populus*, los árboles del pueblo, la corteza en la que se graban las declaraciones de amor y de lo que haga falta. Sois anemófilos, amigos del viento que poliniza vuestras flores. Vuestras semillas con vilano (¡una corona de pelusa!) caen y nos dejan el suelo tan nevado en plena primavera. Sois muy jóvenes, columnitas de tres, cuatro años y ya medís el doble o el triple que una persona. ¡Cómo habéis llegado aquí? Arbolado «espontáneo», me dicen —una de las palabras políticamente más hermosas, digo yo—.

Hay unas cuantas bromichuelas sobre el cauce del Manzanares. Está, por ejemplo, la de Quevedo («Yo soy el río avariento / que en estos infiernos frito, / una gota de agua sola / para remojar me pido»), a la que responde Victor Hugo dos siglos más tarde arrojándole un vaso de agua, por compasión. Y está el mal chiste de pretender, en los 50, que se asemejara al de los grandes ríos europeos, un Danubio un Sena un Támesis un Tíber, colocando presas para acumular agua y que el caudal fuera mayor. Resultado: una sucesión de piscinas sin fondo, malolientes. Y en la década del triunfo absoluto del cochismo a.k.a. los 70, la guinda: el ribete de la M-30.

En 2016 se abrieron las presas, el río recuperó su modesto caudal y apareció el lecho de tierra. Y acudieron plantas y animales en tropel. Barbos, gallinetas, gansos, garzas reales, garcetas (las preferidas del público, que me he fijado), gaviotas, martinetes, ¡martines pescadores! Las isletas se llenaron de juncos, aneas, parras salvajes, sauces y vosotros. Los sauces germinaron, quizás, gracias a las semillas que llevaba la corriente. Y algunos de vosotros descendéis, quizás, de los chopos de Lombardía de la ribera. Chopos en forma de huso de rueca, con el que al final se pinchó la bella durmiente.

Tras retirar las piedras de la escollera, en las orillas crecieron por las buenas o se plantaron olmos (comunes, no siberianos), fresnos, alisos, majuelos, saúcos, tarays, rosas silvestres. Y también chopos blancos, sí, sí, chopos everywhere. El Manzanares liberado puede ahora imitar vuestro temblor, copiar vuestras «ondas de plata». Y el sonido. Cómo sonáis. Cómo no vamos a ser chopófilxs. Nos alzáis la vida.

J
g
-

F P P P P P P P P P P P P P P

Lázaro

Leticia Ybarra

Viene de los intestinos del laberinto,
y enganchado todavía al hilo de Ariadna
tiene cordón umbilical, vendas, tiene gelatina amarilla
un hongo cosido amoldado a todos los huecos de su cuerpo.
Nadie le llama, Lázaro se levanta.

A la una de la tarde sus músculos están fuertemente unidos al hueso.

La lluvia de anoche debe de haber ablandado el suelo,
la tierra que se acumula a un lado del cementerio.

Coge un pajarito con sus manos le chupa la
cabeza piensa buscarle unos gusanos y así
piensa pondrá huevos los pondrá, sí con los gusanos...

Pasa la mano por la tripa, está hinchada,
¿está embarazado? sospecha que es
de la propia muerte o que dios,
al devorarlo y volverle a expulsar,
le metió una bolsa de semillas en el cuerpo.

A las dos de la tarde la luz es más, nota un tirón del cordón, paseando.

Con los pies mueve la tierra,
con las manos empieza a cavar,
tiene ganas de tomar una dirección
pero también de enterrar, de salir
salir a qué, está húmeda, el olor,
la tierra, cava con las manos.



Fausto, el ángel de piedra del cementerio de la Almudena, tiene una trompeta.
Cuentan que el día que llegue el Apocalipsis, la tocará y se despertarán los muertos.
Sabemos que ese día no vendrá, Lázaro se levanta porque nadie le llama, nadie le quita las vendas, lava, le limpia de muerte, de hongo.

A las tres de la tarde llega a un montículo de tierra con una cruz de madera.

El misterio no ocurre en la oscuridad sino en el exceso de luz, pero nunca podré explicarlo bien...

Abre surcos en el suelo, al azar o calculadamente, abre surcos en el barro seco, cada año esta tierra se va hinchando más: la excavadora acumula a los lados lo que saca para el espacio de nuevas tumbas. Viene de un laberinto que se hace y se deshace cambiando de centro.

Y el este de Madrid es ocre, nunca verdeó, se quedó marrón. La tierra que se mueve, que se aparta o se acumula, piedra, juguetes, flores, fotografías, metal al que se dio forma con el calor, lazos color crema.

Desde aquí la gente tiende a pensar en el paraíso.
Jajaj en... el... paraíso. El paraíso, que ha demostrado
ser insostenible, no por la ausencia de vida,
sino a pesar de su abundancia.

*A las cuatro y media de la tarde llega a un muro, escala,
se rasga la tripa y salen algunas semillas.*

Pasa una moto antes bordeando el Cementerio
apretando el acelerador devorando hacia atrás y hacia adelante
a toda la ascendencia física, a los muertos del pasado,
cuerpos que nos mueven y salen del tubo de escape.

Se le pega vapor.
(Tendría que aprender más sobre señales.)

El hongo abre surcos en las vendas,
al azar o calculadamente,
abre surcos en la piel,
al abrir se va hinchaendo más.

Ya al otro lado del muro
cualquier médico diría:
Eso
blando
abierto
en tu
costado
te mata.

Simone Weil: «qué más da, la cruz para mí es suficiente».

A las cinco de la tarde poco queda a esta hora. Luego las seis, siete, ocho, nueve... las doce, la una. A la una, sus huesos están fuertemente unidos al hueso.

El Cementerio, el laberinto, las alcantarillas, al lado de la M-30.

El futuro está más cerca de lo que solía estar,
más cerca que la semana pasada.

La tapa de la alcantarilla
lleva a otra red de túneles
firmada por el Canal de Isabel II.

De pequeña entraba una sombra como
lamiendo la pared donde estaba mi cama,
y las sábanas, y el techo, y el suelo, y mi
cara y me hacía ir enganchando unos
pensamientos con otros intentando
buscar formas de atraparla.

Serpentea fuera de su casillero hacia el tuyo...
Tengo sangre debajo de todo esto y todo funciona, qué maravilla.

Temperatura de un cuerpo caido

Carolina Sisabel

>
2

3
A

aa



Leche templada

La primera vez que pisé Madrid pedí un café con leche en el bar del aeropuerto y el chico de la barra me preguntó: «¿Cómo quieres la leche? Tibia, respondí. ¿Eh?, ¿templada dices?, ¿deI tiempo? (¿cómo del tiempo? me pregunté). Sí... supongo, ni muy fría ni muy caliente. Leche templada será. Vale». Y efectivamente, esa primera bebida tenía la cantidad justa de frío y calor. Más allá de cualquier léxico, todo mamífero (ojalá) debiera conocer la temperatura exacta de ese primer alimento. Bebí plácida como un bebé.

Me gusta pensar esa leche como un objeto *extimio* (externo, pero íntimo). La misma temperatura láctea sale ahora de mí para alimentar a Bruna. Un *calor común* constitutivo de dos o más cuerpos que se perciben uno.

Pocos días después de haber llegado a Madrid pregunté a Javi si aquí se usaba la palabra tibio, leche tibia. «Sí, pero es más tirando a frío», respondió. Debe ser lo que en Chile llamamos «quitadita del hielo» para referirnos, sobre todo, a la temperatura del Pacífico cuando alguien vuelve de las playas del norte, cuyas aguas son más cálidas que las del resto del país. «Y ¿cómo estaba el agua?, quitadita del hielo.»

Sumergirse en la temperatura del Pacífico es como inundarse la piel con una memoria común, la de todo un pueblo. Recuerdo latente: la carne fría y el dolor de cráneo cuando el mar es casi un témpano y el chapuzón de invierno es inevitable, para un cuerpo nacido en esa costa. Se sale azul de esa agua, con los «piececitos de niño, azulosos de frío»¹.

Hubo una noche en que un frío parecido al de ese mar nos golpeó fuerte (Javi escribía para este libro). Llevábamos sin dormir los mismos días que habían pasado desde el nacimiento de Bruna, demasiados. Javi estaba de pie semidormido meciendo el carrito donde Bruna lloraba desconsolada. Había una luz roja y tenue, el calor era insoportable. Javi cogió a Bruna para apaciguar sus llantos que nos tenían al borde del abismo, y al girar su cuerpo en dirección a la cama, con ella en brazos, se torció la rodilla y sintió un dolor agudísimo. Alcancé a coger a Bruna para liberar a Javi, que cayó sobre la cama pálido, destemplado. Bruna y yo nos acercamos a su cuerpo que temblaba; estaba congelado como recién parido del Pacífico. Pusimos nuestra piel contra la suya y lo temperamos abrazándolo fuerte. El frío de Javi se deshizo en nosotras como un hielo en el té de verano que abandona su estructura compacta e independiente para fundirse con el líquido que lo contiene.

Mientras el pequeño témpano desaparece, esa agua también deja de ser la misma.

Es de noche, saco fotos con flash desde la ventana,
no solo está el chopo, también Javi, Jacobo, Lorenzo
y otros árboles talados. Pensé que la muerte en sí
no podía estar ausente en semejante arquitectura
caída, pero qué poco sabía yo de «la muerte en sí».
Al chopo le hicimos una canción mucho antes de
intuir su posible caída, esta es la primera estrofa:
El agua impacta en la hoja que será
el agua impacta en la hoja

¹ Fragmento del poema «Piececitos» de Gabriela Mistral (1889-1957). Forma parte del libro de poemas llamado *Ternura* publicado en el año 1924. Esta frase se popularizó tanto, por lo menos en Chile, que hoy en día es utilizada de forma casi coloquial para referirnos a la sensación de frío terrible.

el agua moja su cuerpo antes que el chopo

beba al agua que le acaba de mojar.

Algor mortis

¿Cuánto demora un cuerpo en enfriarse?

«Yo tenía 7 años, lo recuerdo perfecto. El paquidermo cayó desplomado a mis pies, de hecho casi casi me cae encima. Se levantó una nube de polvo muy densa que nos envolvió y a la vez nos aisló de todo el mundo. La cabeza quedó de lado, y el enorme párpado cerrado a la mitad. Le destellaba aún el brillito, ese que tienen los ojos cuando se van posando en el último paisaje. Así lo recuerdo», me dijo la Leti mientras desayunábamos a través de la pantalla del móvil. «Cuando entendí que el elefante estaba muerto me eché sobre él y lo abracé con todas mis fuerzas». «El día del circo triste» le llamamos a ese día.

Leti puso su manito² en la mejilla del animal y sintió el frío de esa piel ajada y gris que ahora miraba muy de cerca. Al paquidermo lo tenían moribundo hacia varios días, pienso ahora, porque un cuerpo gigante como aquel no podría enfriarse tan rápido (en lo que dura su caída). «Te conozco, piel», le dijo, «eres como la araucaria que hay en el río, te pareces a la piel de todos los árboles en realidad. Una piel que parece envolver mil años».

Algor mortis, en latín: frío de la muerte, se refiere en lenguaje forense al enfriamiento de un cuerpo cuando muere. Se puede calcular el tiempo que lleva muerto gracias a esta variación térmica, si es que sucede, porque en realidad un cadáver no se enfria al morir obligatoriamente. Lo que ocurre es que ese cuerpo pierde su autonomía térmica, por lo tanto su temperatura se iguala con la del medio que lo envuelve. La pasividad térmica (se puede nombrar la muerte así) de ese cuerpo antes endotérmico lo lleva a un nuevo estado de equilibrio.

2 En Chile el diminutivo de mano es manito y no manita como en España. La variación del género de las palabras es muy común en Chile, sobre todo en el sur. Hay una coincidencia entre Chile y España por ejemplo en la palabra mar, que de manera informal puede llamarse «la mar», en vez de «el mar». Por ejemplo: de la mar el mero y de la tierra el cordero. Me gusta pensar un océano como una gran ella.

«El día del circo triste» ocurrió en invierno y hacía frío, el paquidermo estaba frío, más frío que la Leti, pero igual de frío que el aire que le abrazaba por todas partes.

Ahora que ha llegado la hija el silencio se ha convertido en un material sagrado. Menos mal que las ventanas de aluminio, antes llenas de papelitos doblados ocupando las holguras, han sido reemplazadas por unas bien herméticas, porque si los papelitos han de caer, la vibración del mundo empujaría las ventanas para sonar en ellas y Bruna se habría desvelado demasiadas veces.

La caída del chopo

El día de la tala, nos despertaron los sonidos de la motosierra. Uno de los hombres estaba encaramado en el árbol en desgracia justo a la altura de la ventana. Nuestro salón se iba asfixiando de luz lentamente. Bajamos corriendo.

¡POR QUÉ LO TALAI, WEÓN?

[...]

ESTÁ ENFERMO, grita uno de amarillo, y se acercan, afables, tiemblan demasiado, están muy cerca, están muy altos dice otro de amarillo, y otro dice tienen 40 años. No dice tiemblan, dice se cimbrean.³

¿Qué enfermedad? había algunos hongos alimentándose de ellos. La salud de un árbol radica en mantenerse en pie, se supone, pero vaya a saber una sobre la realidad íntima de un árbol. Para el caso daba igual, era la eventual caída de los árboles en el territorio humano lo que realmente importaba. Pienso la caída de un bosque de elefantes en el desierto. «¿Nos puedes dar un trozo? Sí». Nos entrega la base del tronco, está comida por dentro. Javi agarra fuertemente el tesoro y lo subimos a casa. Desde el quinto piso pudimos abarcar el cuerpo del chopo casi completo de una

sola mirada. Estaba extendido y ordenado como un animal rebanado en mil partes. Imaginé que su cuerpo estaría frío como el paquidermo de la Letí, pero no. Aun siendo rebanado y caído, su calor se mantuvo intacto, igual que la temperatura de los árboles todavía erguidos, «sanos», entonces ¿damos por muerto al chopo?

[...] y el mar entregó los muertos que había en él; y la muerte y el infierno entregaron los muertos que había en ellos; y cada uno fue juzgado según sus obras.⁴

Con el paso de los días cada trozo iba matizando sus relieves con variaciones cromáticas intensas que formaban pequeños universos de hongos y bichos, en el tronco, en nuestra casa. No hay duda, la enfermedad del chopo es un lugar. Y puedo encadenar así, por ejemplo, mi propia capacidad de enfermar: soy toda hábitat, especialmente cuando estoy infectada o afectada —in— hacia adentro. Mi enfermedad es la morada de otros, una superpoblación, y la fiebre que generan mis defensas sirve para destruir el calor moderado que hace próspero mi cuerpo para el cultivo de esas vidas. No hay un mal —interespecie— que por bien —interespecie— no venga.

Esos hongos poblaron también algunas zonas de la pared de casa, el yeso inerte. Un caldo de materiales y cuerpos que son ya una tercera cosa inseparable. En este sentido «ninguna especie actúa sola, [...] los ensamblajes de especies orgánicas y actores abióticos hacen historia, de tipo evolutivo y también de otros tipos»⁵.

La muerte, la última potencia de la enfermedad, sería algo así como una acción múltiple que hace metástasis de forma explosiva. En palabras más concretas, cuando un organismo decesa siempre hay otro beneficiando su vida por efecto del mismo evento. De esta manera, la muerte como fenómeno absoluto solo existiría en un cuerpo aislado, hecho que puede ocurrir únicamente a nivel ideal, como en las matemáticas.

4 Véase «Apocalipsis 20:12». En *Santa Biblia*. Utah: Intellectual Reserve, Inc., 2019. Acceso en agosto de 2019, <http://media.ldscdn.org/pdf/lds-scriptures/holy-bible/holy-bible-spa.pdf>.

5 Haraway, D. 2019. *Seguir con el problema*, traducción de Helen Torres. Bilbao: Consonni, p. 154.

El fallecimiento ambiguo de un cuerpo palpable, también existe impalpablemente a nivel psíquico, o al menos así se ha hipotetizado varias veces. «La pulsión de muerte»⁶ no es una mera voluntad de autoflagelación o la necesidad inmediata de finitud, como suele entenderse este concepto, sino que va más allá, más atrás en realidad. La pulsión de muerte «representa la tendencia fundamental de todo ser vivo a volver al estado inorgánico. En este sentido, si admitimos que el ser vivo apareció después de lo no vivo y a partir de esto, la pulsión de muerte concuerda con la fórmula [...] según la cual una pulsión tiende al retorno a un estado anterior»⁷, es decir, una memoria molecular que arrastra el pasado remoto hacia el presente (agujero negro). Así, digamos, ese «deseo molecular» traducido al psiquismo aparece como voluntad de aniquilamiento: la pulsión de muerte del chopo sería simplificarse, convertirse en los elementos aislados de su cuerpo, por ejemplo en el ácido salicílico presente en su corteza, o sea la predisposición a descomponerse en fórmulas cristalinas o minerales. Desde este punto de vista, la separación entre cuerpos orgánicos e inorgánicos sería solo cuestión de tiempo.

¿Cuánto tiempo necesita un meteorito intergaláctico para convertirse en barro y luego en pulmón y luego en respiración? Una escala temporal tan aumentada que desborda por todas partes el tiempo de los humanos; un tiempo monstruoso. Timothy Morton lo nombra

⁶ Es un concepto abordado por Freud ampliamente en su texto *Más allá del principio del placer*, publicado en el año 1920. Así, respecto a la teoría de la represión, se desprende la idea del principio del placer, donde estaría el empuje energético principal del psiquismo. La pulsión de muerte viene a adherirse como una nueva categoría de placer, en tanto es la satisfacción de un deseo, el de retorno. De aquí se desprende que la pulsión de muerte es previa al aprendizaje, vale decir no cultural. Este hecho nos lleva a la conclusión de que la agresividad humana es más que una suerte de introyección narcisista «circunstancial» (metáfora que nos sirve para explicar el rasgo destructivo del hombre), y sería en cambio una condición estructural del psiquismo a nivel de especie. Esto nos orienta hacia una visión más global de la invención del inconsciente en términos históricos. Inferimos que, si el inconsciente ahora se puede representar como las dos caras de *ello*, en tanto principio de placer y pulsión de muerte. De aquí podemos hipotetizar el hecho de que los paisajes apocalípticos, puedan llevarnos por el camino del goce, el cual estaría en condiciones de activar realidades pulsionales a través de una expresión estética, como sería el cadáver del chopo y todo tipo de flujo emocional y narrativo que redimensiona la representación de la muerte.

⁷ Laplanche, J. y J. B. Pontalis. 1993. *Diccionario de Psicoanálisis*, traducción de Fernando Gimeno Cervantes. Barcelona: Labor, p. 336.

«hiperobjeto», esto es «cuando los lugares han emergido en su verdadera, monstruosa e increíble dimensión, es decir, en su dimensión no humana⁸. El tiempo es monstruo, la muerte es monstruo, y el derrumbe de un árbol también.

Hasta este punto la escena podría haber sido solo una forma monstruosa de caer, pues la muerte como desaparición absoluta de la vida no venía al caso pensarla, y sin embargo estábamos de luto. La melancolía nos tomó durante varios días, porque ese no era un duelo cualquiera, había algo que nos contracturaba por dentro. La melancolía según Kristeva es uno de los caminos del duelo, el más nefasto quizás. Ocurre cuando el objeto perdido es introyectado, y lo perdido termina siendo parte de lo que uno era (desmembramiento), por eso duele tanto. En cualquier caso, más allá de las posibilidades racionales en cuanto a relativizar la muerte, lo perdido simplemente está, a nivel sensorial, irremediablemente perdido.

Antes aparecía sobre las paredes del salón el monocromo
mañanero hecho de árbol, viento, persiana, y el
recorte cuadrado de la ventana. La escena duraba
tan solo un par de minutos mientras el sol cruzaba
el intervalo vacío entre los edificios de enfrente.
La vibración del mundo mueve las hojas, las hojas
proyectan la vibración del mundo sobre la pared, sobre
nuestra casa. La pared la teníamos blanca, despejada,
especialmente preparada para el espectáculo diario. No
había sido necesario hasta la tala ponerle cuadros.
Qué gusto nos daba entibiarnos la piel
con los temblores del chopo.

Morderse la cola como una merluza frita. Al final, si en algún momento el chopo experimentó algo así como un ideal de muerte, diría que fue mucho después de la tala, cuando hubo que fumigarlo para ser expuesto en el museo. Javi me dice: «este es el fracaso de la expo». Fracaso, *frangere*,

8

Morton, Timothy. 2019. *Ecología oscura*, traducción de Fernando Borrajo. Barcelona: Paidós, p. 27.

es decir, romper, estrellarse, contra el piso, contra el suelo, contra lo que ahora falta. En el museo el chopo es su propio artificio, lo que se fija en el mundo está idealmente muerto. La quietud es la antítesis de un *Populus tremula*, un chopo temblón. Pienso en la operación artística como un factor real de aniquilamiento.

Después Javi me dice: «el hongo sigue vivo».

Una vez que el chopo está en el museo, remiro, lo veo con su nuevo tamaño, su altura transformada en largo por segunda vez. Desplegado como un reptil sobre el suelo, su horizontal explora otras naturalezas. La negación de su verticalidad funda un nuevo territorio. Javi me dice: «Juanlu lleva contadas ya 8 especies nuevas».

15-10-2020

«Javi, te hice un regalo. ¿El qué? Una imagen paralela, ¿te lo leo? Sí, sí, sí.»

La principal similitud de un chopo y un elefante no es que sus pieles se parezcan, sino que ambos eligen el lugar donde morir. A eso hay que sumarle su principal diferencia: el chopo, el lugar que escoge para morir es el mismo que eligió para brotar. El mito de que los elefantes escogen el lugar de su muerte tiene una explicación, y es que suelen morir buscando el agua cerca de los ríos, para saciar una sed moribunda. Así, todo cementerio de elefantes fue río una vez. También los chopos mueren en riberas porque en las orillas proliferan.

Imagino otra forma de caer. En el río la caída de un chopo no supondría un peligro, y su enfermedad también habría sido otra cosa, por ejemplo: exceso de vida. Demasiados hongos, demasiadas bacterias, demasiados cuerpos queriendo habitar el mismo lugar; un carnaval violento. Pienso en una masa densa de hongos en forma de broca que perforan la columna vertebral del chopo hasta licuarlo y convertirlo en un compost que alimenta esas infinitas vidas, pequeños hongos borrachos tragando la baba láctea. Plácido y abierto se deja comer para repartir su carne en esos organismos que persiguen la vida fervorosamente.

Cuando todo su material interno ha sido consumido se ha transformado en un túnel vertical por donde se cuelan los fantasmas, los tuyos. Es un portal que no dura demasiado tiempo abierto porque ahora su estructura es una cáscara muy debilitada. Se va a caer.

Se cae lento, porque ahora es liviano y la gravedad le afecta casi nada. Al poco su superficie, como antes su interior, es una fangosidad estricta, algo así como mil cuerpos bailando en el moho. Todos flotan sobre una piel ahuecada, que se deshace podrida sobre el río. Pero antes, antes de su completa desintegración, aún es barca que desciende río abajo.

Más abajo, mientras tanto, desde el paisaje lateral se oyen las pisadas de un grupo de elefantes. Piernas moviéndose como un bosque migrante, una minga⁹ de árboles. Vienen a beber al río porque sus dientes son también territorio valioso para otras especies y esto les causa dolor. Beben para calmarse. Viejos, se inclinan en la orilla del río. Sus piernas se doblan en el momento menos adecuado y splash, cae uno y splash, splash, caen otros dos más adelante, así al final caen todos que son como 12.

El manjar de cuerpos se deja succionar por la corriente que avanza cada vez más rápido. Allá adelante por fin se aproxima la línea recta, la cascada más alta del mundo, catarata Santo Ángel.

Una tenue neblinilla se desprende del agua que se curva justo antes de caer. Dos pedazos de tierra encajan el río, allí nacen bosques enormes.

Ahora tengo 10 años, no hay nadie en casa, pulso el play en el radiocasete de mi hermano. La masturbación comienza a ciegas, es solo cuestión de frotar. Algunos colores aparecen de a poco, son como chispazos, fosfenos. Ya soy capaz de retardar la llegada del orgasmo para coincidir con el 1'11" del disco *The Dark Side Of The Moon* de Pink Floyd. Allí, la llegada del sonido se hace paisaje en mi cuerpo. El «salto mortal» lo llamo, lo llevo practicando varios días y siempre que llega, llega también el paisaje de la caída.

⁹ La minga es una tradición típica del sur de Chile, especialmente de la isla grande de Chiloé. Se trata de un evento colaborativo en el cual se migra una casa de un sitio a otro. La palabra minga viene del quechua *mink'a*, una palabra utilizada para asignar las labores colaborativas de un pueblo. La minga es una tradición existente hasta el día de hoy. Se puede ver una casa migrar por tierra o por mar.

TRÉMULA

Dejo los bosques enormes atrás y llego al borde del Santo Ángel.
Salto al precipicio, en el momento exacto, con los brazos abiertos para
dotar de orgasmos la caída de los cuerpos.

Masturbase con la ventana abierta de par en par, el
cielo negro de fondo y el viento en la cara era posible
gracias al chopo que hacía de velo (cortina de barrio).
La persiana estuvo mucho tiempo bajada desde que
lo talaron. Resultó necesario simular la veladura que
protegía nuestra realidad secreta del paisaje vecinal, y
fuimos radicales. Pero ya vamos entrando al invierno,
urge hacerse con la mayor cantidad de sol posible, y ha
sido inevitable desvelar de par en par ese vano otra vez.
Imagino los árboles de una ciudad como la espesura que
aumenta levemente la opacidad del aire; un material
leve que rellena el molde negativo de la ciudad en
altura. ¿Qué es lo que vela un velo?, un chopo, una
cortina, el pelo en la cara... no sé, supongo que cierta
animalidad que no tiene cabida en el escenario público.
Mundo ¡no es que no te quiera ver,
es que te quiero ver velado!

Barro tibio

Un puñado de barro frío en la guatita de un bebé disminuye la fiebre, a mí me quitaban la fiebre así. Se recoge el barro que hay en alguna sombra, una que haya estado contenido el negro húmedo durante varias horas o días, digamos una sombra adulta, ojalá vieja. Por el contrario, una sombra joven, es decir que lleva poco tiempo protegiendo su frío, no sirve. Sobre la tripa febril se pone la tela (la más suave de la casa), sobre la tela el barro, sobre ese barro más tela. Y esa tela se abre cada

tanto para mirar el barro, cuyas grietas aumentan con la temperatura. Se sabe cuándo hay que cambiar el barro porque tiene tantas grietas como la corteza de un arce japonés. El proceso se repite hasta lograr que la temperatura del bebé se parezca más a la del barro, ahora tibio.

Cuando un pequeño salpicón se escapa de la tela y cae sobre la piel, la mancha resalta notoriamente en medio de un mar dérmico, y se puede quedar una allí anclada un buen rato haciendo zoom. La temperatura es como una coreografía ínfima, presente en todos los cuerpos terrestres. Un tipo de energía relacionada con el movimiento, según la cual cuanto más se mueven las partículas más caliente está la materia.

Toda sustancia es susceptible a la temperatura de otra (cuando se tocan). Además, la agencia del tacto entre los cuerpos produce que la sensibilidad térmica se ponga a disposición de la mímesis, es decir una especie de permutabilidad o contagio de las coreografías íntimas. Así, en esa línea (zoom) entre piel y barro hay algo que tiende a la simetría de un baile conjunto.

(Más zoom) Cuando un hielo se derrite en el té de verano, por ejemplo, aún hay diferencias importantes entre estos elementos a nivel atómico, como son la distancia (vacío) entre las partículas que componen a cada uno y la frecuencia del movimiento que las zarandea. En el interior del pequeño témpano las partículas están acurrucadas en distancias ordenadas y estables como en un chotis. Por el contrario, en el agua hay infinitos distanciamientos particulares que cambian constantemente, como en una rave.

Cuando el pequeño témpano se derrite por completo, lo que ocurre es que la topografía de sus átomos se vuelve dúctil. Gracias a esta distensión de las moléculas, agua y hielo comienzan a homogeneizar sus vacíos (pienso en vacíos existenciales, atómicos, transcontinentales, emocionales, metafóricos, en resumen: vacíos de todo tipo) hasta igualarse por completo, en otras palabras: espaciar uniformemente los lugares *particulares* y convertir las vibraciones en geometrías equivalentes. Una especie de sinfonía rítmica que pone a los cuerpos ínfimos a bailar en una misma frecuencia, acompañados, un «vals de muerte»¹⁰.

10 Recordando a Lorca: «Este vals, este vals, este vals, /de sí, de muerte y de coñac/que moja su cola en el mar».

Veo el relato de Javi como ese calor que atraviesa las sustancias posiblemente indiferentes entre sí y las convierte en materialidades sensibles dispuestas a acompañarse, o sea a temperarse o embarrarse juntas. Esto difumina la distancia que las mantenía aisladas entre sí y en el mundo aparece una nueva entidad. De alguna manera el relato, es decir una voz, derrite y luego funde, convierte en barro todo eso de lo que se habla. Barro, que es materia prima, porosa y afectable de ida y vuelta. Barro ahora, cuando me sirvo de una página en blanco para poner juntas ciertas frases que de no ser por la cualidad embarradora de la escritura estarían más lejos de lo que me gustaría:

«Que nunca falte el barro» (Rosa Vidal, mi abuela), porque «barro nunca es nada» (Jean-François Lyotard), de hecho: «solo soy barro. Cedo. Trato de acomodarme. Y así, cuando la gente y las cosas enormes y pesadas se marchan, no han cambiado, salvo porque tienen barro en los pies, pero yo sí he cambiado [...] Tú me cambias» (Ursula K. Le Guin), «ya me estoy volviendo canción, barro tal vez» (Luis Alberto Spinetta).

Veo a Javi mirar el chopo que quedó en pie
a través de la ventana, hora tras hora.

Está extrayendo las letras del alfabeto latino que
ve figuradas en las ramas, como si ordeñara de
él la materia prima de todo relato posible.

Cómo no perder el calor tras la caída del sol

Cuando vi salir el sol por el mar en Barcelona, aquello me pareció extraterrestre. En Chile, por el contrario, amanece por los Andes y la puesta de sol cae sobre el Pacífico, en el oeste. En el desierto de Atacama hay que atender al oeste, justamente porque cuando el sol se va cae la helada de forma violentísima. El frío de ese desierto te pilla por sorpresa. Si estás en el valle de la Luna y, pese a ese frío, quieras continuar viendo la Tierra parecerse a Marte o a Júpiter o a cualquier planeta menos a ella misma, hay varios montículos de arena que han protegido su calor acopiado durante todo el día. Si apartas un poco la primera capa encuentras un suelo cálido que ahora es una cama sobre la cual desplomar. Cuando esa capa de arena pierde su calor puedes sumergirte un poco más y encontrar nuevamente un suelo que te abrigue o te absorba. Por lo general, se comienza la embullida por los pies y las manos, después por los brazos, luego se hunden tronco y piernas. La idea es no sumergir nunca los ojos, para seguir disfrutando del paisaje raro en que se ha convertido el mundo, pero sin morir de frío. Creo que los ojos no sienten el frío.

Siempre que escucho a Javi hablar del este, pienso en que, por ahí, por esa palabra, sale ese mismo sol, y por el camino de su luz se van fijando las sombras de todos los cuerpos que obstaculizan el camino de los rayos.

Yo misma fui un témpano rescatado de ese frío desértico una vez. A los 18 no llegué al último bus y tuve que hundirme y hundirme en la arena para lograr sobrevivir a la hipotermia. Por suerte me encontró a tiempo un grupo de guiris que me llevaron al hotel. Fue ese día cuando supe lo que significa *algor mortis*. Cuando me recogieron, asomaba de mí solo la nariz (como un iceberg succionado desde el fondo marino) y una mano que apenas podía mover para señalar que aún estaba allí. Me había hecho horizonte. Ahí sí que tuve que enterrar mis ojos, para no ver mi propia muerte al llegar. La arena contuvo mi calor en un alcance corporal —piel con piel—, así pude seguir siendo el animal que fui.

Terra preta

Fernando Gandasegui



Todo lo que existe es posible únicamente
sobre la base de una serie de ausencias
que lo preceden, lo rodean y le permiten
poseer consistencia e inteligibilidad.

Mark Fisher, *Los fantasmas de mi vida*

Qué difícil es hablar sobre alguien con quien compartes 84 grupos de Whatsapp. He de advertir que son tantas las experiencias vividas con Javier Cruz que cualquier cosa que diga estará condicionada por ellas, colándose como la voz improvisada sobre la partitura escrita. Tras más de un lustro trabajando juntos¹ con tanta intensidad que llegamos a gozar de telepatía, como los araucanos de *2666*, hablar sobre Javi es en parte hacerlo sobre mí y viceversa. Igual estará escuchando ahora estos pensamientos trabados que también suenan en tu cabeza y me sirven para calentar las manos. Sé que le gustaría poner alguna coma en la frase anterior. Puede que este texto sea una conversación íntima, como la que se mantiene con los fantasmas.

Existe un fenómeno acústico que consiste en que al tocar dos notas durante un tiempo se genera una tercera, que no es ninguna de las dos, pero a la vez está conformada por ellas. Win win.

Imagino la escena inicial de *Trémula*. Javi mirando por la ventana de su casa cerca de San Blas. La misma donde vivió su abuela, atropellada a unos cientos de metros entre descampados, en la que murió su tío José Manuel, la casa donde Javi creció con su familia a partir de la cual se podría hacer una historia reciente de Madrid o de España. Javi siempre habla de la imbricación entre history y story. La imbricación también refiere a una disposición vegetal.

(Izquierda) Imagen de *Un cisco*, finissage de la exposición *Pira velo*. Fotografía: Iñaki Álvarez.

1 Javier Cruz y yo trabajamos juntos en el colectivo PLAYdramaturgia desde 2012 a 2018, a día de hoy seguimos colaborando de diferentes formas.

Como la Comala de *Pedro Páramo*, San Blas, la casa, el vertedero entre descampados, el cementerio de la Almudena, la montaña de tierra que alberga y cierto retrato de Madrid funcionan como una psicogeografía o paisaje afectivo en el que se desarrolla *Trémula*. Javi siempre atribuye a Lucy Lippard la frase «un lugar es un espacio con memoria», aunque yo creo que se la inventó él.

La historia continúa ahora en esta casa. Javi mirando por la ventana de la habitación que se ha hecho estudio, pensando qué hacer para la exposición del CA2M, y Carolina gestando a Bruna. Hace poco que han talado el chopo que plantaron cuando murió su tío. En algún momento, el vacío del chopo y Javi, que se llevan observando toda la vida, se cruzan la mirada, los dos tiemblan, y Javi se hace una de las preguntas que más ha movilizado en todos los tiempos: ¿Qué hacemos con el muerto? En concreto, Javi se pregunta qué hacer con el fantasma tras haber recogido 3.000 kilos del chopo que conserva como reliquia.

Dice Roland Barthes que a veces basta con una palabra para poner a trabajar un fantasma. Barthes llama fantasma «a un retorno de deseo, de imágenes que nos rondan, que se buscan en nosotros a veces toda una vida y que a menudo cristalizan en una palabra que, una vez encontrada, induce el fantasma a su exploración, a su explotación a través de distintos fragmentos de saber»². Aquí esa palabra es chopo, *Populus tremula*, chopo temblón, que tiembla, *Trémula*.

Siempre decíamos que nuestro trabajo era una suerte de prólogo continuo, la antesala infinita a otras historias. Pocas obras hay más analizadas que *Hamlet*. Miles y miles de palabras dedicadas a entender la psicología de un personaje suelen pasar por alto un detalle importante. Hamlet pone todo en duda menos la aparición del fantasma de su padre, quien representa al pasado que pide reparación. Esta demanda acaba por incapacitarlo para la acción y neurotiza la trama hasta que al final todos los personajes mueren menos su amigo Horacio, el único testigo de lo ocurrido. Shakespeare no le mata porque alguien tiene que ser capaz de

² Barthes, Roland. 2003. *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

contar lo que ha ocurrido. Así que *Hamlet*, cada vez que se representa, podría ser el prólogo infinito de lo que después contará Horacio, quien tendrá que hacerlo llenando huecos, especulando, transformándolo todo en otros materiales.

Así que *Trémula* empieza mucho antes que *Trémula*. Su escena inicial se enraíza hondo, en los intersticios invisibles de fantasmagorías que ponen a trabajar a Javi, testigo y reparador, obligándole a transformarlas en otros materiales visibles como los que se encuentran en la exposición y el libro.

Pero a diferencia de trabajos anteriores, este también es epílogo y espora, es el *Hamlet* contado por Horacio con el que se cierra el círculo fantasmático. En *Espectros de Marx*, Derrida toma la frase «el tiempo está fuera de juicio»³ de *Hamlet* para señalar una temporalidad quebrada de presencias y ausencias, como la de *Trémula*, por donde se infiltran y desde la que brotan viejas y nuevas historias por contar.

En la película *El auge del humano* de Teddy Williams, la cámara nos lleva por distintos escenarios, siguiendo a personajes en un continuo asincopado que nos atrapa en la vida cotidiana de jóvenes de diversas geografías. Un parque, una calle inundada, la habitación de una casa, un supermercado, la selva. A través de las interconexiones entre pantallas de dispositivos, como las ondas, vamos de un espacio a otro mediante ventanas que se hacen paisajes.

