



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Monstruas en el afuera. Narrativas para otra València
posible

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Vidal Soria, María

Tutor/a: Miquel Bartual, María José

Director/a Experimental: FLORIN, ANAIS MICHELINE CHARLOTTE

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

MONSTRUAS EN EL AFUERA.

NARRATIVAS PARA OTRA VALÈNCIA POSIBLE

María Vidal Soria
Tutora: María José Miquel Bartual
Directora experimental: Anaïs Micheline Charlotte Florin
Trabajo de Fin de Máster, Tipología 4
Máster Universitario en Producción Artística
Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Universitat Politècnica de València
Curso académico 2022/2023

RESUMEN

El presente Trabajo Final de Máster (tipología 4) aborda la representación de imaginarios posibles y deseables alejados del ideal de dominación hombre-ciudad. Como punto de partida se reflexiona acerca del espacio-tiempo lineal en el que se enmarca dicho imaginario hegemónico, erigiendo las representaciones distópicas de mundo. Por ello se inicia esta investigación en diseño crítico, que trata de explorar de qué otras maneras, desde qué otros espacios-tiempos se pueden imaginar escenarios más amables con las especies humanas y no humanas desde un contexto local y situado. Por este motivo, se plantea atender la estructura rizomática del sistema hidráulico de las acequias de l'Horta valenciana como espacio-tiempo intersticial, como lugar de apertura, un lugar físico y especulativo desde el que poder imaginar, que es poder narrar, otros escenarios posibles.

Esta investigación queda recogida en un libro de artista, titulado *Monstruas en el afuera. Narrativas para otra València posible*, pues se entienden pensamiento, escritura y acciones artísticas como una praxis propia; acompañadas de una instalación y otro formato editorial. *Observatorio del tiempo y su fluir* invita a prestar atención y reflexionar acerca de las relaciones de interdependencia que se establecen con el entorno de l'Horta, particularmente con la acequia de Vera. Mientras que *Deformar el lenguaje, contraer los cuerpos: una breve colección de monstruas* trabaja con la forma texto-imagen, aspirando a poner el pensamiento fuera de sí mismo, posibilitando la creación de narrativas inclusivas.

Palabras clave: espacio-tiempo, no linealidad, imaginarios, acequias.

RESUM

El present Treball Final de Màster (tipologia 4) aborda la representació d'imaginariis possibles i desitjables allunyats de l'ideal de dominació home-ciutat. Com a punt de partida es reflexiona sobre l'espai-temps lineal en el qual s'emmarca aquest imaginari hegemònic, erigint les representacions distòpiques de món. Per això s'inicia aquesta investigació en disseny crític, que tracta d'explorar de quines altres maneres, des de quins altres espais-temps es poden imaginar escenaris més amables amb les espècies humanes i no humanes des d'un context local i situat. Per aquest motiu, es planteja atendre l'estructura rizomàtica del sistema hidràulic de les séquies de l'Horta valenciana com a espai-temps intersticial, com a lloc d'obertura, un lloc físic i especulatiu des del qual poder imaginar, que és poder narrar, altres escenaris possibles.

Aquesta investigació queda recollida en un llibre d'artista, titulat *Monstrues en el fora. Narratives per a una altra València possible*, perquè s'entenen pensament, escriptura i accions artístiques com una praxi pròpia; acompanyades d'una instal·lació i un altre format editorial. *Observatori del temps i el seu fluir* convida a parar atenció i reflexionar sobre les relacions d'interdependència que s'estableixen amb l'entorn de l'Horta, particularment amb la séquia de Vera. Mentre que *Deformar el llenguatge, contraure els cossos: una breu col·lecció de monstrues* treballa amb la forma text-imatge, aspirant a posar el pensament fora de si mateix, posibilitant la creació de narratives inclusives.

Paraules clau: espai-temps, no linealitat, imaginariis, séquies.

ABSTRACT

This final Master's project (typology 4) deals with the representation of possible and desirable imaginaries far removed from the ideal of human-city domination. As a starting point, it reflects on the linear space-time in which this hegemonic imaginary is framed, which benefits dystopian representations of the world. This is why this research in critical design is initiated, which seeks to explore in what other ways, from what other space-times, more friendly scenarios for human and non-human species can be imagined from a local and situated context. For this reason, the rhizomatic structure of the hydraulic system of the irrigation ditches of l'Horta Valenciana is considered as an interstitial space-time, a place of openness, a physical and speculative place from which to imagine, that is, to be able to narrate, other possible scenarios.

This research is collected in an artist's book entitled *Monsters on the Outside. Narratives for another possible València*, as thought, writing, and artistic actions are understood as a praxis of their own; accompanied by an installation and another editorial format. *Observatory of time and its flow* invites us to pay attention and reflect on the interdependent relationships established with the environment of l'Horta, particularly with the Vera irrigation channel. While *Deforming language, contracting bodies: a brief collection of monsters*, works with the text-image form, aspiring to put thought outside itself, enabling the creation of inclusive narratives.

Key words: space-time, non-linearity, imaginary, irrigation ditches.

Agradecer a mis tutoras, Anaïs y Mijo, por querer compartir este ratito conmigo, por ponerle tanto mimo a este trabajo, por vuestro apoyo y por guiarme en mi mar de inseguridades. A Dioni, siempre, por enseñarme que existen otras formas de pensar-hacer desde el diseño. A las profesoras y profesores del máster que me habéis brindado vuestros consejos para ayudarme a hacerlo mejor.

A mis amigas y a mi familia, por la escucha, por estar presente, por el amor, los cuidados y las conversaciones, por construir juntas un lugar habitable. A Morte, por alegrarme las mañanas en el trabajo. A Javi y Gon, por el acompañamiento sostenido en este espacio-tiempo, por no soltarme la mano y poner las vuestras cuando lo he necesitado. También a Elena, Elena, Irene, Carmen, Laura, Lucas, Renata y Roberto, no hubiera existido el observatorio sin vosotras. A las amigas que han llegado y a las que ya no están. En este rastro de pensamientos también asoma lo que fuimos.

A Marcos, siempre dispuesto a ayudarme en ese rincón que era Imprenta Manolo. A las autoras que me hacen saltar y llorar de emoción y de envidia al leerlas. No creo que los libros sean el único –ni el más importante– espacio donde reside el conocimiento, pero para mí han sido vitales.

En definitiva, agradecer a todas las personas que se han cruzado en mi vida y me han regalado uno de los mejores privilegios –sino el mejor– que una puede tener: tiempo. Todo lo que acontece en las siguientes páginas sería inimaginable sin vosotras. Gracias a vosotras sé que otro mundo es posible.

ÍNDICE

– Preámbulo de la investigación	p. 7
1. Presentación	p. 8
1.1. Sobre el proceso de escritura	p. 8
2. Justificación	p. 9
2.1. Contexto personal	p. 11
3. Objetivos	p. 12
4. Metodología	p. 13
5. Hipótesis	p. 15
– Investigación	p. 18
1. El mundo de hoy y otros posibles	p. 19
1.1. Otros escenarios de mundo	p. 21
1.2. Lugares del dentro y del fuera	p. 24
1.2.1. Tiempo	p. 24
1.2.2. Espacio	p. 24
1.2.2.1. Nepantla: lugar intermedio	p. 26
1.2.2.2. De regreso al dentro	p. 27
1.3. Primero, acudir a un lugar: antecedentes	p. 30
2. Otra València posible	p. 36
2.1. Acequias de l’Horta	p. 38
2.2. Otras acequias	p. 41
2.3. Segundo, atender a un lugar: <i>Observatorio del tiempo y su fluir</i>	p. 45
3. Otras imágenes posibles	p. 53
3.1. Otras formas acuosas	p. 54
3.2. Vacíos del lenguaje	p. 59
3.3. Habitantes del afuera	p. 61
3.4. Otras monstruas	p. 64
3.5. Tercero, imaginar y construir: <i>Deformar el lenguaje, contraer los cuerpos: una breve colección de monstruas</i>	p. 69
4. <i>Monstruas en el afuera. Narrativas para otra València posible</i>	p. 78
– Conclusiones	p. 81
– Fuentes referenciales	p. 84
– Índice de imágenes	p. 86
– Anexos	p. 91
1. Objetivos ODS	p. 92

PREÁMBULO DE LA INVESTIGACIÓN



1. PRESENTACIÓN

A continuación presento *Monstruas en el afuera. Narrativas para otra València posible*, Trabajo Final de Máster en Producción Artística 2022/2023 de la Universitat Politècnica de València.

La presente investigación parte de una necesidad: una búsqueda de alternativas a la ininterrumpida cantidad de distopías que existen actualmente, una búsqueda de escenarios mejores y deseables de mundo donde sea posible imaginar otras formas de vida más amables con otras especies no humanas, así como con las personas con las que nos relacionamos, desde un conocimiento situado.

En primer lugar desarrollo, a modo de preámbulo, la presentación, la justificación –acompañada por mi contexto personal–, los objetivos y la metodología. Además desarrollo una hipótesis basada en una investigación en diseño crítico, donde teoría y práctica son igual de relevantes, donde no se jerarquiza una frente a otra, y que por tanto y pese a todo, está adscrita a la tipología 4, siguiendo la normativa del máster.