La película consiste en pasar de una cosa a otra. Unos adolescentes se graban en un chat porno, estamos en un departamento en Argentina, la cámara se gira, en la interfaz de la plataforma aparecen unos jóvenes en Mozambique y saltamos hasta entrar en su habitación. En otro momento alguien camina por el campo, se detiene y empieza a orinar en un hormiguero. La cámara también se mete por el ojo del hormiguero arrastrándonos hacia adentro. Allí no hay arriba ni abajo, antes ni después, el hormiguero es pura transición, medio sin fin.

El trabajo de Javi podría sintetizarse en la relación entre materia y relato. En particular, del relato oral. Javi contando su trabajo es parte esencial de él porque su relato es performativo, un ejercicio de seducción en que materia y relato se afectan mutuamente como un verbo transitivo y su objeto directo.

Durante un tiempo investigamos en distintos proyectos las condiciones que permiten performativizar la oralidad, en especial al recuperar experiencias. Es decir, sobre los modos que potencian la relación entre oralidad, memoria y performatividad. Dimos muchas vueltas a «El narrador» de Walter Benjamin, lectura que dio lugar a diversos trabajos⁴. «El narrador» dice que «gracias a nuestra memoria, por un lado podemos apropiarnos del curso de las cosas y, por otro, con la desaparición de estas, reconciliarnos con la violencia de la muerte»⁵. Este doble gesto impulsa al narrador a contar y a Javi a montar *Trémula*.

Benjamin habla de diferentes tipos de narradores y las cualidades que aportan al relato. El marinero que viene de tierras lejanas portando consigo lo desconocido o el fracaso de naufragios; el moribundo, cuya cercanía a la muerte imprime importancia a sus palabras; o el campesino, aquél que lo sabe todo de la tierra que siempre habitó. En este trabajo Javi suma otra tipología. Si «la relación del oyente con el narrador está dominada por el interés de conservar lo narrado»⁶, como un médium, Javi conserva, transforma y transmite lo que escucha hablar a los fantasmas, irrigando a otros cuerpos que pone de nuevo en movimiento.

¿Por qué entonces fija Javi su caudal de oralidad en este libro? Porque el texto de *Trémula* opera como un tatuaje, un graffiti o la cicatriz de un árbol sobre el que se ha escrito. Se escribe para no olvidar⁷, pero a veces también para liberarse y olvidar lo escrito, enterrándolo. El texto de *Trémula* es la respuesta que daría Javi si le preguntaran por la historia de un tatuaje o un graffiti suyo, o un árbol. La naturaleza del habla se conserva igualmente aquí en una escritura que pareciera un conjuro, palabras escritas para ser dichas, no leídas, habla performativa que cura.

El texto de *Trémula* es sobre todo matérico, sus significantes no son meras palabras o imágenes mentales, refieren también o son en sí mismos colores, formas, materiales en diferentes estados de composición o descomposición que pueden olerse y tocarse, dan sombra, salen de un

⁴ Por ejemplo, *DIXIT*, proyecto que en 2015 hicimos dentro de PHotoESPAÑA en La Venencia, bodega jerezana de la calle Echagaray que fue nuestro estudio.

⁵ Benjamin, Walter. 1991. «El narrador». En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.

⁶ *Ibid.*

⁷ Havelock, Eric A. 1996. *La musa aprende a escribir*. Barcelona: Paidós.

pezón o efervescen. Entonces aquí el habla se fija para hacerse materia, el verbo vuelve a la carne. Ya no hace falta hablar más, la palabra-materia se vuelca aquí para que opere desde este papel. La erótica cristiana, como los tatuajes de Cecilio G., es otro de los rasgos del trabajo de Javier Cruz presente hasta en su apellido.

Voy con Julia Spínola a visitar su exposición *vis.*⁸ en la Fundació Joan Miró. De camino al Espai 13 nos detenemos en una sala en la que hay expuestos unos dibujos de Miró. Algunos son el origen de las obras más conocidas, otros son ejercicios que repitió durante años. Uno de los dibujos a bolígrafo hecho en la hoja arrancada de un pequeño calendario se parece mucho a los de *Trémula*. Javi, cuya práctica de base es la pintura y el dibujo, ha estado buscando formas en el temblor de los chopos que ve desde su casa, dibujando trazos que podrían ser notaciones coreográficas o un abecedario, un código para descifrar lo que quieren decir los chopos cuando tiemblan.

Si «todo quiere ser cuerpo»⁹, el significante chopo ha ido encontrando distintas corporalidades en *Trémula*. La metodología que Javi ha puesto en juego en la gestación de la exposición podría ser el desarrollo de ciertos «ejercicios oblicuos», como el abecedario o las cristalizaciones fruto de sucesivas pruebas químicas. «Los ejercicios oblicuos protegen el placer del creador en la creación, sosteniéndolo en el tiempo sin pretender más que dicho goce»¹⁰, es lo que rodea al «trabajo» y la «obra», lo que normalmente no podemos ver. En el modo de trabajar de Javi hay mucho goce siempre, mucho disfrute mientras hace para comprender lo que le pone a trabajar.

Llegamos con Julia a *vis.* En ella, una serie de cilindros de fibra de cartón rodean el espacio con distintas formas y posiciones que dejan pasar el aire o lo guardan. En algunas paredes hay impresiones que parecen cosquillas. Dos exclamaciones impresas diferentes podrían figurar dos modos de ser. El centro de la sala de exposiciones ha quedado vacío, como un escenario en el que pasan cosas y desde el que también se miran las

8 *vis.*, de Julia Espínola, comisariada por Marc Navarro, exposición celebrada en la Fundació Joan Miró del 25 de septiembre de 2020 al 8 de diciembre de 2021.

9 Salinas, Pedro. 1931. *Fábula y signo*. Madrid: Plutarco.

10 Manubens, Anna. 2018. «Lo que me trabaja». *Concreta* #11.

obras. La exposición despierta una visión activa que permite ver en una pared totalmente blanca un pequeño punto de color amarillo verdoso flúor. Me acerco con Julia al punto. «¿Qué es?», pregunto. «Un agujero hacia afuera», responde, y pienso que desde el agujero podemos ver el mundo, o que si tomamos perspectiva desde el escenario central, esa pared es un mundo entero, como la de *Temple*¹¹.

Stefano Mancuso¹² ha demostrado que las plantas se comunican e intercambian información, duermen, tienen memoria, cuidan de sus hijos, toman decisiones, resuelven problemas, y que a pesar de su enraizamiento se mueven y viajan hasta lugares inaccesibles e inhóspitos¹³. Mientras el mundo vegetal no deja de manifestarse en sus propios términos delante de nuestros ojos, el antropocentrismo nos ha llevado a relacionarnos con este a través de personificaciones o la extracción de beneficios, materiales y simbólicos, también en el mundo del arte.

Durante el confinamiento de la primavera de 2020 el mundo vegetal se reapropió de los entornos en ausencia de humanos. Parecía haberse cumplido aquel deseo de Jonas Mekas: «¡Dejad de trabajar! ¡Parad! Dejad que todo se detenga. Dejad que lleguen las serpientes y los tigres y que se multipliquen. Dejad que la hierba lo cubra todo»¹⁴. La exuberancia no humana afuera contrastaba con una sociedad encerrada adentro. La supervivencia vegetal se basa en la seducción, y muchos volvimos la mirada hacia ella.

Mientras escribo, el *plátano de sombra* o platanero delante de casa gotea, su mancha parece sangre y la gente sin saberlo señala al suelo asustada. A sus pies ha crecido un pequeño árbol de una semilla que portaría el viento o un animal, a veces salgo a regarlo. Cuando empecé a escribir este texto, al singonio que está a mi lado le salió un brote que

11 *Temple*, de Javier Cruz, obra dentro de la exposición *Querer parecer noche*, comisariada por Beatriz Alonso y Carlos Fernández-Pello, celebrada del 10 de octubre de 2018 al 27 de enero de 2019.

12 Ensayista y director del Laboratorio Internacional de Neurobiología Vegetal de la Universidad de Florencia.

13 Mancuso, Stefano . 2019. *El increíble viaje de las plantas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

14 Mekas, Jonas. 2008. *Ningún lugar adonde ir*. Buenos Aires: Caja Negra.

ya es rama, sus raíces en un jarrón de cristal son más frondosas que la planta. En el salón hay un dibujo de un cactus que hizo Javi pegado a la pared donde crece una gran yuca que miro al fumar, una nueva hoja toca ya el techo.

Durante el confinamiento Javi y yo nos llamamos para contarnos, entre otras cosas, sobre lo que estábamos trabajando. Los dos habíamos caído en la seducción del mundo vegetal. Javi con el chopo de su tío y el poto de su abuela que su familia ha ido esquejando desde que murió. Yo empezaba a investigar sobre el carbón y la paulownia.

La paulownia es el árbol que más rápido crece del mundo. Es un árbol de origen chino que suele regalarse a las niñas al nacer para que cuando se hagan mayores construyan algo con su madera. La paulownia crece varios centímetros al día, y hasta varios metros el primer año. Si te quedas mucho tiempo mirando puedes ver que se eleva, como si fuera una performance, así que me hice con unas paulownias para verlas crecer en el confinamiento que terminaron en una exposición llamada *Pira velo*.

Después de que Javi me contara sobre el chopo, aquellos meses me entretuve mirando bailar las sombras del platanero, un nuevo teatro de sombras. Me había contagiado su fascinación al inicio de lo que acabaría siendo *Trémula*.

A veces pienso que todo esto solo consiste en seguir estados de fascinación y contagiarlos. Al final, *Trémula* y *Pira velo* se imbricaron, pero antes, un paréntesis musical, un intermezzo.

Esta mañana mientras desayunaba saltó en la radio una pieza de Beethoven. Una obra de juventud en la que he reconocido unos acordes que se repiten en sus últimos cuartetos, atravesando así toda su producción. Para mí, *Trémula* contiene los acordes principales de Javi, un tema que podríamos seguir en todo su trabajo. Es un concentrado de Javi que se venía cocinando todos estos años, una alquimia como la del pisto manchego que hacen sus padres, Manolo y Meli, también grandes contadores de historias. El pisto, como el carbón, se hace por la pérdida de agua en sus materiales.

Los acordes de *Trémula* ya sonaban en *Liberté, Egalité, Beyoncé*, una obra que estrenamos en 2014 en Teatro Pradillo, otro espacio lleno de fantasmas que nos acompañan. En un momento de la obra Javi hacía un monólogo en el que hablaba del paisaje sobre el que erige esta exposición y este libro, de su barrio, de la segunda oportunidad de Lázaro, del

vertedero o de una montaña que hay en el cementerio de la Almudena que se ha levantado con la tierra que se saca para hacer los nichos. En catalán, cuando cuesta resolver algo se dice que se ha «hecho montaña». En *Trémula*, Javi ha deshecho la montaña.

Un día mientras preparábamos *Liberté, Égalité, Beyoncé*, Javi sufrió un accidente neurológico. No está clara la causa, pero suponemos que tuvo relación con la intensidad que derrochábamos. En un momento Javi nos dice que no puede ver bien por un ojo, y poco a poco fue perdiendo el habla, como si la lengua del lenguaje se le derritiera, trabucando significantes y significados. Tras algunas noches en el hospital, Javi se recuperó sin problema. Lo que le pasó en la vista fue la formación de un punto ciego, fenómeno que provoca que el cerebro tenga que recrear virtualmente o llenar la información que le falta.

Después de *Liberté, Égalité, Beyoncé*, Javi nos invitó a unos amigos a trabajar sobre la montaña del cementerio. La invitación consistía en mirarla con más ojos, generando así un nuevo volumen, cubriendonos los puntos ciegos. Ahora los tuyos también pueden recrearla mientras estás leyendo estas palabras. Nunca se ha escrito sobre los dos spin-offs que solo vieron unas decenas de testigos, segundas vidas del monólogo de Javi que llegan hasta *Trémula*.

El primer *Spin-off: positivo de nicho*¹⁵ es un vídeo en el que entre otras imágenes se puede ver la chimenea del crematorio que Javi y sus amigos miraban de chavales para ver el humo cambiar de color; a nosotros trabajando mientras leemos algún fragmento de *Hamlet* y nos pasan otras historias de las que Javi habla en este libro¹⁶; o la continuidad visual que se da entre los nichos, los bloques de pisos y el skyline de Madrid mientras suena de fondo *La Creación* de Haydn, en particular, el dúo en el que Adán y Eva contemplan el paraíso.

15 *Spin off: los puntos ciegos* es una obra creada en 2015 por Paulina Chamorro, Jorge Anguita Mirón, Javier Cruz y yo para la exposición *C.I.T.I.* en la Sala de Arte Joven, comisariada por Jaime González y Manuela Pedrón.

16 Véase páginas 22, 46, 48, 62 de este mismo libro.

El segundo *Spin-off: los puntos ciegos*¹⁷ fue el 21 de marzo, el primer día de la primavera, la fiesta de la resurrección de la tierra. La obra comienza con unas 50 personas que llegan al auditorio de CentroCentro. Al apagarse las luces se proyecta blanco sobre negro un texto que habla de la muerte como un ruido de fondo, un sonido que a veces escuchamos más fuerte, otras más débil, pero que siempre nos rodea; de las canciones que pueden llegar a salvar la vida, como *La Creación*, y sobre todo de las segundas oportunidades.

Hacia la mitad del texto, Jorge sube al escenario con su monotribu¹⁸ y compone poco a poco un sonido con notas que se convierten en la melodía de un temazo electrónico. La música sigue sonando cada vez más alto, hasta que el texto termina contando que unos amigos, una mañana que han quedado para trabajar encima de la montaña de un cementerio, se dan cuenta de que un ruido de fondo lo inunda todo. Al acabar esta parte, un autobús nos espera en la puerta y nos lleva en silencio cruzando Madrid hasta el cementerio de la Almudena.

La obra continúa con un paseo que atraviesa una de las mayores necrópolis de Europa. Amenaza lluvia y caminamos entre el granito de las losas y sus símbolos, las flores y los nombres de los muertos, muchos de ellos seres queridos de los vivos que estamos aquí. En un momento del recorrido empieza a escucharse con nitidez la melodía del tema de Jorge. Ninguno de los espectadores lo sabe, pero en realidad proviene de una estación que mide la contaminación acústica de Madrid que alguien decidió poner en medio de un cementerio. El sonido nos acompaña, a veces más fuerte, otras más débil, durante todo el paseo.

Seguimos caminando hasta llegar a la montaña. No se puede subir, pero su volumen nunca había sido mirado con tanta atención por tantos ojos a la vez. La bordeamos y salimos de la necrópolis. Javi nos guía hasta un vertedero elevado que hay justo detrás de la tapia del cementerio de la Almudena, delante de su casa, donde nos paramos para contemplar la continuidad entre los nichos y los bloques, el crematorio, la montaña y Madrid.

17 *Spin off: los puntos ciegos* es una obra creada en 2015 por Paulina Chamorro, Jorge Anguita Mirón, Javier Cruz y yo que fue presentada en CentroCentro.

18 Sintetizador analógico.

TRÉMULA

Es la misma vista que usamos para el vídeo con *La Creación* de Haydn de fondo, de alguna forma, el paraíso de Javi al que vuelve una y otra vez, como en *Trémula*.

Al final hemos escondido unas cervezas en la tierra¹⁹ y celebramos sobre este mirador la fiesta de la resurrección. A la vuelta empieza a llover afuera del autobús, la obra termina dentro cuando ponemos un fragmento de *Zabriskie Point* en el que jóvenes hacen el amor en el valle de la Muerte, el sitio más caluroso del planeta.

En 2018 Javi y yo hicimos *Fuego porque sí*²⁰, que comenzó de noche entre El garaje hermético, un bar del barrio de la Prosperidad a punto de morir y Teatro Pradillo, donde ya no trabajábamos. En *Fuego porque sí* los espectadores esperaban calentándose en el bar e iban de uno a uno al teatro a ver *Aquí, en El Alto*²¹, una performance sobre bailar hasta morir en un altiplano. Acabamos los pases bien entrada la madrugada, fletamos varios taxis y junto con la quincena de espectadores nos fuimos de nuevo al vertedero junto al cementerio. En su monólogo de *Liberté, Égalité, Beyoncé* Javi decía que habíamos montado un andamio en la montaña del cementerio para mirar Madrid. Un andamio que nos permitía ver la ciudad subidos a una altura equivalente al volumen de nuestros cuerpos, los cuales también algún día formarán parte de la montaña. No era cierto, en *Fuego porque sí* por fin montamos el andamio para ver amanecer un sol químico sobre Madrid. Esa mañana, subidos a esa grada, no oímos el ruido de fondo. Cierro paréntesis, abro coda.

19 Mientras escribo este texto, Javi me envía unas imágenes del vertedero por el que sigue paseando con frecuencia. En ellas se ve la tierra en la que estaban enterradas las cervezas, la misma donde Javi después removió e hizo unos agujeros en los que plantó unos laureles para Jorge, Paulina y para mí. Años después no están los laureles, pero en su lugar hay varios hormigueros desde los que según cuenta Javi las hormigas echan a volar. Javi siempre cita a Piglia cuando dice que «narrar consiste en parecer mentiroso cuando se está diciendo la verdad».

20 Evento comisariado por La Colmena (Leticia Ybarra y Lorenzo García-Andrade).

21 Performance estrenada el 8 de enero de 2016 en La Casa Encendida, dentro de la exposición *Aquí, hay dragones*, comisariada por Neme Arranz. *Aquí, en El Alto* forma parte de la colección CA2M.

El 5 de septiembre de 2020 celebramos el finissage de mi exposición *Pira velo*²². Además del jaleo, el evento se llamó *Un cisco* porque así se denomina un tipo de carbón. Hacer algo de nuevo para hablar de ello después, como estoy haciendo ahora, un nodo de transición hacia otros estados de los materiales.

Pira velo comienza después de que asistiera a un espacio donde acababa de producirse un incendio, un escenario quemado. Dicen que quien experimenta un incendio lleva el fuego un tiempo consigo, creyendo con recurrencia que se quema. El interés por el fuego se fue desviando hacia fenómenos de carbonización, y acabó en un material concreto: el carbón, y en un oficio: el carbonero.

Estudiamos la producción tradicional de este material, una profesión que se extingue, formas de vida y saberes que desaparecerán con los pocos carboneros que quedan vivos. Llegamos hasta Martí Bertran, un antiguo carbonero y contrabandista de l'Empordà, quien nos enseñó a hacer carbón vegetal en una pira llamada carbonera. Ahora portamos ese saber con nosotros, como las instrucciones de una performance o la partitura de una coreografía, ya que «cualquier forma de desaparición es también un accidente que marca el principio de otra historia»²³. El carbón, un material que contiene más fuego que el fuego y que al volver a encenderse calienta más que el fuego en el que se hizo, nos ayudó a comprender y desplegar nuestras acciones en este trabajo.

Pira velo consistía en distintas intervenciones en la arquitectura de la Capella de Sant Roc a las que se las insuflaba performatividad, como quien aviva unas brasas, mediante un audio texto. La exposición trabajaba la mirada, practicando la visión como llamada, abertura o anticipación indemostrable que no pretende mejor visibilidad, sino que invitaba a una experiencia borrosa, espacio donde la vista se convertía en un pasaje hacia la inestabilidad entre lo visible y lo invisible.

22 *Pira velo* se celebró del 20 de junio al 6 de septiembre de 2020 en la Capella de Sant Roc, con el comisariado de Nyamyam y la colaboración de Elia Bagó y Alex Solé.

23 Cornago, Óscar. «Historias de AC», Teatron, acceso el 6 de noviembre de 2020, <http://www.tea-tron.com/oscarcornago/blog/2020/04/27/historias-de-ac-1/>.

En el audio texto se invitaba a mirar las fantasmagorías invocadas desde una grada que construimos con los restos de otras obras que encontramos en el almacén; a mirar crecer en el almacén ya vacío unas paulownias compostadas con carbón y que crecían aprovechando una gota de agua que caía por un grifo estropeado; o a observar unos dibujos en la pared. Los dibujos eran de Martí Beltrán, quien oralmente nos había transmitido su oficio, como Benjamín dice que se hacía en los antiguos gremios. Transmisión de experiencias orales, enseñar a hacer cosas con palabras. Esos dibujos estuvieron dos meses esperando a tomar forma el 5 de septiembre.

Aquella mañana desembarcamos a primera hora en Valls. El ayuntamiento nos había cedido un aparcamiento y unas toneladas de tierra para el cisco. Empezamos colocando madera en forma de pira, una estructura que puedes hacer con las manos colocando el dedo índice y corazón de una mano sobre los mismos de la otra. El agujero que queda abierto arriba de la carbonera, por el que sale el humo, se llama ojo.

La forma de las carboneras recuerda a las antiguas pirámides, no está claro el origen de la palabra, pero algunos apuntan que proviene de *pyr*, fuego en griego. La pira funeraria comparte el mismo origen, una acumulación de cuerpos que prenden en pirólisis hasta perder toda el agua, dejando solo al carbono en la fórmula, carbonizándose. Las pirámides quieren parecer montaña y están ligadas a la muerte, son arquitecturas que alojan cuerpos como una carbonera aloja madera. Algunas pirámides, al igual que las montañas, eran usadas como observatorios.

Seguimos colocando pequeños troncos alrededor de la pira que Javi ha traído de Madrid. Molaría saber qué pensó el guardia de seguridad, a las 8 de la mañana de un sábado en Atocha, al ver en el escáner una gran maleta llena de madera como único equipaje. Los troncos eran parte de los 3.000 kilos del chopo, las reliquias de *Trémula*. Al verlos colocados en la pira pienso que en realidad estamos haciendo un rito, hay una solemnidad en la ceremonia que lo indica.

Cuando ya está montada la estructura de madera le colocamos hierba recién cortada para que no queden huecos entre los troncos, encima paja y cubriéndolo todo las toneladas de tierra. Meto por el ojo un cartón con alcohol, roza fósforo con lija y todo comienza a arder. *Pyr*, fuego, la carbonera está hecha.

Vienen amigos y otras personas a ver la expo y después llegan a la carbonera en el aparcamiento. Comemos a las brasas, Javi trae pisto de sus padres y festejamos en un nuevo parkineo²⁴.

La carbonera es uno de los finales de *Pira velo* y uno de los inicios de *Trémula*. Una suerte de fade out de *Pira velo* y fade in de *Trémula*, aunque allí no empezó ni terminó nada. Javi siempre dice que si hiciera una tesis sería sobre los crossfades. *Un cisco* fue otro momento de intensidad en un continuo infinito sin eje de coordenadas. Al ver la carbonera ardiendo pensé en el hormiguero de *El auge de lo humano*, un vórtice de materia que funciona como pura transición, medio sin fin en el que no hay antes ni después, un agujero hacia afuera donde se puede caer parriba, como Yung Beef, cuando se está «ready pa morir»²⁵, al igual que el chopo de *Trémula*.

Doce horas después de encender la carbonera Javi toma el tren de vuelta a Madrid. Los demás vemos al caer la noche que el humo cambia de color, como los cuerpos al carbonizarse en el crematorio. La pirólisis ha terminado.

Abrimos la montaña y nos encontramos un escenario quemado. Recogemos el cisco y nos llevamos el carbón. Uno de sus muchos usos es la creación de biochar, un fertilizante natural que ha hecho que la selva del Amazonas, uno de los suelos con más carbón del planeta, sea tan volúptuosa. *Terra preta*, le dicen, tierra negra que permite que siga la vida.

Los nyamnyam compostan el carbón del cisco y con él se forma el biochar que fertiliza al poto que crece en *Trémula*. El poto de la abuela de Javi, compostado con el carbón del chopo de su tío, en la maceta hecha con el cristal de la ventana desde la que lo miraba temblar, parece un poema de Javi del proyecto *Hacerle hacer a un poeta lo que escribe* de David Bestué.

24 Parkineo es un evento de Andrea González, Paula García-Masedo y Lorenzo García-Andrade que comisariamos en 2017 en La Plaza en Verano de Matadero dentro del programa Vivac.

25 Ready pa morir de Yung Beef, publicada en 2015 en A.D.R.O.M.I.C.F.M.S 2.

TRÉMULA

Javi al volver también se lleva una de las paulownias que crecieron en *Pira velo*. Es un regalo para Bruna, la hija de Javi y Carola que nació el 15 de julio de 2020, en plena creación de *Trémula*. Otra de las paulownias es para Valentina, la hija recién nacida de unas amigas. Fantaseamos con que Bruna y Valentina, todavía desconocidas, de mayores decidan hacer con sus árboles una barca o algo que nos sirva como excusa para seguir juntándonos.

Apagado este fuego, pienso que la *terra preta* o las paulownias son nuevos principios de un estado que no acaba nunca. Ahora celebramos *Trémula*, epílogo del que también brotarán nuevos prólogos, porque parafraseando una de las canciones preferidas de Javi en la que Leonard Cohen toca el trémolo, encadenamientos de acordes que tiemblan como un chopo: «Hey, that's no way to say goodbye»²⁶.

Fernando Gandasegui, Barcelona, otoño de 2020.



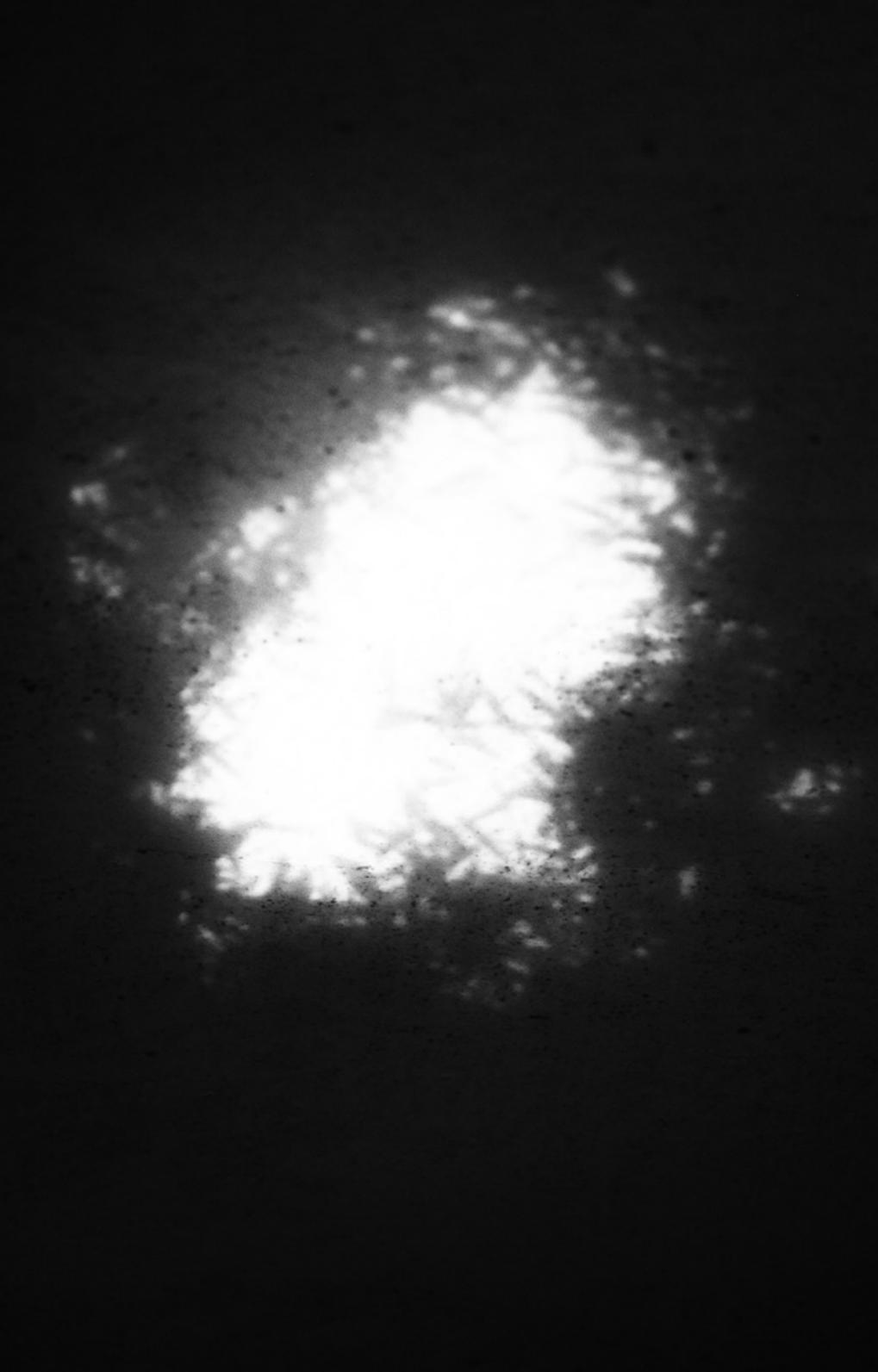
26 «Hey, that's no way to say goodbye», de Leonard Cohen, publicada en 1967 en *Songs of Leonard Cohen*.

~ w w w

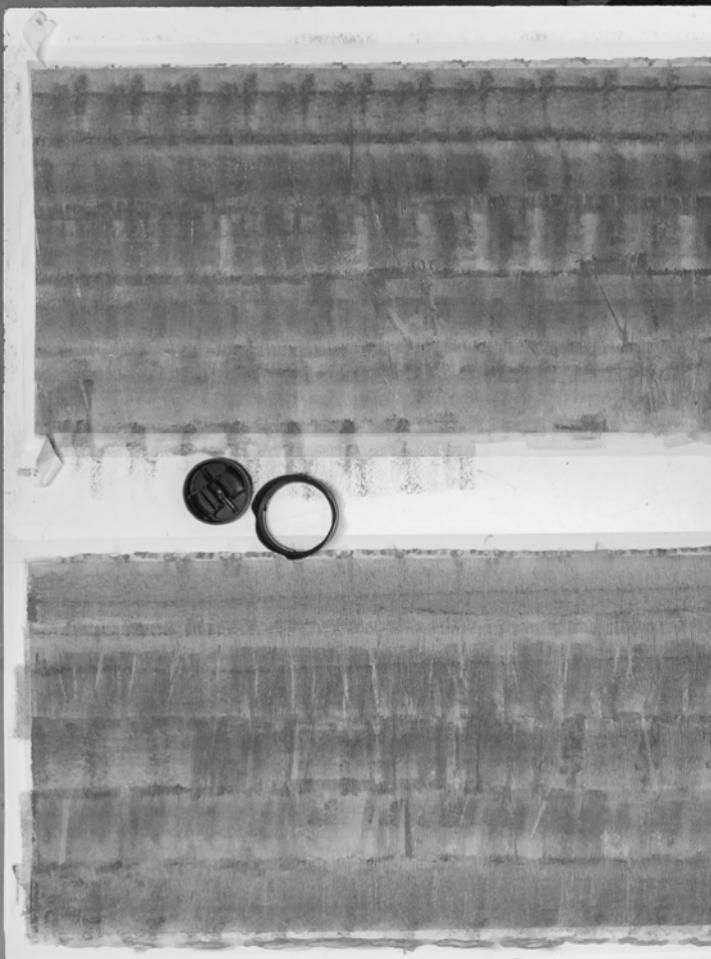
Claro verde persiana

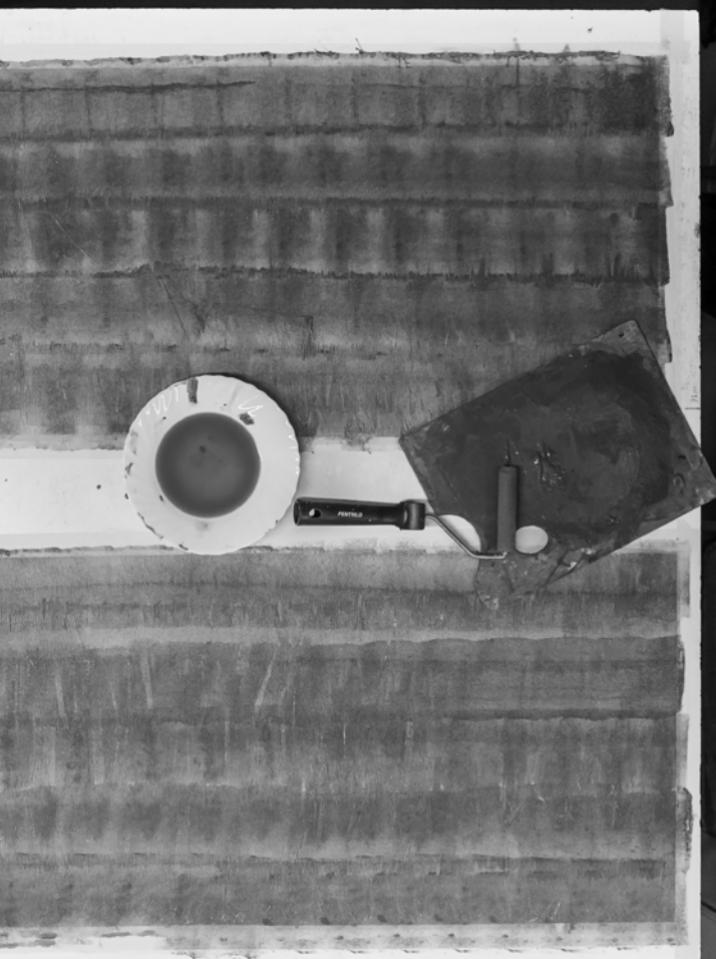
Venetian blind-green clearing¹

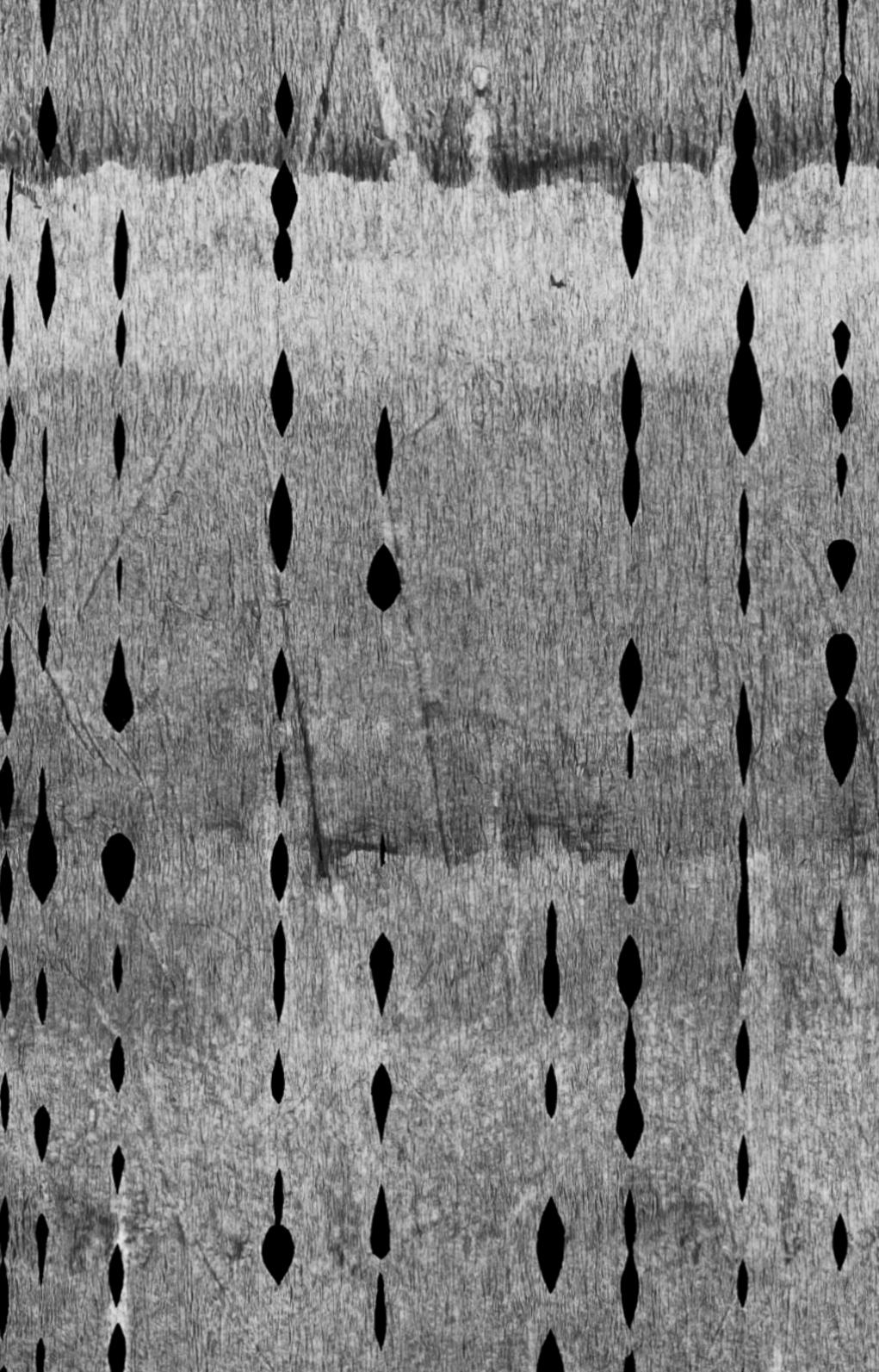
Jorge Anguita Mirón

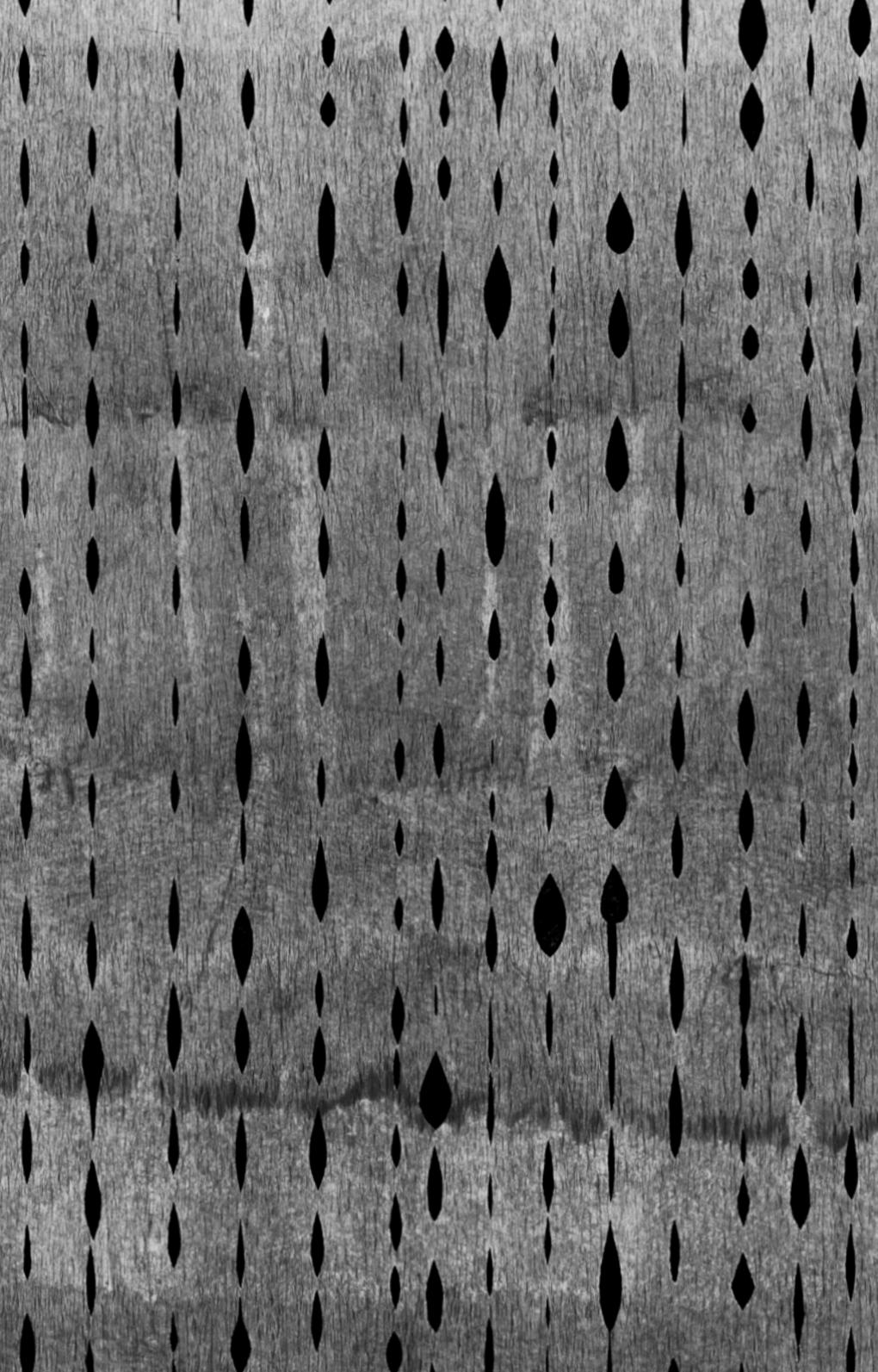


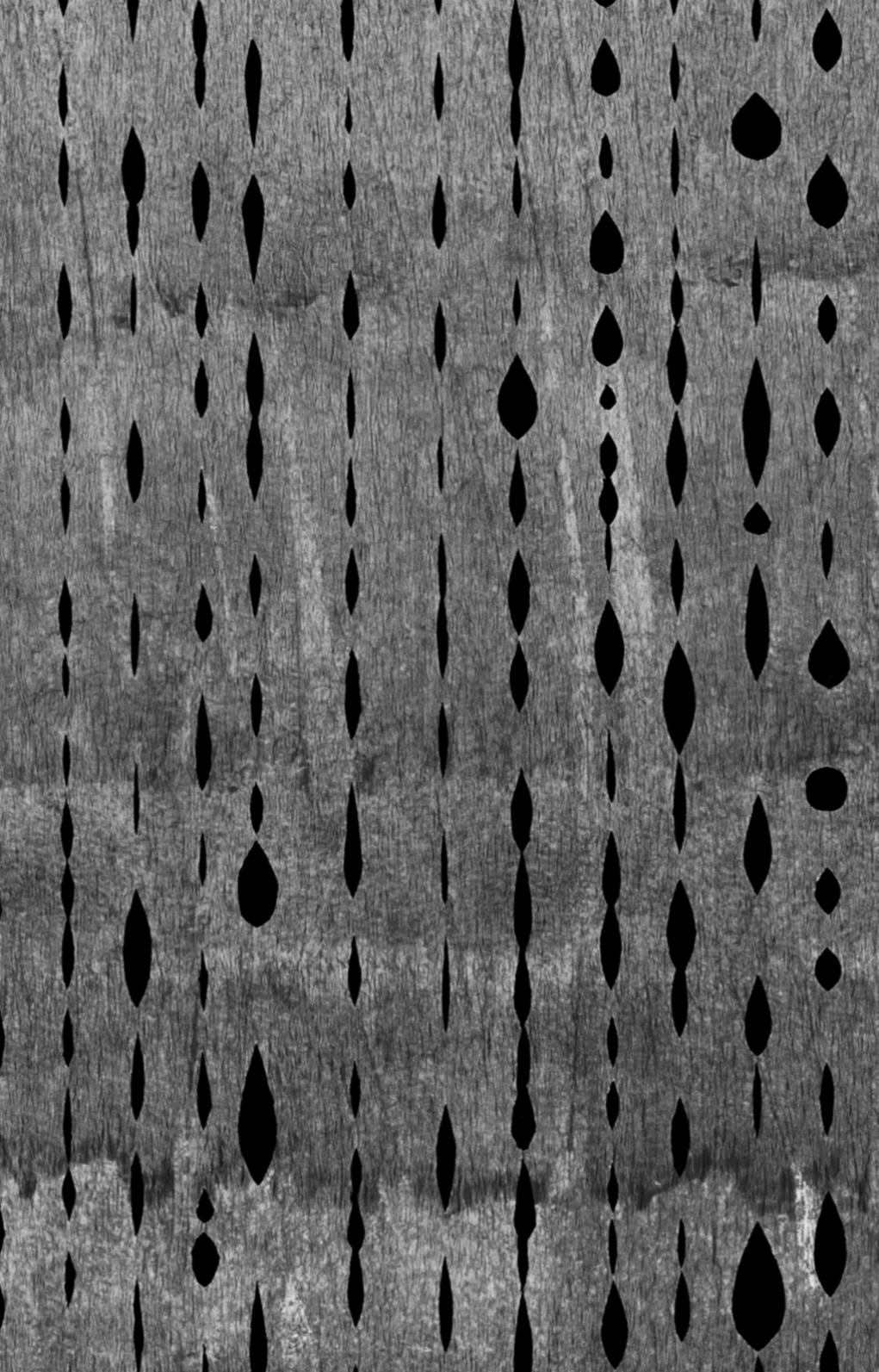


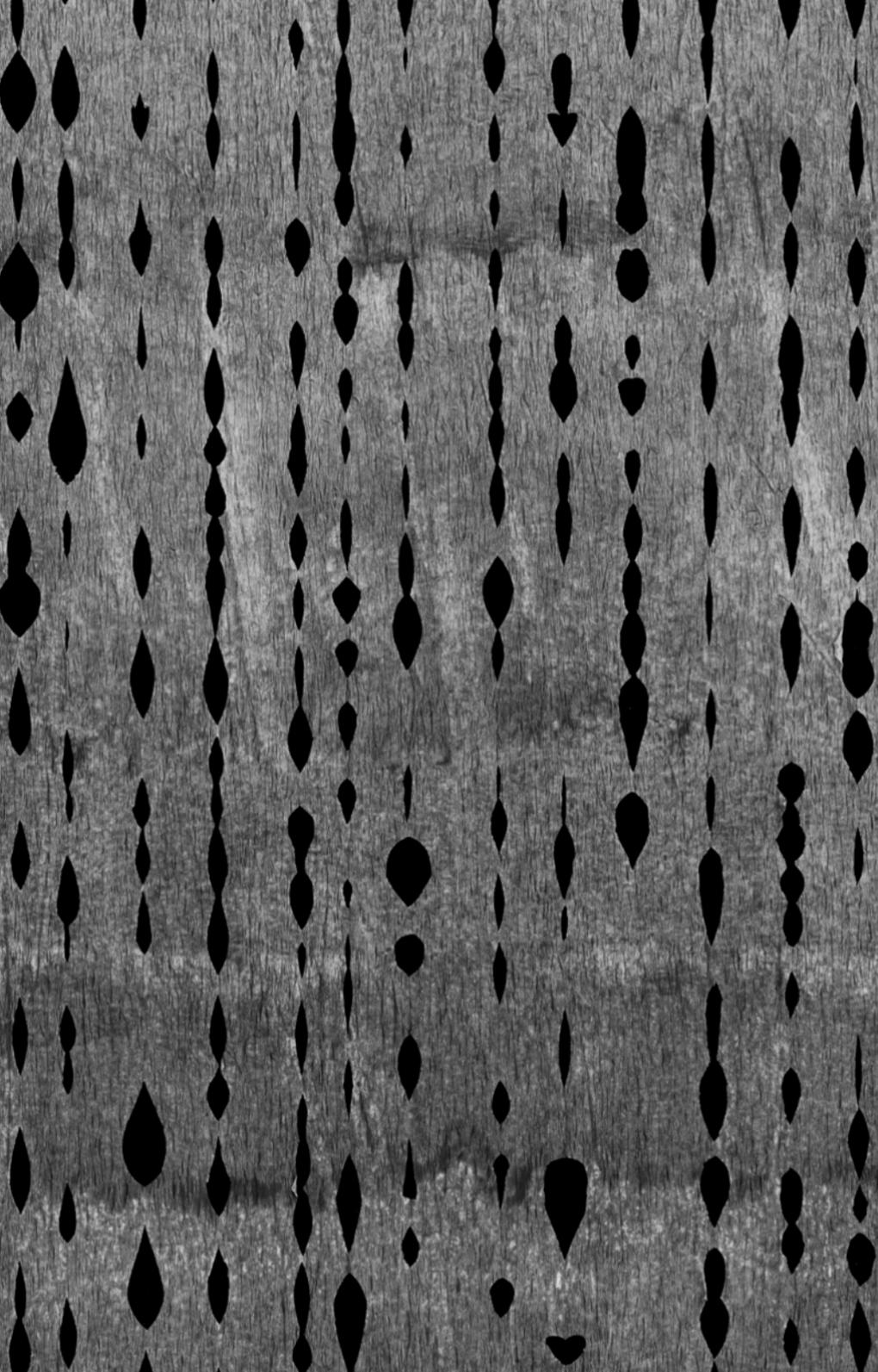




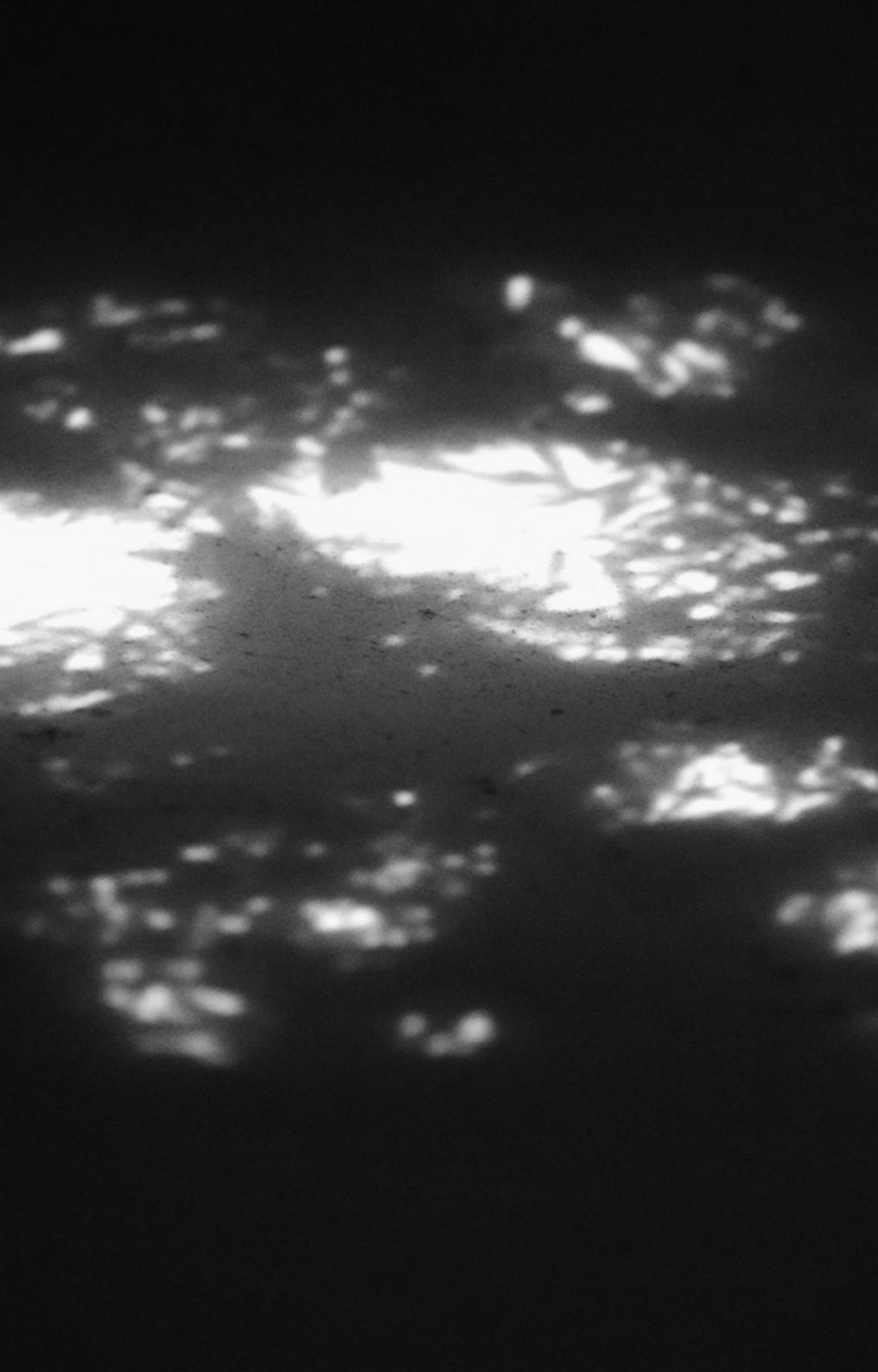


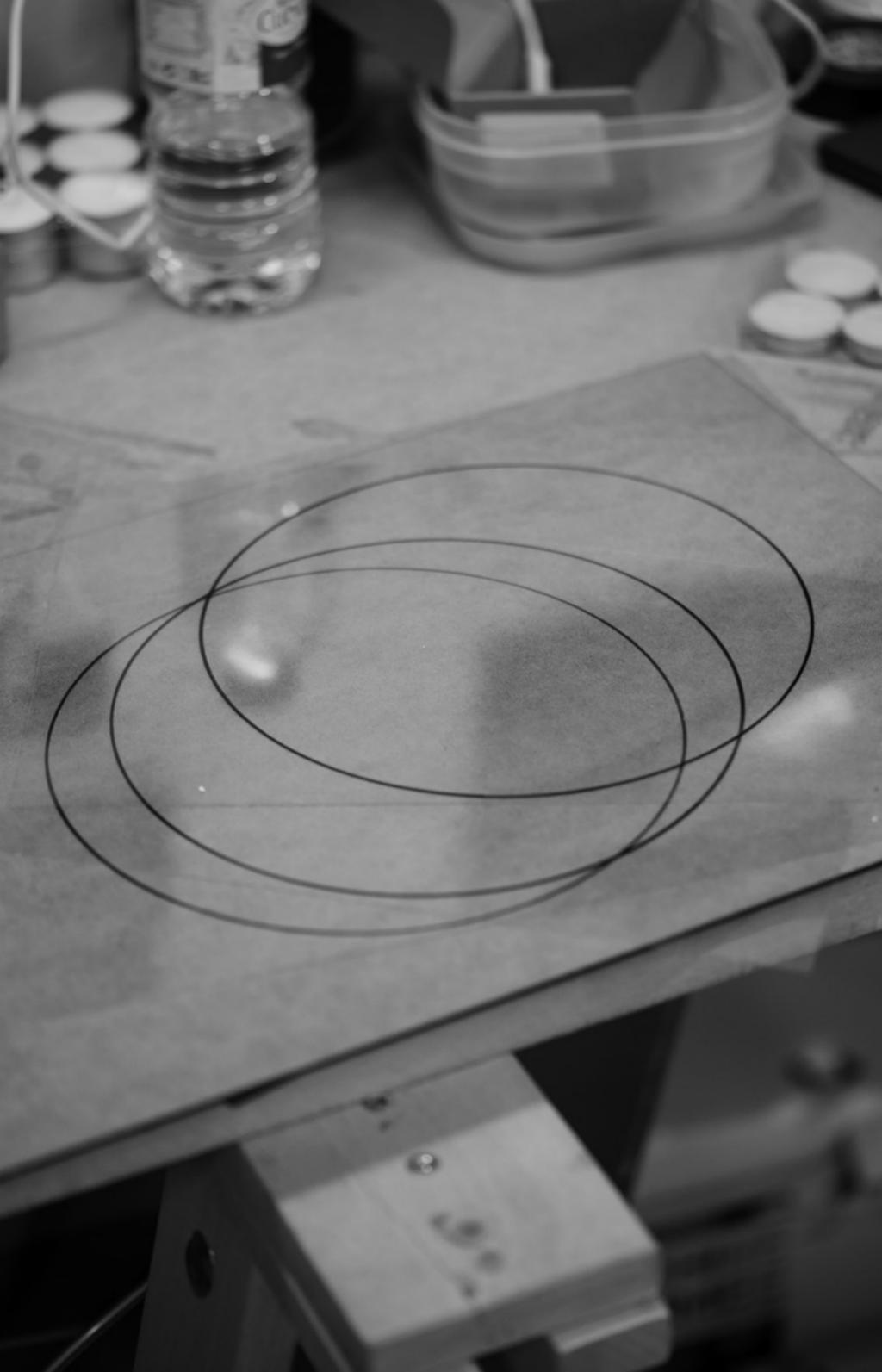










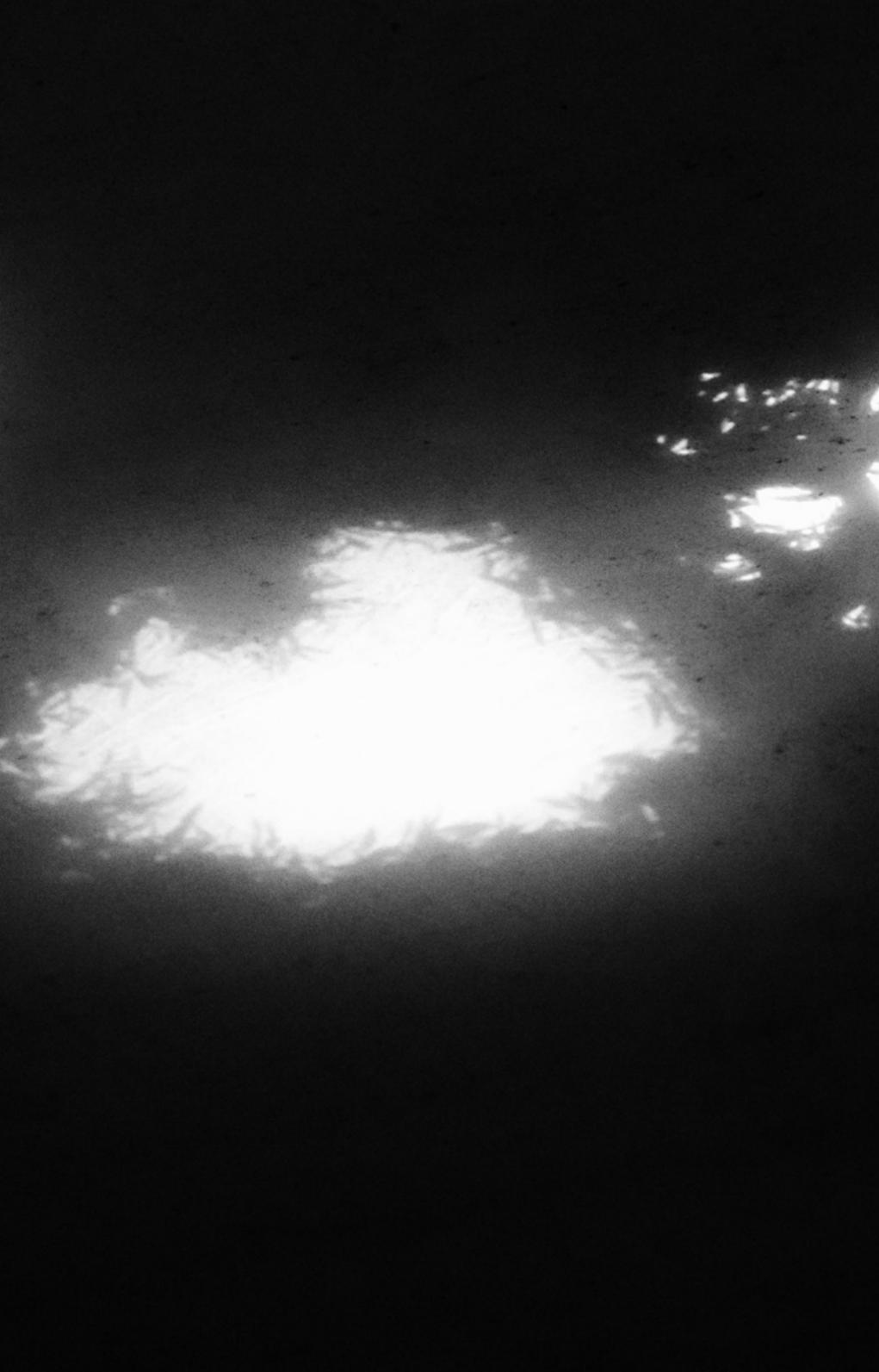




















TREMULOUS

1 Untranslatable play on words. In the original title, *Claro verde persiana*, “Claro” refers to a clearing in the woods, a space with no trees. But the word also impacts “verde”, referring to the light in the clearing. “Persiana” is a type of Venetian blind that is commonly used in Spain to regulate the light that enters through a window. The artist uses the title and sequence of images to suggest a relationship between the light that filters through the leaves of the trees to reach the soil and the light that passes through the tiny perforations in the blinds to enter a house. Green is an imaginary colour or luminous sensation. This work stems from the moment when Javier gave Jorge the blinds from the house that he is renovating. The light entered the living room through them, and through the old aspen.

4
77

1

U

1 4
3 0
2 6

1 0 0

2 x 3

4 0 0

TREMULOUS

Javí Cruz

We drive all the way to the hospital for Carola's glucose curve test. In between jabs an hour and 70 grams of sugar pass through her body. I'm not allowed to stay by her side in the room, where other pregnant women are waiting, so I go downstairs and ask for the blood bank: floor -1, Central.

I find myself objectively fit and clean, isolated as the questionnaire shows. I have been rejected twice in the last year- that's maybe six or seven times in my whole life, I don't know, for one reason or another I've never been allowed to donate blood, but it's all evenly spaced out now, the 2009 gonorrhea lying as far away as the Psilocybin from last January, or the high-risk relationships, or the shared living with the sort of bodies that are systematically turned down at the healthy blood bank. I'm under confinement and unbearably clean from the entire flow of stuff that ends up in that liquid part of the body after the slightest opening of its borders. Have you taken ibuprofen in the last seven days? NO, and I feel like writing NOT EVEN THAT, I give her the form and I'm FIT, she comes and pricks my fingertip, *just a quick little jab*, she says, and the saying renders the facemask hollow. I imagine her mouth, another mouth, any random mouth saying *just a quick little jab* and sticking a needle on the hollow of my arm where that thick vein lies. She proceeds to connect the needle, which ends in a screw thread, to a tube, things flow and the mouth speaks, it speaks about Cadiz. I look at the quick little jab and remember Elena's accent when she says "the biceps brings the world closer, the triceps pushes it away", my vision of the elbow pit goes blurry and I tell myself now the sole point of the biceps is to protect the spot where the vein grows thicker, just a quick little jab and the vein now stretches into a transparent polyethylene extension that goes gangrenous all the way to a swollen bag, she processes the bag, dancing on a dancing tray, she's gone and then she's back, her mouth speaks and what it speaks is mostly about a quite unlikely springtime in Cadiz. Another passing voice suggests turning on the telly, I smile back with my eyes, and so does she. I'm cognizant of her hands inside the blue gloves when she presses the button, on the tube there's close dancing, pre-recorded. The bag dances, and when the beaches get packed with people, she says, the beaches must be empty, Bolonia Beach, La Caleta, so fine, my Cadiz, she hums a tune by Niña Pastori, on telly there's pre-recorded dancing and she shakes her head in disapproval, and I join in her laughter.

TREMULOUS

She comes close and unscrews my arm from the needle, she steps away, then turns back, touches me, coca cola? she says, OK, and a mixed sandwich? yes, mixed sandwich, are you feeling dizzy? no, tell her to take care, will you? Yes I will, thanks a lot, ciao :), ciao :), I go back upstairs as Carola is walking out, are you feeling dizzy? Nah, shall we go then? c'mon, look they've given me a pen.



Driving on the M30, I imagine the blood left behind entering other bodies and I whine about a story I ordered from Iberlibro, which hasn't been delivered yet, a J.G. Ballard story about a singing statue-*Venus Smiles*. The statue sings or emits an unpleasant sound and people decide to dismantle it. After it is completely scrapped, the remains are sold for parts, which are then recycled into other bodies- motor vehicles, buildings, which in turn gradually begin to sing. Months later, the protagonist remarks: "Carol, it's only just the beginning. The whole world will be singing," and I think of my blood and the bodies in the world and when we reach Pinar de Chamartín the M30 is chock-full of traffic.

Hi, José

My name is Javier, I'm a Madrid-based artist and I'm writing to you regarding a poplar which was felled last week in the Villaescusa area (postcode 28017). Owing to a number of reasons I happen to have a part of the tree, about one half, but the rest was taken to your Biocompost facilities at San Sebastián de los Reyes, according to the haulier I asked.

If it's ok by you, I would like to drop by your facility as I am curious to see what you do with trees there. I have a couple of exhibitions this year, and this might end up featuring in one of them. If you are interested, I could expand more on this during my visit, which I hope suits you.

I thank you in advance.

Kind regards.

Populus tremula: Quaking aspen.

Populus tremula: People quaking.

The two of us grew up, me inside and he outside. When we turned 20, I was almost 1.9 metres tall, and the poplar more than seven storeys high. I came back to live here three years ago. I pulled down a wall in this room first.

To recount the world you just start at the corner
round the corner, a tree
felled on Tuesday, sliced, piled up
at night I jump, build a ramp with branches
take home all I can

I keep stalking the site for some days
I rent the largest possible van
at night I call Jacobo
we load the poplar onto the van
in the morning I call Lorenzo
we download the tree
at the mountain

I see my neighbour running, sprinting as fast as he can, in jeans, his face all red, my neighbour Alfonso whom I hadn't seen in ages, he's ten years older than me and has been living in Soria for fifteen years, he's sprinting up Santa Isabel Street. I don't know if he is an apparition, nor whether such beings exist or may even manifest at that speed.

Everything hinges on this flat, part of a social housing project built near San Blas, to the east, in the 1970s, which was granted to my mother's mother, who died shortly thereafter, hit by a car driving across empty lots.

A short time ago, walking through the area where the accident happened, I see the slowly moving image of two little old women, their silhouettes against an apricot-red sunset. They are walking down the pavement that runs parallel to the dumpsite, carpeted with flowers and spikes this time of year. They are heading towards us, clutching each other's arm, I see them as though in a wide screen, with a very saturated picture. I enjoy this sight in silence and a while later, upon arriving at the E2 bus stop, I remark to Carola

what a sight, those two elderly ladies, eh?
have I ever told you that was the spot
where my grandma, you know, ...
-and she asks

which elderly ladies?

The driver got pardoned by the new King of Spain, General Franco having died that year. The neighbourhood at the time is in gestation, becoming ochre and slummy. Months and then years go by, and at some point poplar cuttings are planted. Six are planted next to this building. It's 1980 and one night someone dies in this room. His name is José, he's my uncle and he's 27.

If my cousin Chema hadn't been born before I did, my name would be Chema now. Chema Cruz. Chema as the short form of José Manuel, like my uncle.

The day Bruna is born my cousin Chema texts me, after two smiley emojis:
well, 2day is a gr8 day coz every time I think of nothing I think of u guys

At the first sound of the chainsaws we dash down to the street, WHY THE FUCK YOU FELLING IT shouts Carola in her pyjamas, IT'S SICK a guy in yellow shouts back, and they come closer, kindly, they quake too much, they are too close, they are too tall, says another guy in yellow, and yet another one says they're 40 years old.

He doesn't say they quake, he says they swing, he hands a slice from the lower part of the trunk over the fence to us. This chunk is all soaked inside like sugarcane; the sapwood is all wet, and the core is hollow.

It suffices to believe someone has died, to truly believe it for an instant; and their ghost will then appear forever, as ghosts belong to the living.

It's a quaking aspen floating in the gaseous air, or at least that's the nature of its movement in my eyes, as I watch from up here in the 5th floor, apartment B. My window overlooks its trunk. From its trunk, the window overlooks my room. We have been looking at each other all our lives, slowly swinging in low airstreams.

All of Madrid was once at the bottom of a sea. There are fossils of algae in the mountains to the north, so all this must have been quite deep beneath the waves. Weightless and soaring and white the aspen quakes, *populus* poplar quaking in the gaseous air, in its lower currents like amniotic algae or like Bruna. We have a name, it means 'dark-skinned'.

Fer reads on one of Elena's work notebooks:

The mystery of wood is not that it burns, but that it floats.

Anne Michaels

Looking at the remaining poplars I have found shapes verging on the letter-form, I have noted them down, and I now have an entire alphabet

LET IT BE, IT'S GOING TO TURN UP

On both sides of the gap the tree has left, on the branches of the remaining trees, I read

HEY, THAT'S NO WAY TO SAY GOODBYE.

On February 29th, a bonus track on the calendar every four years, a fortnight from the end of the world, Perla summons us all together at Cuarto Poema, in CarabancheI the sun goes down, and Leti reads

Little Ghosty, you're glue,
you glue dreams together,
you slide on your own glue¹.

TREMULOUS

Some say the word *cemetery* comes from *cement*, since that's the place where the dead are cemented into the ground. But *cement* comes from the Latin *caementa* ('hewn stone'), which in turn derives from *caedere* ('to hew'), while *cemetery* comes from the Greek *koimitirion*, which means 'dormitory'².



Portions of poplar at each location (rough estimate):

Home 500 kg

Mountain 2,500 kg

Biocompost Facility 1,500 kg

A future shaman falls ill and has his body cut in pieces [...] The naked man seized [him] with tongs the size of a tent, cut his head off, sliced his body into pieces and boiled the lot for three years. Then he put the head on an anvil and hammered it. He separated the muscles from the bones, and put them back together again. He covered the skull with flesh and joined it to the torso. Next, he pulled out the eyes and put in new ones. Lastly he pierced [his] ears with his iron finger and said that now he would be able to hear the speech of plants³.

I'm transcribing this from one of Elena's performances at Pradillo:

The purpose of the dying process is to give way to simpler forms of life and matter.

All known microorganisms are involved in our body's cycle of decomposition, hundreds of species take part in it. This construct that we are is so resilient, that hundreds of species need to join forces in order to take it apart. My body is such a wondrous thing, that it takes all known microorganisms to crack open its sugars, to turn the fat into soap, to turn my eyes into sweet liquids, and for my eye sockets to bloom⁴.

Both the chunks kept indoors as well as those exposed to the outdoors are covered with blooming spirals, like small coils or metallic finger-nails: a fungus' sexual organ. The poplar's chancre, its syphilis or term of disease is also its old name: *chrysosperma*, golden sperm.

When José's tomb is opened, ten years after his death, some priests call my mum because his body has not decomposed. Encapsulated, anomalous and saintly, like gold, his body is immaculately traversing the course of time.

Chrysos is also connected to a term (which I cannot remember now - never mind), employed by goldsmiths to refer to materials that cannot be degraded by acids. When I dip this fungus in acid it remains totally unchanged, which is not the case when I dissolve it in water. Of course this dissolution, occurring when rain falls over the felled tree, would carry spores to the ground or to other bodies, resulting (I can see clearly now) in a red, golden semen, impervious to the acids that might be present in other barks or bodies, like that of the poplar itself.

Other words incorporating the lexeme *chrysos* include: *chryselephantine*, a sculpture made with gold and ivory; *chrysanthemum*, 'golden flower'; *chrysalis*, the pupal case where a body turns into an imago.

If nothing impedes the process of gestation, all ores will, in time, become gold⁵.

For Eliade metallurgy takes on the character of obstetrics. Both in Western Alchemy as well as in the Chinese and Indian traditions, metals are believed to grow and mature underground, through transformations leading to their final, golden stage in the belly of the earth. Eliade writes that “miner and metalworker intervene in the unfolding of subterranean embryology: they accelerate the rhythm of the growth of ores, they collaborate in the work of Nature and assist it to give birth more rapidly”⁶.

Tempera crystals have emerged. It seems that under conditions of constant humidity, filaments appear at the spots where acid decomposes calcium. It’s rather slow, mind you. I have no idea how to replicate it.

Deplorable mania, when something happens, to inquire what⁷.

It's the day when we see two blokes burying something on a hilltop inside the graveyard. Our presence, unbeknownst to them, turns their actions into a ceremony. Here's our witness report in four installments:

It's January 2nd, the year is reborn, our bodies also try to be, I google "serotonin", I google the weather forecast for today in Madrid, I google Instagram, and I feel my hands tingling. Alvalle gazpacho⁸ in Winter, mildly spiced version, drunk straight from the carton. Then the anisette after-taste of Espidifen⁹, people must be having lunch. We will be meeting at the cemetery gate facing La Elipa district to film some shots. Three hundred metres further to the east we train our camera on the hilltop.

Fer, Pau, Jorge and I. It's difficult to laugh. We try.

After some footage that has not survived, the handycam's mini-screen shows what we are later supposed to see in a bigger one. Now, in a small picture, we see people on the hilltop, two brief black vertical shapes hammering at something, and Fer says they're breaking some stuff. They drove to the top in a silver-coloured car, whose reflected shining gives them away. That area is regarded as a dumpsite and access is forbidden. I don't think I've ever seen anyone up there - I like to think I'm the only one who goes up there. Now they've stopped hammering at whatever that was, and they gaze at the ground, their heads bent low, for a minute or more. The scene resembles Millet's iconic painting *L'Angelus*, which depicts two peasants bowing in a field to say a prayer. In the first version of the painting, the figures in the field at sunset are praying over a basket with their dead infant's remains. Perhaps it's from this archetypal image that the bleakest interpretation arises when Fer contradicts himself and says, no, no, what the fuck, they're burying something.

I cannot replicate the sound of a bird-pulverizing bird, but I can replicate the colour of cobalt-pulverizing cobalt. The green from a pig's bladder (bladder green), the yellow from the urine of cows fed with eucalypt (Indian yellow), smoke black, ivory black, white from lead dipped in vinegar. Ladybug red alizarin crimson, ladybug crimson lacquer. Red kills green resembling cinnabar (cinnabar green), murdered green, verdaccio. Painting fixes materials, turns them into images. Rust, a king's gold over linen, the lead in an *Agnus Dei*, Lamb of God with little legs tied. Painting fixes into images, for example, a lamb from Zurbarán's kitchen. A bird by a thistle, also tied, black background. It fixes a mobile phone photo next to a 2D model in a huge airbrushed Avery Singer canvas I saw in Venice and also at IG.

I cannot replicate the colour of the bird-pulverizing bird. Next to the painted thistle, the painted bird is brown earth with zinc white.

The body travels, dies, and transits towards its final image.

I'm reading this news item right after Carola tells me everything is ok—we've come to the Maternity ER of La Paz Hospital in Madrid because she kept bleeding.

Remains of poplar bark found in Neanderthal fossil jawbones¹⁰.