A continuación, y siendo consecuente con la metodología, intercalo lo que académicamente se entiende como marco teórico, donde plasmo una serie de pensamientos e interpretaciones conducidas por determinadas lecturas que me interpelan; un marco referencial a modo de genealogía, donde enunciar otras formas de pensar-hacer a través de la obra de diferentes artistas; y por último, mi propia práctica, no con el propósito de concluir, más bien como un desvelo ante un acontecimiento por el que me dejo sorprender, donde el propio hacer es inexorable. Por tanto, quiero que se entienda que mi praxis es una deriva de los pensamientos que extraigo gracias a las autoras que leo, que me sirven para enfrentarme a mi proceso de trabajo. No significa que mis piezas vayan a revelar algo de lo que he plasmado en mi escritura, sino que los presento como un *continuum*.

Finalmente, expondré las conclusiones, donde analizaré la consecución de los objetivos y la manera en la que se han alcanzado estos resultados. Esto resulta efectivo para poder continuar con el proyecto en una futura tesis doctoral.

Para poder distinguir las diferentes partes, cada una está maquetada de forma diferente y en su totalidad este Trabajo Final de Máster conforma un libro de artista que funciona en formato analógico y digital. Por ello el preámbulo, el que llamaríamos marco teórico y las conclusiones tienen un fondo gris claro, cuatro agujeros troquelados en el lateral izquierdo y el texto está justificado; el marco práctico un fondo blanco con dos agujeros troquelados en el margen superior y el texto justificado a la izquierda. El marco referencial se distingue por su formato A5 –aunque en digital se vea en A4– con fondo blanco y dos agujeros troquelados en el lado derecho.

1.1. SOBRE EL PROCESO DE ESCRITURA

Una consideración a tener en cuenta a lo largo de esta investigación es que está escrita en primera persona del singular. Empecé escribiendo este trabajo en impersonal; de vez en cuando asomaba el ‘yo’, pero como me dijo Anaïs Florin en una ocasión, “no puede ser encarnada e impersonal a la vez”, ya que mi narración –opino que como cualquier otra– está vinculada con lo biográfico, es subjetiva, surge de conceptos que me interpelan, trato de conectarlos y anudarlos, de incorporar, es

decir, de formar cuerpo con ellos. Pero bien podría haber iniciado una investigación con estos mismos conceptos otra persona y formar otras relaciones de parentesco, que diría Haraway. Por ello mantener esta escritura desde el “yo” tiene el propósito de no entender que lo que aquí se cuenta es la verdad, como si hubiera una verdad o un conocimiento único, objetivo e inquebrantable –como se establece a partir de la modernidad– o la única forma de hacer, sino que se trata de mi forma de narrar, de pensar, de nombrar, de acuerpar, que para mí son cuasi sinónimos.

Y entonces, ¿por qué no usar un plural mayestático? Porque quería reservar el “nosotras” para dos ocasiones. La primera y que me es irremediable, son aquellas veces en las que apelo a un nosotras-sociedad, nosotras-mundo, nosotras como personas que habitamos en un espacio-tiempo común que es la Tierra y a consecuencia de ello nos vemos afectadas por una serie de fenómenos comunes y compartidos; no devienen de experiencias personales e individuales, por lo que hacer uso del yo en este sentido carece de lógica. Esto es mayormente frecuente en el marco teórico, donde trato de dar contexto a determinados hechos. La segunda ocasión en la que hago uso del “nosotras” es para resaltar pensamientos o prácticas que desarrollo con amigas, colegas, familiares, compañeras que me apoyan y junto con las que pienso. Esto se da especialmente en el marco práctico.

Por otro lado, me han surgido dudas a la hora de emplear el plural mayestático a lo largo de todo el trabajo. Me cuestionaba durante el ejercicio de escritura si las autoras que leo, que me interpelan, estarían de acuerdo con los puntos de unión que propongo. Yo estoy mínimamente familiarizada con su línea de pensamiento y sus escritos, pero es posible que entre ellas pueden no conocerse o haberse leído por el hecho de pertenecer a épocas diferentes o puntos geográficos remotos. Por eso no me atrevo a usar en estas ocasiones un plural que las incorpore a ellas también, ya que me gustaría que estas formas que propongo puedan favorecer escenarios donde conversar, debatir, cuestionar y compartir otras formas. Resultaría complicado en mi opinión hacer esto desde el impersonal. Y si bien es cierto que como mejor pienso –pensamos, me atrevería a decir– es acompañada, de donde surgen las primeras rumiaciones e intuiciones en las que me quiero adentrar junto a ellas, hay conexiones que siento, me atraviesan de una manera muy determinada, que sería la narración subjetiva a la que apelo anteriormente.

2. JUSTIFICACIÓN

La motivación principal que me ha conducido a buscar otras formas de imaginar es la necesidad por encontrar relatos más amables de mundo, pues a través de la televisión y de algunos medios y canales presentes en internet prima un relato distópico, un escenario apocalíptico. ¿Para qué hacer nada si lo que se viene es peor? Refugiarme en esta pregunta es sumirme en un estado de parálisis. ¿Para qué buscar un trabajo asalariado con el que *ganarme la vida* si lo que debiera hacer es aprender a cultivar patatas? Colapso, colapso, colapso. ¡Atención! Otro colapso. Pero esta vez propio, pues la tristeza y la incapacidad de actuar, de imaginar otro mundo, me deja tirada en la cama.

Frente a este inmovilismo que es creer que no hay futuro, me resulta necesario construir desde *otro lugar* no hegemónico, donde no prime la existencia de un relato

único, universal, antropocéntrico¹, androcéntrico², sino la multiplicidad de relatos diversos y compartidos que incorporen otras miradas, tanto de aquellos colectivos privados históricamente de poder económico y político como de especies no humanas. Pareciera que allí donde no hay vida humana hay muerte, y lo que hay, si una deja de mirarse el ombligo, son otras formas de vida. Pero para poder narrar partiendo de otro punto necesito buscar otros trazos en las formas de imaginar.

En mi caso, asignaturas como *Razones de la sinrazón: Las crisis de la modernidad, La ciudad y el miedo* o *Teoría y prácticas visuales en la ciudad contemporánea*, por citar algunas de las que más me han atravesado durante este curso académico, han sido un resorte para verbalizar de manera vehemente que esto no es algo que me suceda únicamente a mí, sino que esta situación deriva de una sociedad erigida bajo los parámetros de la Ilustración –racionalidad instrumental, progreso tecnocientífico, emancipación y libertad–, desterrando la diversidad de subjetividades, fabricando modos de pensar-hacer y productos que lejos de ser medios facilitadores para la vida, impiden trabajar en la producción de imaginarios para la creación de otro mundo deseable para especies humanas y no humanas. Frente al miedo y el terror, que postra, deja suspendido, paraliza, trabajar con otros imaginarios de mundo posible supone, en mi opinión, el cambio entre la racionalización y la adaptación a los sucesos que están aconteciendo como consecuencia de la emergencia climática. Que no es otro que elegir entre el antropos, la aniquilación institucional e industrial del planeta y el Chthuluceno, donde poder hacer frente al “problema de vivir y morir con responsabilidad en una tierra dañada” (Haraway, 2020, p. 20).

En las lecturas de Layla Martínez, Yásnaya Aguilar, *Indigenous Action* y Donna Haraway, entre otras, inicio el recorrido que me dispongo a trazar, donde hallo el elemento ineludible de la narración: el tiempo. ¿Por qué hablar de presentes y futuros, cuando el tiempo es un todo y no se puede fragmentar? La manera en la que los relatos contienen y referencian la cuestión temporal es tan humana... ¿Cómo contaría un perro o una mosca el punto inicial y final de sus vidas y todo lo que sucede entre medias si no partiera de la referencia humana, donde un año equivale a siete años de perro o la mosca vive veintiocho días? Esta forma de narrar determina, condiciona, contamina desde los cimientos cualquier narración. Y al mismo tiempo estas referencias me ayudan, me sitúan en el mundo.

Un aspecto sobre el que quisiera hacer hincapié en este proyecto es el lenguaje y las palabras con las que nombramos y construimos relatos, las cuales cimentan los imaginarios presentes en la conciencia individual y colectiva, incorporadas en las ya conocidas figuraciones de mundo³. Es por y a pesar de esto que comprendo lo difícil que resulta alcanzar dicha precisión; por ello trato de cuidar este aspecto.

1 El antropocentrismo es una teoría que sitúa al ser humano como centro del universo, por lo que todo lo demás, como pueden ser el resto de seres vivos, quedan supeditados al beneficio y la conveniencia de las personas.

2 El androcentrismo es una visión del mundo que sitúa al hombre como centro del mundo, como unidad de medida de la humanidad. La mirada androcéntrica privilegia los valores asociados a la masculinidad, reforzando los roles de género basados en el binarismo hombre-mujer y favorece la desigualdad de género.

3 Por ejemplo, gracias a movimientos decoloniales y transfeministas, considero que a nivel social hay actualmente un consenso por no apelar a “la historia del hombre” como “la historia universal” –algo que hace unos años estaba bien visto y era de uso común–, puesto que configura un vacío en el lenguaje, un vacío de representación para las mujeres y personas que se identifican con otros géneros o que no se identifican con ninguno.

Si bien este trabajo lo abordo desde los parámetros de la academia, lo que estoy narrando –como todo acontecimiento– es planteado desde la subjetividad de un contexto personal que quisiera aquí relatar con el propósito de que las personas que me lean puedan entender de dónde parto.