They lived in caves named Buena Pinta ('Good Looks') and Des-Cubierta ('bare, uncovered'), 60,000 years ago. In recent times, the Neanderthals' valley harbours a village. In its octagon-shaped central square there lives Fiacha; he is tending a bonfire. We open the windows to exchange the warm air for air from the outside

outside there is a black tree, a *Populus nigra*.

Querer parecer noche ('to want to seem night') is an exhibition in commemoration of this museum's tenth anniversary (2008-2018). My piece for this show is a bubbling wall, plastered with a thick layer of paint made from a mix of gum Arabic, calcium carbonate, Alkil latex sealant, bluing, bicarbonate, paracetamol, rutile and water - we call it *Temple* (/tēm.ple/ which means 'tempera' but also 'temper' in Spanish) .

These materials include stuff that oozes out of an acacia's trunk when damaged by a bug, and calcium carbonate.

There's a trunk and there's a bone.

By means of a robot Javi helps us to assemble, we impress various acids on this wall, on top of all the stuff that is also part of this wall, and they trigger reactions that make the paint mix go bubbly at different spots.

We use acids: tartaric, lactic, citric and salicylic. Tartaric acid generates fully rounded bubbles, and goes grey when it dries up. Citric acid turns green, and generates fine, orderly bubbles. Alex has come from Brussels to spend whole nights looking for foams and froths. By the end of the second night we know ourselves to be readers of a minority language. There is lactic acid in our joints, it froths slowly, exuberantly, it hardens and seals - salicylic acid is much shyer. Its name comes from the fact that it is extracted from *salix*, the willow tree, or from other trees from the *Salicaceae* family such as common poplars, white poplars, black poplars, or aspens (*populus tremula*).

There's a bone and there's a trunk on either side of *Temple* at *Querer parecer noche*, here

"Now these things never happened, but always are", as Sallust would say, and Ignacio tells me it's been decided that after the exhibition is over the wall is to be covered with another wall. Plasterboard over tempera. By then the layer is already orangey-brown and pale green from the coexistence of different substances. I wonder if the mix is still undergoing reactions. I never assumed it to be self-contained.

The opening is tomorrow. Yesterday the museum wanted to look like a workshop, there's three of us here in the early hours of the morning.

At a quarter to 5 AM we activate the robot on another separate wall; at 5 o'clock we exchange worried looks, the pressure of the acid flow is untenable, again, and, indeed, this violence is to be admired. Javi gives us a half-smile as he describes the Greek notion of hubris: mortals attempting to be Gods, which always unleashes tragedy. The pressure of the acid, the exhibition. That violence, that love, those fluids, the pressure, it's 5 past 5 when I walk through the door, and I pour sheer nerve onto José's painting. Carola sleeps at *Yabba*, Menchen's greens and oranges have turned up in the stripes measuring the acids' PH.

Today it's nighttime again, or maybe it's tomorrow already, but we're opening tomorrow and there's just those of us who wouldn't leave yet, Bea, Carlos, Javi, Javi, Victor, Carola smiles, *she grinds her teeth, I grind my teeth*, we set up the system with gaffer tape on a ladder, we plug it on, and it begins to bubble up.

We call it *whitening* or *whitegrounding* when we paint a wall in *any* colour in order to then paint lettering on it. *Get the whitegrounding, who's doing the whitegrounding, blackgrounding, coz black is dope.*

Colours that rock on graffiti by the railway tracks:

Silver-filling, vampire-purple stroke, lemon yellow power line, divinity white shine

Silver-filling, nicotine-brown stroke, party yellow power line, divinity white shine

Silver-filling, nitro-black stroke, divinity white power line, divinity white shine, fever-red or lagoon-blue backgrounds.

At a random spot by the tracks I scratch a wall with the tip of a palette knife. The layers of paint allow access to each instant, from one to the next, sometimes you just need to scratch deeper or further to one side, further over lies Atocha Station.

Using a palette knife you seldom scratch deep enough to reach the moment or the layer you're looking for, the mural you're looking for.

They crack and mix up because the spot I'm abrading has been painted over a thousand times, by us and by other people, before or after us, but I keep scratching to see what's beneath and I break through.

My mate Marquitos is wearing an Estudiantes Basketball jersey, no number, Ferroviarios Avenue, industrial estate between Vicálvaro¹¹ and the inland dry port.

There's a bloke here who won't let us paint his wall, Marcos knows him. This wall's dope because it grows when the train's beginning to speed up or to slow down and has the mother of all corners and allows for painting at a certain height. We paint. Marcos has had an MAH done, which he dedicates to me, and I have had an STOH, which I dedicate to him and to JAR who couldn't come, and to Pino and Leo who have come to see us.

Both the same colours: gold filling, divinity white stroke, no shine, power line (the line silhouetting everything) in 9011 black, strokes and power lines on skinny nozzle (the finite one) pearl grey background with black and blue bubbles - in freedom blue and Himalaya blue.

If we dig some millimetres deeper into that wall we'll find a broken evening out of many others, when someone else comes down even as the sun goes down, other evenings when we are painting by ourselves; I scratch further and in a while Pepin and Pino drop by. They bring beer, and ham and cheese sandwiches, we've done the whitegrounding in purple and the piece in greens, rust red and night red.

You've got to go across the tracks to find- or break through layers till you reach- silver filling with 9011 black strokes on corrugated sound-dampening panels, and then a track-cleaning wagon approaches with rent-a-cops, then it stops, they jump onto the tracks, we jump into the mines, with our paint cans clanging like cowbells, we laugh at first until we are out of breath, the mines are now too big for us, mate, not a bloody corner, it's midday and we don't even possess a shadow of our own, we run, in case we split we arrange to meet at the Dark Park later, we keep running upwards, save for KAO2, who opens a well and goes into hiding.

TREMULOUS

By the building, the row of poplars. Beyond, the kindergarten. Gonza's block, Kapo's, the junkyard behind, looming gigantic, then there begins the Los Focos slum, the area of shanties cutting through the M40 motorway and reaching as far as Vicálvaro¹. We arrive.

From here all the way to the railway tracks, there stretch the world's largest sepiolite mines. These mines export sand for cat litter to the whole world. Sepiolite. Hyper-absorbing mountains, hills, mesas, in the meantime a car drives by with all its doors open. Sepiolite, cats living here are the wealthiest in the world in terms of sand for cat litter.

Stray cats in the mine
and, after so much digging, a lake.

There is
a world
where/when
people
sell
their serotonin to others

It travels
across a route
like
the Silk Route



I pushed the seats towards the front and there it was, a stowaway sculpture. A while before, Esther had told me to pick whichever one I fancied, but it seems in the end it picked me. My reply had been I was so lucky, on top of the three bottles of Ribera wine she had brought me, I'm more than happy to lend you a hand. This was one of the few pretexts for a proper encounter, given how seldom she came to Madrid. Esther was setting an exhibition or a performance with Norah Baron at Pilarica's, an exhibition/performance to say goodbye to these pieces, most of them sculptures carved in polyester foam. Esther's pieces are like that, seeking after gaps, germinating, making use of space and then perhaps vanishing or scattering.

This is one of her *Neck turn, head movement. Contempt* pieces, and in that gaze turned towards somewhere else we meet, at a random garage, my father's, who lent me his car, after several trips - Suanzes, Porto, Almendrals -, and after an unchanging, mechanical movement, such as, say, adjusting the car seats till everything fits.

She - the sculpture - is lying down on the floor because her sheltering gap is in landscape format, I'm standing and I bend at an angle close to that of the seats, pressing a button, the seats shift, my lumbar vertebra stay where they should, and there the sculpture reveals herself.

I'm standing and she's lying down but it might as well have been the other way around, or at any other random garage, that's so typically Esther.

The exhibition opens the next evening and among all the pieces, and there are many, this is the only one painted in colours quite closely matching the off-white, the apricot and the pale green of *Temple*. The only piece not on display at Esther's exhibition.





I drive all the way to San Sebastián de los Reyes. The radio broadcasts what seem like random isolated words in between love & sex songs in Spanish, *Cadena Dial FM, the best of our music*, they come to me with the breeze like glutamate coursing through my veins. Words such as *population, water, Europe, management, devastating*. I get there.

The folks at Biocompost get sent most of the trees felled in the eastern Madrid area, their facility is close to the airport and is housed in a huge piece of land where trunks and branches pile up in mountains reaching up to 20 metres high. Some storks nest there, buffet-style, where the trunks and the branches get dried up and shredded, and everything is sieved and then heaped, according to the thickness of the grain, onto mounds of sand-looking or gravel-looking stuff.

José tells me, by the immense, bottle-green shade of a felled pine grove, that basically two products are manufactured there: thick grain to be used as fuel, and fine grain to be used as compost. I ask him where the fuel ends up

at elderly care homes
and the compost?
that I do not know.

Dry body burns. Wet body ferments. Dust flies over the area where the shredders lie.

TREMULOUS

t
4

THE DEAD MOTHER OF ALL CONTAGIONS

I come from a culture for which death is not only ossified but also pulverized into a grey powder, an abominable dust which then attracts cosmic wetness and moisture in order to make a necrophilic mess. [...]

[...] If the tendency of dust lies in the direction of a becoming-particle (naught-ness) as well as wetness (dust is hydrophilic by nature) because its emergence is accompanied by dehydration and evaporation of moisture, then the terms xero- (dry) and data might relay the full import of [the] reference to dust [...] Each particle of dust carries with it a unique vision of matter, movement, collectivity, interaction, affect, differentiation, composition and infinite darkness - a crystallized data-base or a plot ready to combine and react, to be narrated on and through something. There is no line of narration more concrete than a stream of dust particles.

[...] If each dust particle emerges from a different territory and is composed of anonymous materials, then dust particles can only settle together and unite once they are moistened by one substance¹².

There's a ramp-shaped knoll within the cemetery. The slopes go green according to the time of year and there are further mounds at the top, each corresponding to the volume of dirt that has been dug to accommodate another body, the negative of the space we occupy when we occupy the cemetery. The entire hill consists solely of dirt accumulated this way.

One night I dreamt I told everyone about this.

At the end of a plague that was devastating Madrid in the last days of the 19th century, the new necropolis to the east of the city was built- the Almudena Cemetery.

The mound of dug-out earth was initially born outside the walls, at some remote spot where the dirt could be dumped, *that's it just shove it right here, mate*. Over the years it grows and grows in proportion to the demographics, and by the time of the 1953 extension reform, it is already unmovable on account of its sheer mass. Surrounded by whole districts of tombs, incorporated as official dumpsite for excavated, ever deeper volumes of dirt, it stays on this side of the wall, on holy ground, close to the crematorium, right there and yet far removed from everything else, here in the neighbourhood.

Alongside the five official monuments within the cemetery, for me this should definitely be the sixth one, and it is my favourite for sure. Were it an official monument, it would be dedicated To the People of Madrid. The others are: three dedicated to the Fallen in Combat, one to the Thirteen Roses¹³, and one to the victims of the 1923 Novedades Theatre disaster (a fire that burned down a theatre full of people).

The hill is supposed to be off-limits, but we used to climb to the top anyway. At that height, the views of Madrid are quite remarkable, one city in another city's background, grey urbanism, with green and orange granite, bricks and cypress trees.

I dream I set up a scaffold at the top of the ramp, in order to watch the city from the level of its future summit's height, when many more chunks of earth will have been added. A scaffold: a terraced stand or its burnt-out skeleton. In the dream I never manage to do it, but I call on all the offices from where the cemetery's 120 hectares are managed. Before waking up, I come to understand that the body is already an unavoidable scaffolding for the eyes, and that climbing to look at the view from up there means adding my body as a supplement to that future summit.

In a dream I will have some day, the mound is a dune. Moving forward.

TREMULOUS

Where the dumpsite ends, nearly by the side of the road, a strong animal smell reminds me of the time when we were kids and we used to hang around these parts. We painted the wall lying further away in silver, black strokes, Monaco blue power line, sparkling shine, and dedication pieces in bone white. Gonza's was a ZARCO piece, Kapo's a JADE one.

I come here all the time. One day at noon I see kids crushing birds. It's not us, just a variation at any rate. They bounce on wooden planks on top of a hard puddle of concrete and feathers. We often see a man by one of the little paths among the hills. There's plenty of hills here, the whole landscape is bumpy with hills and paths, there being no proper road, and by the side of the main one there always, or nearly always, there stands this man, and he greets us. The dumpsite caught fire today, the wind seems to be blowing from no other place today. It got devastated. We call him the DumpMan, the dumpsite man.

One evening at nightfall I see a newborn creature, although at the time we believe it to be a half-born creature. María bends over, comes very close to it, and we ask it what are you? It replies The negative of all that surrounds us, we are sinking down to the lowest part of the dumpsite, among the highest hills where there's a drain hole.

On another evening with Miri by the same curve in the road we celebrate the presence of an almond tree that has carpeted with its fruits an entire perimeter of rubble all around itself. As we crack and chew the bitter white fruit we laugh nervously at the weirdness of the moment, down there, its improbability, while up on the M23 motorway the E2 bus passes by, packed with people, followed by a taxi, the same type of car as my father's, slowly the bitter taste fades in the opposite direction to all of them, under the tongue and down the throat. I avert my gaze from the road to look for another almond to crack, this being sort of the only thing that matters to us now.

The land cushioning our feet is precisely the bump over the foundations of the eastern developments. When the city expanded towards this area a lot of digging was required. Thirty thousand housing units in the greater San Blas expanse alone, on top of a hill where people once dwelt in caves. The terrain in the deep San Blas hinterland is so saturated with gypsum that, if mixed with rain water, it might probably have become petrified.

At any rate, the land was extensively excavated to build foundations for blocks of flats, and the dug-out earth was relocated here, right here, to embed the pillars for whole neighbourhoods. This place contains the earth that was once located at the spots where cellars built in the 1950s, '60s and '70s are now. It's the negative of holes full of doors and electric light.

We are leaving now as the night sets in. Cracking footsteps, and I am certain that alongside tons of dirt, birds and children were dug out of the land too, as well as DumpMan with his porn magazines, and the hairy newborn or halfborn being, and the almond tree or at least its seed, and then after their extraction and removal, they were all mixed with the earth and dumped here, to the east but farther away, right here but further east, and we find them scattered, sprinkled all about, like the fish found in the midst of a burning forest, scooped up from the waters where they had been swimming by a fire-fighting tanker plane which then dropped them onto the flames.

A buried muscle pumping in the early evening heats this whole side of the street. We open the windows to exchange the warm air for air from the outside.

Through whole decades of heating, a plant survived here. Upon returning to this apartment my mother brought us a golden pothos¹⁴- a rather large one. She brought it to us and told me, in a low voice: this one's still your grandma's.

There were always - and I should say exclusively - pothos plants at my home. All of them originating from a primeval cutting brought here by my grandmother, a single specimen that my mother kept cloning.

When the poplar was felled, I reappraised the pothos' longevity. Upon recapitulation, both specimens had shared nearly the same space for 40 years, standing barely four metres away from each other across the glass divide of 4 sliding windows.

Fer concluded his exhibition at Tarragona by setting up a charcoal pile, following instructions he got from a smuggler from the l'Empordá area in Catalonia. A pile of wood, covered by earth, inside which fire burns in slow combustion.I got there early, with a suitcase full of upper branches from the poplar. I was already on my way back to Madrid, riding that day's last high-speed AVE train, when Iñaki picked the best chunks for charcoal compost. I replaced the windows at my place, removing the glass panes from the frame. In an oven at 700°C we reformed them into a concave shape, the hollowed out shape that would host the encounter of poplar-fed black soil and the pothos' new roots.

TREMULOUS

J
P
J

Dead of winter. Midday. Gonza and I go off the dirt track and climb up one of the hills. Standing side by side we look towards the cemetery. Behind the wall, the crematorium. Three chimneys on the rooftop, all three operational. The smoke is colourless, odourless. We behold the *Fata Morgana* warping a sky that's nearly white.

Did the smoke really change colour, do you remember that well? Think about it, it makes sense, when something damp is burning, the smoke has a light colour... and the human body is a water cistern.

What I remember is that we would stand there and play at guessing when the smoke would turn a lighter colour, because it was always dark at first as the varnish on the coffin burned, but that was quick, and soon afterwards it turned white. The smoke can't be seen now, nor smelled, I think it's being rerouted to the ground.

Ah, that smell when the wind blew towards our neighbourhood.

In the morning, you see, you didn't even need to see it. Like strangers floating through your window. Through your nostrils. Gonza deliberately exhales more steam as he breathes. I look at him and laugh.

How many times did we set the dumpsite on fire, mate?

He laughs, exhaling more steam and shaking his head.

That time Kapo tried to put out the fire by pissing on it. I laugh.

I don't know, maybe the cremation ceremony should be held here, at the dumpsite, imagine that. Some seats here and there, at some distance, to view the smoke. To be able to behold it. That black stroke soaring straight is like a gothic monument. And the most literal way to reach heaven.

I look at the ground covered with rubble.

Maybe, I don't know.

If God is a joke, He is an old joke. We have seen Him depicted on a very famous ceiling, within a building from which white smoke signals (*fumate bianche*) rise into the sky every once in a while. That (heavenly) vault is primed with a green layer, serving as background to all the figures, as per an old technique called *verdaccio*.

Togli quanto una fava d'ocria scura [...], e togli un poco di nero quanto fusse una lente; mescola colla detta ocria. Togli un poco di bianco sangiovanni, quanto una terza fava; togli quanto una punta di coltellino di cinabrese chiara; mescola con li predetti i colori tutti insieme per ragioni.

[Take as much as a bean of dark - ochre [...], and take a little black the size of a lentil, mix it with the ochre ; take a little bianco sangiovanni (lime- white) as much as the third of a bean, and as much light cinabrese as will lie on the point of a pen-knife; mix all these colours thoroughly together.]¹⁵

It's an undersaturated green with a hue that tempers the initial chiaroscuro; in the Flemish tradition it's known as the *Dead Under-layer*. Matte, thinly applied, in the background to - and underneath - everything else, the *verdaccio* is coated with translucent layers of red, orange, yellow and cream white that we imagine to be Caucasian skin. Then the layers of oil or fat clump together in the impasto's light areas.

This is a sort of paradoxical *beneath* or *in back of*. Since this is a vault, the background layer is actually the one closest to the zenith, closest to a *fumate bianche* kind of white god, Caucasian in his green shades, ever living and presumptuous.

For quite a long stretch in the trajectory of various European traditions, the representation of the white-skinned body is grounded on its eschatological, death-oriented layer: a background of green mire like a foreboding gesture upon which the whole edifice of the painting, starting from the condition the body is headed towards, is built; a condition that, incidentally, and whether because it's fatal or putrid or green, we tend to bury or burn or render invisible.

I look at my skin and it's a layer that's easy to find, the subcutaneous, bottled blood absorbs the red range of the spectrum of light and reflects the green one, which climbs through other layers to the surface. *Verdaccio* is a kind of green that red can kill, two complementary ranges of colour refereed by litres of hemoglobin in the skin. A death colour that a bit of live red can kill.

On the same pages that inspire that famous vault we see Lazarus walking out of the narrative, going back to the ground or to heaven, ashamed and foul-smelling, stunned, putrid. His skin is exactly the same colour as the pale backside of some deciduous leaves.



I don't know if the text is about the exhibition, or the exhibition is a sort of spin-off of these pages.

Spin-off: a narrative centred on a character who might otherwise be dropped from the story, or a narrative that affords some contingent element a second chance, or makes a protagonist out of a minor character, as Homer did when, after the *Iliad*, he focused the entire *Odyssey* on Ulysses alone.

"Jesus said, Take ye away the stone. Martha, the sister of him that was dead, saith unto him, Lord, by this time he stinketh: for he hath been dead four days".

None of the four Gospels mentions what happened to Lazarus after his resurrection, and we know nothing about the life of this man who was raised from the dead and returned to the world of the living. There is, however, a brief supplement to chapter 11 in the Gospel of John, chapter 12, where we read that Jesus returned to Bethany six days before Passover, and Martha served him supper, and Lazarus was there and sat at the table with him [...] For Lazarus's resurrection is not fulfilled until the moment he sits at the table with his friends and his sisters. It seems then that the bonds of familiar time have been reconnected to grow anew, and thus to fill the gap in the today-time that had been opened by a death lasting for four calamitous days.

[...] This is how the story ends in the Gospel of John, and as the curtain is drawn, we never get to see Lazarus getting old, or ill, or getting to be a father, or getting dumbfounded or upset owing to a return he might not have wished.

[...] Kazantzakis takes up the story at the point where the Gospel drops it. He subjects Lazarus to the materiality of his own body, and describes him fatigued and reticent, [sitting] in the darkest corner of the house, for light bothered him. His legs, arms and belly were swollen and green, like those of a four-day corpse. His bloated face was cracked all over and it exuded a yellowish-white liquid which soiled the white shroud which he continued to wear: it had stuck to his body and could not be removed.

In the beginning he had stunk terribly, and those who came close held their noses; but little by little the stench had decreased, until now he smelled only of earth and incense. From time to time he shifted his hand and removed the grass which had become tangled in his hair and beard. His sisters Martha and Mary were cleansing him of the soil and of the small earthworms which had attached themselves to him¹⁶.

The living Lazarus is still in the vicinity of death; decay underpins his body, and his hand is 'very cold, and earth-smelling'. It's a body inhabited by organs that have not ceased to collapse and decompose quite yet¹⁷.

When we reach them they're already inside the car. There's a blurred close-up shot of Paulina, a rather desperate shot or an excuse to bring their faces into the frame. The camera scans unflinching visages. He looks like one of the baddies from *Home Alone*. So does she.

Maybe it's the little hats they're wearing, the fascination that takes hold of us, the thing is there's four of us and we are on top of a situation that, however macabre it's beginning to seem to us, is curing us of our hangover.

One half of the shot is still taken up by Paulina. On the other half, the couple are still staring ahead as though in a car wash. In the background the towering skyscrapers at Plaza de Castilla look like cheap, smallish objects. To hide his stress or to justify the shot, Pau goes... ehh the knoll at the cemetery... ehh Rem Koolhaas and cut.

We turn our backs on them, they start their car, go down on reverse and when they are out of sight we leave. We play everything back on the big flatscreen at home. Our nerves are on edge but we laugh again.

Behind a blueless green
Behind a wall I just smashed at the age of 13
there's a straight horizontal line, a mark in bluing or indigo dust
on a loadbearing wall.

We reach the Angelus shot. Those folks weren't smashing anything, they were planting a cross on the ground. A cross made with two pieces of wood, painted black. We saw it on our way up the hill, but up there on the summit, among the rubble, it's not clear what it might be or where it comes from. On screen it is, though, on a bigger picture, pausing the frame, and as we zoom in Paulina's recorded voice can be heard talking about Shakespeare, she is saying how he always introduced some minor subplot within his plays, some seemingly insignificant story within the official story that nevertheless held everything together.

It's now about a month later and I meet Jorge at the gate. The cemetery opens when the Sun is barely a few inches above the wall.

The slope has been flattened, and the mounds that used to be on the ground have been ironed out. We walk all the way up, till we reach the cross, which is on the edge of the ravine. We behold the city stretching out over an urbanism of tombs. The sun is an even whiter disc on a white sky. No signs of any other living creatures on our visual field.

Crouching, we break open a 1 litre bottle of Mahou lager I had been carrying in my backpack. Using a portion of the bottle's broken neck as a shovel we start digging, following the vertical line defined by the cross.

4
4
4

3

A little stream that won't stop running down her inner leg. The round bulge in her abdomen is emptying itself out inside the car on the A2 motorway. When Carolina manages to get that volume out of herself, the gap and her bend over each other in mutual cancellation.

A few minutes before Bruna's purplish body begins to show up, Alba, the midwife assisting the delivery, asks what the name means, and I reply just the opposite of yours¹⁸. Then Alba asks if I want to drag the baby out, and as Carola keeps on pushing, I say let's go Dutch about it.

Alba, 'White',

Anil, in Spanish, a shade of indigo between blue and purple.

Albañil, Spanish for 'mason, bricklayer, builder', derived from *albanni*, in turn a local variation of (al-banna), Classic Arabic for 'the builder', as pronounced in the Al-Andalus dialect of medieval Moorish Spain¹⁹.

At least in the initial stage, which involves wrecking it from the inside, reforming a flat borders on archaeology. Paint-stripping reveals wall tiles and layers of soft colours - almost always in stucco, or in coatings of plastic, oil, or tempera paint -, as well as lines on the formwork.

It happens quite often- in the cracks in between the layers of black or white plaster, or black or white concrete, or between the old-style concrete blocks of thin, perforated partition bricks, we find little nails for wall-mounted mirrors, or filling made with pages from old newspapers, with who knows what manner of old news.

Cigarette stubs from old brands such as Bisonte²⁰ also turn up. No trace of the smoke, but we find inscriptions, scribbled calculations, small blueprints, diagrams, recessed spaces. There are soft gaps, balls of esparto²¹ grass, blows that hit empty spots, and others that hit metal. That's when the cold chisel transfers the hit to the bones in the hand holding it, and both the metals and the bones vibrate together, then we encounter copper, aluminum, iron, not a lot a metal but a steady flow though. We salvage it. With this hoarding of steel, lead, or brass, there begins a tradition establishing a sort of alchemy, one among the many that spontaneously flourish in the work of masons:

Every year, on the last day of work before the August holidays, the four of us - Manolo, Lumi, Arturillo and I - we go to a traditional, nearly empty tavern in Mediterraneo Avenue, and order a dish of lobster and rice. We order cold Albariño white wine, slurp the soup and the lobster, after cracking it open with our bare hands, swollen and calloused from the day's work.

We know each other's hands, broad from tightening iron and opening sacs. The lusterless fingernails. We know each other's whistling, which is the call-sign identifying our location in interior spaces, among the dust and the cigarette smoke, piercing whistles that cut through the dense air.

We handle the spoons, the cups, we break the bread, on top of the table
there are metals that can crack open the bug's hard shell.

And thus the season ends with this joyous demolition.

When it's time to pay the bill, Lumi resorts to the money earned
from a whole year of selling all the scrap metal we have been collecting.
Thus a gang of work mates wearing stained clothes transmutes the outstrip-
ping of a building's metals into a luxury seafood banquet- sheer alchemy.

I go down to José's shop near Ascao Metro Station in search of Aguaplast spackling paste for fillings > 3mm. That's the best brand of spackle there is, I like everything about it, even the packaging. Kneading it in a little bucket generates a sweet smell as you add the powder, until you get a texture like chewing gum or porridge. My trip to Ascao has been in vain, however, José's stock of that paste has run out, don't do this to me, José, I moan anxiously and so he tells me there's people- and he insists he knows them-, who in a similar predicament, out of Aguaplast spackle when it's most needed, have come up-

says he, seeing my anxiety-

with a trick:

Chickpeas. A can of pre-cooked chickpeas, you just peel off the skin, grind them and knead them into a paste, and you're sorted,

he says in a low voice,

you can do all the filling you need to do,

the finish is not like, totally white, but that's no downside, he says, you do the filling work, then it hardens and you sand it smooth

and paint it over, he says,

and Bob's your uncle.

A famous frontman for Spain's dictator Francisco Franco's family launches a housing development in the eastern Madrid area known as Barrio de la Concepción, in the 1950s. The first rows of buildings, in streets named after the many versions of the Madonna worshipped by Catholics, are finished right on time for a generation of twenty year olds, newly arrived from the provinces, to take residence there.

Winter is ending, and as it borders on warmer days, it brings some rain. It's raining in the new neighbourhood. Down the grey spaces in between bricks there flow little rivulets absorbed by the concrete. That dampness, when exposed to sunlight, generates a kind of saltpeter which builders term an *efflorescence*: a kind of salt that colonizes the clay and whitens the wall's lower parts, like a kind of tartar.

Given the scourge affecting the newly finished housing project, with its 5,000 homes, someone orders the placement, at intervals of a few metres along the streets named after the many Madonnas, of open barrels with a sign saying: URINATE HERE. The collective fluids thus collected will then be smeared onto the bricks with paintbrushes or rollers, till the salt is eliminated.

Just as you're asking me, I asked him, namely, he told me interesting stuff, since salicylic acid contains a benzene ring, toluene might perhaps be a good idea, but given that it's somehow both polar and non-polar²², he suggests adding hexane, oil then yea, olive oil, sunflower oil, that's what I was telling you about, right?, and ethanol if you can get it at Riesgo, I'd rather go for isopropanol, though, it's a bit less polar, but anyway check the prices and if you go there tomorrow then call or text me, ether, ether is such a non-polar stuff, acetone, mate, acetone will do nicely too, call or text me when you are at the Riesgo store, I'd say isopropanol is our priority option, it's so versatile, it'll come in handy, when I get back I reckon I might perhaps bring a bit of THF, but that's another story, you just get to Riesgo, lad, and then you call me, it'd be cool to try that, check whether there's any polymorph out there somewhere, polymorph means it's got a different crystalline structure but it's still the same compound, and then instead of fibres we could have it crystallize into other shapes, we could meet for a short while at 9 AM and then on Monday my flight is at 4.30 PM, better meet tomorrow straight away then, man, my whole family's here with me, ether and THF are practically the same²³, find out whether they have Tetrahydrofuran at Riesgo, ask them, brilliant, I love it, I knew you'd fancy crystallization and then, do as I told you, right?, try some other surfaces, hang on, I know what I'm talking about, I know you don't think it evaporates but it does, water at that temperature is gonna take ages to evaporate, mate, that's why I mentioned days to you, and it's likely to take days, days, but hang on, I don't know, you could maybe leave one dipped in water and perhaps if necessary you might take it home to your fridge, the thing is if you leave it there like, for good, for, like, bags of time, that stuff's bound to turn into a fibre, man, which we might perhaps use as a magical wand, but as for all that, I have no doubt you master it all already, crystallization, and as for THF, indeed, if you leave it exposed to air it's gonna evaporate on your face, and what about ethanol, alcohol is likely to be the candidate, but anyway we need to see how the extractions go as that's what's gonna take us longer, and then we need to figure how to put it into the... the..., fuck, man! I have it in the tip of my tongue, the plaster, what you call it, the *tempera*, and careful with the solvents, you dopehead, don't you hang about sniffing

them all the time, got it? then in a while, when you still have the crystals all neatly shaped into form, you remove them, and what's left is called mother liquor, this week I'll be able to send you diffraction patterns and some pics of your crystals, you'll see, man, it's gonna be so cool, mind you, though, you've got to air it, though given that the solution with soda is basic there should be little fizzing, anyway, you might want to do some mini-tests, the easiest way to do it would be with ammonia, get some from home and pour it till the PH gets to 11 or 12, quite, quite basic, and then let me know about it, ok then, listen, I'm so glad to hear the PCR tests came negative, wait a minute lad, you just caught me in the middle of a FIFA game on the console, yea, those things still happen, and it turned out awful, actually, let me explain, yes, I want to alkalize the acid, to put it plainly, what I want instead of salicylic acid is to get ammonia salt from the acid, namely ammonia salicylate, or sodium salicylate if we do it with soda, so what you produce is a salt, a salt is what you get, a solid all the same, and then you'll have the salicylic acid in essence, it's the same, then you add it and it's bound to work for sure, you should try it out, best with ammonia, and I'll be keeping you updated, come on, buy some Salfuman²⁴, if I remember it right it's water-diluted hydrochloric acid, why am I telling you about Salfuman?, because you pour it into a bucket, heat it up, and there you have your fumes, sorry to lead you into the ammonia and soda trick, the cool thing about Salfuman is that it's hydrochloric acid, your stomach releases concentrated microdoses of that acid all the time, and the gas is hydrogen, so it's all cool mate, don't you freak out, the kettle and the acid, big deal, and as for caustic soda, I'm a total fan, you know, to add it to the tempera, but we've got to figure out how to heat it up, you might need a pot made of gold, mate, or copper, wait, not copper 'cause it'll eat it all up all the same and then it'll give you cuprous chloride, Salfuman's got many names, *muriatic acid, spirits of salt, acidum salis, marine acid air*, check it out, it would be best if it were made of gold, or a very large beaker you get at the Riesgo store, man, come on, go to Riesgo later and then call me.

Star just saIt
/ Estrella just come out²⁵.

TREMULOUS

We've boiled the bark, removed the acid, separated the crystals, diluted them again- we now have salicylic acid in liquid form, pure distilled poplar bark, and we have dipped a huge new saw in it, after dipping some of old fretsaws, which the acid has covered with a grayish-blue slobber. We'd like to see if the poplar manages to eat off all of the saw's teeth, which would be a small revenge.

Without mounds around us and with the fog lifting quickly, we are exposed to detection by the watchman patrolling by car. We would not like anyone to think we're connected with whatever might be there.

We remove the earth from under the cross, and at a depth of a few centimetres we hit on something hard, we enlarge the gap by hand and find a brand new, shiny purple box.

It's the right size for a foetus, a small animal, or a weapon, but no one prays to a weapon. I touch the lid, it's cold, as is my hand which is shaking, Jorge and I look at each other, seeing in each other's crouching figure the Angelus from that evening. A few minutes elapse, though the sun is still on the same spot, a round, syncopated eye, an empty watch face.

We cover the box again with the earth we had dug out, pressing it flat with our hands, and then we stand up and hammer the cross back into place.

The ground is objectively sealed now. The haste overpowers us and gets the better of us.

I lift my head and imagine someone is looking at us from the spot where we filmed that shot back in January. I drop the piece of marble we used for hammering the cross, just a random chunk from a broken tombstone, with sets of two or three letters I read as suffixes.

We drop the bodies, which hop down the slope, and get out of there without saying a word until we reach the petrol station.

At a bar in Malasaña, Fer asks Pablo what this place used to look like. Pablo goes into serious concentration, pictures himself there, in sharp definition, on that spot in time and says

I used to think then I DON'T WANT THIS EVENING, I WANT IT BLACKENED

and in the midst of that not wanting/wanting the evening, Pablo would come here, order something, go to the toilet downstairs, and blacken his evening at this joint, patronized by barely anyone else outside the former owners. Two unmarried brothers; quiet twins, smokers yet teetotallers, decent folks, virgins- as one of them told us one day, to which the other replied "speak for yourself!", though some days later he admitted to us that was true of him too. Teetotallers both of them, in their beautiful bar, mostly empty except for a few regulars.

The current owners occasionally keep an eye on the toilets downstairs and are relieved to find you're there just to piss or take a crap.

We don't want to be like this bar, we are scared of suffusing into it, yet we are drinking it whole. We finish the last round and we leave, trying to come up with a list of joints that might be like this one used to be. Not an easy job.

We get to Lozano's, which is about to close for the night.

Inside, the place is half full, and the Lozanos- father and son- are moving about behind the bar. They greet us in a serious tone and Lozano Sr says "you'd better order quickly", to which we nod and I can picture him shutting down the premises and reopening the next day, we didn't know anything, now I know it's better this way, without that damn thirst at the end, three doubles if you would please, and then we'll be on our way.

We schedule a theatre hall, the deepest of dens, without much thinking, without a real decision or even ever charging for it, only out of the foreboding that something is about to happen. This is not a decision we choose to make so much as one that chooses us to be made. The Pradillo Theatre is a dearly loved place, or rather a relative of ours who is sick and dying with our same ulcers.

Featuring early on in the show's program, there's Patricia Caballero's performance piece *Barrunto* ['foreboding']. She comes from Seville, and there at the heart- of the piece, and of the hall, and of the Prosperidad district in Madrid-, at that instant so fucking ship-wrecking and so sacred, on Friday and then on Saturday, she stands in the middle of a circle defined by the whole of the scant audience on twenty seats, and from the centre of that circle she breast-feeds the newborn, moribund theatrical event that hatches and lives and dies during her 50 minutes on the stage. We literally watch *Barrunto* being suckled by Patricia, as she is still lactating at that moment.

After having traversed the expanse of one of her dances, seat by seat she goes round the circle offering us milk, equally round and translucent, from her breasts. It's evident she will only give it to those who *do* want it, and those of us who really do take it on our hands, shaped like bowls in symmetry with her breasts, as per the oldest of bowl technologies. At the centre, next to her there's a packet of cheap biscuits, which she offers us for dunking, she says earnestly, and there it stays, it's a €1.00 packet.

Now Patricia is back into the expanse of another dance without forsaking her breast. She is now squeezing it in the direction of the spotlights, the air suckles it, and so do our eyes watching it, as it carpets the theatre with milk.

In one of the photos taken by Jorge I'm licking the palms of my hands. In another one, Patricia is scanning the blackness at the back of the stage and shooting a barrage from her tit, in a picture worthy of NASA.

The stage floor at Pradillo Theatre is black and gets repainted as seldom as possible, about two or three times a year. When freshly painted, it's a matte-coloured deck looking brand new, then it goes glossy, and keeps track of whatever occupies its space. In the working light of the *Barrunto* performance, the floor looks like a starry heaven, so untypical of the Prosperidad district, a Milky Way of shining dots, *galaktos*.

Unable to mop away that layer, as hard to encapsulate as so many other ghosts or remains in the black box, come Monday morning, under a harsh work light, we repaint the floor.

Star

Come out

✓ ✓ ✓

Star!
Sun!
Come out!^{26,27}

We're overheating but there's the sewer. The molten iron manhole cover reads *Canal de Isabel II²⁸, Supplies*, and to date, this is the heaviest object-cum-text I have ever lifted. Once opened, the manhole leads into a network of tunnels. We have never gone beyond the third corner, because by the third turn the darkness is complete and we don't trust the torchlight Kapo trades. Upon seeing us climb out, a man once told Kapo that one day we might be goners if the water flow gets turned on, and they do turn it on, mate, every once in a while, no shit, but they do, and that's why we never get too far though we're tempted to.