Mi familia materna es de un pueblo de Albacete. Migraron primero a Torrent y más tarde se trasladaron a Benimaclet. Mi familia paterna sí es de València. Yo he nacido y vivido en Benimaclet; he estudiado desde la guardería hasta bachiller en Alboraiá. En ese período de los años 70 a los 90, cuando mis padres compraron un piso en el barrio, todo alrededor era huerta. Más tarde, las vistas de mi colegio daban a la huerta, la he cruzado en incontables ocasiones. He vivido siempre al lado. De hecho hay una breve anécdota en la que pienso a menudo cuando me vinculo con alguien que no es de València y sale a relucir el olor de la ciudad: cuando abonaban en verano, plenos meses de calor, en clase teníamos que decidir si dejábamos abiertas las ventanas y nos asfixiábamos con el hedor a abono, o moríamos de calor a cambio de una pequeña tregua.

Pese a esto que cuento, yo nunca he tenido una vinculación con l’Horta de manera muy estrecha, no he heredado ese arraigo; y sin embargo sí siento que vivir en este lugar me ha atravesado, tanto en mi forma de desplazarme por la ciudad, como en mi comprensión del espacio-tiempo. Si bien estuve un largo tiempo alejada de este entorno, en los últimos años y por las personas con las que me he relacionado también, me he sentido muy arraigada a esta ciudad y este ecosistema que es l’Horta, aunque al mismo tiempo sintiendo un distanciamiento o un extrañamiento corporal que intento habitar desde la curiosidad, la observación, la escucha activa, el desplazamiento por este lugar. Pese a todo, es necesario para mí trabajar desde un conocimiento situado, puesto que son las palabras y las imágenes desde las cuales articulo mi pensamiento. No quería en ningún caso trabajar con elementos, situaciones, acontecimientos que me resultaran incomprensibles, inabarcables, o peor aún, inimaginables, pues no forman parte de aquello que yo conozco o pudiera conocer en el tiempo que dispongo para desarrollar este proyecto. Si quiero hablar de construir imaginarios deseables y mejores necesito que sea desde los espacios-tiempos que ocupo, que habito, pues sí creo que la mejor manera de hablar de lo global empieza en lo local, en lo pequeño, en lo conocido. Además, creo que ciertos sucesos que están ocurriendo en València, como pueden ser los procesos de gentrificación y turistificación, la destrucción de l’Horta, la ampliación del puerto, es decir, procesos de destrucción de la ciudad como consecuencia de discursos y políticas neoliberales, son situaciones concretas que si bien se dan de manera específica en este lugar, son procesos que se están reproduciendo de manera global en otras partes del mundo. Por lo que el deseo de construir espacios-tiempos mejores, de imaginar otros escenarios posibles, amables para las personas que habitan un lugar concreto, cobra sentido si lo hago desde el cuerpo, presente en estos imaginarios de mundo. Imaginarios –y sus consecuentes relatos– que tal como percibo, no se construyen hegemónicamente desde la utopía y el deseo de construir; más bien siento –y tristemente muchas veces es un sentimiento compartido de impotencia y frustración– que no hay nada que podamos hacer para revertir ciertas situaciones como la emergencia climática, el auge del fascismo, la violencia a la que se someten a las mujeres, a las personas que pertenecen al colectivo LGTBIQ+, a las personas migrantes, y un largo historial de colectivos, de personas, de cuerpos, que no encajan en la cronocisheteronorma⁴.

Por eso insisto y persisto en la necesidad, propia y colectiva, de construir imaginarios donde nos sintamos capaces para ser capaces. Aspiro en mi trabajo a poder construir desde una perspectiva feminista, *queer*, LGTBIQ+, anticolonial, anticapitalista, antifascista, transincluyente, transfronteriza, incluyente con personas que tienen algún tipo de diversidad funcional y desde la defensa de los derechos de la naturaleza, sabiendo que muchas veces erraré. Aun así considero que desde ese lugar, de cabida a la multiplicidad de relatos, cobra sentido todo lo demás. También el diseño y el arte, herramientas fundamentales de construcción de imaginarios sobre los que conformamos nuestra forma de ver el mundo, una mirada que nos es devuelta. Por ello, trabajo desde la investigación en diseño crítico y arte, desde una teoría-práctica, un pensar-hacer⁵ que se retroalimenta constantemente y que explicaré posteriormente.

Por último, y ya para finalizar el contexto que me sitúa en esta investigación, me gustaría aclarar que mis estudios anteriores pertenecen a la especialidad del diseño gráfico, por lo que utilizo normalmente este lenguaje. También trabajo desde la escritura, una actividad que llevo años practicando, ya sea en verso o en prosa. Activar este proceso me permite conocer mejor lo que estoy sentipensando⁶ y desplazar esto a *otros lugares*, como conversaciones, proyectos editoriales y demás. Al mismo tiempo que hago referencia a una práctica situada, también es necesario para mí hacerlo desde una encarnada, donde lo que pienso y hago, si bien me permito forzar los límites y explorar otros lenguajes, no quisiera hacerlo desde una posición que me resulte ajena, impostada o impropia.

El motivo por el que empecé el Máster en Producción Artística es porque deseaba adquirir una serie de conocimientos teóricos que me permitieran desenvolverme mejor en el campo de la investigación, también en una escritura más académica, pues era conocimientos que no había adquirido y por lo tanto, hasta la fecha no me había tenido que enfrentar a esta situación. Durante el segundo semestre cursé únicamente asignaturas teóricas y desarrollé una producción exclusivamente teórica, donde trabajé algunas ideas que planteo en este trabajo. Si finalmente decido enmarcar este TFM en una tipología 4 es porque deseo forzar los límites propios a los que he aludido anteriormente, mostrarme a mí misma haciendo algo que no suelo hacer y aportar al campo del diseño gráfico –desde la humildad y la honestidad– prácticas aplicables dentro de la investigación en diseño crítico.

3. OBJETIVOS

A continuación concreto los objetivos generales y específicos de este trabajo con el fin de especificar lo que supondrá el desarrollo del marco teórico-práctico.

El objetivo genérico principal es abrir/trabajar sobre un marco teórico-práctico alejado del ideal de dominación hombre-ciudad. De este primer objetivo parte un segundo: abordar desde la investigación en diseño crítico y arte la posibilidad de imaginar espacios-tiempos deseables para especies humanas y no humanas y discordantes con la cronocisheteronormatividad⁷.

⁵ Escuché por primera vez este término a mi amiga Elena Rocamora-Sotos, con el que he identificado mis modos de producir texto, así como los objetos, las piezas que diseño. Posteriormente también lo he leído en Donna Haraway y en Jaron Rowan. Si bien hablando con Rocamora-Sotos, no sabemos el origen de 'pensar-hacer', quería exponer la corta genealogía que he trazado del mismo.

⁶ Sentipensar es asumir pensamiento y sentimiento como algo intrínseco, integrándolos como parte del ser.

Como objetivos específicos propongo lo siguiente:

- Prestar atención al entorno local de València –concretamente a su relación con l’Horta– y explorarlo.
- Establecer una relación entre el agua y la construcción de imaginarios posibles en València.
- Trabajar, a través de las herramientas que ofrece el arte y el diseño, en procesos que ayuden a activar la imaginación.
- Crear imágenes que procuren otros escenarios posibles en València a través de la praxis artística y el diseño gráfico.

4. METODOLOGÍA

Desarrollaré las cuestiones y reflexiones planteadas de manera teórico-práctica a lo largo de este Trabajo Final de Máster, enmarcado en la tipología 4, fundamentando la metodología en la investigación crítica en diseño y arte y trabajando desde la interdisciplinariedad y el conocimiento situado, pues la intencionalidad de este trabajo no es otra que llevar a cabo “prácticas de pensamiento, amor, rabia y cuidados” (Haraway, 2020, p. 95).

La metodología que aplico es la investigación en diseño crítico, también empleada en el Trabajo Final de Título en Diseño Gráfico. El diseño crítico, en palabras de Matt Malpass, es un término introducido por la Royal College of Art de Londres, concretamente por las figuras de Dunne y Gaver, donde “hipótesis e ideas son exploradas a través del diseño” (Malpass, 2012, p. 29). Esta metodología “ofrece un modelo positivo y radical del investigador de acción en diseño como intérprete crítico de los procesos de diseño y su relación con la cultura y la sociedad” (Yee, 2009, p. 186, como se citó en Malpass, 2012, p. 34) y, por tanto, es la metodología que mejor se adapta a este proyecto. Investigar a través del diseño y el arte me permite introducir conocimientos de otras disciplinas. Esto me resulta enriquecedor por el carácter inclusivo de la investigación. Además, la narrativa es un elemento clave del diseño crítico, puesto que forma parte del proceso de diseño, siendo el objeto y su contexto igual de importantes; contexto que ha sido explicado anteriormente. Por lo tanto, deseo que sea desde un conocimiento situado, que comprende aquello que se habita, que se conoce; no como capricho, sino como necesidad. Situar-me en el espacio-tiempo actual es lo que me permite atravesar las diferentes capas de realidad existentes, vividas por los cuerpos humanos y no humanos con los cuales establezco relaciones de interdependencia. Trataré de no hacerlo desde una cronología lineal del espacio-tiempo, que es la manera usual –y jerárquica– de crear imágenes y relatos.