Actually we do trust Kapo's torchlight because we are gullible and trust about anything we hear. A kid has told Kapo that the tunnels reach all the way to Pirala in the Ventas district, and from there others cross the underground stretch of the M30 motorway, such that you can emerge into the traffic lanes like a Ninja Turtle, and at the bottom of that pit there are even more sub-levels further below, with people living there, and even more people further below still, and below that people in total darkness. Imagine an inverted building, buried underground, with its rooftop licking the warm, oily water in the depths like a dog's tongue, the kid has told Kapo the water flow doesn't get turned on down there, and to just let him know whenever we want to go, and he'll take us.

We spend the summer here- dark, cool, pisciform. Sometimes the conversation is just utterances celebrating the fact we're here, of the kind *this is so fine, mate*, or *this is dope-dope* encapsulating here the feeling of elation we feel at having come up with this possibility, *what a bit*, and we look like ordinary tourists who only share the love of a place or a finding, *this place rocks, right?, so dope!* - and the booming voice echoes away down the tunnel's sphincter. It's only on this side, this negative of a hemisphere, this hole, that we feel entirely free. It's liberating to know that such hideouts exist and we can get here, that they are here for us, a vanishing point, a drain or outlet. We have the sewer and above all, the clandestine smuggling this evening.

We go down. We jump over the fence and into the premises with a brief dance. I go down. I jump. I dance.

Sometimes it's just Kapo and I and then Gonza turns up and he gives us a fright first, and then some joy, or I turn up and they're crying with laughter and they tell me everything from the start, so they burst with laughter again, or we tell each other we have noticed there's something there.

The smoke pours inwards, packed into our voices, with the same suction that brought us here, and we know ourselves to be invisible, in connection with all that matters to us. We come and go, then it's September and sometimes we leave the lid covering only half the hole, like an eclipse on the ground.

We're on the beige carpet over black floor at the Red Hall in Canal Theatre in Madrid. Resounding colour of unvarnished wood at the room in Reina Sofia Contemporary Art Museum where we rehearse, the white one at Usera, grey at the back where we rehearse, the plain heated concrete at Kortrijk, where we rehearse - finally, we premiere

and back to the van, in the Bordeaux area, we stop at the Dune of Pilat. One more day to reach Madrid, ten till today's gig.

Gates open at six; it's a quarter to the hour and we don't know yet which three of us are starting, I look for a wig I think is suitable for the beginning, it's not there but there's a small Belgian brick, I grab it, a small green cow, the spyhole that fits so fine in my sock, it's ten to, we're ready, the same three as yesterday coming out, where's Louana? It's five to, we're ready

there's three of us on the beige carpet at the black and red hall in Canal, quickly the three positions, shifting weight and there now, the public are coming in little by little, ten past six, silence, through the corner of my eye I look for Carola among the seats, she's there, Cuqui presses PLAY: Debussy, time passes, then a bit more, Debussy, a shadow moves across the beige surface, I think it was a foot, Gilles FADE IN, a thousand spotlights on IN and then we make our move.

Cécile, Óscar, Louana, Anto, Jordi changes the floor for us.

We're on the ochreness of the Dune of Pilat. Fresh from staging *Las Ultracosas* ['the ultra-things'] at Kortrijk, close to the Belgian coast. Last time I had been at the Dune was on the way back from the Netherlands, driven by Sofi. We were then living in a land, a *nether land*, where there isn't a single mountain, and I reckon perhaps that's why we came to the largest accumulation of sand- grain upon grain- to be found along the way.

Dawn is coming again now, and before the sun rises Óscar and Louana caress the dune's ochre silhouette against two shades of blue bisected by an even bluer horizon, and there are ships in the distance.

At that moment I don't know it yet, but Carola came to see us and we made love at Kortrijk until we made Bruna. The food was healthy over there, it was cold, there was a bottle of cognac we had bought at Cognac.

Upon this volume of sand that has swallowed two whole villages over the centuries, we sip some juice we brought from the hotel, timidly do some dancing, it's still the early morning, we roll like croquettes or like gringos, and still in complete and utter solitude the sun rises and we leave.

As we walk down from the top of the dune I imagine a light going out, in synch with the dawn, in a sand-filled hall in one of the buried villages I am crushing under my feet. I still don't know it by then, but we are headed towards our last show.

With Fer, sitting at the terrace of Bar Yola at Pradillo Street, looking towards the theatre:

Why didn't we set it on fire, mate?
Because it burned us.

Pick the most sleep-deprived weeks in your whole life. Stitch them together until they add up to half a dozen, at least. Your sleep, incinerated by daytime. Another day. And another, and it's just tiny holes. Half a dozen more, another week, it's quite the gap. Your doppelgänger finds your backpack in some wagon. Your wallet is inside, among other things, and your keys. Your twin stranger doesn't know he is one until he opens your wallet and sees your ID. Were he not identical to you, quite likely he would have sent you the backpack with all your belongings in some conventional fashion, such as leaving it at the police station, or dropping by your place, and buzzing the entryphone at the gate, but he decides to just let himself in. He fancies at worst there will be a moment of confusion or two and then he'll be able to just leave. It's not like he's been studying your Facebook profile or has gone to the hairdresser's to resemble you more closely- after all, these stories aspire to fill barely half a page or so. It boils down to this: your doppelgänger finds your backpack in a Metro train, changes direction on Line 2, alights at your neighbourhood, and opens door after door until he is inside your home.

Apartment 5B. Carolina is in the shower, Bruna is stretching in the living room, a newborn that's still sightless. Your double is there, he approaches Bruna and looks at her. Bruna seeks you out, pouts, goes quiet, and then starts wailing. A blender can be heard from across the building's inner courtyard. Then it stops. Your doppelganger drops the backpack on the same spot where you usually do, then opens the door and leaves.

And Cote tells us how, when looking at a dying cat, right before the precise moment when it dies, a few seconds before that, when the cat still lives, she sees a host of fleas leaving the cat's body as though in a ballet dance.

Totally wasted at last, the theatre's director admits to Cuqui that after seeing the dress rehearsal he had sent the whole maintenance team to readjust the screws in the stands.

Deep into Usera district, resting on a steep grey doorstep leading to the warehouse where we are rehearsing with Cuqui. On the step you can see a footprint disclosing the concrete's soft wet past, an onomatopoeic sign inscribed on its hardened paste, its stony will. Sitting next to such accident, Cuqui is recounting the premiere of *The Nowness Mystery*, a show co-produced by several theatres from Northern Europe.

On the eve, the director of one of those theatres is watching the dress rehearsal. Cuqui, Amalia, María on stage. He watches the show and then leaves.

The confession comes the next evening, after the premiere, which culminated in a full house and heartfelt applause. After the last drinks, the director, who is very happy with the show, swears he thought *The Nowness Mystery* was going to be a flop, that the public would gradually walk out till all the seats would be empty at the stands- a retractable, iron and wooden structure of the kind that's typical in modern black-box-shaped venues, so different from the traditional terraced rows of seats carved in massive stone, which would not make a sound if the public were to suddenly walk out.

All stands sink the scene.

This one is of the type that consists of a multitude of planks, steel tubes and screws, with a constant creaking of wood, and does not stop quaking and shaking, on and on all through the evening, in the director's nightmares. He sweats and sees in his mind the public leaving, politely but thunderously, in the middle of the show.

When he wakes up, as he has his morning coffee he texts the whole crew at the theatre: first thing today, please, readjust all the bolts and screws in the stands.

Lying next to Bruna, she's looking at me. I know she can't see me, but sometimes our pupils are completely aligned. Her eyes are still a line of lead, with the power of a colour we do not know yet. Right there she seems to be looking at me as through from another time or another world and I know we are only passing by each other.

There's a fence here

it's tall but

there's a gap here. I'm with Marc, both of us leaning against the fence, the sun is about to rise after a night that has been- it must be said- all silence and slowness except for the bodies, someone else is coming, gives the fence a push, the iron bars shake a little, and as he walks away, because he just came by to say this, he says

these railings are shaky like milk teeth.

STARRING:

Carolina Sisabel (pp. 179, 180, 184, 193, 220, 241, 244), Elena Córdoba (pp. 179, 186, 189), José Luis Relaño (pp. 181, 201), Jacobo Cayetano (p. 182), Lorenzo García-Andrade (p. 182), Alfonso Parra (p. 182), Custodia Palacios (pp. 813, 209), José Manuel Cornejo (pp. 183, 190), José Manuel García Cornejo (p. 183), Bruna Sisabel Cruz Almarza (pp. 183, 185, 220, 241, 244, 247), Fernando Gandasegui (pp. 186, 192, 209, 233, 242), Joven de la Perla (p. 187), Leticia Ybarra (p. 187), Amelia Cornejo Palacios (pp. 189, 209), Paulina Chamorro (pp. 192, 216, 218), Jorge Anguita Mirón (pp. 192, 142, 218, 232, 234), Fracha O'Donnell (p. 193), Javier F. Gorostiza (pp. 194, 195), Alejandro Gómez Pérez (pp. 194, 226, 227), Ignacio Macua (p. 194), José Díaz (p. 195), *Yabba* (María Jerez) (p. 195), Antonio Menchen (p. 195), Beatriz Alonso (p. 195), Carlos Fdez. Pello (p. 195), Javier Fresneda (p. 195), Víctor Santamarina (p. 195), MAH ASY (p. 196), Leonor González (p. 196), Víctor Pino (pp. 196, 197), José Luis Martín-Andino (p. 197), JAR ASY (p. 197), KAO2 ASY (p. 199), Sergio Moreno (pp. 199, 207, 211, 238, 239), Gonzalo Fernández-Montes (pp. 199, 207, 211, 239), Esther Gatón (p. 200), Nora Barón (p. 200), Pilarica (Gabriel Alonso) (p. 200), María Folguera (p. 207), Miriam Martín (p. 207), Iñaki Álvarez (p. 209), Alba (p. 220), Manuel Cruz (p. 222), Iluminado Jesús (p. 222), Arturillo (p. 222), José Uni-Her (p. 224), Pablo Caruana (p. 233), Patricia Caballero (p. 234), Cuqui Jerez (pp. 240, 246), Gilles Gentner (p. 240), Cécile Brousse (p. 240), Óscar Bueno (p. 240), Louana Gentner (p. 240), Anto Rodríguez (p. 240), Jorge Salcedo (p. 240), Sofía Montenegro (p. 240), María José Jaña (p. 245), Amalia Fernández (p. 246), María Jerez (p. 246), Marc Vives (p. 247).

TREMULOUS

- 1 Ybarra, Leticia. *Caniche*. Eng. trans. by Alberto Vallejo.
- 2 Etymologies from Google's English dictionary provided by Oxford Languages (*Translator's Note*)
- 3 Harpur, Patrick, (2002). *The Philosopher's Secret Fire: A History of the Imagination*, Victoria, Aus.: Blue Angel Gallery, p. 299.
- ?? People shivering in the train; I alight at Mostoles Central Station. Juan Luis H. Cardós has been living here ever since he did a PhD on the identification of lichen in tree trunks. He brings a magnifying for me, and another one for himself. A salmon-pink dust is eating the fruit of the red fungi.

"The red, dust-like stain is *Inonotus obliquus*; up there the little hairy white mushrooms are *Schizophyllum commune*; the ones sprouting in the chainsaw's cleft are from the ancient *Aphylloboral* order; and there's that brown dust, surely fungal but hard to identify, it will require molecular analysis, I have never seen anything like that. As for lichens, there are two species, *Xanthoria parietina* and *Phaeophyscia orbicularis* on the side of the 6th, a nest with empty spider eggs on the 7th, and traces of the circulation of several snails here and there. All that and *Cytospora chrysosperma* besides."

- 4 Córdoba, Elena. (2018). *Soy una obsinada célula del corazón y no dejaré de contraerme hasta que me muera*. Madrid: Aflera Pliegos.
- 5 Eliade, Mircea, (1956) *Forgerons et Alchimistes*, Paris: Flammarion; Eng. trans. by Corrin, S., *The Forge and the Crucible: The Origins and Structures of Alchemy*, Chicago: University of Chicago Press, 1962, p.50.
- 6 Eliade, *op.cit.*, p.8.
- 7 Beckett, Samuel, (1953). *L'Innomable*, Paris: Minuit; *The Unnamable*, London: Faber & Faber, 2010, p.38.
- 8 Gazpacho is a cold soup typically eaten in Spain during the hot summer months, almost never in winter. Alyalle is a popular brand found in most supermarkets. (*Translator's Note*)
- 9 A brand of ibuprofen popular in Spain (*Translator's Note*).
- 10 News item.
- 11 From the mid-1980s all through the early '90s, the Los Focos slum in the outskirts of Madrid became the largest shanty town in Spain and a hotspot for drug-trafficking and drug-related crime (*Translator's Note*)
- 12 Negarestani, Reza, (2008). *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*, Melbourne: re.press, pp. 87, 88.
- 13 "Las Trece Rosas" (the *Thirteen Roses*) is the name given in Spain to a group of thirteen young women who were executed by a Francoist firing squad in August 1939, just after the conclusion of the Spanish Civil War (*Translator's Note*).
- 14 *Epipremnum aureum*, a species of flowering plant in the arum Araceae family, with a multitude of common names in English, including *golden pothos*, *Ceylon creeper*, *hunter's robe*, *ivy arum*, *house plant*, *money plant*, *silver vine*, *Solomon Islands ivy*, *marble queen*, and *taro vine*. It is also called devil's vine or devil's ivy because it is almost impossible to kill and it stays green even when kept in the dark. (*Translator's Note*)
- 15 Cennini, Cennino, (c.1400). *Il Libro dell'Arte, o Trattato della Pittura*, Florence: Felice Le Monier, 1859, pp.133- 134; Eng. trans. by C.J. Herringham, *The Book of the Art: A Contemporary Practical Treatise on Quattrocento Painting*, London: George Allen, 1899, p.58.

- 16 Kazantzakis, Nikos, (1954). *O Τελευταῖς Πιεσμόῖς*, Eng. trans by P A Bien, (1960) *The Last Temptation of Christ*, New York: Simon & Schuster, 1988, pp.373-374
- 17 Sadek, Walid. (2014). *El tiempo y la edad del ojo*. Madrid: Continta me tienes; Eng. trans. by J.M. Bueso for this publication.
- 18 *Alba* derives from the Latin for ‘white’. In Italian and Spanish it can also mean ‘sunrise’ or ‘dawn’. *Bruna* is the female form of *Bruno*, which derives from the Old High German *Brun* (Modern German *Braun*), meaning ‘brown’, or, by implication, ‘dark-skinned’ (*Translator’s Note*).
- 19 The author is playing here with the fact that, contrary to actual etymology, to Spanish speakers the word *albañil* intuitively sounds like a compound derived from *alba* + *añil*, in which case hypothetically it might mean ‘indigo dawn’ or ‘indigo white’. (*Translator’s Note*)
- 20 *Bisonte*: A cheap, extremely popular brand of cigarettes introduced in Spain in 1934, and typically associated with working-class smokers until the 1980s (*Translator’s Note*).
- 21 *Esparto*: strong kind of grass found in the south of Europe, esp. in Spain, used for making baskets, cordage, and a type of cheap casual slippers traditionally worn by the working classes throughout the 19th and part of the 20th century. (*Translator’s Note*).
- 22 The empirical formula for the colourless monoclinic crystals known as salicylic acid is C₇H₆O₃. Generally it seems to be somewhere in the middle between strongly polar and strongly non-polar compounds. (*Cf.* https://pubchem.ncbi.nlm.nih.gov/compound/salicylic_acid) (*Translator’s Note*)
- 23 Tetrahydrofuran (THF), or oxolane, is an organic compound with the formula (CH₂)₄O. The compound is classified as a heterocyclic compound, specifically a cyclic ether. (*Translator’s Note*)
- 24 *Salfuman* is the name of a popular brand of muriatic acid (diluted hydrochloric acid) traditionally sold in Spain as a heavy-duty cleaning product. As with ‘hoover’ for ‘vacuum cleaner’, or ‘kleenex’ for tissue in English, in Spanish the brand name *Salfuman* has become the generic name of the product. (*Translator’s Note*)
- 25 *Estrella solo sal*: Multiple pun, as *Estrella* can be the Spanish noun for ‘star’, but also a given name, and in the absence of further syntactic clues, *sal* may be a noun (‘salt’) or the imperative of a verb (meaning ‘come/ go/ get out’) (*Translator’s Note*).
- 26 From a misunderstood line in a hip-hop track by Kayes.
I text him to ask him what exactly he is saying and he replies with an audio message: hi who are you? I lost all the contacts in my mobile phone when I switched providers, who are you?
In a split second he texts
Are you Rico?
I say
Rico, rich oh so rich
He texts :) and the emoji with the hand doing the OK sign
and he says
Yes
COME OUT! YOU SUN! STAR
OUT FROM THE ABYSS SO FAR
OUT FROM THE BOTTOMLESS DARK ;)
I've already added you to my contacts
- 27 *Estrella! Sol! Sal!* (*See previous Translator’s Note*).
- 28 *Canal de Isabel II* (CYII) is the publicly-owned corporation that manages the water supply in Madrid (*Translator’s Note*).

25

Reivaj Zurc

Tania Pardo

&

Manuel Segade

△△△

)

Ex

Art is thought from the future. [...] If we want thought different from the present, then thought must veer toward art.

Timothy Morton, *Dark Ecology*¹

Prophecy after the event undermines the authority of cause over the effect.

Reza Negarestani, *Cyclonopedia*²

I have no precise recollection of when it was that I saw him for the first time. Seven, eight, or even nine years may have elapsed. I think I remember he was wearing a striped pullover and he looked quite familiar to me.

I met him in my first Picnic Sessions, five years ago, when I was already CA2M's director, although both of us were in the audience then. He was wearing a blue pullover and he greeted me as if I was supposed to know him.

Ever since then we have met on multiple occasions under different circumstances, sometimes in art-related, or performing arts-related, contexts, sometimes in chance encounters in the street or at gatherings in the company of mutual friends or acquaintances. We have shared certain sites and settings in Madrid: the Matadero and La Casa Encendida art centres, CA2M museum or Pradillo Theatre, as well as the occasional bar or two, nearly always in the Lavapiés or Carabanchel areas.

1 Morton, Timothy. 2016. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press, p.1.

2 Negarestani, Reza. 2008. *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*, Melbourne: re.press, p. 226.

I have the feeling we would have never been introduced. As if he had always been here. After all, artists' claim to presence in museums has always been greater than ours.

Javier Cruz is so Madrid.

I see him not so much as *city* but rather as a sign of *urbanicity*: he looks like a form of behaviour to me, a peculiar form of *citifying*. It is tempting to see his graffiti interventions, his tags, not as his own markings in the streets, but as street figurations, limbs from the urban body, a nominal regime of habitability for the city. Conceiving the public sphere from the standpoint of a paint sprayer's range on the wall has had a structural impact on his subsequent artistic practice. For one thing, it has led him to an understanding of art as always threatened by the risk of incurring illegality or losing one's physical integrity. And moreover, from that perspective there is no way of understanding the materiality of culture outside an integral connection to his body's trace. The latter speaks, but speaks not itself: it pleads the basic right to illegibility, taking on the exuberant visibility of a rampant opacity.

His oeuvre is an extension of himself because in everything he creates there is a bodily, autobiographical nuance: "I'm under confinement and unbearably clean from the entire flow of stuff that ends up in that liquid part of the body after the slightest opening of its borders". In fact, Manuel and I have often remarked upon the intense physicality in the way he hugs you, and the sense of corporeality hovering above most of the stories he tells.

In his text for this book he repeatedly equates the body with boundaries. Those between men, things and nature: it seems it is solely art that may dismantle them. The aesthetic production of the world is a possibility of survival, of overcoming the barriers through coexistence. Whether in art or storytelling, fiction blurs those

boundaries, or at least, it teaches us to coexist with them. A narrative's impact on the real doubles the un-folding of experience, like an excess, something unexpected, an excrescence, a cyst, a virus, a bacterium.

I find it rather striking how he has this ability to find the most accurate and dazzling nouns and adjectives in his stories, as well as the most original metaphors.

There is a language that is normative, another one that does things, and yet another one that is what things can do. The latter is speech or expression rather than language, and rather than uttering, it happens.

He twists words until he makes them our own, stretches them like chewing gum and makes bubbles with them, giving them back to us transformed into power-phrases like the one he used as the title of a workshop for children: *Dabuti, un virus* ('Brill, a virus'). He is a yarnspinner, a spinner of situations, able to spin the most seemingly trivial anecdote into the most glowing tale.

Survival lies in storytelling, it is a matter of life support, like breathing. The tale is his own body; he is an exhibitionist, but capable of delivering a very intimate voice, perhaps because in the 1990s an issue-sensitive education rendered the intimate political. That is why his body's unavoidable masculinity is conjugated into speech-feminism; i.e. power deposited by happening.

Madrid, 2015. The *Aquí hay dragones* ('Here There Be Dragons') exhibition, curated by Neme Arranz at La Casa Encendida art centre. For this show, Javier Cruz and Fernando Gándasegui carry out a performance titled *Aquí, en El Alto* ('Here at El Alto') which is now part of the CA2M's collection. Beginning at 11pm, long after the art centre has closed for the evening, members

TREMULOUS

of the audience book individual tickets, and the event lasts into the small hours. A security guard awaits you at the entrance and escorts you to the exhibition's hall. Once there, in near total darkness, you find your way guided by the faint emergency lights until you reach a service corridor used as storage room. As music sounds, you glimpse a hooded figure walking towards you. And then, in that narrow space, with enjoyable uncertainty you wait for something to happen. After a few minutes of curbed expectation, that figure walks away again and you leave the room after nothing has transpired. Or maybe everything has.

There is an element of exercise, of rendering technique normative for work, as if physical exertion and its regulated constraints, much like in sports training, were part of sense-making. There is a correlation between text and reading, between the utterance and the time of decoding. Remember, Tania, how he told us: "It'll take you an hour and a half to read it; better read it in one go".

I also remember that, almost by chance, I came across his work at the 2013 *Circuitos* show, and I understood then a lot of what he does: skirting the boundaries, wandering about the fringes, ceaselessly traversing spaces, both physical and mental. That is what Javier Cruz does. For that show he bought a piece of a meteorite through Amazon and placed it in the asphalt gravel at Avenida de América in Madrid. He also carried out interventions in some sewers near the exhibition venue, placing prisms in the access manholes, which became filled with a myriad iridescent lights when the sun hit the crystals. Small, nearly imperceptible gestures, nevertheless capable of altering our perception.

The Baroque period- by dint of being so artificial, so deeply in need of coating reality with a new layer of representation capable of generating a truth-effect or, at least, an experience-effect - allowed certain experiments with the chemistry of things that are tantamount to ejecting language from the present. When alchemists were manufacturing gold, they were following allegorical instructions, whose referent was the sexual communion between two bodies leading to the androgyne, wherein mercury- a poisonous liquid metal- was transmuted into gold. The bodily fusion and the gender transition were part of a figure of speech superimposing chemical instructions and symbolic reverberations that would expectedly unleash transformative effects upon matter. This spiritual journey was a thoroughly physical one, drawing from a certain material culture in order to generate sense, which in turn birthed a new materiality. Nowadays, this would be called '*hyperstition*', '*fictional quantities that make themselves real*'³. In his text, Javier mentions a footprint at the cemetery. That is a visual onomatopoeia. Javier sees figurations of language in things, but what he shows us is the transformative dimensions of language, the suspension of meaning like the peeling of skin off a fruit. In that, he is not alone among his generation: consider the metaphors and other figures of speech that David Bestué turned into sculptures for his exhibition at Reina Sofía Museum⁴, or the lines of verse that are bodies when María Salgado delivers them and the night back to us; or the thrilling resistance to support in Julia Spínola's cardboard sculptures. In Tom McCarthy's novel *Remainder*- a treatise on re-enactment

3 *Ibid.*, p. xiv.

4 September 13th, 2017, to February 26th, 2018 at Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, in Madrid.

and the nature of repetition in theatre and performance- , the protagonist reflects on how “*he had to learn too: matter’s what makes us alive—the bitty flow, the scar tissue, signature of the world’s very first disaster and promissory note guaranteeing its last*”⁵.

I also remember that piece in which he turned a guided tour through an exhibition curated by Irina Mutt into an intensive, overflowing reading of WhatsApp texts about a love proposal, and then afterwards he told us his intended beloved had actually turned up at the tour. Fiction or reality?- we wondered. Or that occasion when he told us how, for a piece within the *Mutaciones* program which he developed with the PLAYdramaturgia collective, he had used a certain Spanish reality-TV-cum-internet-meme celebrity’s⁶ phone number as the contact number to advertise Miguel de Cervantes’ childhood home⁷ for sale in Spain’s most popular real-estate website.

Javier Cruz is an amazing storyteller drifting between surrealistic textuality and everyday connotations. His own biography supplies the countless stories his practice feeds upon. Regarding the set of pieces included in the work *Hito, hito, hito*⁸, shown at INTRANSIT

5 McCarthy, Tom, 2006. *Remainder*, Richmond: Alma Books, p. 283. In the context of a reenactment of Tino Sehgal’s *These Associations*, Javier Cruz himself reflected on repetition as experience, and action as the only true experiential form. Cf. <http://javicruz.info/index.php/these-associations-de-tino-sehgal/> (accessed on November 13th, 2020).

6 For the cringe, indescribably inane, and barely comprehensible (outside a Spanish context) celebrity being referenced here (namely a high-class bum from a wealthy, Franco-related aristocratic family who speaks with the equivalent of a half-articulated, unbelievably ridiculous toff accent in Spanish), see <https://www.elperiodico.com/es/cuaderno/20190615/pocholo-martinez-bordiu-un-aristocrata-con-mochila-7499626>. (accessed December 26th, 2020) (*Translator’s note*).

7 *Casa Natal de Cervantes*, in Alcalá de Henares (35 km east of Madrid), a national heritage museum site and tourist attraction. (*Translator’s note*).

8 Untranslatable pun: *hito* means ‘landmark’ or ‘milestone’ in Spanish, but it is also a homophone of the Japanese name *Ito*. Therefore to a Spanish ear the triple repetition *hito, hito, hito* sounds like a kind of Japanese war cry: *Ito, Ito, Ito!* (*Translator’s note*).

2014 and then at La Fragua de Tabacalera, which display many of the typical features of his work, Javier Cruz explains: “There unfold several stories about invisible stones, mountains and traps, all fanning out from a single gesture by a citizen from the Sierra mountain area to the Northwest of Madrid: throwing a stone that pulled down an Air Force helicopter. A gesture that’s small and rather peripheral in terms of the great events of 1989, a tiny gesture in the midst of a crucial year during the great paradigm shift at the end of the century [...] In ‘89 I was 4 years old”. In another piece, he tried to work on the meaning of the songs by singer-songwriter José Luis Perales⁹, which formed the evocative soundtrack to the journeys by car with his parents when he was a child. Eventually, Javier did manage to contact the singer by post and presented the project to him, but they ended up conversing about fossils and precious stones. “Actually,” Javier Cruz clarifies, “the operation boiled down to showing up with José Luis Perales and talking only about *terra sigilata*, around some of the pieces he has made employing that technique, selected by me. On the day he hosted me at his place we exchanged gifts- I brought him a Chilean ceramic, and he gave me a little Roman-style lamp he had made”. And the piece is just that, a happening going from body to body like a subtle rumour or a thriving fantasy.

But if there is a common feature underpinning all this, it lies in collaborative practices, and the names sprinkled throughout his conversations: María, Carola, Gonza, Antonio, Cris, Cuqui, Fiacha, Lorenzo, Perla, Leti, Maral, Javi or Kapo. His buddies. “Through enactment, scenic performance and contents grouping, in

9

Initially associated with the protest song movement of the 1970s, J.L. Perales' subsequent style of romantic ballads and commercial Latin pop became hugely successful in Spain and parts of Latin America from the 1980s onwards (*Translator's note*).

collective practice I find models of dialogue applicable to situation-design and public-sphere negotiations". Friends- the best and the rest. Javier's beginnings in the art world date back to his period at Elgatoconmoscas ("Thecatwithflies"), a performance collective that designed situations aimed at challenging dominant forms of logic. This collective had an indeterminate, variable number of members depending on the power requirements of the performances they carried out.

For Javier Cruz, words and their etymologies, as well as linguistic and poetic constructs in general, are also a crucial path for learning and development, alongside scenic performance, which he explored at the PLAYdramaturgia collective between 2012 and 2018, and individually thereafter.

When a definition is based on the inner nuances of meaning constituting a word, on the bowels of language, the originary fiction displays its complexity, blurs usage and generates a new meaning. It is as though the experience of speech were retrieved, and thereby speech went from its being specific to becoming in itself a genealogical machine of possible narratives, common usages, miscegenation, ruptures and bondings generating a new speech. Representation-speak, scheming/stage machinery-verb, hinge-adjective.

At one point in his text, Javier writes: "*I don't know if the text is about the exhibition, or the exhibition is a sort of spin-off of these pages*". His writing seizes the exhibition, and the texture of the latter captures the former. The point of the collection of anecdotes he includes is for us to incorporate his life into the reading, as if they were memories of ours, as though repeating somebody else's anecdote made it ours, as if we could be transformed by collectivised recollections through some kind of prosthetic memory. Just as in the digging of etymologies, the mincing of words into different storytelling machineries, just to find that all

those narratives belong to us, that our speech faculty is always choral, collective, the result of multiple exchanges and a lot of violence. That is what the experience of his artistic work relies upon as well- nor does it avoid the terrors, the intricate misfortunes and the broken dreams lying underneath the material substance of language itself.

There is a concept in linguistics and literary theory that might be useful for understanding Javier's use of language. Russian-American linguist Roman Jakobson's 1957 theory of *discourse shifters*¹⁰ (symbol-indices defined as special grammatical units that are contained in every code and that cannot be defined outside of a relation to the message) was revisited in 1982 by Italian philosopher Giorgio Agamben¹¹. According to Jakobson: “[...] a striking example [is] the personal pronoun. I means the person uttering I. Thus on one hand, the sign I cannot represent its object without being associated with the latter ‘by a conventional rule’, and in different codes the same meaning is assigned to different sequences such as I, ego, ich, ja etc.: consequently I is a symbol. On the other hand, the sign I cannot represent its object without ‘being in existential relation’ with this object: the word I designating the utterer is existentially related to his utterance, and hence functions as an index (cf. Benveniste)”¹². Jakobson insists that the peculiarity of personal pronouns and other shifters lies in the lack of univocal, constant or general meaning: “in fact, shifters are distinguished from all other constituents of the linguistic code solely by their compulsory reference to the given message”¹³.

10 The term was coined by Jespersen. Cf. Jakobson, Roman. (1957) Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb, in *Selected Writings, II: Word and Language*, The Hague: Mouton; 1971. pp. 130-147.

11 Agamben, Giorgio, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Torino: Einaudi, 1982; Eng. trans. by K.E. Pinkus & M. Hardt, *Language and Death: The Place of Negativity*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

12 Here Jakobson is citing the example discussed by Burks in his study on Peirce's classification of signs, cited in turn by Benveniste. Cf. Jakobson, Roman, *op. cit.*, p. 132.

13 *Ibid.*, p. 132.

In Agamben's view, "*the instance of discourse to which the shifter refers is the very taking place of language in general*"¹⁴. Through shifters the message references the very event of language itself, the site inside itself where meaning can truly be generated. Shifters, "*which indicate the pure instance of discourse, constitute (as Kant understood perfectly, attributing transcendental status to the I) the originary linguistic structure of transcendence*"¹⁵. The existential relationship between shifters and discourse presupposes a source: "*the utterance and the instance of discourse are only identifiable as such through the voice that speaks them, and only by attributing a voice to them can something like a taking place of discourse be demonstrated*"¹⁶. The voice uttering the message acts upon itself, and that *I* decides a world, a negotiated world that through communication nevertheless generates another voice: that of interpretation, in turn moved in its subjectivity. The tree is a shifter with a compelling reference to the given language, it is a re-enacted reminder of its own end but also of the biographical beginning or principle. It is a natural constituent that has become bodily source code, but also a personal language aspiring to be a common, shared desire. Not for nothing shifters remind us of gearshifts and sceneshifters, the stagehands responsible for moving scenery in a theatrical production¹⁷.

14 Agamben, G., *op. cit.*, p. 76..

15 *Ibid.*, p. 26.

16 *Ibid.*, p. 32.

17 Other meanings of this term include the following: in mythology, science fiction and fantasy, a 'shifter' or 'shapeshifter', is a person or other being capable of changing their physical form (including their gender, age, ethnicity or species-identity). The term is also used in a subgenre of erotica focusing on lycanthropes or other shapeshifters, such as werewolves. In general, the trope of the shapeshifter can be seen as an inherently queer figuration of non-binary desire, corporeal re-subjectivation and libidinal transgression. Cf. for instance Andrea Lawlor's *Paul Takes the Form of a Mortal Girl* (Chicago: Rescue Press, 2017)(*Translator's Note*).

Javier's work is loaded with nuances combining construction and procedures: it is through nature as event or through the enactment of the body's presence, that the pieces are accomplished or maybe not, made or just as well unmade. Javier belongs to a section of Madrid's creative scene distributed through stage settings, collaborative performances and exhibition venues.

These border transit posts- where the public goes to quench their thirst for stories- are spaces for the political production of subjectivity. Interpreting Friedrich Nietzsche, literary theorist Paul de Man reflected on the immensely tragic awareness of reality as illusion in the following terms: "*All readers of The Birth of Tragedy know by means of what ruse the destructiveness of un-mediated truth is avoided: instead of being directly experienced it is represented. We are rescued by the essential theatricality of art. Only as an aesthetic phenomenon is existence and the world forever justified*" (3:46 ; 5, and 3:261 ; 24): the famous quotation, twice repeated in *The Birth of Tragedy*, should not be taken too serenely, for it is an indictment of existence rather than a panegyric of art"¹⁸. What de Man is actually lamenting here is the state in which contemporary culture has- perhaps irretrievably- left subjective practice. As a former Nazi-collaborator, there was a certain revelation that de Man regarded with pessimism: namely, the hyperstitional faculty of language. Mallarmé could not create a flower by uttering it, because it instantaneously withered before him. The poet's imagination operating from the book under the library lamp relied on a regime of representation that still hinged on analogy, necessitating nature to be a cultural construct, dependent on human dominion. By contrast- with the political empowerment of someone whose hopes and expectations are equally placed on fungal poiesis and the growth

of acid crystals just as much as on affective adherence, or bodily or choreographic reactions from his audience-, Javier can turn a dead tree into an assemblage where city-being may be part of groves to come.

If there is a distinctive feature defining Javier that is the city, the streets, and above all, the San Blas district in Madrid, his *barrio*. The social housing flat inherited from his grandmother, whose rent he religiously pays every month, is intertwined with other childhood memories, the dumpsite, the graffiti and his buddies. And now it is the tree, a quaking aspen upon which he focuses his reflection on organic growth and the emergence of other lives, establishing a relationship of parity: “The two of us grew up, me inside and he outside [...] We have been looking at each other all our lives”. The symbolic weight of this plant’s- and his own-existence, alongside the sprouting of the fungi, allow him to build a uniquely magical, collective universe.

For Timothy Morton, plants entail subjunctivity: longings, desires, uncertainties, possibilities. This is the mood of the verb connected with emotional shifts, and passionate narrative sequences. A tree, a new arboreal alphabet arising from the dermatitis in the dead aspen’s outer membrane, a sign on a shut down bar- a memory bar, a repository of subjective states, language states, and choppy, discontinuous narratives. The subjunctive exhibition is a site for compulsory coexistence: coexistence between the natural and its object-condition; between language and its material condition; references and relationalities; associations and projections- the exhibition is a haunted world of specters. In the deconstruction of language there lies nothing and everything. Javier makes an offering. What he does not know is that it is not about what you show, display, release or let out, but about what you are going to let into the exhibition hall. On the other side of a mirror, or at the back of the museum.

—

=

65

→ N

6

↙

0

TPU

Trees from our life

Miriam Martín

D
||

Siberian elm-tree at Chisperos Square

I once thought you were an acacia tree. Once upon a time, a long, long time ago, shortly after having arrived in Madrid. You are standing opposite the building where I live and you are just as tall. Six storeys high. I see you nearly every day. Not from the balcony- I wish I could. The flat faces an inner courtyard. I see you as I go out for a walk down the street, and walking down the street breathes a joy into me that is sustained by your presence, you streetwise tree. You have a blackish trunk, as though you had survived a fire, with longitudinal furrows drawing aces of diamonds. Brown mushrooms the size of cigarette butts have sprouted at your base, which is much broader than your bole, since the roots show up. Your roots, your trunk and yourself, are enclosed within a tree-grate.

It didn't use to be this way and I can remember that. When I first settled in this part of town, the square was a park. A park with sand-covered grounds; alongside you there stood the other Siberians, sophoras (aka Japanese pagoda-trees), and some hedges. And the benches where the homeless people used to sleep. The thought of being able to go down to a park- even a tiny one- made me happy. Then the sand covering was replaced by red concrete tiles, and the long benches for multiple people by single-seat benches; and you guys got enclosed within tree grates- and the sophoras got further restrained within supplementary, quite humiliating tree pots.