Fundamento esta investigación en el ámbito del juego, es decir, en “un espacio en el que aún no sabe moverse pero hay una apertura para otra posible orientación” (Soto, 2022, p. 29); pues nace en el seno de inquietudes y lecturas que me conducen a pensar el acontecimiento. Pensar el acontecimiento como “invención (de lo)

7 En el libro Futuro Ancestral –publicado por OnA ediciones–, Iki Yos Piña Narváez Funes alude a la problemática del tiempo lineal, recto, firme o hetero [*str8 time*], con el deseo de habitar un tiempo que “desmantele la determinación del cuerpo negro/cimarrónico de acuerdo a la ecuación racial marcada por occidente, y escapar a dimensiones espacio-temporales-espirituales de refugio y sanación” (Yos, 2021, p. 17). Si la cisheteronorma hace referencia a un conjunto de ideas y creencias que asimilan lo cis y lo hetero como normativo dentro de la sociedad, disentir con lo cronocisheteronormativo significa cuestionar y problematizar la cronología lineal del tiempo como constructo social y cultural, una cronología en la que no se encuentran los cuerpos, las cuerpas y cuerpxs disidentes.

imposible⁸ que consiste en prepararse para la venida de lo inesperado (de lo absolutamente otro), en esa hospitalidad de lo oscuro que sabe decir “ven” y responder al “ven” del otro” (Garcés, 2002, p. 186). Como apunta Andrea Soto Calderón (2022), entre la apertura y la imposibilidad, es donde se juega la posibilidad; pudiendo, en el error, hallar y disponer otro modo de organización:

Modificar nuestros protocolos de acción implica dejar de comprender la acción como concatenación causal orientada por un sentido previo, una intencionalidad o una conciencia fuerte que se dirige hacia un objetivo. Más bien refiere a un movimiento orgánico en el que se estructuran modos de existencia diversos, por lo que también solicita dejar de comprender la forma como algo diferente de la materia o el contenido, como si existiese una forma previa que luego se materializa. Las formas siempre son materiales, lógica que demanda habitar la contradicción y sostener su peso [...]. Es siempre un campo de fuerzas en el que está en juego, en el que es fundamental la fricción, pero también soltar ciertas formas para que otras aparezcan. Por último, es imprescindible desalojar la imagen de la comprensión del acontecimiento como instante decisivo que marca una inflexión radical, un acto singular que constituye un modo específico de ser, porque esta comprensión no contribuye a enriquecer los movimientos de las formas, a cuidar la gestación de los procesos de formación, a levantar figuras, casos y situaciones que cuestionen los modos dominantes desde una creación situada. (p. 46, 47)

Propongo activar este proceso no a través de la imaginación como suceso extraordinario, sino desde la imaginación material, entendida ésta como “una capacidad que se trabaja, se ejercita para ampliar su campo y desde él engendrar realidades, superficies y adherencias” (Soto, 2022, p. 82). Por estos motivos hago alusión a la investigación teórico-práctica, donde no deseo ofrecer una visión dualista que separe la teoría de la práctica, el pensar del hacer, la imaginación de lo material, el texto de la imagen, la escritura de otro tipo de producción. Esta metodología gesta los procesos de formación, orientan la investigación, pues no hay acción que no vaya acompañada del pensar ni pensamiento que no implique un estar haciendo. Normalmente son concebidas como entidades independientes, el pensamiento es algo abstracto; sin embargo, es en él donde se posibilita una configuración de formas nuevas. Porque “importa qué ideas usamos para pensar otras ideas” (Strathern, 1992, como se citó en Haraway, 2020, p. 65), los modos de pensar-hacer desde este único mundo sería, el primero y ya mencionado, una serie de lecturas que además de aportar un carácter narrativo, es en su confrontación donde pienso y surgen alternativas; el segundo, la propia escritura, la concepción de este texto da forma, materializa el proyecto.

Además, al hallarme en estado de apertura, existen otros métodos ineludibles como son la observación y la escucha atenta de las personas, los lugares y el resto de especies con las que establezco relaciones, así como la misma exploración y el hecho de pasarlo bien durante el proceso, que aquí cobra tanta importancia. Por ello me parece indispensable la búsqueda de esa intimidad, de esa proximidad, donde las personas y demás seres nos afectamos y al mismo tiempo nos dejamos afectar por el otro, la otra, lx otrx.

Sin embargo, o más bien, siendo consecuente con las razones que hasta ahora he aportado, coincido con el Trabajo Fin de Máster de Elena Rocamora-Sotos (2020) en la metodología de su investigación cuando explica:

8 “Lo imposible no “es solamente lo contrario de lo posible”, sino “que es también la condición o la ocasión de lo posible. Un im-posible que es la experiencia misma de lo posible” y que, debido a ello, deviene ámbito de apertura e indeterminación, o sea, discurso que sitúa lo posible” (Derrida, 2007, p. 98, como se citó en Pérez, 2022a, p. 85).

Los ejercicios realizados durante el desarrollo de este proyecto, tanto a nivel teórico como práctico, se han realizado con un fin reflexivo, de investigación, y no con la idea de producir objetos artísticos finales. En términos de profesionalización, nuestra pretensión es más la de centrarnos en unas líneas conceptuales e introducirnos en el circuito de la investigación que la de encauzar nuestras posibles prácticas artísticas. (p. 8, 9)

Esto se puede entender gracias también a las líneas anteriores y al contexto personal, donde aludo a la indivisibilidad de la teoría-práctica o la narración-objeto en la investigación en diseño crítico. Pues si bien no tengo una intención directa de desarrollar una práctica artística, en el propio pensar sobre la construcción de otros imaginarios posibles en València, también emerge la necesidad de elaborar esas otras narraciones, relatos, imágenes, a través de esos otros lenguajes, que van cobrando forma durante el proceso y que también constituyen esta investigación.

Por último, considero que estos procesos de construcción de imaginarios, así como de relatos múltiples, sólo se pueden dar de manera conjunta y colectiva. En mi caso, y dado que se trata del inicio de una investigación académica que aspira a convertirse en una tesis doctoral, he trabajado en el paso previo a la compartición y colectivización y me he centrado en articular una serie de pensamientos que sirvan de base para enraizar una serie de palabras, ideas, pensamientos, que me atraviesan. Consecuentemente, sí ha habido una apertura de procesos con amigas, profesoras y compañeras, momentos en los que han surgido fricciones y que han sido necesarios para enfocar, concretar, torcer y revisar las formas de las que partía inicialmente. Por ello quiero matizar que cuando hablo de imaginarios o de relatos múltiples soy consciente de la necesidad de un nosotros organizado capaz de articular esas formas otras, y que yo actualmente me encuentro en un paso previo, de trazos, de apuntar y aterrizar en un lugar diferente al que quiero llegar y volver a apuntar para aterrizar un poquito más cerca de donde me gustaría estar.

5. HIPÓTESIS

Planteo en esta investigación trabajar con el sistema hidráulico de las acequias de l'Horta como lugar –entendiendo lugar como espacio-tiempo– de apertura, como lugar físico y especulativo, desde el que poder imaginar, que es poder narrar, otros escenarios posibles en València de manera común y colectiva.

El primer motivo por el que propongo atender a este paisaje es que en la sociedad actual, donde predomina una mirada androcéntrica, las ideas imperantes de progreso tecnocientífico están vinculadas al desarrollo de la ciudad como sistema dominante. Esto implica un deterioro en la huerta y su posterior destrucción, un sistema dominado por la búsqueda imparable del beneficio económico sobre el beneficio medioambiental y ecológico. Esta situación, además de remarcar la dicotomía ciudad-huerta que aparece primordialmente con el inicio de la sociedad industrial a partir del siglo XIX y el posterior desarrollo urbanístico de los años 60 y 70 del siglo pasado, ocasiona una pérdida irreparable en el ecosistema, es decir, una pérdida de otras formas de vida que se consideran menos importantes, menos valiosas y válidas que otras. Como consecuencia del crecimiento de la ciudad en detrimento de la huerta, las acequias adyacentes al asfalto no se cuidan ni mantienen, se convierten por lo general en basureros; en el peor de los casos han dejado de tener un uso productivo, convirtiéndose en lugares abandonados. Esto me lleva

a cuestionarme cómo un paisaje que permea en el imaginario de l’Horta se acaba convirtiendo en un posible espacio-tiempo marginal para las especies no humanas, que de por sí se encuentran desplazadas del imaginario hegemónico –conocidas generalmente como especies invasoras, especies peligrosas, plagas, malas hierbas, entre otras, y con las que se emplea un lenguaje bélico–.

El segundo motivo, que me parece fundamental, es que entiendo el agua como un elemento base para la vida, que en su ausencia la arrebató. No únicamente en la especie humana, también en otras no humanas. Por tanto, el agua no sólo permite cuestionar dicha mirada androcéntrica, sino que obliga a posarla, a observar, a prestar atención a otras voces no humanas de las cuales dependemos. Buscar el beneficio medioambiental y ecológico al que apelaba anteriormente es entender que nosotras –las humanas–, con nuestras acciones, repercutimos en millones de vidas no humanas, y que el hecho de decidir o no cuidarlas repercute también en nuestra forma de vida, vidas humanas que se sustentan a través de la preservación de un medio de subsistencia como es en este caso el de l’Horta, que se encuentra en constante amenaza.

El tercer motivo es la estructura de las acequias al ser vistas sobre un plano. Su estructura rizomática atraviesa toda la ciudad, desde las periferias hasta el centro. La ciudad de València está perforada por una red de acequias, algunas quedan a la vista, otras bajo el asfalto, pero en todas ellas tienen lugar formas de vida que, ya resulten más o menos conocidas, existen por, y también pese a las personas y pese a los grandes intentos por acabar con l’Horta. Por ello pienso en cómo distanciarnos de esa mirada hegemónica actual que construye una representación dicotómica de ciudad basada en la división ciudad-huerta, jerarquizando la mirada humana, la urbe, el desarrollo y los avances tecnocientíficos y cómo aproximarnos a esos *otros lugares*, que en este caso serían las acequias. Desde una mirada que no envuelve exclusivamente lo humano, cuestionando cómo podemos, como sociedad, cuidar y ser cuidadas por un contexto local que nos resulte familiar, conocido, con el que implicarnos para poder establecer vínculos afectivos a lo largo de este espacio-tiempo. No a través de una posición de empatía y caridad⁹, más bien desde la colectividad¹⁰ y la acción, desde el prestar atención a otras formas de vida y coexistir junto a ellas desde el cuidado y el respeto. Esto, considero, que nos fuerza como personas a revisar nuestros privilegios y tratar de imaginar otros modos de vida que no acaben con un conjunto de especies que se encuentran desprotegidas y frente a un sistema que busca extraer el máximo beneficio económico posible –que va en contra de cualquier beneficio medioambiental–. Pero también pienso que por mi contexto personal y para no pecar de una visión romántica de la situación en l’Horta, es necesario recalcar la posición de observadora y oyente frente a otras que pudieran resultar invasivas para las personas que viven y trabajan aquí.

Por tanto, las acequias las entiendo no como una frontera o límite, obligando a posicionarse a un lado o al otro, dentro o fuera, cayendo de nuevo en representaciones

9 La siguiente frase, atribuida a Eduardo Galeano –desconozco formato y fecha en la que fue dicha–, puntualiza que “la caridad es humillante porque se ejerce verticalmente y desde arriba; la solidaridad es horizontal e implica respeto mutuo” y está alineado con lo que quiero expresar en estas líneas. En esta solidaridad pienso que la capacidad de afectar y dejarse afectar es implícita y va más allá de la empatía, que en mi opinión es unidireccional y no requiere de una implicación con el otro, la otra, lo otro.

10 Entiendo por colectividad un conjunto de sujetos con capacidad de organización y acción sobre un territorio luchando por objetivos comunes que aporten beneficio a la mayoría de dicho conjunto así como al territorio desde el que se trabaja. Considero que estos procesos de construcción de imaginarios, así como de relatos múltiples, se han de trazar de manera conjunta y colectiva. En mi caso, y dado que se trata del inicio de una investigación que aspira a convertirse en una tesis doctoral, he trabajado en el paso previo a la compartición y colectivización y me he centrado en articular una serie de pensamientos que sirvan de base para enraizar la investigación. Consecuentemente, sí ha habido una apertura de procesos con amigas, profesoras y compañeras, momentos en los que han surgido fricciones y que han sido necesarios para enfocar, concretar, torcer y revisar las formas de las que partía inicialmente.

que dividen la ciudad de la huerta, sino como un espacio-tiempo no fragmentador, que por paradójico que resulte, se sitúa en el *entre*¹¹; un lugar donde poder cuestionarnos qué dinámicas, qué herramientas, qué formas necesitamos para posibilitar otros modos de proyectar imaginarios más complejos. Las acequias como posibles intersticios desde los que pensar cómo y desde qué espacio-tiempo estamos construyendo relaciones de interdependencia. Intersticios presentados como un recipiente cóncavo y poroso, como un posible refugio, como un factible *nepantla*¹², como lugares de encuentro, contradicción y transición seguros. Lugares donde poder implicarnos para cuidar dichas relaciones, para que sean lo menos jerárquicas posibles. Y a su vez, como un espacio-tiempo de coyuntura para completar los vacíos de representación de los que carecen los colectivos disidentes humanos y no humanos.

En consecuencia, huyo de relatos cronológicos basados en la linealidad del tiempo, que como expondré próximamente, privilegian la mirada y el relato hegemónico. Por ende, trato de no hacer alusión al pasado-presente-futuro, trato de no verbalizar conscientemente algunas expresiones como podrían ser “futuros mejores”, “presentes y futuros deseables”, “presentes y futuros posibles” o “futuros especulativos” y hago referencia preferentemente a “lugar” o “espacio-tiempo” como sinónimos, entendiendo que la cuestión temporal es un constructo social, humano, construido a partir de metáforas espaciales (Aguilar, 2021), por lo que se convierten, a mi modo de ver, en términos indisociables. Esta linealidad repercute directamente en el lenguaje, es decir, en las presentaciones y representaciones que construimos de mundo, cayendo en problemáticas con las que no me siento cómoda, pues siento estar manteniendo un ideal de dominación hombre-ciudad, privilegiando la mirada de siempre, el relato de siempre, por muy crítico que sea. También evito conscientemente no hablar de “mundos posibles”, sustituyéndolo por “escenarios” para este “único mundo”. Es desde aquí que, estimo, podemos pensar lo impensado, podemos imaginar otros posibles.

Tras estas especificaciones, la cuestión a abordar es si es posible la construcción de imaginarios otros, imaginarios deseables y posibles de mundo –con pretensiones utópicas– atendiendo al sistema hidráulico de las acequias de l’Horta y su estructura rizomática e informe, es decir, no lineal. Sin embargo quisiera recalcar que el propósito de esta cuestión no es apuntar hacia lo global, sino trazar vínculos y relaciones partiendo de este sistema de irrigación para “atender a estas zonas indeterminadas que no pueden prefigurar un lugar fijo donde proyectar un significado, no pueden anticipar la imagen, sino que en el movimiento configuran su posibilidad” (Soto, 2022, p. 106).

11 A raíz de este pensamiento sobre los intersticios, surge junto a Elena Rocamora-Sotos una conferencia que dimos el pasado 10 de mayo de 2023 en el V Congreso: *Espacio, redes y cultura en un mundo globalizado* organizado por Pangaea, titulada *Entre la suspensión y la acción. Lugares para imaginar otros escenarios*. En él expusimos, a través del de Gloria Anzaldúa y el *ch’ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui, una propuesta propia como es el *entre*; un lugar de discontinuidad hacia otras formas de pensar-hacer mundo. Con aspiraciones feministas, decoloniales, antimodernas, colectivas, comunitarias, de quiebre con la linealidad y convivencia con los múltiples relatos planteados desde diferentes lugares.

12 Concepto en el que ahondaré más adelante.

INVESTIGACIÓN



1. EL MUNDO DE HOY Y OTROS POSIBLES

El mundo aparece hinchado de posibles, pero nosotros no podemos nada. [...] El problema del mundo no es hoy su oscuridad, sino la obviedad con la que cada acontecimiento proclama, una vez tras otra, “esto es lo que hay”.
(Garcés, 2002, p. 101)

Este es el problema en el que Marina Garcés ahonda sobre “el mundo de hoy” en su tesis *En las prisiones de lo posible*. Tal como percibo, en el contexto actual existe un modelo de realidad, el cual se presenta como único portador de todos los posibles. Este modelo de realidad es la democracia-mercado, donde el afuera se presenta como amenaza o como muerte, condenado así a no existir (Garcés, 2002).

Frente a este discurso que toma cuerpo, que trata de diluir toda amenaza, y frente a la idea derrotista de que no hay nada que podamos hacer, pienso, a raíz de leer a Layla Martínez (2020), en la utopía como “un horizonte de sociedad mejor hacia el que caminar” (p. 13). Esta sociedad mejor, según plantea la autora en *Utopía no es una isla*, se fundamenta en la garantía de derechos humanos, donde las cotas de igualdad, justicia social y libertad son mayores que las actuales, donde las voces de las mujeres y las personas LGTBIQ+ y racializadas son escuchadas; donde la defensa del capitalismo no tiene cabida. Además, explica cómo los productos culturales que consumimos condicionan la manera que tenemos de imaginar el futuro y sigue:

Los productos culturales conforman la realidad, pero al hacerlo, también la crean. Imaginar futuros peores nos ha quitado la capacidad de pensar en un porvenir mejor. Cuando leemos una novela utópica de otra época, nos parece ingenua e infantil y los pocos autores que se han atrevido a imaginar futuros diferentes a lo que dictaba la visión hegemónica, como Ursula K. Le Guin o Kim Stanley Robinson han tenido que introducir elementos que rebajen el contenido utópico para ganar verosimilitud.

Esto ha resultado enormemente funcional para el neoliberalismo capitalista, que ha utilizado la producción cultural de distopías a su favor, para mantener el orden actual y evitar los cambios. Si solo imaginamos un futuro peor, el presente nos parecerá admisible y no lucharemos para cambiar las cosas. La ansiedad colectiva se ha convertido en parálisis, en inmovilismo. No solo son las utopías literarias o cinematográficas las que nos parecen inverosímiles, también las políticas. Parece difícil creer en la revolución, pero también incluso en cambios mucho más pequeños. (Martínez, 2020, p. 11, 12)

Es por esto que, en un primer momento me planteé trabajar desde la utopía como motor para imaginar espacios-tiempos mejores, como un impulso para pensar desde la acción colectiva. La utopía no entendida como un fin en sí mismo, sino como un proceso que parte de un aquí y un ahora, dando pie a constituir “un nuevo sujeto político que pase del yo al nosotros y nos invite a poner el cuerpo, es decir, a la praxis y no solo a la reflexión” (Parejo, 2022). Como anunciaba Galliano “La colonización del futuro por el capital nos obliga a pensar utópicamente, que es pensar políticamente” (Galliano, 2020, como se citó en Parejo, 2022).

Sin embargo, conforme he ido avanzando en otras lecturas, necesito mostrarme honesta con este proyecto. Si bien es cierto que estoy conforme con lo planteado por Martínez y Parejo, y todo lo que pueda surgir en adelante nace de estas semillas, no creo que desde mi contexto, en el que me encuentro acabando el máster, pueda

originar una práctica utópica efectiva, pues es más probable que termine confirmando “la realidad del mundo en que nos encontramos” (Garcés, 2002, p. 108) y no obteniendo una aplicación trabajada desde y para la colectividad, que es como considero, se han de construir las utopías¹³.