I was able to tell you were not an acacia by your samaras, those little light-green sacs enveloping your fruits, which pigeons eat when they turn yellow and drop to the ground. You guys get filled to the brim with samaras even before you sprout a single leave. It's actually possible to mistake all that crazy greenery for leaves- old folks from these parts call this confusion the “elm-tree miracle”. All other trees remain bare for another month or two.

Your top is barely warped from outsourced pruning. I am not able to see your leaves (your main boughs surge from your trunk a bit above four metres from the ground), but, based on my memory of other elm-trees, I can describe them by heart: dark green on the upper side, with very visible veins, saw-tooth edges, and (this being the key feature) asymmetrical at the base, since the sides of the blade do not join the petiole at parallel points. A thoroughly childish leaf. Which becomes translucent if attacked by leaf beetles, the veins supporting but gaps, empty air. To each, their plagues.

Will there be other people noticing you, telling you apart from the other trees, feeling moved by the sight of you? If such exist, I'd like to meet them. My parents' flat was built next to our small home-town's industrial estate. Never did it cross my mind, upon arriving at this neighbourhood in Madrid, that all this would be too much for me. Too blonde, too wealthy. My landlord thinks otherwise. Undoubtedly he doesn't know that we poor folks deserve the heavenly skies full of samaras, then full of leaves, then full of twigs that you give us.

Ginkgo at Fuente del Berro Park

You are the star at this park, and as such, a fitting stage set has been built around you for you to shine. A scenery dark and damp and mysterious at the background, with tree-tall privets and acanthus and a drinking fountain, yet clear and distinct at the foreground, with three benches arranged around an ornamental fountain, where we sit down to admire you. The base of the trunk is free from weed of any kind and has been cordoned off. Children couldn't care less. Two boys and a girl, all three of them about a metre tall, have just crossed under the cordoning rope.

One of the boys kicks your bole. The girl is wearing sunglasses. I find kids wearing sunglasses amusing.

Your beauty is blinding and comes from your leaves. There were no ginkgos where I grew up, nor the possibility of even imagining them, and that's why I was shaking the first time I grabbed one of your leaves. They are inconceivable. They are said to be shaped like a fan, or a duck's foot, but that won't do. They are ginkgo-leaf-shaped. And their touch is heavenly. They turn to such a deep yellow in the autumn that they seem to be the source of the colour itself, its wellspring. And thickly lumped, from a distance, a brocade.

Out of the greyish-brown bole there emerge eight low-hanging, beamlike boughs. One of them can barely support its own weight and has been secured with a rope. Then the trunk (and you with it) splits in two. In all logic, the parts should not subsequently join again but they actually do. Suddenly, a bit farther up, there sprouts a bridge-branch, a magical branch, a telegraph line connecting the two parts. Branches mostly become shorter as our gaze climbs up closer to the top, which is disheveled like those of cedars - another type of tree that also grows into pyramid shapes if left alone.

The hellscape scenery at the crossing between Sainz de Baranda Street and the M-30 Orbital Motorway sets the bounds for your sheltering scenery. Every day of my life I cannot fail to remember that the M30 follows the course of the Abroñigal river, now buried deep and buried for good. Were it not for that stream there would never have been a park- the park having been in successive epochs a manor estate owned by knights, kings, monks, aristocrats, bourgeois/entrepreneurs and finally, by the plebs, more or less.

If I stand by your side long enough, quite likely some gentleman will turn up and inform me that, half a year after the nuclear bombing of Hiroshima, a ginkgo sprouted again there. That you are able to withstand nearly anything thrown at you is borne by that anecdote, and by the row of your fellows standing on the median that divides opposing lanes of traffic at Príncipe de Vergara Street. And the fact that you are referred to as a "living fossil", besides being the sound-bite about you, entails that the plagues and parasites that might affect your species... just went

extinct. On the edge of immortality you stand and yet you cannot move. The most moving thing about trees is they cannot move. You are ever undying, yet you cannot avoid getting killed.

Atlas cedars at West Side Park

A flying carpet of a name, really. Indeed you lot were brought from the Atlas mountains in North Africa. Perpetual snows, perpetual sand, Berbers, the titan that held the vault of heaven on his shoulders, Algeria, Morocco, strawberry harvesters, unaccompanied foreign minors. As we can see, all that jazz about “native trees” is just fancy.

You guys landed on the only historical park in Madrid that was never - in some Primeval Beginning - a recreational garden for royalty or the aristocracy- it was a waste dump. A “landscaped” garden (this being a style that quite amusingly attempts to imitate forests). You guys make up the park’s horizon, and I’d wager you are what first comes to people’s minds when they think about it at all.

Your leaves, bundled in little paintbrush shapes, generate illusions: the illusion of a soft, springy surface; the illusion of a fine layer of snow on top of the branches, like those paintings where one would apply a white wax crayon over a pre-existing layer of other colours in order to “drop snow” on them. But your leaves feel prickly to the touch, and whatever makes airheads think of snow is just tender sprouts, in whitish green. “Ever-green” does not mean *ever*-same, or existing *for-ever*. Colour shifts! Life is here again!

Some branches gently sweep the ground, most just droop leisurely: you lot are the true royalty at this park. And you magnanimously allow kids to swing from your low-hanging boughs, and parrots to nest on the ones further up. In the cracks between the brownish, fragrant, and rather too tightly packed plates in your bark, however, there crawls not a single solitary, sorry ant.

I must confess I had a favourite. It’s gone, I don’t know how (I’ve just read on the papers- and confirmed in person- how recycled water does not agree with you guys lately). My favourite among you had taken your trend to sprout another bole to its limits, to its perfection, to a tuning fork shape. Without gardeners to prune you, you split in two.

Interventionist gardeners regard the second bole as being in *competition* with the first one. When I look at you lot, though, all I see is cooperation and a wondrous species capable of generating siblings out of their own bodies, capable of growing with them, in them.

Stone pine at Casa de Campo Park

Cedar-like boughs, grasslike greenery. The tree after my own heart in the forest after my own heart. Until I turned 15, I used to spend whole days every summer at the pine groves in Soria. Trees then fell into two categories—pines and their poor replicas, non-pines. A pine tree was my Platonic idea of a tree.

In order to find you one has to walk down an undignified service area north of the Casa de Campo Park. Railway tracks on the left, high-voltage overhead power lines to the right. Ubiquitous, the hateful droning of the A6 motorway. Bushes, chaparral, skinny poplars. And then unexpectedly, at the bottom of a stream bed, there you stand, a giant green cloud. Your green top against the blue sky. Green against blue. The leaning oval shape against the flat expanse. You grew up away from the others, and that random circumstance has turned you into an expressive pine, who does not merely replicate its species' gestures.

You are such a gorgeous monster. You are an accident of reforestation. You are a parasol pine and a heliophile, at once a sun-shade and a sun-friendly tree. You shade us from the sun while you enjoy it yourself. Your trunk, with layers of widely separated, copper-coloured scales, glows at sunset. Three boughs emerge about eight metres from the ground, and then split into a multitude of secondary branches spreading out, of course, like the ribs of a parasol. There used to be a fourth bough, but it was sawed off—the stump still goes yellow with resin. You have progressively covered the ground with a thin blanket of needles. There are pine cones lying about as well. And within the cones (a prodigy of functional beauty), there are nuts. You give us shade and scents and food.

I reckon you must be more than a hundred years old, and I can picture the volunteers of the International Brigades passing you by in 1936, during the Spanish Civil War. I can picture someone pruning the low branches you were not shedding when you were little, those branches

TREMULOUS

that never dried up because you were standing alone and there was no fight for sunlight. They must have done this to help you grow tall, for you not to end up all stumpy and squat. I can picture someone on a bicycle in 2020, stopping for a moment and unconsciously laying their hands on their breast, overwhelmed by your presence. Last time I went to see you there was an orange dot spray-painted on your trunk. This usually means a tree is going to be felled. Much like Sleeping Beauty's parents when they banned all spindles and spinning wheels in their kingdom, I tore it off of you,



Red eucalypts at the Parish Square

“I came to this neighbourhood in 1962 and they were already this tall”. This is reported to me by an elderly gentleman whom I asked about you guys, who are the oldest living things at this square. Would that trees not buildings were the tallest thing in Madrid; a height no higher than our senses, a height that did not crush us, but reminded us of our insignificance in a gentle way instead.

There's two of you and you belong to an *invasive* species, typically deemed foreign and despicable. Well. You guys certainly did not walk all the way from Australia. You were brought here to work, to be turned into timber factories. Timber for wood pulp for the manufacture of paper. The parallels establish themselves. “Here” in the specific local sense of the old Main Square at Carabanchel Bajo, you are no threat to anybody or anything. You are the venerable neighbours.

You, the one on the right, you look like a bride's flower bouquet and you have two main boughs. And a nest of Argentine parrots. You, the guy on the left, you look like a chandelier and have three big boughs, minus one that was sawed off. What a joy to spend that afternoon under you. The caramel scent from your leaves did not reach down to us but to our heart's content we beheld the base of your trunk, which broadens gradually until it pours over the grate like cold lava where kids can play hide and seek. Trunk colours: gold of varying hues, shades of gray, milk-chocolate brown. You on the right, covered with lichen, and of a grey so dark you look burnt, like my cousin the Siberian elm. In both the bark sheds out in stripes. Franz (Kafka) wrote: “Eucalypt: a trunk like exposed muscle tissue”.

Those stripes fly about during forest fires, spreading them further. You store saps and seeds inside you to regrow from your own ashes. You are therefore proletarians and pyrophiles- true fire-friendly trees. You will not be surprised to hear that the parish church after which your square is named burned down in July 1936. At the entrance there's an

information panel with unequivocal phrases: “generalissimo”, “glorious nationalist movement”, etc. I read it cradled by the universal self-help lines that I have always carried with me: *we are not afraid of ruins; we shall inherit the earth...*

Chinaberry Trees behind the España Building

It happened when the easing of the lockdown began, and we were allowed out for walks in the evenings between 8 and 11 pm. Cars weren’t back everywhere colonizing our nostrils just yet. I walked down one of the backstreets intersecting Princesa Street and was suddenly assaulted by the tree’s scent, without seeing it yet; I kept walking and could still not see it, and I wondered if it might not be in the gated square I was leaving behind, but that did not look right to me, what a pungent smell, where is the tree, where is the tree, another suspense is possible, I turned a corner about 50 metres further ahead and there it was, the tree, the trees- there you were in a Chinaberry row abused by the construction work at the España Building, with ugly cuts in your trunks, with your flowers from the Orient scenting the dreamlike, nightmarish nights.

Your flowers are so abundant they change your colour from dark green to lilac. Mere humans and other mammals cannot eat your fruits without getting poisoned. But Argentine parrots can. What became of those fruits before the time when someone got tired of their couple of caged Argentine parrots and decided to release them into Madrid’s skies, where they prospered and multiplied by the thousands? The stones of those fruits were used for rosaries. Hallucinogenic rosary beads for a better communication with God.

I, too, speak with ghosts. Thirty years after you had been planted and a month and a half after my encounter with you guys, all six of you were felled. As per the request of Inditex, Inc., which will soon be opening a store on that side of the street. A security guard from the nearby hotel told me the reason was you were sick- a typical excuse. You weren’t. You had survived the construction of a luxury hotel and given us the chance to look after you. But streetwise trees, fully immersed in the history of humankind, are pruned and felled for economic reasons.

TREMULOUS

Two months after the massacre the row of stumps is still there. Except that the dead stumps are not like, *fully dead*. They are living dead that can sprout new twigs quite quickly. The fascinatingly thin line between life and death is called *cambium*, a ring layer in charge of cell renewal and tissue regeneration. To kill you guys off, it's necessary to kill the *cambium*.

The rentacop had heard on TV that you guys will be replaced by 120 trees from a nursery, in accordance with a City Council regulation that allows for the impunity of fellings. I could only react with a bitter smile, and under my facemask at that. An ally later sent me the finest retort, taken from a film:

—*Criminals! A healthy tree is never to be felled!*

—*All right, all right, we'll plant another one.*

—*No. No tree is quite like any other tree.*

Black and white poplars in the rewilded area of the Manzanares river

Whoever invented sequins must have been looking at a poplar. The petioles of your leaves are flat and quite flexible and seem to spin around themselves with the slightest breeze, dragging the blades along for the ride, like sequins sewn to a dress, hanging and turning and boldly catching and reflecting the light. The difference in colour between the upper side of the blade, which is dark green, and the lower side, which is pale green or nearly white, does the rest- it's the best show in the world.

You are *populus*, the people's trees- your bark is where people carve declarations of love and declarations of whatever it takes. You are anemophiles, friendly to the winds that pollinate your flowers. Your seeds with a crown of feathery bristles called *pappus* drop down to the ground leaving it looking all snowy in the midst of spring. You guys are very young, barely three- or four-year-old columns and you are already two or three times taller than a human. How did you get here? "Spontaneously", I was told. One of the most politically beautiful words that exist, I replied.

There's quite a few old jokes about the Manzanares River. There's Quevedo's jocular lines ("I am the river greedy/ roasting in hell, all seedy;/ a water-drop from your flask/ to freshen up, is all I ask"¹), to which Victor Hugo replied two centuries later by pouring a glass of water onto it, out of compassion. And then there is the bad joke involved in making it look like the big European rivers, a Danube a Thames a Seine a Tiber, through the expedient of building dams to shore up vast amounts of water that would increase its flow. Result: a series of stinking, bottomless pools. And in the decade of the absolute triumph of Autopianism aka the 1970s, the icing on the cake: the M30 Orbital Motorway.

In 2016 the dam gates were opened, the river returned to its modest level, and the soil of the riverbed showed up. Multitudes of plants and animals rushed in: barbels, waterhens, geese, grey herons (the public's favourites, for all I have seen), black-crowned night-herons, seagulls, kingfishers! The little islets in the stream got filled with reeds, cattail, climbing vines, willow trees and you guys. The willows grew from seeds brought by the current, perhaps. And some of you may be descended from the Lombardy poplars by the riverbank. Poplars in spindly shapes, like the spindle with which Sleeping Beauty pricked her thumb in the end.

After the stones form the jetties in the riverbanks were removed, out of the blue there grew or someone planted elm-trees (of the common, not the Siberian, variety), ash-trees, alders, hawthorns, elderberries, tamarisks and wild roses. And white poplars too, yes, yes, poplars galore. This Manzanares Unbound may now imitate your quivering and replicate your "silver waves". And the sound. O the sound of you. How could we not be poplaphiles. You lift up our lives.

¹ Free English version of the poem by Quevedo. The original reads: «Yo soy el río avarentio / que en estos infiernos frito, / una gota de agua sola / para remojarme pido» (Translator's note)

4
11111

A

C
D

Lazarus

Leticia Ybarra

He comes from the intestines of the labyrinth,
and still hooked to Ariadne's thread
he has umbilical cord, bandages, he has yellow jelly
a sewn fungus moulded to all the cavities of his body.
Nobody calls him, Lazarus rises.

At 1 in the afternoon his muscles are strongly joined to the bone.

Last night's rain must have softened the ground,
the dirt that piles up on one side of the cemetery.

He picks up a little bird with his hands licks his
head thinks of finding him some worms that way
he thinks he'll lay eggs he'll lay them, yes with the worms...

He drags his hand over the belly, it's swollen,
is he pregnant? he suspects it is
from death itself or that god,
when he devoured him and threw him up again,
put a bag of seeds inside his body.

*At 2 in the afternoon the light is more, he feels a
pull from the cord, taking a walk.*

With his feet he moves the dirt,
with his hands he starts to dig,
he wants to take a direction
but also to bury, to go out
go out to what, it's damp, the smell,
the earth, he digs with his hands.

Faustus, the stone angel at
Almudena Cemetery, has a trumpet.
They say the day the Apocalypse comes,
he'll play it and the dead will wake up.
We know that day won't come, Lazarus
rises because nobody calls him, nobody
takes off his bandages, washes him, cleans him of death, of fungus.

At three in the afternoon he gets to a mound of dirt with a wooden cross.

The mystery does not happen in the dark
but in the excess of light, but I'll never be able to
explain this well...

He opens grooves in the ground, randomly or
calculatedly, he opens grooves in the dry mud,
this earth swells more every year:
the excavator accumulates to the sides what it
takes out for the space of new tombs.

He comes from a labyrinth made
and unmade by changing centre.

And the east of Madrid is ochre, it never greened, it stayed brown.
The earth that gets moved, set aside or accumulated,
stone, toys, flowers, photographs, metal which was
given shape with the heat, cream-coloured ribbons.

From here people tend to think about paradise.
Hahah about... paradise. Paradise, which has proven
to be untenable, not because of the absence of life,
but despite its abundance.

*At four thirty in the afternoon he gets to a wall, climbs,
rips his gut and some seeds come out.*

A bike passes by first bordering the cemetery
pulling the throttle devouring backwards and forwards
all physical ascendancy, the dead of the past,
bodies that move us and come out the exhaust.

Vapor sticks to him
(I should learn more about signals)

The fungus opens grooves in the bandages,
randomly or calculatedly,
it opens grooves in the skin,
as it opens it swells more.

Already on the other side of the wall
any doctor would say:
That
soft
open
on your
side
kills you.

Simone Weil: "What does it matter, the cross is enough for me"

At five in the afternoon little is left at this time. Then six, seven, eight, nine... twelve, one. At one, his bones are strongly joined to the bone.

The cemetery, the labyrinth, the sewers, next to the M-30.

The future is closer than it used to be,
closer than last week.

The cover of the sewer
leads to another tunnel network
signed by CYII.

As a kid a shadow came in like
licking the wall where my bed was,
and the sheets, and the ceiling, and the floor, and my
face and it made me hook some
thoughts to others trying to
look for ways to trap it.

It worms out of its square towards yours...
I have blood underneath all this and it all works, how wonderful.

Temperature of a fallen body

Carolina Sisabel



Tepid milk

The first time I set foot in Madrid I ordered *café con leche* (coffee with milk) at a bar in the airport, and the barista asked me:

“How do you want the milk?”.

“*Tibia*”, I replied, with the Spanish word for ‘tepid’.

“Beg your pardon?”¹, he said, baffled. “Do you mean *templada* [‘lukewarm’]? Or *del tiempo* [‘at room temperature’]”.

Del tiempo?- I wondered. (That’s literally ‘from the weather’ or ‘like the weather’ or something like that). What does that even mean?¹

“Well, yes... Neither too warm nor too cold. That’d be lukewarm, I suppose. *Leche templada*. All right.”

And indeed, that first beverage contained the right amount of coldness and warmth. Beyond any lexicon whatsoever, (hopefully) all mammals should know the exact temperature of that first form of nourishment. I drank as placidly as a baby.

1 *Tibio/a, templado/a, del tiempo*: all these terms are actually synonymous or quasi-synonymous in Spanish, the difference between them being a matter of hairsplitting, often depending on idioms or collocations (i.e. contexts where one of the terms tends to be used rather than the others) that may differ across the multiple varieties of the Spanish language throughout Spain and Latin America. The author addresses the differences between Chilean and European Spanish on several occasions along the text. (*Translator's Note*)

I would like to regard that milk as an *extimate* object- external, yet intimate. The same milky temperature now flows from me to feed Bruna. A *common warmth* constituting two or more bodies into the perception of being one.

A few days after having arrived in Madrid I asked Javi if the word *tibia* was used over here, as in *leche tibia*. “Yes, but here *tibia* means ‘a bit coldish’, you know”, he replied. That must be what we Chileans usually call *quitadita del hielo* (literally: ‘just off the ice’), particularly when we are talking about the temperature of the Pacific Ocean in the country’s northern coast, where the waters are warmer than anywhere else. “What was the water like at the beach up north?” “*Quitadita del hielo. Just off the ice*”.

Diving into the temperature of the Pacific is like suffusing your skin with a shared memory, that of a whole people. Latent memory: cold skin and aching skull when the sea is almost like an icicle and the winter splash is inevitable for a body born on these shores. You have turned blue by the time you walk out of those waters, with “a little child’s feet/ bluish with cold”².

One night we were hit hard by a chill resembling the coldness of that sea (Javi was writing texts for this book at the time). For as many days and nights as had passed since Bruna’s birth, we had gone without sleeping. Far too many. Javi was standing, half-asleep, rocking the pram where Bruna kept crying, unsoothable. There was a soft red light, and the heat was stifling. Javi took Bruna in his arms, to soothe her crying, which was pushing us close to the edge, and as he turned towards the bed, still holding the baby, he twisted his knee and felt a terrible pain. I managed to take Bruna from Javi’s arms, relieving him of her weight, and he collapsed onto the bed, pale and shivery. Bruna and I laid next to his quaking body, which was as frozen as if he had just been birthed

² *Pieecitos de niño/ azulosos de frío*: lines from the poem “Pieecitos” (‘Little Feet’) by Gabriela Mistral (1889-1957), included in a collection titled *Ternura* (Tenderness) published in 1924. These lines gained such popularity in Chile that they became an idiom, which is regularly employed nowadays to refer to a feeling of extreme, bitter cold.

by the South Pacific. We laid our skin next to his, holding him tight to warm him up. The cold in his body melted in us like an ice cube in a cup of summer tea, forfeiting its compact, independent structure in order to melt within the surrounding liquid.

As the little icicle vanishes, that water does not stay the same, either.

Night-time, and I am taking photographs with a flash from my window; there is the quaking aspen, but not only that; there is also Javi, Jacobo, Lorenzo and other felled trees. I thought death in itself could be absent from such fallen architecture, but little did I know about “death in itself”. We wrote a song for the aspen long before we had a foreboding of its eventual fall; this is the first stanza:
Water hits the leaf that will be
Water hits the leaf
Water wets its body before the aspen
drinks the water that just wetted it

Algor mortis

How long does a body take to get cold?

“I was 7 years old, and I remember it perfectly. The pachyderm collapsed at my feet; actually it very nearly fell on top of me. A thick cloud of dust rose into the air and enveloped us, sealing us off from everybody. The animal’s head ended lying on one side, a huge eyelid half closed. There was still that tiny shining, as the eyes rest their gaze on the last landscape they will behold. That’s how I remember it”, Leti told me from my mobile phone’s screen as we were having breakfast. “When I understood the elephant was dead, I rushed towards him and hugged him with all my strength. The Sad Circus Day- that’s how we call that day”.

Leti placed her little hand³ on the animal's cheek and felt the coldness on that gray, wrinkled skin that she could now examine from up close. The pachyderm must have been kept close to dying for quite a few days, I understand now, because a huge body like that one could not grow cold so quickly (in the time it took for it to fall). "I know you, skin," she said. "You are like the araucaria by the river; you look like any tree's skin, actually. A skin that seems to be wrapped around a millennium".

Algor mortis, Latin for the coldness of death: in forensic terminology, it refers to the change in body temperature post mortem. This thermal variation allows for the estimation of the time of death. It is not always the case that a body's temperature declines, however; what actually happens is that it loses its thermal autonomy, and then its temperature changes until it matches the ambient temperature. This thermal passivity (which is another name for death) of a formerly endothermic body leads to a new state of equilibrium.

The "Sad Circus Day" happened in winter, and the weather was cold, the pachyderm was cold, colder than Leti, but just as cold as the air embracing it from all sides.

With our daughter's arrival, silence has become a sacred substance. Fortunately the aluminium windows, the gaps in whose frames used to be secured with little pieces of folded paper, have been replaced by air-tight ones, for if the little pieces of paper should ever drop, the world's vibration would push its sounds through the windows, keeping Bruna awake far too often.

³ Which we call *manito* in Chilean Spanish, instead of *manita*, as the Spaniards do. [In the Spanish language, nouns, pronouns and adjectives have grammatical gender. However, there are often variations in the gender of some words across different parts of the Spanish-speaking world. Thus in Chile and other parts of Latin America, the diminutive of *mano* (hand) is *manito* (masculine), whereas in European Spanish, it is *manita* (feminine)-Translator's Note.]. These variations are quite common in Chile, particularly in the south. There are some words, though, for which the same gender variations may occur in both Chile and Spain. In both countries the sea may be called either *el mar* (masculine), or also informally *la mar* (feminine) (As in the nearly untranslatable Spanish saying *de la mar el mero y de la tierra el cordero* [meaning something like 'best of breed is the grouper from the sea, and from the land the lamb"- Tr. Note]) I love the idea of *la mar-* the ocean as a great she.

The felling of the quaking aspen

The day of the felling we were woken up by the sound of the chainsaw. A man from the felling crew had climbed up the length of the unfortunate tree, reaching the height of our window from the ground. The light in the living room in our flat was slowly drowning. We rushed downstairs to the street.

“WHY THE FUCK YOU FELLING IT

[...]

IT’S SICK a guy in yellow shouts back, and they come closer, kindly, they quake too much, they are too close, they are too tall, says another guy in yellow, and yet another one says they’re 40 years old. He doesn’t say they quake, he says they swing”⁴

What sickness was that? There seemed to be some fungi feeding upon it. Isn’t a tree’s health supposed to hinge on whether it can stand? But what does one know about a tree’s inner reality. That was of no consequence, at any rate- it was the likelihood of the trees collapsing onto human territories that actually mattered. I picture the fall of a forest of elephants in the desert. “Could you please give us a chunk of wood?” “Yes.” He gives us the base of the trunk, which is all eaten up from the inside. Javi grabs the treasure tightly and we take it home. From our flat in the fifth floor we were able to view nearly the whole of the aspen’s body with a single gaze. It was stretched out and arranged like an animal that had been sliced into a thousand pieces. I imagined its body would be cold like Leti’s pachyderm, but it was not. Felled and sliced though it was, however, its heat remained intact, matching the temperature of the “healthy” trees that were still standing. So then, shall we take the aspen to be dead?

4

See page 184 in this book.

“And the sea gave up the dead which were in it; and death and hell delivered up the dead which were in them: and they were judged every man according to their works”⁵.

As the days went by, the contours of each chunk from the tree were tempered by intense chromatic variations shaping the small worlds of bugs and fungi that developed in the heartwood, at our home. Without doubt, the aspen’s disease is a place. And I can trace a link here to my own susceptibility to disease: I myself am entirely a habitat, particularly when I have contracted an infection- (*in-faction < inner affection*). My disease is some other lives’ dwelling, a case of overpopulation, and the fever triggered by my immune system destroys the mild heat that allowed those other lives to thrive inside my body. There is no (interspecies) cloud without a (interspecies) silver lining.

The fungi from the tree also spread to the inert plaster in the walls. A soup of bodies and materials that are now a third, inextricable entity. In this regard, “no species [...] acts alone; assemblages of organic species and of abiotic actors make history, the evolutionary kind and the other kinds too”⁶.

Death- disease’s ultimate power- might thus be seen as a kind of multiple action metastasizing explosively. To put it more specifically, when an organism dies, there is always another life profiting from the same event. Thus death as an absolute phenomenon would only apply to a single, isolated body, which is an entity that only exists on an ideal plane, much like a mathematical abstraction.

5 Revelation, 20:13. King James Version. Accessed December 20th, 2020. <https://www.biblegateway.com/passage/?search=revelation+20%3A13&version=KJV>

6 Haraway, D. (2015). Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making kin. *Environmental Humanities*, 6 (1), p.159.

The ambiguous passing away of a tangible body may also unfold at an intangible, psychic level, as some hypotheses suggest. The “death drive”⁷ is not simply the will to self-flagellate, nor an immediate need for finitude- as the concept is usually misunderstood-; it goes far beyond, or actually, farther back. The death drive’s “final aim [...] is to reduce living things to an inorganic state. If we suppose that living things appeared later than inanimate ones and arose out of them, then the death instinct agrees with the formula [according to which] instincts tend towards a return to an earlier state”⁸. In other words: a molecular memory dragging the remote past towards the present (a black hole). Translated in terms of psychic life, this “molecular desire” appears as a will to annihilation: the quaking aspen’s death drive would be about becoming simplified into its body’s isolated components, such as the salicylic acid in its bark; *i.e.* a disposition to devolve into crystalline or mineral states. From this point of view, the separation between organic and inorganic bodies is only a matter of time. How long does it take for an interplanetary meteorite to become mud and then a lung and then breathing? A temporal scale of such magnitude cannot be encompassed by human time. It is a monstrous time.

7 This concept was first developed in depth by Freud in *Beyond the Pleasure Principle* (1920). In the context of the theory of repression, Freud arrives at the pleasure principle, deemed as the main driving force behind psychic life. The death drive is added to this account as a new category of pleasure, insofar as it tends towards the satisfaction of one type of desire, namely the desire to return. This entails that the death drive is prior to any learning, and thence to culture. From this fact we may draw the conclusion that human aggression is much more than a sort of “circumstantial” narcissistic introjection (a metaphor that allows us to explain man’s destructive character), constituting instead a structural condition in the psychic life of the species. This leads us in turn towards a more comprehensive view regarding the invention of the unconscious in historical terms. We may infer that the unconscious might be represented as the two sides of the *id*- *i.e.* as the *pleasure principle* and the *death drive*. We might further hypothesize that apocalyptic landscapes may elicit enjoyment of a kind capable of triggering real drives through aesthetic means of expression, such as the dead body of the quaking aspen, and all kinds of narrative and emotional flows that rearrange our representation of death.

8 Freud, S., (1938) *Abriss der Psychoanalyse*, Stuttgart: Reclam, 2010; Eng. trans. by James Strachey, An Outline of Psycho-Analysis, (1940), *International Journal of Psycho-Analysis*, 21, p. 30; cf. also Laplanche, J. & Pontalis, J. B, (1967). *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris: PUF, 1981, p.657.

Here Timothy Morton introduces the term “hyperobject”, at the point where “place has emerged in its truly monstrous uncanny dimension, which is to say its nonhuman dimension”⁹. Time is monster-like, death is monster-like, and so is the fall of a tree.

Up until that point the scene might have simply been about a monstrous falling, given that it was out of the question to think of death as the absolute cessation of life, and yet we were in mourning. Melancholy overpowered us for a few days; it was no ordinary grieving, there was some sort of contracture inside us. Melancholy, according to Kristeva, is one of the two paths mourning can take, and perhaps the most devastating one. It occurs when the lost object is introjected, and ends up becoming a part of what one used to be, hence the feeling of dismemberment, and why it is so painful. In any case, beyond any possible rationalization aimed at relativizing death, at the sensory level what was lost is irremediably lost.

Every day an early morning monochromy of tree, wind
and blinds, framed by the window’s square silhouette,
would appear across the walls of our living room, lasting
for the whole of the two minutes the sun took to traverse
the empty space between the blocks opposite ours. The
world’s vibration moves the leaves, the leaves project
the world’s vibration onto the walls, onto our home.
We had kept the wall blank, uncluttered, purposefully
ready for the daily spectacle. Before the felling we
never needed to hang pictures on those walls.
It was such a joy to warm our skin in
the quaking of the aspen.

Biting your tail like a fried hake. All in all, if the quaking aspen ever experienced anything resembling the idea of death, I would say that came long after the felling, when fumigation was required for it to be displayed at the museum. Javi tells me: “That’s the show’s big failure”. Failure, Spanish *fracaso*, which [like ‘fracas’ in English though with a different meaning],

⁹ Morton, Timothy. 2016. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, New York: Columbia University Press, p. 10.

comes from *frangere*¹⁰: to break something into pieces, to smash it against the floor, against the ground, against what is now missing. At the museum the quaking aspen is but an artifice of itself; what is fixed in the world is ideally dead. Stillness is the antithesis of what *Populus tremula*, a quaking aspen, is. I see the operation of art here as true purveyor of annihilation.

Then Javi tells me: “The fungi are still alive”.

Once the aspen is at the museum, I look at it again, I see it in its new size, its height translated into length for the second time. Displayed across the floor like a reptile, its horizontality explores other natures. The negation of its verticality founds a new territory. Javi tells me: “Juanlu has identified 8 new species so far”.

Oct-15th-2020

“Javi, I have a present for you”

“What is it?”

“A parallel image. Shall I read it to you?”

“Yes, yes, please”

The similarity between a quaking aspen and an elephant lies not in the resemblance between the latter’s bark and the former’s skin, but in the fact that both choose where to die. To which must be added their main difference: The aspen chooses to die on the same spot where it sprouted. The myth about elephants choosing the place where they die has an explanation based on the fact that they usually die while searching for water, trying to find the nearest river where they can quench their moribund thirst. Thus all elephants’ graveyards were once rivers. Quaking aspens also die by the water’s edge as they abound in river banks.

10 The noun ‘failure’ and the verb ‘to fail’ in English come from the Old French *faillie* and *faillir*, which in turn derive from the Latin *fallere*, ‘to deceive’. Although Spanish has a verb derived from the same origin (*fallar*), the idea of ‘failure’ in Spanish is expressed by *fracaso* and *fracasar*, which despite having a quite different meaning, derive from the same etymology as the English cognate ‘fracas’ (meaning ‘a noisy quarrel’); namely, from the Italian *fracassare*, ‘to make an uproar’, in turn derived from the Latin *frangere*, ‘to break something into pieces’ (Translator’s Note).

I imagine another way of falling. By a river a tree's collapse would entail no danger, and its disease might have also meant something else, such as an excess of life. Too many fungi, too many bacteria, too many bodies aspiring to the same dwelling- a violent carnival. I picture a dense, drill-shaped fungal mass boring into the aspen's spine and liquefying it, turning it into compost to feed those countless lives, little drunken fungi swallowing the milky slime. Placidly split open, the aspen lets itself be eaten and shares its flesh with those organisms fervidly seeking life. When all of its inner substance has been consumed, it becomes a vertical tunnel that ghosts - your ghosts - can sneak into. This is a portal that will not remain open for long, though, as its structure is a very weakened husk. It's going to fall.

It falls slowly, being so light now that gravity barely affects it. Shortly thereafter its surface, like its interior beforehand, is sheer muddiness, sort of like a thousand bodies dancing in the mold. They are all floating on top of a hollowed-out husk, which is rotting to pieces in the river. Yet before its utter disintegration, it is still a boat drifting down the stream.

Farther down the river, in the meantime, the footsteps of an elephant herd can be heard. Legs like a migrant forest on the move, a *minga*¹¹ of trees. They come to the river to drink because their teeth are also valuable territory for other species, and this gives them toothache, which they try to soothe by drinking water. Being old, they lean by the river bank and their legs bend at the wrong moment and with a splash one falls, and *splash* - goes another one, and another, and another, until all of them, 12 or thereabouts, fall.

A delicacy of bodies allows itself to be sucked by the stream, moving faster and faster. Right ahead a straight line is drawing near at last - Angel Falls, the world's tallest waterfall. A faint mist lifts from the water's edge as it bends right before it drops. Two huge chunks of land box the river in, and huge forests are born there.

11 *Minga* is traditional in southern Chile, particularly in the main Chiloe island. It involves a communal collaborative event during which an entire house is transported from one location to another. The word derives from the Qechua term *mink'a*, which referred to the assignation of joint communal work by the people. The *minga* tradition continues to this day. Houses can be seen migrating by land or sea.

I'm 10 years old now, home alone. I hit the play button in my brother's radio-cassette player. Masturbation begins blindly, a mere matter of rubbing. Suddenly some colours appear as though in flashes- the phosphenes. I can delay orgasm until it matches a spot 1'11" into Pink Floyd's *The Dark Side of the Moon*. The coming of sound thus becomes a landscape in my body. I call it the "somersault", I have been practising for days, and as I come, the landscape of the Falls comes too.

I leave the huge forests behind and reach the edge of Angel Falls. I jump over the cliff at the exact moment, my arms outstretched to endow the falling bodies with orgasms.

Masturbating by the wide open windows, with a black sky in the background and the wind in my face, was made possible by the presence of the quaking aspen serving as a veil, a curtain for the neighbourhood. We kept the blinds down for a long time after the aspen was felled. We had to replicate the veiling that protected our secret reality from the neighbourly landscape, and we were radical about it. But winter is coming, and it is essential to get as much sunlight as possible, so inevitably we had to unveil that space wide open once again.

I imagine the trees in a city like a thickness that increases the air's opacity ever so slightly, a light material that fills up the hollow in the mould created by the vertical shape of the city's skyline. What is veiled by a veil? An aspen, a curtain, hair on one's face. I don't know- a certain animality that has no space in the public sphere, I guess. O world- It's not that I don't wish to see you, it's that I'd like to see you veiled!

Lukewarm mud

A handful of cold mud on a baby's belly brings the fever down; that is how they did it with me. You collect the mud from some spot in the shade, preferably some spot where its blackish wetness has been preserved for hours or days in the shade, say under a mature or even, hopefully, an old shade. By contrast a young shade, *i.e.* one that has not been sheltering a cold spot for long, is useless. You place a cloth (the softest one available in the household) over the baby's feverish belly, and then you put a layer of mud on top of it, and then another cloth over the mud. At intervals you remove the cloth to check the mud, which will get more cracked with the temperature. You know you have to replace the mud when it gets as cracked as a Japanese maple's bark. You repeat the process until you manage to equalize the baby's temperature with that of the mud, which will be lukewarm by then.