De hecho, Judith N. Shklar califica la utopía clásica como una *fantasía intelectualista*, “una expresión del deseo del artesano de alcanzar la perfección y la permanencia [...] en el que un reconocimiento compartido de la verdad une a todos los ciudadanos. La verdad es una y sólo el error es múltiple” (Shklar, 2021, p. 24). Este no es el punto al que deseo –pero temo– llegar; por tanto, y visto lo fácil que es caer, refugiarme en las prisiones de lo posible¹⁴, seguiré explorando otras vías, que se hallan en estado de apertura, pero que puedan, de algún modo, predisponer dicha práctica utópica.

Frente a esta muerte que es la permanencia, la rigidez, la inmutabilidad, busco estar en sincronía con la vida: en constante movimiento, mutable, incierta, donde existen infinitas maneras de construir, donde el proceso importa. Por este motivo me parece relevante introducir en primer lugar, el pensamiento de Gloria Anzaldúa. Para ella, ideas y conceptos no se pueden contener en límites rígidos. ¿Entonces, cómo mantenernos flexibles?, ¿cómo movernos de manera continua?

Alejándose de las formaciones habituales; del pensamiento convergente, del razonamiento analítico que tiende a usar la racionalidad para avanzar hacia un pensamiento único (un modelo occidental) y acercándose al pensamiento divergente, caracterizado por movimientos de alejamiento de los patrones y objetivos establecidos y hacia una perspectiva más total, una perspectiva incluyente más que excluyente. (Anzaldúa, 2016, p. 136)

En segundo lugar, el jugar con lo posible en Garcés (2002):

Cuando la posibilidad se libera del horizonte de su realización y es arrancada, así, de las exigencias conceptuales que la sometían a la explicación del movimiento y el cambio, puede empezar a ser pensada como tal; puede empezar a ser pensada no sólo en su especificidad respecto a lo efectivo, sino en tanto que lo excede y lo desborda. [...] La posibilidad no dibuja, por tanto, el mapa que articula la realidad inacabada de lo que podría ser de otro modo o no ser. Se levanta como una posibilidad irrealizable, que no se prefiere ni se efectúa, sino que se comprende, y así debe hacerse posible. (p. 127, 128)

Es desde estos dos lugares: lo posible y lo flexible, que deseo explorar lo que vendrá. Así pues, lo posible me permite “pensar, justificar y transitar lo incierto, mutable y perecedero” (Garcés, 2002, p. 99), pero no desde un modelo único y occidental. A partir del estado de apertura en el que me encuentro, lo posible y lo flexible me permiten continuar el proceso de manera inclusiva con otras formas de conocimiento, basada en la interdisciplinariedad, teniendo en cuenta también emociones y sentimientos, no buscando una racionalidad y una lógica a toda forma de pensar-hacer. Por lo que me pregunto si pudiera existir un lugar-otro, lugar... fuera tal vez.

13 Me parece por los objetivos y la finalidad que tiene un trabajo académico como es el TFM, incompatible con los medios que dispongo trabajar con fines utópicos en este lugar bajo estas circunstancias. No por ello pienso que no sea necesario la posibilidad de que esto pueda ocurrir.

14 Las prisiones de lo posible son la señal de un malestar, donde la realidad se embarca “hacia sus propios posibles, en la reiterada confirmación de «lo que hay»” (Garcés, 2002, p. 195).

1.1. OTROS ESCENARIOS DE MUNDO

A lo largo de este apartado he traído ciertas obras y proyectos como intuiciones desde las que parto y que me hacen entender, concretar qué quiero producir y qué caminos no me gustaría seguir. Algunas ideas generales de estos proyectos y obras a extraer serían, primero, que la ambigüedad del lenguaje, que también es una ambigüedad del formato, se traslade a las piezas que realizo, entre otras, porque pensar el acontecimiento invita a dejar-ser y no a que las cosas tengan-que-ser. No quiere decir que no trace algunos puntos en la hoja de ruta, considero que éstos ya vienen marcados por el contexto personal, académico y profesional propio. También pienso que esta ambigüedad me interpela, cuestionándome si necesariamente he de exponer la producción en formato instalativo o expositivo o si acaso ese debiera ser su fin último. No como negación ni como rechazo, sino como cuestionamiento a las necesidades que plantea la presente investigación.

A continuación expongo dos proyectos que, a mi modo de entender, trabajan desde la posibilidad de construir otros escenarios de mundo, situando su práctica en València. *Postnaciones*¹⁵ es un libro que recoge las diferentes experiencias, narraciones y reflexiones articuladas a partir de los proyectos *Valentia. El nacimiento de una micronación* y *Postnaciones. Arte y nuevos territorios*, desarrollados de manera situada en la ciudad de València, entre 2019 y 2021. Su finalidad es la creación de una micronación, Valentia¹⁶, como “un ejercicio de Estado soberano, con clara vocación efímera, reflexiva y experimental” (Lingstuyl, 2021, p. 2), y con el propósito de cuestionar la aficción que tienen las lógicas geopolíticas en los movimientos migratorios. En este proyecto, que acaba adquiriendo un carácter especulativo, resulta interesante la participación de otros colectivos, los relatos que surgen des-

de múltiples cuerpos y voces; también su reflexión acerca de algunos experimentos –nacionales en este caso– que se han llevado a cabo y que aportan en el libro:

[L]a ambigüedad entre lo artístico y lo no artístico de estos experimentos no es casualidad: deliberadamente buscan desafiar ideas preconcebidas, reclamar modos independientes de pensamiento, e incitar ejercicios con vocación creativa, reflexiva, subversiva y experimental. Ahora bien, entre estos experimentos existen ciertas previsibilidades de tipo discursivo. Expresa o implícitamente, estas se entrelazan unas con otras, conformando una suerte de matriz genérica que permite vislumbrar un modo de ver el mundo y actuar en él. (Lingstuyl, 2021, p. 70)

Otro proyecto a tener en cuenta es el de *Presentes densos*, un ciclo que parte, por un lado, de la situación de emergencia ecológica del Parque Natural de l'Albufera; por otro, de la necesidad de dotar de herramientas a las especies humanas y no humanas para actuar con responsabilidad en el período actual, denominado Antropoceno o Capitaloceno¹⁷. En este ciclo tuvieron lugar diferentes actividades vinculadas a estas cuestiones, con diferentes objetos de trabajo y formatos, recogidos finalmente en una plataforma web.

Un elemento compartido en estos proyectos es que el proceso y las actividades realizadas se recogen dentro de un mismo dispositivo, sea en formato libro o web, puesto que el propósito final no es expositivo o instalativo. Más bien tienen la intención de ser un archivo del trabajo realizado, un dis-

17 Hay un gran debate en sus inicios y cuáles deberían ser los fundamentos para analizar las diferentes eras. En este caso, Antropoceno y Capitaloceno vienen a referirse al mismo período. El Antropoceno se iniciaría con la modernidad y las primeras Revoluciones Industriales, marcando un cambio profundo en el planeta y haciéndose evidente en la atmósfera, en las aguas y en las rocas. Mientras que otros analistas hablan de Capitaloceno para apuntar al capitalismo como causante de este cambio.

18 <https://ivam.es/es/presentes-archivo/>

positivo que pueda servir y operar en situaciones diferentes, pues parten de un contexto local que es a su vez universal.

1.2.1. TIEMPO

Cuando hablo de lugar no sólo hago referencia al espacio, también aludo a la cuestión temporal, pues tal como apunta Yásnaya Aguilar (2021), para hacer referencia a un concepto tan abstracto como es el tiempo es necesario emplear metáforas de espacio, donde el futuro es un lugar de posibilidades, pero también un territorio en disputa. En las narrativas del futuro, creadas bajo la democracia-mercado del capitalismo mundial integrado, dichos futuros existen en un puñado de lenguas y narrativas audiovisuales, las hegemónicas, estructuradas todavía bajo el patriarcado y el colonialismo. Cada lengua privilegia una forma de ver el tiempo. Por ejemplo, en castellano el tiempo es una línea horizontal donde el futuro está delante y el pasado se queda atrás¹⁹. No ocurre lo mismo con el aimará o el mixe. En esta última, por ejemplo, el tiempo es una línea vertical donde el futuro va cayendo. Desde este lugar, el futuro se convierte en un tiempo “convertido en el tiempo sin medida y sin acontecimiento de una realidad que ha engullido todos los posibles y que navega, por lo tanto, hacia sí misma, en la reiterada confirmación de lo que hay” (Garcés, 2002, p. 198).

Aguilar, que profundiza en otras maneras de narrar, apuesta por “escribir futuros en múltiples y diversas metáforas espaciales” (Aguilar, 2021, p. 60) para conjugar su mundo en futuro sin olvidarse del pasado. No obstante, Indigenous Action, en su apuesta por un antifuturo indígena, determina: “Nuestros ciclos vitales no son lineales, nuestros futuros existen sin un tiempo. Es un sueño no colonizado”, pues la idealización apocalíptica no deja de ser una profecía autocumplida: “Es el mundo lineal muriendo desde adentro” (Indigenous Action, 2021, p. 37 y 39). Así es que la idea de tiempo lineal, de secuencia del tiempo –pasado, presente, futuro; introducción, nudo, desenlace– ya no tiene sentido si lo que se quiere es narrar desde *otro lugar*, desde otras metáforas espaciales.