When a tiny splash of mud overspills from the cloth onto the skin, the stain is quite conspicuous in the midst of the dermal sea, and may remain anchored there for quite a while, zooming in. Temperature is like an inner choreography, present in all earthly bodies. A type of energy connected with movement, in accordance to which the more particles move, the warmer matter gets.

Any substance may be affected by another substance's temperature upon contact. Besides this, the operation of contact between bodies places thermal sensitivity in the service of mimesis, which entails a kind of permutation or contagion between inner choreographies. Thus, on that line (zoom) between mud and skin there is something tending towards a joint dance's symmetry.

(Zooming closer). When an ice cube melts in a cup of summer tea, for example, there are still essential differences between these substances at the atomic level, such as the vacuum between the particles in each, and the frequency of the movement that shakes them. Inside the little icicle, particles are huddled together across stable, neatly arranged distances like those of a schottische dance. By contrast, in the water there are countless particular distancings in constant change, much like in a rave.

When the little icicle melts down completely, what happens is that the topography of its atoms is breached and becomes ductile. Thanks to this molecular dimension, the vacuums in water and ice become homogenized (I envision vacuums of all kinds: existential, atomic, transcontinental, emotional, metaphorical) until they end up becoming thoroughly identical; in other words: particular places get spaced evenly and vibrations become equivalent geometries, in a kind of rhythmic symphony which sets minuscule bodies dancing to the same frequency, keeping time with one another, in a death waltz¹².

I see Javi's narrative like that heat crisscrossing substances that are mutually indifferent, and turning them into sensitive materialities ready to get in tune with one another, *i.e.* to get tempered or muddied by one another. This somehow blurs the distance that kept them apart and a new entity emerges in the world. Somehow storytelling- *i.e.* a voice- melts and then fuses, turning all that is told in the telling into mud, which is a raw material that is porous and can engage in a roundtrip of effects with other materials. I am using mud now as I resort to a blank page to assemble some lines that would elude me were it not for the muddying quality of writing.

«Let the mud never run out» (Rosa Vidal, my grandmother), because «mud is never anything» (Jean-François Lyotard), in fact, «I am just mud. I yield. I do try to oblige. And so when the people and the huge heavy things walk away they are not changed, except their feet are muddy, but I am changed [...] You change me» (Ursula K. Le Guin), «I am already turning into song, perhaps mud» (Luis Alberto Spinetta).

I see Javi looking through the window, for hours
on end, at the aspen that remained standing.
He is drawing out the letters of the Latin alphabet, whose
shapes he sees in the branches, as though milking the
raw materials for any possible storytelling from the tree.

12 Remembering Lorca: *Este vals, este vals, este vals, / de sí, de muerte y de conñac/ que moja su cola en el mar.* ('This waltz, this waltz, this waltz/of brandy, death and itself/ dipping its tail in the sea' [Eng. trans. by J.M.B. for this publication]).

How not to lose heat after sundown

When I first saw the sun rising over the sea in Barcelona, it seemed outlandish to me. In Chile, by contrast, the sun rises over the Andes in the East and sets over the Pacific in the West. In the Atacama desert you need to keep looking West, precisely because when the sun sets, temperature drops dramatically. The cold in this desert catches you by surprise. If you are at Valle de la Luna (Moon Valley) and, despite the cold, would like to continue watching a region of Earth resembling Mars or Jupiter or any planet other than itself, then there will be mounds of sand where the heat accumulated throughout the day shall have been preserved. If you remove the first layer, you will find a warm soil offering you a bed where you can crash for the night. When that layer of sand loses its heat in turn, you may dive deeper and find a new soil to shelter you or absorb you. Usually you begin the dive by immersing your hands and feet into the sand first, and then your arms and your legs, then the rest of the body. The idea is never to cover your eyes, so that you may be able to continue enjoying the outlandish landscape the world has become, without perishing from exposure. I think the eyes cannot feel the cold.

Whenever I hear Javi talking about the east, I think
that from that point, from that word, that same sun
rises, and on the path of its light beams, the shadows
of the all objects standing in the way are fixed.

I myself was once an icicle rescued from that desert cold. I was 18 and had missed the last bus out of there, and had to sink deeper and deeper into the sand to survive hypothermia. Fortunately, I was found right on time by a group of gringos who took me to their hotel. That was the day when I learned what *algor mortis* means. When they found me, all that could be seen of me were my nose (like an iceberg being dragged down to the sea bottom) and a hand that I could barely move to signal I was

TEMPERATURE OF A FALLEN BODY

still alive. I had become the horizon. So I did have to bury my eyes as well, to avoid seeing the arrival of my own death. The sand preserved my heat within the body's range, though- skin to skin-, and thus I was to able to go on being the animal that I was.



Terra preta



Fernando Gandasegui



E R A



Everything that exists is possible only on the basis of a whole series of absences, which precede and surround it, allowing it to possess [...] consistency and intelligibility [...].

Mark Fisher, *Ghosts of My Life*¹

How hard it is to talk about someone with whom you share 84 WhatsApp chat-groups. A warning is in order here: the amount of experiences Javier Cruz and I have lived through together is of such magnitude that anything I might possibly say will be conditioned by them, much in the way an improvised voice sneaks its way into and over the fixed notes of a written score. After more than five years of joint² work of such intensity that, like the Araucanians in Bolaño's *2666*, we reached a state of telepathy, talking about Javi means talking about myself, and vice versa. Right now he might even be listening to the weaving of these thoughts that are also sounding inside your head, and which I use to warm my hands with. I know he would like to add a comma to the previous sentence. Perhaps this text is an intimate conversation, of the kind one has with ghosts.

There is an acoustic phenomenon that occurs when two notes sustained over time generate a third, simultaneously distinct from, yet shaped by, them. A win-win situation. I picture the initial scene in *Trémula*. Javi in his place near the San Blas district in Madrid, looking through the window. The same flat where his grandmother lived- before she was hit by a car a few hundred metres from that spot, in an area between vacant lots-; the same flat where Javi's uncle José Manuel died, the place

(Left) Image: *Un círculo*. Finissage of the exhibition *Pira velo*. Photographer: Iñaki Álvarez.

1 Fisher, Mark. 2018. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester, UK: Zero Books, pp.17-18.

2 Javier Cruz and I worked together at the PLAYdramaturgia collective from 2012 until 2018, and to this day we still collaborate with each other in different ways.

where Javi grew up with his family, and on the basis of which we might perhaps retell the story or the history of Madrid or Spain in recent times. Javi is always talking about the interweaving of histories and stories. Interweaving also refers to a vegetal assemblage.

Like Comala in Rulfo's *Pedro Páramo*, San Blas, the flat, the dumpsite amongst empty lots, the Almudena Cemetery and the knoll therein, plus a certain depiction of Madrid, all function as a kind of psychogeography or affective backdrop for *Trémula*. The line "a place is a space infused with memory" is a quote that Javi attributes to Lucy Lippard, but I believe he made it up himself.

History/ the story goes on now at that flat. Javi is looking through the window of the room that has become a study, pondering what to do for the CA2M exhibition, and Carolina gestating Bruna. The poplar (a quaking aspen) that was panted when Javi's uncle died has been felled recently. There is a moment when Javi and the vacuum where the poplar used to be- the two having watched each other throughout their lives- exchange looks, and then both quiver, and Javi asks himself one of the questions people have been most deeply moved by through the ages: what shall we do with the dead? Specifically, Javi wonders what to do with the ghost after having collected 3,000 Kg of the poplar's remains as a relic.

According to Roland Barthes, sometimes a single word suffices to activate what he calls *un fantasme* (in French, 'a phantom', 'a phantasm', or 'a fantasy'), which he defines as "a resurgence of certain desires, certain images that lurk within you, that want to be identified by you, sometimes your whole life, and often only assume concrete form thanks to a particular word. That word, a key signifier, is what leads from the fantasy [*le fantasme*] to its investigation. To mine the fantasy through snatches of knowledge= research"³. That key word here is 'poplar', *Populus Tremula*, quaking aspen, quivering, tremulous, *Trémula*.

³ Barthes, Roland. 2002. *Comment vivre ensemble: Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris: Seuil; Eng.trans. by Kate Briggs, *How to Live Together: Novelistic Simulations of Some Everyday Spaces*, New York: Columbia University Press, 2013, p.6.

We used to say all the time that our work was a sort of ongoing prologue, the unending hallway leading to other stories. Few works have been as thoroughly analyzed as *Hamlet*. Yet the thousands upon thousands of pages devoted to understanding its eponymous main character's psychology tend to overlook a significant detail. Hamlet (the character) doubts everything, except the vision of his father's ghost, which represents the past demanding retribution. That demand ends up disabling Hamlet's agency and rendering the whole plot neurotic, leading to a denouement where all the main characters perish, except for Hamlet's best friend Horatio, sole surviving witness to everything that has transpired. Shakespeare does not get rid of Horatio because there has got to be someone alive to tell the tale. Thus, upon being staged, *Hamlet* (the play) might be seen as the never-ending prologue to Horatio's subsequent narration, which will have to unfold through speculation, filling in the gaps, and transforming the story's materials.

Likewise *Trémula* begins long before *Trémula*. Its opening scene has deep-seated roots, anchored to the invisible rifts across a phantasmagoria that sets Javi in motion, as witness and agent of reparation, forcing him to transform its play into other, visible materials, of the kind that can be found in the exhibition and the book.

In contrast with previous works, though, this one is an epilogue and a spore as well, it is *Hamlet* as narrated by Horatio by way of conclusion to the spectral cycle. In *Spectres of Marx*, Derrida uses the line "the time is out of joint" (*Hamlet*, IV.211-2) to theorise a form of temporality riven by multiple absences and presences⁴- like that of *Trémula*, through and from which there sneak and blossom old and new stories waiting to be told.

In Eduardo Williams' film *The Human Surge*, the camera takes us across multiple settings, following the characters across an arrhythmic continuum that fixes our attention upon the everyday life of young people in different world locations. A park, a flooded street, a room in a house, a supermarket, a jungle. Through the links between screens in different devices, we traverse spaces across windows that turn into landscapes.

⁴ Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée; Eng. trans. by Peggy Kamuf, *Spectres of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, & the New International*, London: Routledge, 1994, pp.18-21.

The film is about this transit from one thing to another. At an apartment in Argentina, some teens are *camming* for an online sex chat room. As the camera turns to the computer screen, a window in the porn-site's homepage shows us another group of teenagers from Mozambique, and then we leap into their room. At some other moment in the film someone walking across the countryside somewhere stops to urinate on an anthill. The camera takes us there too, crawling through the entrance to the anthill and into its inner chambers, where there is no up or down, no after or before, as the anthill is pure transition, medium without end.

Javi's work may be seen to hinge on the connection between matter and narrative, and more specifically, oral narrative. Javi's account of his own work is an essential part of it, because his act of narration is performative, an exercise in seduction whereby matter and storytelling mutually affect each other like a transitive verb and its direct object.

Some time ago, through different projects, Javi and I researched the conditions that allow oral narration to be rendered performative. In other words, the modalities that boost the connection between memory, orality, and performativity. We perused Walter Benjamin's essay "The Storyteller", which inspired some of our works at the time⁵. According to Benjamin, "only by virtue of a comprehensive memory can [we] absorb the course of events on the one hand and, on the other hand, make [our] peace with the passing of these, with the power of death"⁶. This double gesture compels the storyteller to tell their tale, just as it compels Javi to set up *Tremula*.

Benjamin comments on the different types of narrators and the different qualities with which they endow their narratives. The seaman returned from faraway lands- bearing witness to the unknown, or to failure and shipwreck-; the moribund- the authority of whose words is sanctioned by the proximity of death-; or the peasant, who knows

⁵ Such as *DIXIT*, a project for the 2015 edition of PHotoESPAÑA, which we developed at La Venencia, a Sherry wine cellar at Echegaray Street in Madrid that had become our studio.

⁶ Benjamin, Walter. 1936. "Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows"; Eng. trans. by Harry Zohn: "The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov", in Walter Benjamin, *Selected Writings, Vol. 3, 1935-1938*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002, pp.153-154.

everything about the land where they always dwelled. To this typology, Javi's work adds yet another item. If "the listener's [...] relationship to the storyteller is controlled by his interest in retaining what he is told"⁷, then Javi- much like a medium in a séance would- retains, transforms and conveys what he hears ghosts say, infusing other bodies with motion.

Why then does Javi fix his torrent of orality into this book? Because the text of *Trémula* functions like a tattoo, a graffiti, or the scar left by an inscription on a tree's bark. One writes to avoid forgetting⁸, but sometimes also to unshackle oneself from, and to forget what, was said- by burying it into writing. The text of *Trémula* is the reply Javi would give if asked about a tattoo, or a tree, or one of his graffiti. Likewise, the nature of speech is preserved here in a type of writing that resembles a spell, written words meant to be spoken aloud, rather than read- performative speech that can heal. The text of *Trémula* is mostly matter-bound, its signifiers are not mere words or mental images, they refer to, or constitute in themselves, colours, shapes, materials in different stages of composition or decomposition that can be smelled or touched, or cast shadows, or fizz, or be ejected from a nipple. Speech is therefore fixed here in order to become matter, the word become flesh. No more talking is required, here matter-speech is poured onto the paper to operate from it. Christian erotica, like Cecilio G's tattoos, is another distinctive feature of Javier Cruz's work (present even in his surname, *cruz* being the Spanish word for "cross").

I accompany Julia Spínola on a tour of his exhibition *vis.*⁹ at the Joan Miró Foundation. On our way to Espai 13, we stop at a room where some of Miró's drawings are on display. Some of them are the basis for his most well-known works, others are just exercises he repeated over the years. There is a biro drawing on a page torn from a small calendar that looks a lot like the drawings in *Trémula*. Javi, whose basic practice

7 *Ibid.*, p.153.

8 Havelock, Eric A. 1986. *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven: Yale University Press.

9 *vis.*, by Julia Espínola, curated by Marc Navarro, an exhibition at the Joan Miró Foundation (25 September 2020 - 8 December 2021).

centres on drawing and painting, has been trying to elicit shapes from the quaking of the aspens he can see from his flat, drawing strokes that might be notes for a choreography or an abc, a code to decrypt what the quaking aspens might be saying through their quaking.

If “everything wants to be embodied”¹⁰, the signifiers *poplar* and *quaking aspen* have attained various forms of corporeality in *Trémula*. The methodology employed by Javi to gestate this exhibition might stem from certain “oblique exercises”, such as the abc or the crystallizations arising from a series of chemical trials. “Oblique exercises safeguard the creator’s enjoyment of creation, sustaining it over time with no other purpose than said enjoyment”¹¹, which is what surrounds *work* and *the work*, and we normally cannot see. There is always a great deal of enjoyment in Javi’s working methodology, a great deal of pleasure as he tries to come to terms with whatever compels him to start working.

We arrive at *vis.* with Julia. At the exhibition venue, the space is enveloped by a series of cardboard fibre cylinders in different shapes and positions that block or allow for the passage of air. On some walls there are prints resembling tickles. The print-outs of two different exclamation marks might trope two modes of being. The centre of the exhibition hall has been left empty, like a stage set where stuff happens and from which the works can also be seen. The exhibition elicits an active type of viewing that allows us to see- in a totally blank wall- a small day-glo greenish-yellow dot. I approach it in Julia’s company “What is it?”, I inquire. “A hole to the outside”, she replies, and I think we may see the world from that hole, or withdrawing to a certain viewpoint at the central stage, that wall is an entire world, like the wall at *Temple*¹².

10 “Todo quiere ser cuerpo”. Salinas, Pedro. 1931. *Fábula y signo*. Madrid: Plutarco. Eng. trans. by JMB for this publication].

11 Manubens, Anna. 2018. «Lo que me trabaja». *Concreta #11*. [Eng. trans. by JMB for this publication].

12 *Temple*, by Javier Cruz, a work at the exhibition *To Want to Seem Night*, curated by Beatriz Alonso and Carlos Fernández-Pello (10 October 2018-27 January 2019).

Stefano Mancuso¹³ has shown how plants exchange information and communicate with one another; how they sleep, possess memory, look after their offspring, make decisions, solve problems, and despite their rootedness, are able to move and to travel to remote, forbidding places¹⁴. While the vegetal world never ceases to unfold in its own terms before our very eyes, anthropocentrism leads us to interact with it through personification and material or symbolic profit extraction, which includes the art world.

During the Covid-19 Lockdown in the Spring of 2020, the plant world reclaimed the environments vacated by humans. Jonas Mekas' injunction seemed to have been fulfilled: "Stop working! Stop! / [...] Let everything stop./ Let the grass grow over everything./ Let the snakes and tigers come, and let them multiply." ¹⁵ The exuberance of the non-human in the empty outdoors stood in sharp contrast with the society locked indoors. Vegetal survival is based on seduction, and many of us turned our gaze towards it.

As I write these lines, a London planetree (*Platanus Acerifolia*) right outside my place is dripping. The drops look like blood, and people who ignore this fact point to the stains on the ground in fear. By the foot of the planetree there has grown a small tree from some seed brought here by the wind, or by an animal, and I often go out to water it. When I started writing this text, the syngonium by my side sprouted what is now already a branch; its roots, visible in a glass pot, are thicker than the plant itself. In my living room the drawing of a cactus by Javi is hanging on the wall where a large yucca grows, which I behold as I smoke. A new leaf already reaches the ceiling. During the Lockdown, Javi and I would phone each other to talk, among other things, about the stuff we were

13 Italian botanist and popular science writer who heads the International Vegetal Neurobiology Laboratory at the University of Florence.

14 Mancuso, Stefano 2018. *L'incredibile viaggio delle piante*, Rome: Laterza; Eng. trans. by Gregory Conti, *The Incredible Journey of Plants*, New York: Other Press LLC, 2020.

15 Mekas, Jonas. 1991. *I had Nowhere to go*. New York: Black Thistle Press, p.73
(https://www.documenta14.de/en/south/39_i_had_nowhere_to_go.)

working on. We both had been seduced by the plant world: Javi by his uncle's poplar and his grandmother's pothos, which his family has been cloning from cuttings ever since she died; and as for me, I was beginning to do some research on charcoal and Paulownia.

Paulownia is the fastest-growing tree in the world. Originating from China, this tree is usually gifted to newborn girls so that they may build something with its wood when they grow up. Paulownia grows several centimetres every day, and up to several metres during its first year. If you stare at it long enough, you can see it rising, as though in a kind of performance, so I obtained some Paulownias to watch them grow during the Lockdown, and they ended up at an exhibition called *Pira velo*. B E

After hearing about the quaking aspen from Javi, I spent those months watching the planetree's shadows dance, in a new kind of shadow theatre. Javi had inoculated me with the fascination that would lead him to the *Trémula* project.

I sometimes think there is nothing to all this except for sustained states of fascination that we spread to others. *Trémula* and *Pira velo* ended up becoming intermeshed, but before we come to that, a musical intermezzo is in order here, so a parenthesis follows now.

This morning as I was having breakfast a piece by Beethoven began to sound on the radio. It was a work from his youth, but I recognized some chords that reappear in his last quartets, thus unifying his entire oeuvre. In my view, *Trémula* contains Javi's main chords, in a theme that could be traced throughout his works. It is a distillation of Javi that had been brewing for years, in a kind of alchemy like that of the dish of *pisto manchego*¹⁶ made by his parents Manolo and Meli- also great storytellers. Pisto, like charcoal, requires the elimination of liquids from its components to achieve perfect preparation. ABD

¹⁶ *Pisto manchego* (also known simply as *Pisto*) is a fried vegetable dish similar to ratatouille, originating from the Region of Castilla-La Mancha in central Spain, where it is regarded as a traditional staple of the working class diet. The term *pisto* is used metaphorically in various idioms in Spanish: *darse pisto* means to act high and mighty, with an air of self-importance; *ese es otro pisto* means 'that is another issue altogether' (Brit. Eng. 'another kettle of fish'; Am. Eng. 'a horse of a different colour'). In parts of Latin America, *pisto* means 'dough, money' (*Translator's Note*). X



The chords of *Trémula* already sounded in *Liberté, Egalité, Beyoncé*, a play we staged in 2014 at Pradillo Theatre, another haunted space full of a company of ghosts. At a certain point in the play; Javi delivered a monologue about his neighbourhood, about the landscape this exhibition and this book are based upon, about Lazarus' second chance, about the dumpsite, and about the knoll at Almudena Cemetery that grew from the accumulation of earth dug out from the excavation of new tombs. In the Catalan language, when a situation becomes insurmountable, we say *s'ha fet muntanya*- literally, 'it has become a mountain'. In *Trémula*, Javi has *sur*-mounted or *dis*-mounted this mount.

One day while we were working on *Liberté, Egalité, Beyoncé*, Javi suffered a neurological accident. The cause remains unclear, but we believe it might be connected with the sheer intensity pouring from us at the time. There is this instant when Javi suddenly says he can't quite see through one eye, then he gradually loses the ability to speak, as if language and tongue melted in his mouth, in a jumble of signifiers and signifieds. After a few nights at the hospital, he recovered without further complications. What happened to his vision seems to have been triggered by a blind spot, which causes the brain to fill in the missing visual information from virtual cues.

After *Liberté, Egalité, Beyoncé*, Javi invited some of his friends - including me - to work on the knoll at the cemetery. The invitation involved looking at the knoll with more eyes, thereby generating a new volume that might cover one another's blind spots. Your eyes may now join in the recreation of that knoll as you read these lines. Nothing has ever been written before about the two spin-offs that only a few tens of witnesses got to watch, two after-lives of Javi's monologue leading to *Trémula*.

The first *Spin-off: positivo de nicho*^{17,18} is a video piece depicting, among other things: the crematorium's chimney that Javi and his friends used to watch, when they were kids, spewing forth smoke of changing colours; us working while we read some excerpt from *Hamlet* and other stories- mentioned by Javi in this book¹⁹- unfold; the visual continuity between the stacked wall graves at the cemetery²⁰, the blocks of flats, and Madrid's skyline, while the Adam and Eve duet in Eden from Haydn's *Creation* oratorio sounds in the background.

The second *Spin-off: los puntos ciegos*²¹ took place on March 21st, 2015, on the first day of spring, the festival of the resurrection of the earth. The piece begins with 50 people arriving at the auditorium in the CentroCentro exhibition venue in Madrid. As the lights are switched off, a text in white letters against a black background is projected. It talks

17 *Spin off: positivo de nicho* ('Spin-off: Niche Positive') is a 2015 piece by Paulina Chamorro, Jorge Anguita Mirón, Javier Cruz and myself, for the exhibition *C.I.T.I.*, curated by Jaime González and Manuela Pedrón at Sala de Arte Joven .

18 *Positivo de nicho* combines two nearly untranslatable terms: 1) In the context of a traditional Spanish cemetery, *nicho* (literally 'niche') refers to a recessed space in a wall where a coffin is stacked (see note 20 below). 2) In the field of analog photography, in turn, *positivo* ('positive') traditionally referred to photographic prints in contradistinction to their 'negatives'. In the early days of photography, prints were also often referred to as 'positives' in English, though this usage then became infrequent. Not so in Spanish, though. *Positivo de nicho* is therefore a double or mixed metaphor, referring to a kind of dialectical 'negation of the negation': if the empty recessed spaces of the *nichos* at the cemetery are like the negative of a photograph, then the equivalent of the 'positive' print is the volume of the knoll formed from the accumulation of the dirt that was dug out. That knoll is thus the true picture, of which the *nichos* are the negative (*Translator's Note*.)

19 See pages 192, 216, 218 and 232 in this book.

20 Owing to lack of space, traditionally tombs in many cemeteries in Spain are built into recessed spaces called *nichos* (literally 'niches'), which are then stacked on top of one another. A stack of 'niches' of this type forms a wall of graves visually reminiscent of the architectural regularity of modern blocks of flats. These walls in turn are organised into so-called "streets", thereby bureaucratically and spatially reinforcing the semblance of a 'city of the dead' (*Translator's Note*).

21 *Spin off: los puntos ciegos* ('Spin-off: The Blind Spots') is a piece created in 2015 by Paulina Chamorro, Jorge Anguita Mirón, Javier Cruz and myself and presented at the CentroCentro exhibition venue in Madrid.

about death as a kind of background noise that we can hear quite clearly some times, more faintly at other times, but never ceases to be around us, and also about the songs than can save a life, such as Haydn's *Creation*, but mostly about second chances.

Halfway through the text, Jorge climbs onstage with his monotribe²² and gradually composes a theme with notes from a melody that becomes an electronic hit song. The music gets louder and louder, and the text ends up recounting how a bunch of friends, on the morning when they get together to work at the top of a knoll in a cemetery, suddenly realize there is a background noise suffusing everything. After this part of the piece, a coach that was waiting at the door takes us across Madrid to the Almudena Cemetery, in silence all the while.

The piece then segues into a walk across one of Europe's largest necropolis. Rain looms and we walk amongst the granite tombstones with all their symbols, the flowers, and the names of the dead, many of whom are our own nearest and dearest. At a certain point in the itinerary, the melody of Jorge's theme can be clearly heard. No one in the audience knows this, but it actually originates from a noise-monitoring station that someone decided to place within the cemetery in order to keep track of acoustic pollution levels in Madrid. The sound moves along with us throughout the walk, sometimes quite loud, sometimes muffled.

We walk on until we reach the knoll. Climbing to the top is not allowed, but its volume had never been regarded as attentively by such so many eyes at once. We walk all the way around it towards the exit. Then Javi leads us to a dumpsite on a hill behind the walls of the Almudena Cemetery, right outside the block of flats where he lives. We stop there to observe and ponder on the continuity between the tombs stacked in recessed 'niches' at the cemetery, the blocks of flats, the crematorium, the knoll, and Madrid.

The view from here is the same one we use in a shot in the video, set against the soundtrack of Haydn's *Creation*- somehow it is the Eden Javi keeps returning to, as in *Trémula*.

To conclude, we buried some bottles of beer in the ground²³, and celebrated the festival of resurrection form that viewpoint. On the trip back, it started to rain outside the coach, and inside we finished the piece by playing a sequence from *Zabriskie Point* in which the young protagonists make love in Death Valley, at the spot with the highest temperatures on the planet.

In 2018 Javi and I developed *Fuego porque sí*²⁴ ('Fire just because'), an event which took place by night, at locations in Bar Garaje Hermético (a moribund joint in the Prosperidad area in Madrid) and Pradillo Theatre (where we no longer worked). In *Fuego porque sí*, the audience had to wait at the bar (all cozy and warm) for their turn to individually go to the theatre to watch *Aquí, en El Alto*²⁵ ('Here at El Alto'), a performance about dancing to death in the Andean Highlands. The showings ended in the small hours, and then we called some taxis and, alongside the group of about fifteen people comprising the audience, went to the dumpsite by the cemetery once again. In his monologue within *Liberté, Égalité, Beyoncé*, Javi recounted how we had set up a scaffolding at the top of the knoll in the cemetery in order to view the city of Madrid from up there. The scaffolding allowed us to climb to a height equivalent to the volume that our bodies would add to the knoll, where they would end up some day. This had actually never happened, but during *Fuego porque sí*, we did finally set up the scaffolding and watched a chemical sun rising over Madrid. Sitting up there that morning we did not hear the background noise.

I am closing this parenthesis here, and moving on to the coda.

23 As I write this text, Javi sends me pictures of the dumpsite, where he still often goes for walks. The pictures show the spot where the bottles of beer were buried, the same spot where Javi later stirred the dirt and dug holes where he planted laurels for Jorge, Paulina and me. Years have passed and the laurels are no longer there, but there are anthills instead, and ants take wing from them, according to Javi. Javi is fond of quoting Piglia's remark that "storytelling is about sounding like a liar when you are telling the truth".

24 An event curated by La Colmena (Leticia Ybarra & Lorenzo García-Andrade).

25 A performance that premiered on January 8th, 2016, at La Casa Encendida in Madrid, within the exhibition *Aquí, hay dragones* ('HereThere Be Dragons'), curated by Neme Arranz. *Aquí, en El Alto* is now part of the CA2M collection.

On September 5th, 2020, we celebrated the ceremonial ending of my exhibition *Pira velo*²⁶. The closing event was called *Un cisco* not only because the term means “a shindy” in Spanish (and there was that), but because it also designates a type of coaldust or slack. Doing something again in order to then be able to talk about it, as I am doing now, constitutes a transitional node in the evolution of materials towards other states.

My *Pira velo* project began after I had been to a place where there had been a fire recently- a burnt setting. It is said that those who experience a fire somehow carry the flames within them for some time, and often feel they are getting burnt. My interest in fire got rerouted towards the process of carbonization, and ended on a specific material (coal) and the associated trade (coalman).

We studied this material’s traditional production process, and the now nearly extinct trade, with its forms of life and knowledge that will vanish as the last few remaining coalmen disappear. We were able to find Martí Beltrán, a former coalman and smuggler from the l’Empordà area in Catalonia, who taught us how to make charcoal in a charcoal pile or clamp. We carry that knowledge within us now, like the score for a choreography or the instructions for a performance, since “vanishings of any kind are also accidents signaling the beginning of other stories”²⁷. Charcoal- a substance that contains more fire than fire itself, and upon being set ablaze again gives off more heat than the fire that generated it in the first place- helped us understand and develop our activities in this project. *Pira velo* comprised a series of architectural interventions at the Sant Roc Chapel in Valls, with performativity added to them- kind of like fanning the embers- by means of an audio text. The exhibition focused on vision as calling, opening or improvable anticipation seeking not a better visibility, but rather suggesting a blurred experience, a space where vision became a transit towards the zone of instability lying in between the visible and the invisible.

26 *Pira velo*, curated by Nyamyam and developed with the cooperation of Elia Bagó and Alex Solé, was on between June 20th and September 6th, 2020, at the Sant Roc Chapel in Valls, a small town near Tarragona in Catalonia.

27 Cornago, Óscar. «Historias de AC», Teatron, accessed Nov. 6th, 2020, <http://www.tea-tron.com/oscarcornago/blog/2020/04/27/historias-de-ac-1/>.

To watch the phantasmagoria we had conjured, the audio text invited the audience to sit on a stand that we had built with remains from former exhibitions, which we had found in a store-room. The audience were also invited to watch charcoal-composted Paulownias growing in the now empty storeroom, thanks to water dripping from a malfunctioning tap. They were also asked to look at drawings of Martí Beltrán on a wall. He had orally transmitted his craft to us, as ancient tradesmen would do, according to Walter Benjamin- oral transmission of experience; teaching, by means of words, how to do things. Those drawings took two months to finally materialize on September 5th.

That day we landed at Valls early in the morning. The Town Council had granted us parking space and a few tons of dirt for the slack. We began by arranging wood into a pile, a simple structure one can replicate by placing the index and middle fingers of one hand against the same fingers on the other hand. A central shaft open at the top serves as a flue conveying smoke into the air.

The shape of these charcoal piles resembles an ancient pyramid. The origins of the word pyramid are unclear, although some people believe there is a connection with *πῦρ*, the Ancient Greek word for 'fire'²⁸. Funeral pyres would share the same origin: an accumulation of bodies delivered to pyrolysis²⁹ until all their water is eliminated, and they are carbonized, i.e. only carbon remains at the end of the chemical process. The pyramids want to resemble mountains and are connected with death; they are architectures that house bodies like charcoal piles house wood. Some pyramids, just like the mountains, were used as observatories.

²⁸ The Ancient Egyptian word for pyramid transliterates as MR, probably pronounced /mer/, meaning 'place of Ascension'. As for the Ancient Greek word, although its origin is not completely clear, the most likely etymology according to most experts does not derive from *πῦρ* ('fire'), but from *πυρός* ('wheat'). In Ancient Greek, *πυραμίς* was a type of wheat cake and the word was probably applied to the colossal Egyptian monuments owing to their resemblance in shape (*cf.* H.G. Liddell & R. Scott, *Greek-English Lexicon*, Oxford: Oxford University Press, 1940) (*Translator's Note*).

²⁹ Pyrolysis is the process of chemically decomposing organic materials at high temperatures in the absence of oxygen and therefore is not tantamount to combustion in an open-air funeral pyre, which obviously involves a reaction with oxygen (oxidation). (*Cf.* <https://www.azocleantech.com/article.aspx?ArticleID=336>, accessed Dec. 16th 2020) (*Translator's Note*).

We keep on adding small chunks of wood to the pile Javi brought from Madrid. It would be cool what the security guard at Atocha Station thought, on a Saturday at 8 AM, when the scan showed a big suitcase full of wood as Javi's sole luggage. The wood was part of the 3,000 kg from the relics of the quaking aspen in *Trémula*. Seeing them arranged on the pile makes me think we are actually fulfilling a ritual, as the solemnity involved in the ceremony suggests. When the whole structure is finally set in place, we fill the gaps between the chunks of wood with fresh grass, on top of that we add a straw padding, and then we cover the whole thing with tons of dirt. Through the flue I insert a piece of cardboard soaked in alcohol, a match is lit, and then everything begins to burn. *Itúp*, fire, the charcoal pile is set and working.

Friends and strangers come to see the exhibition and then come across the charcoal pile at the parking lot. We eat grilled food, Javi brings his parents' home-made *pisto* and we celebrate a new parking lot event in the style of *parkineo*³⁰.

The charcoal pile is one of the endings of *Pira velo*, and one of the beginnings of *Trémula*, in a kind of fade out of the former as the latter fades in, although nothing actually ended or began there and then. Javi keeps saying that should he ever do a PhD, it would be on crossfades. *Un ciso* was another moment of intensity in an endless continuum without an axis of coordinates. Watching the charcoal pile burn made me think of the anthill in *The Human Surge*, a vortex of matter operating as sheer transition, medium without end, without a before or an after, a hole to the outside through which one can also fall upwards, like Yung Beef, when one is «ready *pa morir*»³¹ (Spanglish for 'ready to die'), just like the quaking aspen in *Trémula*.

Twelve hours after igniting the charcoal pile, Javi takes a train back to Madrid. The rest of us watch the smoke changing colour as the evening falls, like the bodies getting carbonized at the crematorium. The pyrolysis is over.

30 *Parkineo* was an event by Andrea González, Paula García-Masedo and Lorenzo García-Andrade, curated by me in 2017 within the Vivac program for the *Plaza en Verano* summer activities at the Matadero Art Centre in Madrid

31 *Ready pa morir* by Yung Beef, from the album *A.D.R.O.M.I.C.F.M.S 2.* released in 2015.

We open the mound and find a burnt setting. We collect the coaldust and take the charcoal. One of its multiple uses is for making biochar, a natural fertilizer responsible for the exuberance of the Amazon rainforest region, one of the most carbon-rich areas in the planet. They call it *terra preta*, ‘black earth’ that makes the continuity of life possible.

The nyamnyam composts the charcoal from the coaldust and thus generates biochar to fertilize the pothos growing in *Trémula*. Javi’s grandma’s pothos, composted with charcoal from his uncle’s quaking aspen, in a pot made of glass from the window through which he could see it quaking- this sounds like a poem by Javi for David Bestué’s project *Hacerle a un poeta lo que escribe* (‘Doing to a Poet What They Write’).

On his return to Madrid, Javi takes one of the Paulownias that grew at *Pira velo*. It is a present for Bruna, Javi’s daughter by Carola, born on July 15th, 2020, in the midst of the creation of *Trémula*. Another Paulownia is for Valentina, a friend’s new born child. We fantasize with the possibility that Bruna and Valentina, who have not met yet, might decide one day, when they grow up, to turn their trees into a boat or something that might provide an excuse for us to continue getting together.

Having put out this fire, I feel now that *terra preta* or the Paulownias are new beginnings of a never-ending state. We are celebrating *Trémula* now, an epilogue from which many prologues will grow, because- to paraphrase one of Javi’s favourite Leonard Cohen songs, which displays a quavering tremolo effect with notes quaking like an aspen: «Hey, that’s no way to say goodbye»³².

Fernando Gandasegui, Barcelona, Autumn 2020.

32 «Hey, that’s no way to say goodbye», by Leonard Cohen, from the album *Songs of Leonard Cohen*, released in 1967.

↑ ↓ ← →

H

↓

TRÉMULA

MIRIAM MARTÍN

vive en Madrid desde el año 2000, donde por ejemplo ha teleoperado muchísimo, vigilado un par de museos y repartido prensa en bicicleta. Ahora traduce textos, programa películas y, ocasionalmente, las hace. Ha trabajado en/para instituciones como CSAO Casablanca, CSAO La Morada, CS La Ingobernable, Museo Lázaro Galdiano, MNCARS, MUSAC, CA2M, Tabakalera, Filmoteca española o Filmoteca popular de Madrid. De noviembre de 2012 a julio de 2018 organizó el cine-club Chantal, un experimento estético y político con periodicidad semanal. En 2019 hizo una película y la llamó *La espada me la ha regalado*.