Indigenous Action, que comienza el texto recogido en *Futuro ancestral* cuestionando por qué somos capaces de imaginar el fin del mundo pero no el fin del colonialismo, concluyen que como personas indígenas viven el futuro de un pasado que no es el suyo, pues los futuros imaginarios están “construidos sobre el genocidio, la esclavización, el ecocidio y la ruina total” (Indigenous Action, 2021, p. 26). Sobre las líneas temporales con las que se cuentan historias, dicen “estas metáforas vacías, esta linealidad, sólo existe dentro del lenguaje de las pesadillas; son al mismo tiempo parte de la imaginación apocalíptica y su impulso” (Indigenous Action, 2021, p.27). Sostienen que en el antifuturo indígena los capitalistas y los colonizadores no les guiarán hacia sus futuros muertos, pues los sistemas anti-vida no están obligados a curarse.

1.2.2. ESPACIO

Esto me lleva a cuestionarme las imágenes visuales a las que recorro cuando pienso en el espacio. Existen multitud de imágenes que me facilitan la comprensión del

¹⁹ Esto guarda relación con el sistema de lectura occidental, por el cual leemos de izquierda a derecha y de arriba a abajo.

espacio cuando trato de pensarlo de una manera genérica²⁰. Lo que me resulta más complicado es distinguir entre la propia fisicidad del espacio y las metáforas que empleo para abordarlo. Por ejemplo, me pregunto a qué nos referimos cuando decimos que algo/alguien está dentro o fuera, o cuando decimos que algo/alguien se encuentra en la frontera o márgenes, sea del sistema o de la ciudad. Desde la propia comprensión del espacio, que es para mí el espacio-mundo, he elaborado la *figura 1*. Su finalidad es recoger los términos que contiene el espacio tanto físico como imaginario de una manera visual que me facilite –a mí y también a la persona que lee– su comprensión así como una mayor precisión de los términos con tal de poder trazar un discurso situado que no peque de ser pretencioso. ¿Acaso es posible, incluso deseable, tratar la construcción del espacio físico y geográfico sin aludir al tiempo, las personas y el sistema desde donde construimos?

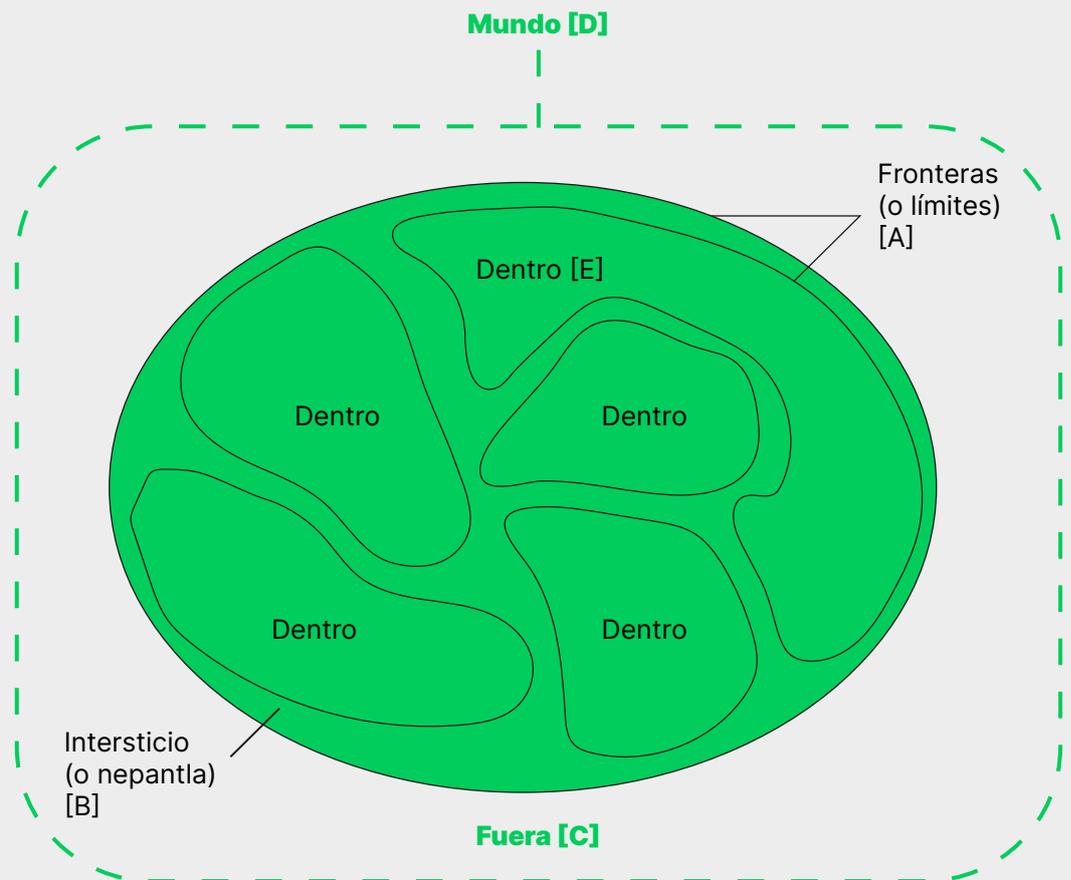


Figura 1. Lugares del dentro y del fuera. Elaboración propia, 2023.

Por ende, desde la existencia de los límites, bien como fronteras o como márgenes, trato de precisar si hay un dentro, y por ende, un fuera. De ser así, ¿qué caracteriza a cada uno y quién habita ese dentro y ese fuera? Para aclarar algunas ideas, primero expondré el concepto *nepantla*.

20 Por ejemplo, si pienso en el espacio físico me vienen multitud de imágenes –representadas y visuales– de ciudades, casas, parajes naturales,... que me facilitan la comprensión del mismo. Me sucede lo mismo con mapas y planos, representando el espacio de forma bidimensional; pienso que esto es algo común, que hay un entendimiento, un acuerdo donde el espacio se representa a través de colores y formas –puntos, líneas, y otras formas geométricas como pudieran ser cuadrados y círculos–.

21 Ha sido de gran ayuda la lectura de *Límites discursivos en torno a los márgenes urbanos*, del catedrático de Claves del discurso artístico contemporáneo en la Universitat Politècnica de València, David Pérez Rodrigo, donde plantea cómo se constituyen los márgenes de la ciudad, su fuera y su dentro a partir de los lugares narrativos desde donde los conformamos. Se trata de un artículo no publicado, por ello no lo incluyo en la bibliografía.

No puedo explicar qué es *nepantla* sin explicar quién es Gloria Anzaldúa. Gloria Anzaldúa (1942–2004) fue escritora, poeta, mestiza, activista lesbiana y conflujo entre el mundo académico y las exploraciones estéticas-espirituales. Fue precursora de los feminismos *queer*, marrones y la perspectiva decolonial.

Uno de sus libros más conocido y ya mencionado es *Borderlands/La frontera: La nueva mestiza*, donde se sirve de la autohistoria²² para hablar de la frontera entre México y Estados Unidos. Su pensamiento se articula desde el cuerpo material, y es precisamente desde ese lugar desde el que expone la violencia a la que se somete a los cuerpos obligados a vivir en la frontera. Anzaldúa trabaja con el concepto de *borderland* o frontera para contar su experiencia como mujer chicana en un contexto geográfico, histórico y social concretos; profundizando en el surgimiento de la conciencia mestiza, desde la que aporta una visión alternativa, una propuesta política para narrar nuevas subjetividades sobre la identidad de la frontera²³.

Luz en lo oscuro, su libro póstumo, encarna la culminación de su pensamiento. Aquí expone el concepto de *nepantla* y lo define como espacio intermedio o tierra de enmedio. Se trata de una palabra indígena, un concepto que se refiere a un lugar no-lugar, donde las diferentes realidades interactúan (Anzaldúa, 2021).

[N]epantla representa momento(s) de crisis temporales, espaciales, psíquicos e intelectuales (entre otras cosas). Nepantla sucede durante las muchas etapas transicionales de la vida y puede describir cuestiones y problemáticas relacionadas con la identidad, la estética, epistemología y/o la ontología. (Keating, 2021, p. 248, 249)

En una de las múltiples definiciones de la autora sobre este concepto, expone que desde *nepantla*, entendido como sitio y señal de transición, reparamos en el choque entre realidades, quedando atrapadas en *remolinos*²⁵ (vórtices) (*figura 2*), “cada una con diferentes, y muchas veces contradictorias, formas de cognición, perspectivas, cosmovisiones, sistemas de creencias-todxs ocupando el espacio transicional *nepantla*” (Anzaldúa, 2021, p. 29). Es en medio de estos remolinos, que tratamos de encontrar armonía e integrar las diferentes perspectivas. *Nepantla* es una transición, y en toda transición hay crisis, las cuales nos conducen a cambiar nuestra perspectiva y cruzar intersecciones, ya sea mediante otras formas de relacionarnos con las personas y nuestro entorno o mediante la creación de un mundo nuevo.

22 La autohistoria es un término acuñado por Anzaldúa. Es una forma de narración, donde está presente la biografía personal con la historia cultural y otras formas de teorizar; combinando incluso diferentes géneros de escritura, como son ensayo y poesía. Así pues, su modo de narrar la historia es más bien un ciclo serpentina y no una narrativa lineal.

23 De hecho, quisiera traer a colación de este trabajo, que Anzaldúa introduce el *border arte/arte* de la frontera como una “práctica creativa decolonial, disruptiva, potencialmente transformadora”, donde el *border artist* “va más allá de las fronteras geográficas, incluyendo otros tipos de *temerarixs*: artistas que abarcan múltiples mundos (a menudo opresivos, colonizados, neo-colonizados) y usan sus negociaciones para decolonizar los espacios variados en los que existen.” (Keating, 2021, pp. 323 y 324).