LETICIA YBARRA

es poeta, artista y comisaria. Dirige el Departamento de Literatura y Pensamiento de La Casa Encendida (Madrid), donde también comisaría el festival Gelatina. Próximamente publicará su primer libro de poemas con Caniche Editorial (2021). Recientemente su trabajo ha podido verse en exposiciones como *Lifting Belly*, comisariada por Marta Cacciavillani, Lxo Cohen y Laura Plant (CentroCentro, 2020); *this light, toxic*, comisariada por Álex Alonso y Cristina Herraiz en Intersticio (Londres, 2020) o *pen pressure: a show of poetry, fantasy and faith*, comisariada por Yaby en Haus Wien (Viena, septiembre de 2020). También ha participado en PoemRoom (Madrid, 2019) o en el programa de Zoextropía, comisariado por María Morata, en el Centre del Carme Cultura Contemporánea (Valencia, 2019) y publicado sus poemas en revistas como *Pfeil Magazine* (enero 2021) o *This is Jackalope* (2019). instagram: @leticiaybarra

CAROLINA SISABEL

es arquitecta titulada en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Máster en Psicoanálisis y Teoría de la Cultura en la UCM, e investigadora de Urbanismo y Psicoanálisis en Roma III. Su formato de trabajo se sitúa entre la escritura y el diseño de espacios, ya sea desde el teatro, la fotografía, la arquitectura e instalaciones performativas. Su centro de interés está situado en la dimensión psíquica y afectiva del espacio, real o ficticio, así como en la relación entre el imaginario consciente y el no consciente. Ha trabajado como artista invitada en el festival *d'Art Urbain* en Montreal, Canadá. En el festival *Proceso de Error* en Valparaíso, Chile. Y diversos proyectos de índole individuales o colaborativos en Francia, Chile, Italia y España. carolinasisabel@gmail.com

FERNANDO GANDASEGUI

es artista, comisario, investigador y pedagogo en artes vivas y visuales. Formó parte del equipo de programación de Teatro Pradillo y del colectivo PLAYdramaturgia junto con Javier Cruz, con el que a día de hoy sigue colaborando. Actualmente, coordina la plataforma web o libre comunidad de artes escénicas Teatron, escribe para diferentes medios, y desarrolla otros proyectos artísticos como *El resto* o la investigación y comisariado de *Domingo*. Su trabajo forma parte de la Colección CA2M y del Archivo de Creadores de Matadero y se ha presentado en diversas instituciones u otros contextos.

BIOGRAFÍAS

JORGE ANGUITA MIRÓN

es licenciado en Bellas Artes (UCM y UB) y Máster en Investigación en Arte y Creación (UCM). Ha participado en exposiciones colectivas de varios espacios del circuito local. Desde 2015 su trabajo se centra en la fotografía como herramienta de documentación, experimentación y reflexión. Concibe este medio como una práctica circular donde la luz forma sus propias herramientas de registro. Su archivo Álbum (2015-) recoge miles de imágenes de su vida nocturna en Madrid. En 2017 comienza un proceso complementario basado en la interrupción de la luz por medio de cuerpos, esculturas y dibujos que titula *Gestalt*.

www.jorgeanguitamiron.com

JAVI CRUZ

(Madrid, 1985) estudia arte mientras abandona el basket y el graffiti. Trabaja en proyectos relacionados con el dibujo, el hecho escénico, la albañilería y las potencias performativas ligadas a la oralidad y otras textualidades. A menudo desemboca en el diseño de situaciones.

Ha trabajado, individualmente o desde los colectivos Elgatocomoscas y PLAYdramaturgia, en gran parte de los espacios madrileños, más o menos institucionales, y en otros contextos, habitualmente como artista, eventualmente como comisario o docente. Formó parte del equipo de programación de Teatro Pradillo, codirige la plataforma Bosque Real y colabora en procesos escénicos con las artistas Cris Blanco, Marfa Jerez, Nyamnyam y Cuqui Jerez.

www.javicruz.info

@12javieres

MANUEL SEGADE

es Director del CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.

TANIA PARDO

es Subdirectora del CA2M Centro de Arte Dos de Mayo y Asesora de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid.

TREMULOUS

MIRIAM MARTÍN

has lived in Madrid since the year 2000, where she has done a lot of telemarketing, guarded a couple of museums and distributed papers on her bicycle, among other things. Now she translates texts, programmes films and, occasionally, makes them. She has worked at/for institutions like CSOA Casablanca, CSOA La Morada, CS La Ingobernable, Museo Lázaro Galdiano, MNCARS, MUSAC, CA2M, Tabakalera, Filmoteca Española and Filmoteca Popular de Madrid. From November 2012 to July 2018 she organised the Chantal film club, a weekly aesthetic and political experiment. In 2019 she made a film and called it *La espada me la ha regalado* [He Gave the Sword to Me].

LETICIA YBARRA

is a poet, artist and curator. She runs the Department of Literature and Philosophy at La Casa Encendida, Madrid, where she also curates the Gelatina Festival. Her first book of poems will soon be published by Caniche Editorial (2021). Recently, her work has appeared in exhibitions like *Lifting Belly*, curated by Marta Cacciavillani, Lxo Cohen and Laura Plant (CentroCentro, 2020); *this light, toxic*, curated by Álex Alonso and Cristina Herraiz at Intersticio (London, 2020); and *pen pressure: a show of poetry, fantasy and faith*, curated by Yaby at Haus Wien (Vienna, September 2020). She has also participated in PoemRoom (Madrid, 2019) and the Zoextropía programme, curated by María Morata, at the Centre del Carme Cultura Contemporánea (Valencia, 2019) and published her poems in magazines like *Pfeil Magazine* (January 2021) and *This Is Jackalope* (2019). Instagram: @leticiaybarra

CAROLINA SISABEL

is an architect who earned her Architecture degree from the Pontifical Catholic University of Valparaíso, went on to obtain an MA in Psychoanalysis and Theory of Culture from the Complutense University of Madrid, and is currently a researcher in Urbanism and Psychoanalysis at the University of Rome III. Her working method is situated halfway between writing and spatial design from the perspective of theatre, photography, architecture and performance venues. She is primarily interested in the intellectual and emotional dimension of space, whether real or fictional, as well as in the relationship between the conscious imaginary and the unconscious. She has worked as a guest artist at the Festival d'Art Urbain in Montreal, Canada, at the Proceso de Error Festival in Valparaíso, Chile, and on various individual or collaborative projects in France, Chile, Italy and Spain.

carolinasisabel@gmail.com

FERNANDO GANDASEGUI

is an artist, curator, researcher and educator in the performing and visual arts. He was part of the programming team at Teatro Padilla and a member of the PLAYdramaturgia collective alongside Javier Cruz, with whom he still collaborates today. He currently coordinates Teatron, the online platform or free performing arts community, writes for different media outlets, and pursues other artistic projects such as *E/ resto* or research and curatorial work for *Domingo*. His work can be found in the CA2M collection and the Matadero Creators Archive and has been presented at various institutions and in other contexts.

BIOGRAPHIES

JORGE ANGUITA MIRÓN

has a BFA (Complutense University of Madrid and University of Barcelona) and an MA in Research in Art and Creation (Complutense University of Madrid). He has participated in group exhibitions at several venues on the local circuit. Since 2015, his work has focused on photography as a tool of documentation, experimentation and reflection. He sees this medium as a circular practice where light forms its own recording tools. His *Álbum* archive, a work in progress begun in 2015, contains thousands of images of his nightlife in Madrid. In 2017 he began a complementary process based on the disruption of light with bodies, sculptures and drawings titled *Gestalt*.
www.jorgeanguitamiron.com

JAVI CRUZ

(Madrid, 1985) studied art while giving up basketball and graffiti. He works on projects related to drawing, the staged act, masonry and the performative powers associated with orality and other textualities. These often lead to situation design. He has worked, individually or as a member of the Elgatoconmoscas and PLAYdramaturgia collectives, for the most part with more or less institutional venues in Madrid and in other contexts, habitually as an artist and occasionally as a curator or educator. He was part of the programming team at Teatro Padilla, co-directed the Bosque Real platform and collaborates in performance processes with fellow artists Cris Blanco, María Jerez, Nyamnyam and Cuqui Jerez.

www.javircruz.info

@12javieres

MANUEL SEGADE

is Director of the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.

TANIA PARDO

is Deputy Director of the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo and Fine Arts Advisor of Comunidad de Madrid.

- 1 *Trémula.* 7 dibujos DinA4, tinta/papel. 2020.
- 2 *Temple.* Masilla tipo Aguaplaſt hecha de garbanzos rellena dos agujeros de la exposición anterior. Cerca se encuentran las pieles vacías de los garbanzos utilizados. 2020.
- 3 *Trémula.* Árbol (*Populus tremula* o chopo temblón) talado y rescatado, maquillaje. 20 × 3 × 0,60 m. 2020.
- 4 *Temple.* Temple industrial con tinte y salicilato de sodio, intervenido con ácidos láctico y clorhídrico, agua y óxido de hierro. 14 × 4 m. 2020.
- 5 *Trémula.* 18 dibujos DinA4, tinta/papel. 2020.
- 6 *Temple.* Pintura plástica lijada y rascada. 11 × 2,8 m. 2020.
- 7 *Trémula.* Ácido salicílico parcialmente extraído del chopo. Lata, botella, segreta. Corteza de chopo diluida y desecada en vasos. Aspirina. 2020.
- 8 *Temple.* Calados en el pladur que cubre la obra *Temple* realizada en 2018, que da paso a una capa de temple industrial adulterado con bicarbonato, paracetamol, rutilo y azulete e intervenido con ácidos cítrico, tartárico, láctico y salicílico. 2020.
- 9 *Trémula.* Varios esquejes de un poto crecen en una tierra nutrida con un compost de carbón del chopo. Ambos individuos, el poto y el chopo, han vivido durante 40 años separados por 3 metros de distancia y separados por dos ventanas. Los cristales de esas ventanas han sido cocidos para deformarse y servir de macetas. 4 cristales termoformados de 1,1 × 0,50 m, 7 esquejes, carbón de chopo, compost biochar. 2020.
- 10 *AB.* Cadena de motosierra y cadena de motosierra corroída por ácido salicílico. 2020.
- 11 *Giro de cuello, movimiento de cabeza. Desdén.* Una pieza de Esther Gatón hecha de poliestireno extruido y cola en 2018.
- 12 *Bar Lozano.* Rótulo original recuperado por Paco Graco en 2018.

- 1 *Tremulous*. 7 × A4 drawings, ink/paper. 2020.
- 2 *Temple*. Aquaplast-type putty made of chickpeas fill two holes of the previous exhibition. Nearby are their empty skins. 2020.
- 3 *Tremulous*. Rescued felled tree (*Populus Tremula* or quaking aspen), makeup. 20 × 3 × 0.60 m. 2020.
- 4 *Temple*. Industrial tempera with ink and sodium salicylate manipulated with lactic and hydrochloric acids, water and iron oxide. 14 × 4 m. 2020.
- 5 *Tremulous*. 18 × A4 drawings, ink/paper. 2020.
- 6 *Temple*. Scraped and sanded plastic paint. 11 × 2.8 m. 2020.
- 7 *Tremulous*. Salicylic acid partly extracted from the aspen. Cans, bottle, hacksaw. Dried diluted aspen bark in glasses. Aspirin. 2020.
- 8 *Temple*. Latticework in the plasterboard that covers the 2018 *Tempera* work, made of a layer of industrial tempera adulterated with bicarbonate, paracetamol, rutile and bluing, and manipulated with citric, tartaric, lactic and salicylic acids. 2020.
- 9 *Tremulous*. Several cuttings from a pothos growing in earth enriched with aspen charcoal compost. The two specimens—the pothos and the aspen—have lived for 40 years separated by three metres and two windows. The sheets of glass from those windows have been fired and reshaped into plant pots. Four thermoformed sheets of glass, 1.1 × 0.50 m; eight cuttings, aspen charcoal, biochar compost. 2020.
- 10 *AB*. Chainsaw chain and chainsaw chain corroded by salicylic acid dissolved in water. 2020.
- 11 *Neck Twist, Head Movement. Disdain*. A piece by Esther Gatón made of extruded polystyrene and glue in 2018.
- 12 *Bar Lozano*. Original sign recovered by Paco Graco in 2018.

TRÉMULA es una exposición de JAVI CRUZ comisariada por MANUEL SEGADE y TANIA PARDO, con el diseño de luces de CRISTINA L. BOLÍVAR, la asesoría en química de ALEJANDRO GÓMEZ PÉREZ, en micología de JUAN LUIS H. CARDÓS, con las piezas invitadas de ESTHER GATÓN y PACO GRACO, carbón de FERNANDO GANDASEGUI, compost biochar de IÑAKI ÁLVAREZ producido en NYAMNYAM, trabajo en cristal de la REAL FÁBRICA DE CRISTALES DE LA GRANJA, montaje de TDARTE, producida por la CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO DE LA COMUNIDAD DE MADRID, y coordinada, junto a la publicación, por el EQUIPO DEL CA2M y ANA BALLESTEROS. Este libro cuenta con el diseño de ANDREA GONZÁLEZ GARRÁN, textos de MIRIAM MARTÍN, FERNANDO GANDASEGUI, LETICIA YBARRA, CAROLINA SISABEL, JORGE ANGUITA MIRÓN, JAVI CRUZ, MANUEL SEGADE y TANIA PARDO, correcciones de ISABEL GARCÍA VIEJO, traducción de JOSÉ MANUEL BUESO, salvo el poema de L. YBARRA, traducido por ALBERTO VALLEJO y las fichas técnicas y biografías por POLISEMIA. Las vistas de la exposición son fotografías de JORGE ANGUITA MIRÓN. Impresa en el BOCM entre diciembre de 2020 y enero de 2021. GRACIAS a todas las personas arriba mencionadas, a todo el equipo del CA2M y a Jacobo Cayetano, Lorenzo García-Andrade, David Bestué, Javier Chozas, Paulina Chamorro, Jesús XFlash, Roberto Baldinelli, José Espigares, Víctor Sánchez, Èlia Bagó, Àlex Solé, Ariadna Rodríguez, a mi familia.

DEPÓSITO LEGAL: M-31074-2020

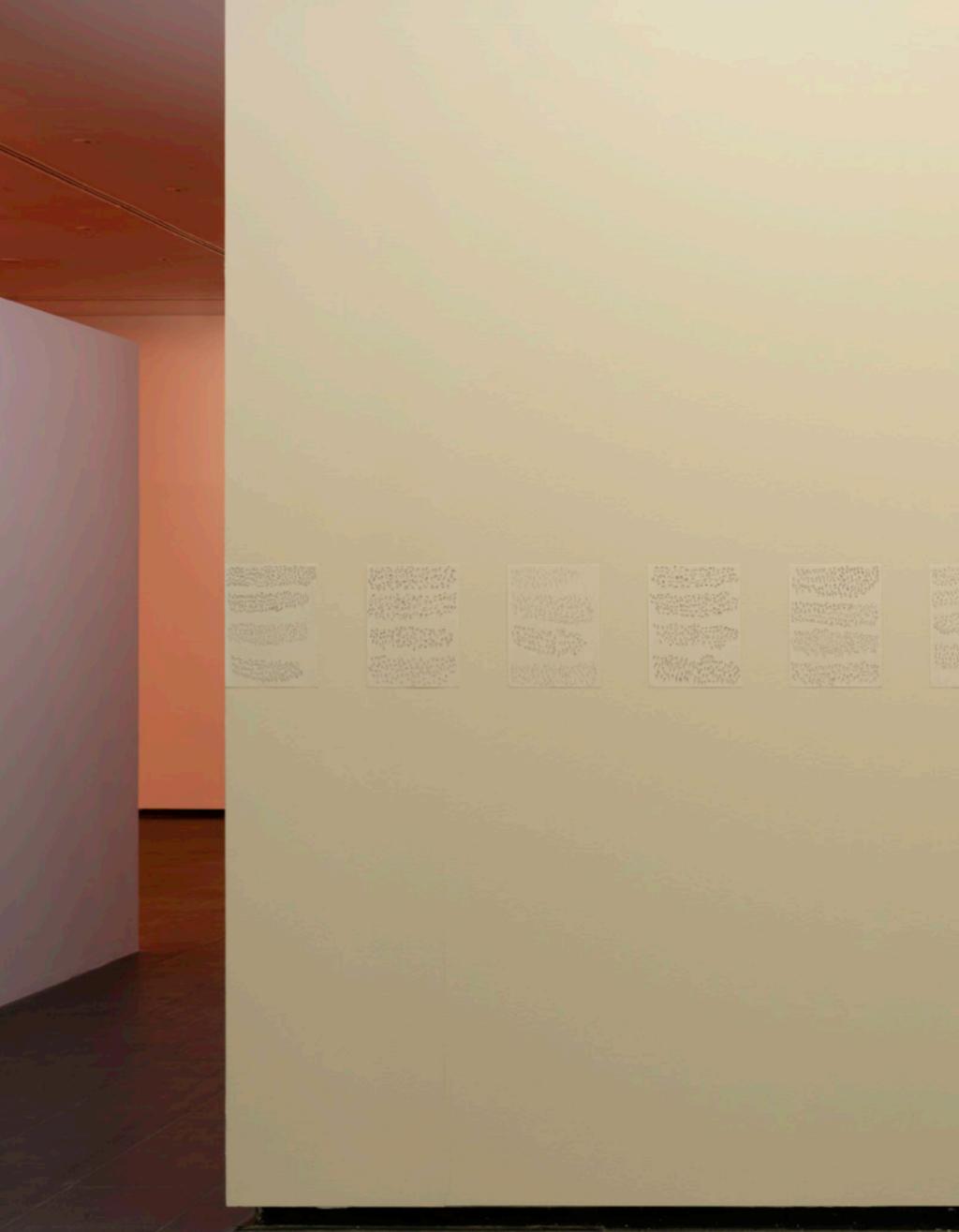
ISBN: 978-84-451-3893-9

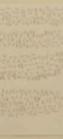
TRÉMULA is a JAVI CRUZ exhibition curated by MANUEL SEGADE and TANIA PARDO, with lighting design by CRISTINA BOLÍVAR, expert advice on chemistry from ALEJANDRO GÓMEZ PÉREZ, expert advice on mycology from JUAN LUIS H. CARDÓS, guest pieces by ESTHER GATÓN and PACO GRACO, charcoal by FERNANDO GANDASEGUI, biochar compost by IÑAKI ÁLVAREZ (NYAMNYAM), glass-work by LA GRANJA ROYAL MANUFACTORY, and display set-up by TDARTE, produced by the CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO of COMUNIDAD DE MADRID, and coordinated by the CA2M TEAM and ANA BALLESTEROS. This book was designed by ANDREA GONZÁLEZ GARRÁN, with texts by MIRIAM MARTÍN, FERNANDO GANDASEGUI, CAROLINA SISABEL, LETICIA YBARRA, JORGE ANGUITA MIRÓN, JAVI CRUZ, MANUEL SEGADE and TANIA PARDO, copyediting by ISABEL GARCÍA VIEJO, English translation by JOSÉ MANUEL BUESO, excepting L.Ybarra's poem, translated by ALBERTO VALLEJO, and the artworks and biographies, translated by POLISEMIA. The exhibition views are pictures by JORGE ANGUITA MIRÓN. Printed in the BOCM between December 2020 and January 2021. MANY THANKS to all the above mentioned people, and to CA2M team, Jacobo Cayetano, Lorenzo García-Andrade, David Bestué, Javier Chozas, Paulina Chamorro, Jesús XFlash, Roberto Baldinelli, José Espigares, Víctor Sánchez, Èlia Bagó, Àlex Solé, Ariadna Rodríguez, and my family.

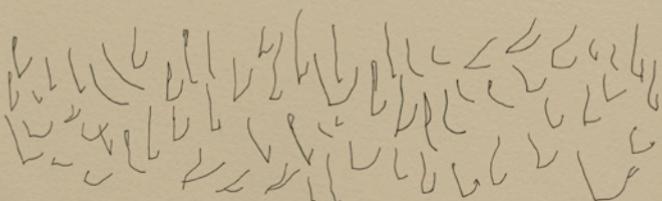
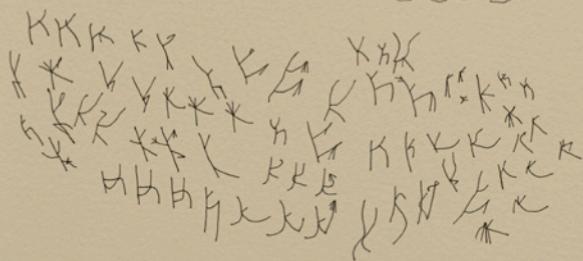
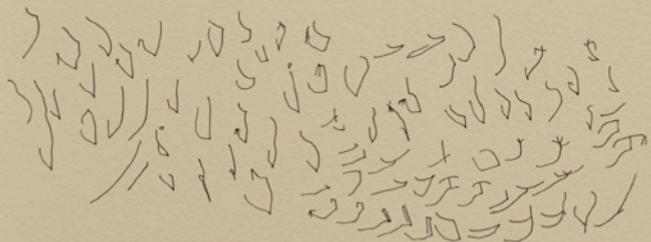
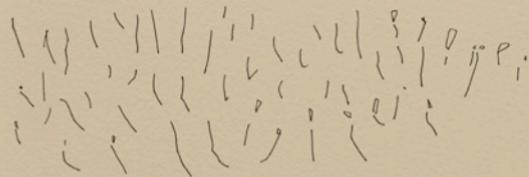


100

1883-1884

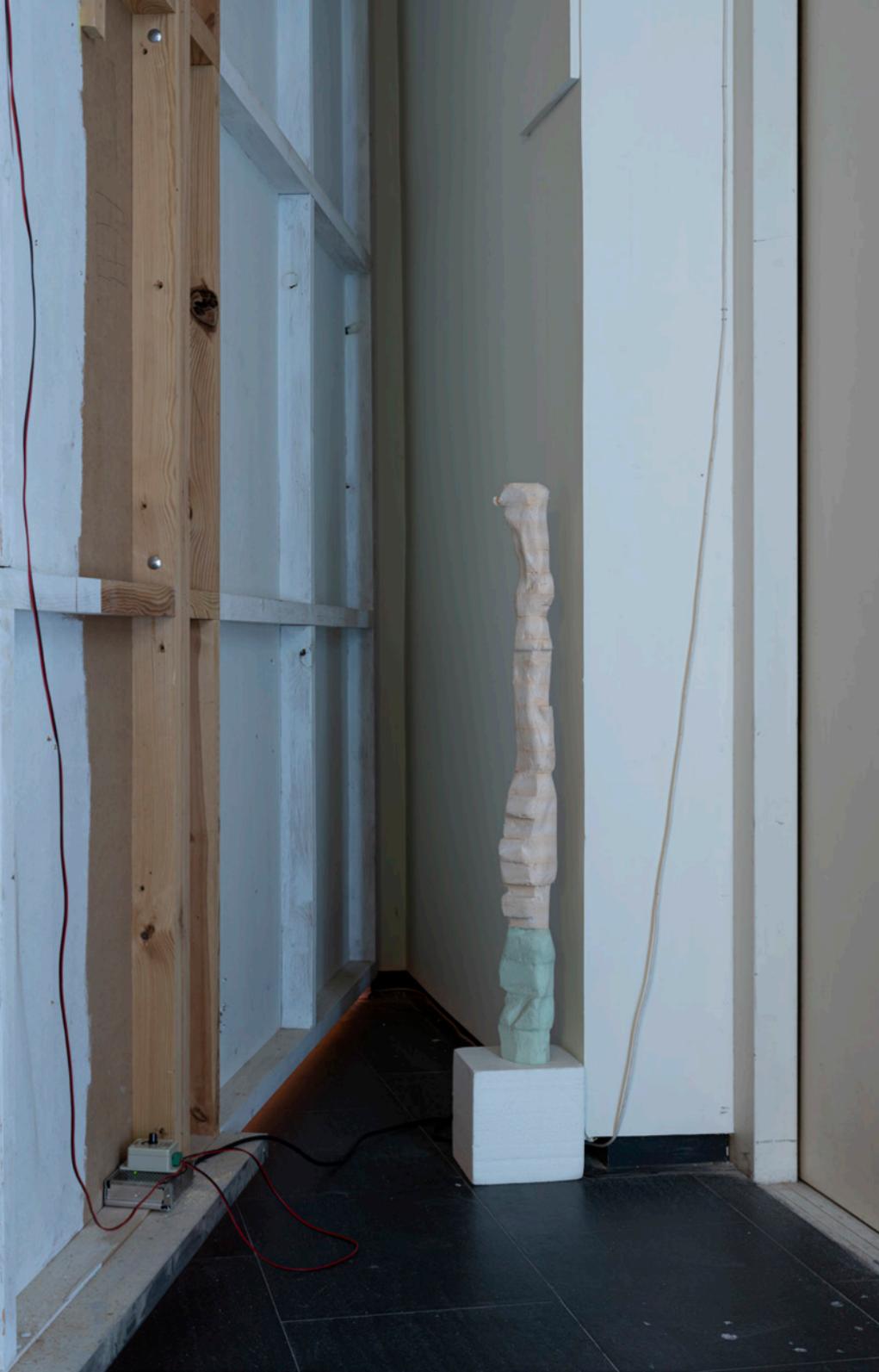




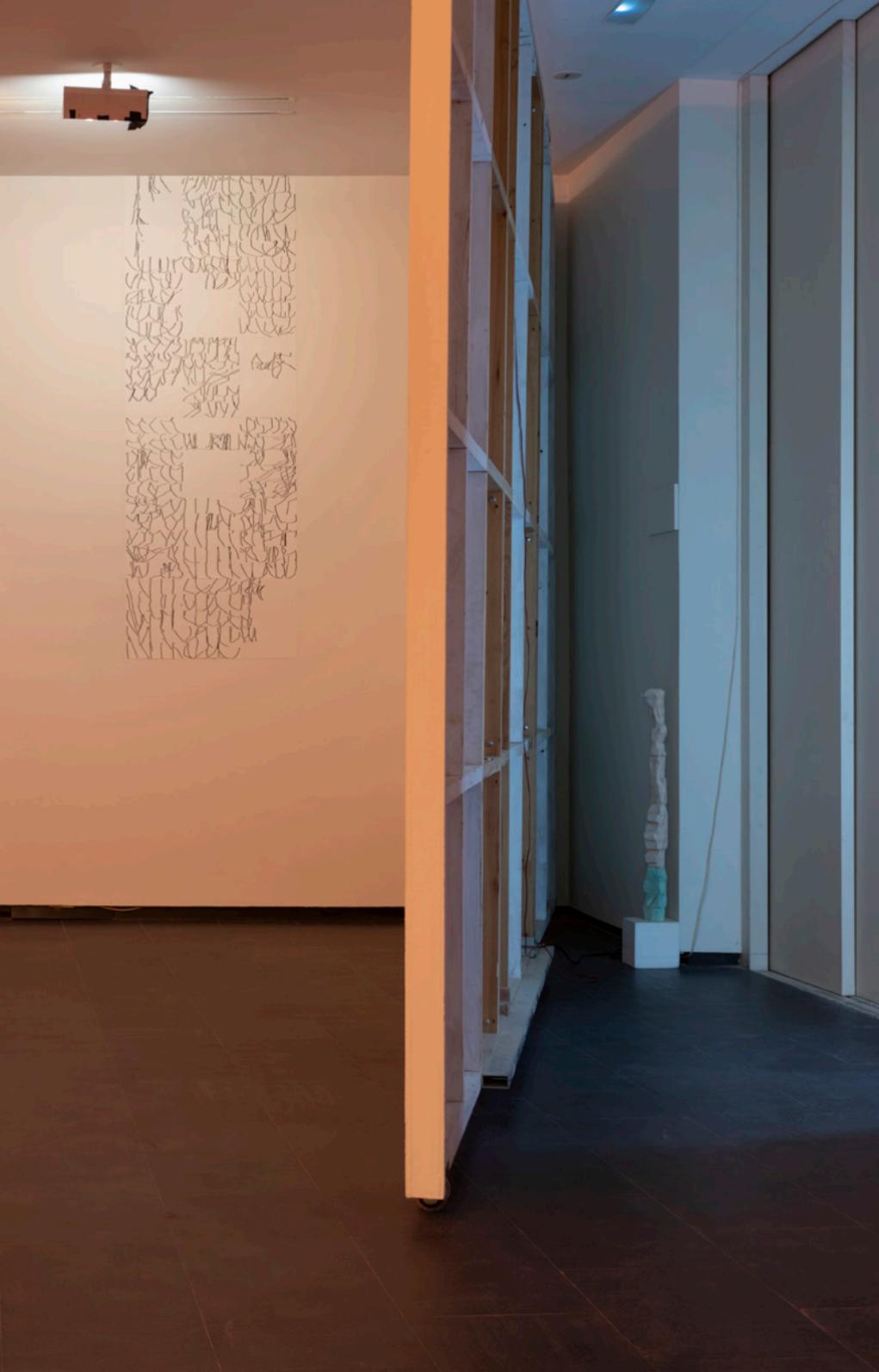


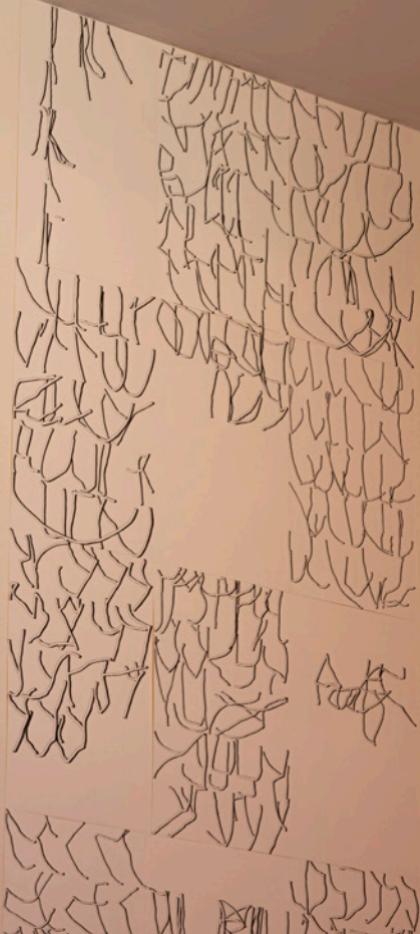
































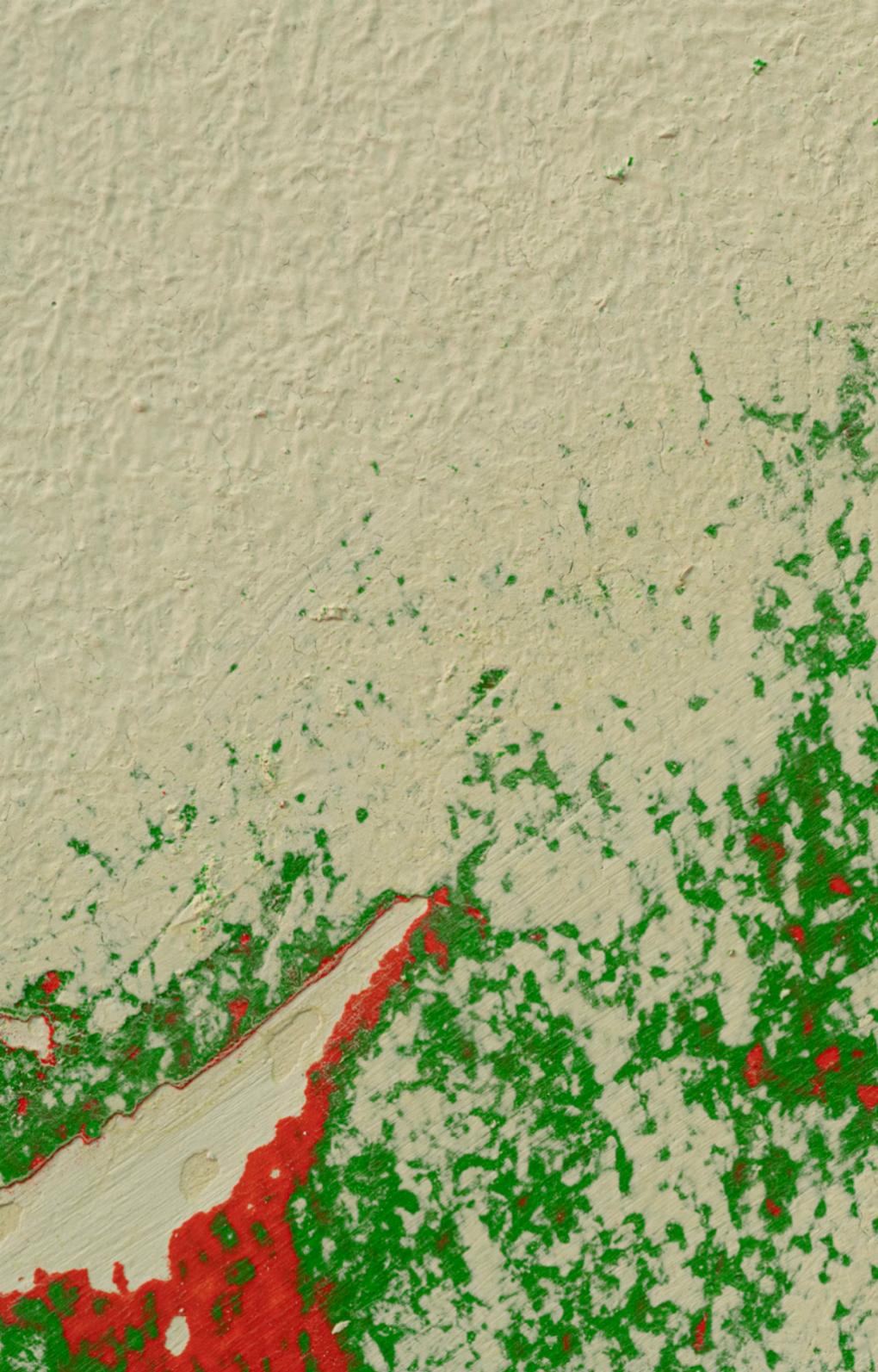


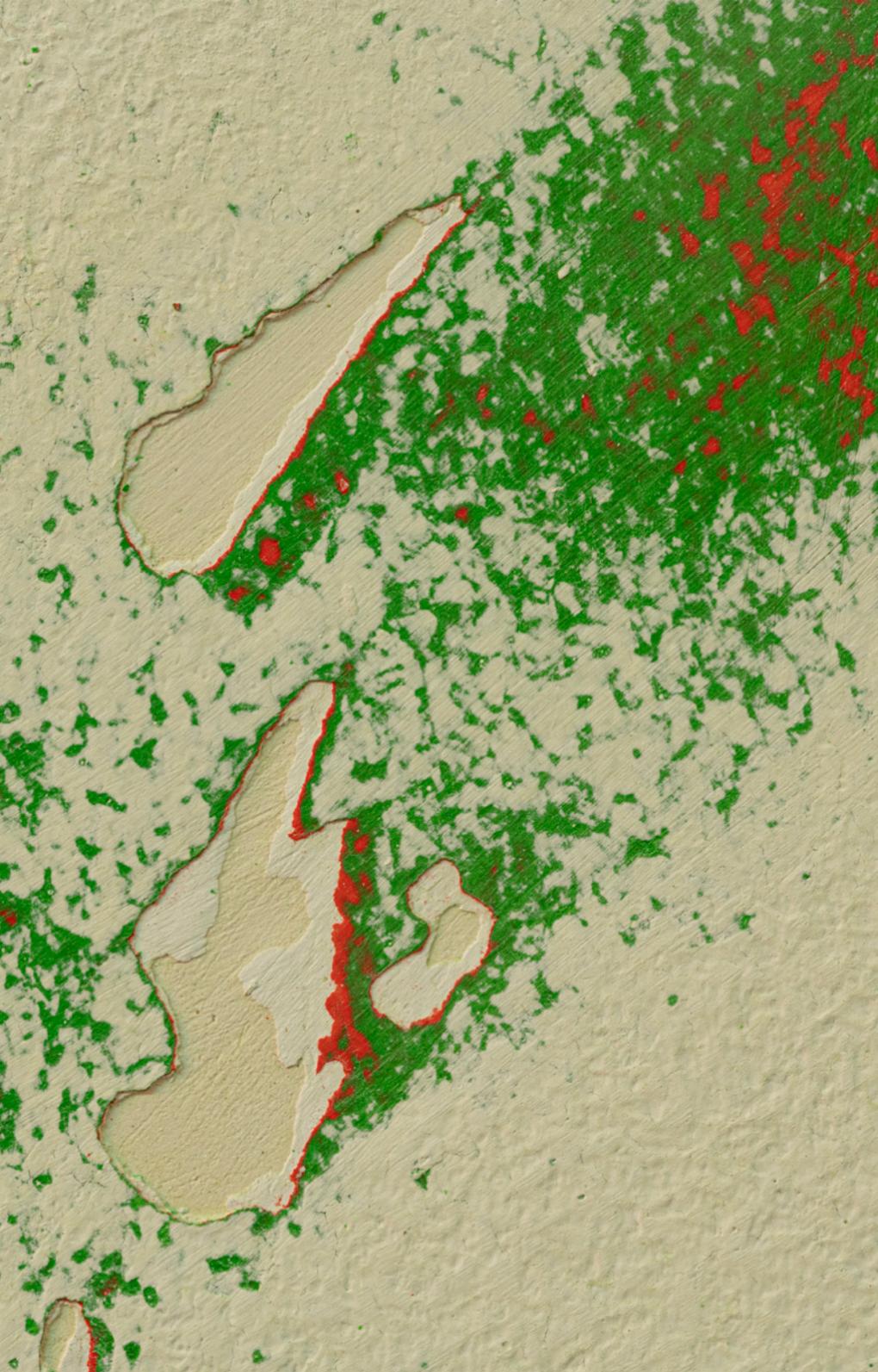


























LOZANO

