24 Según la autora, este término es similar a la teoría del espacio liminal de Víctor Turner. Desde mi posición como mujer blanca, nacida y crecida en Europa, no es mi intención apropiarme de la idea de *nepantla* –palabra náhuatl– o explicar dicho término a quienes ya lo conocen y habitan, sino posibilitar aproximarme a otras formas de conocimiento que escapen de la racionalidad y la lógica del pensamiento occidental. Si bien puede resultarme complicado comprender de manera absoluta algunas ideas –como cuando escribe sobre espiritualidad–, considero necesario hacer un intento por aproximarme a otras formas no hegemónicas de crear conocimiento. Por estos motivos cuando yo hago mención al término lo escribo en cursiva.

25 Cursiva de Anzaldúa.

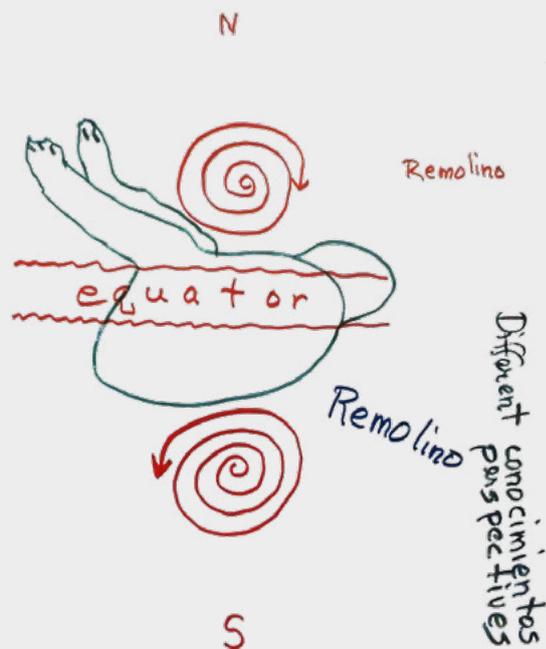


Figura 2. *Remolinos*. Elaboración de Gloria Anzaldúa (s.f.). Extraído de *Tepetongo*. Edición propia. Última visita julio 2023.

Cuatro años después de publicar *Borderlands/La frontera* Anzaldúa concede una entrevista. En ella cuenta cómo algunas personas utilizan “borderlands”, pero encuentra en esta metáfora un sentido más limitado del que pretendía. Sin embargo, desde *nepantla* existe una conexión mayor con el mundo espiritual, sobrenatural e indígena (Keating, 2021). Como explica la misma autora: “Estas cuestiones de nepantla automáticamente se infunden en mi escritura: no tengo que lidiar yo misma con estos puntos particulares; estas nepantlas me habitan e inevitablemente emergen en cualquier cosa que esté escribiendo” (Anzaldúa, 2021, como se citó en Keating, 2021, p. 336).

Estas líneas son un intento por resumir brevemente la cuestión de la frontera y el *nepantla* desde la filosofía de Anzaldúa. Son estos los motivos que invitan a volver a la figura 1 y entender la diferencia entre frontera e intersticio. Frontera [A] como límite real o imaginario que divide un espacio; intersticio [B], en este caso, como estado *nepantla*, ese lugar entre medio, de tránsito, de contradicción –ya sea en referencia al mundo material o imaginario–.

1.2.2.2. DE REGRESO AL DENTRO

Aún esta aclaración, Garcés desgrana en su tesis las razones por las cuales existe un único mundo y concluye: es desde este mundo desde el que se puede “fraguar la lucha por una vida otra, vivida hasta el final” (Garcés, 2002), desde la base de un único mundo se puede celebrar y afirmar la diversidad sin peligro, mientras que en los otros mundos es sencillo salir indemne del trato con sus irrealidades. Es desde este punto que se puede entender su afirmación sobre fronteras, vallas y alambres:

[N]o separan mundos ni son límites que prometan una nueva tierra. Al contrario: son las cicatrices que aseguran la unidad inquebrantable de este mundo que, porque en él todo es y se ha hecho posible, se despliega como un continuo de diferencias que todo lo engulle. (Garcés, 2002, p. 105)

Esta conexión que realizo asiduamente entre el pensamiento de Anzaldúa y Garcés me permite construir un sostén. Un sostén basado en mi intento por ser precisa con las palabras que escojo, porque creo que desde aquí puedo aproximarme a un espacio-tiempo porvenir, junto a otras personas y colectivos, a imaginar, especular, construir otros imaginarios y escenarios posibles, utópicos de mundo. Este sostén, que se empieza a enraizar mientras leo a dichas filósofas y, en mi opinión, refuerza mi discurso con la elaboración de la *figura 1*, me permite, por un lado, pensar-hacer desde un lugar situado, no construir sobre castillos en el aire palabras y discursos grandilocuentes, y por otro, es una forma de ver de qué manera se vincula el afuera con la otredad. Por eso me parece importante tener en consideración la definición que Marina Garcés formula de este término:

El afuera no se confunde con la exterioridad (del mundo) ni con la trascendencia sino que es el lugar en el que habitan las fuerzas capaces de poner al pensamiento fuera de sí mismo, un lugar “más lejano que cualquier mundo exterior, porque es un adentro más profundo que cualquier mundo interior” [Deleuze y Guattari, 1991, p. 59]. (Garcés, 2002, p. 186)

Es porque existe el *nepantla* y el afuera –entendido como resistencia, pero no como espacio físico–, que podemos conectar con la tierra, con realidades concretas, con el dentro a fin de cuentas, que es donde nos situamos como personas que vivimos en sociedad. Considero que desde este lugar se pueden generar fracturas en los imaginarios hegemónicos, creando otras representaciones, otros modelos, nuevos y diferentes intersticios para luchar²⁶ por una vida otra, que es una vida propia, una vida nuestra.

A través de *nepantla*, golpeás el *cenote*, el flujo interno arquetípico de consciencia, la reserva de sueños o depósito de imágenes y sentimientos inconscientes almacenados como imaginería icónica. El cenote es una red mental de ríos de información subterráneos que convergen y brotan hacia la superficie, como un sumidero o abertura en la matriz de la tierra. (Anzaldúa, 2021, p. 154) [*figura 3*]

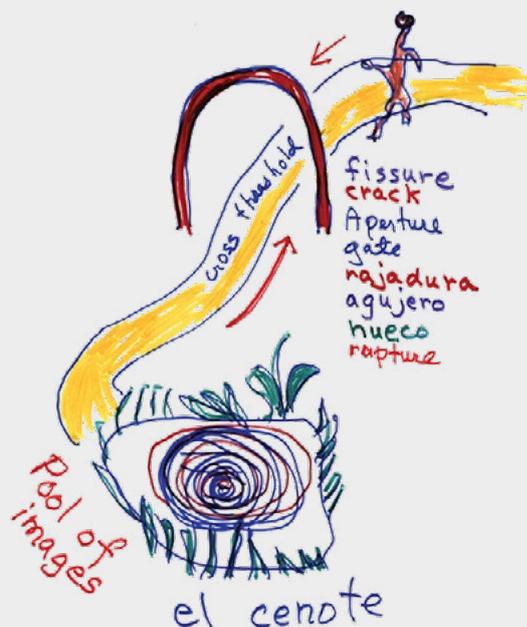


Figura 3. *El Cenote*. Elaboración de Gloria Anzaldúa (s.f.). Extraído de *Portal*. Última visita julio 2023.

Por consiguiente, ¿qué puedo, podemos hacer desde el dentro, desde este único mundo?, ¿qué modos hay de hacer frente a esta realidad? Primero, golpear el *cenote*, golpear esa fuente inexplorada de la imaginación. Segundo, pensar el acontecimiento; esto es, un modo de pensar-hacer que pretendo llevar a cabo desde ese estado de apertura que mantengo desde lo flexible y el juego con lo posible, donde todo deviene de la observación, la escucha, del prestar atención y de la exploración.

Por tanto, y a modo de resumen, quisiera dilucidar que las fronteras [A] también forman parte de este único mundo [D], que no hay un afuera físico, pero hay un estado *nepantla* y un afuera [C] que actúan como fuerza de colisión contra el adentro [E], ocasionando intersticios [B]; y finalmente, que dicha colisión se produce golpeando el *cenote* y pensando el acontecimiento como propuesta de experimentación y producción de alianzas impensadas.

1.3. PRIMERO, ACUDIR A UN LUGAR: ANTECEDENTES

Lo primero de todo es explorar el territorio del que estoy hablando. Caminar sin ninguna pretensión, conocer algunos rincones, pensar el acontecimiento. Jugar, pasarlo bien, hacer que sucedan cosas sin saber muy bien el qué. Esto implica que mientras comienzo con la redacción de esta investigación, al mismo tiempo realizo un par de proyectos, que me sirven para pensar-hacer la dirección que quiero que tome la investigación y revisar con qué métodos y formas necesito seguir trabajando. En ese momento sigo estando en un estado de apertura, de pensar el acontecimiento, a la par que sigo con el proceso de escritura; desarrollo dos obras que quisiera incluir no como finales, sí como antecedentes de lo que estaba ocurriendo en ese momento. Por eso me gustaría que se entendieran todas las piezas, tanto las que se muestran como finales o definitivas, tanto éstas, que no lo son, como interdependientes; funcionan por separado, pero en su conjunto están narrando el proceso que he llevado a cabo durante el curso 2022/2023.

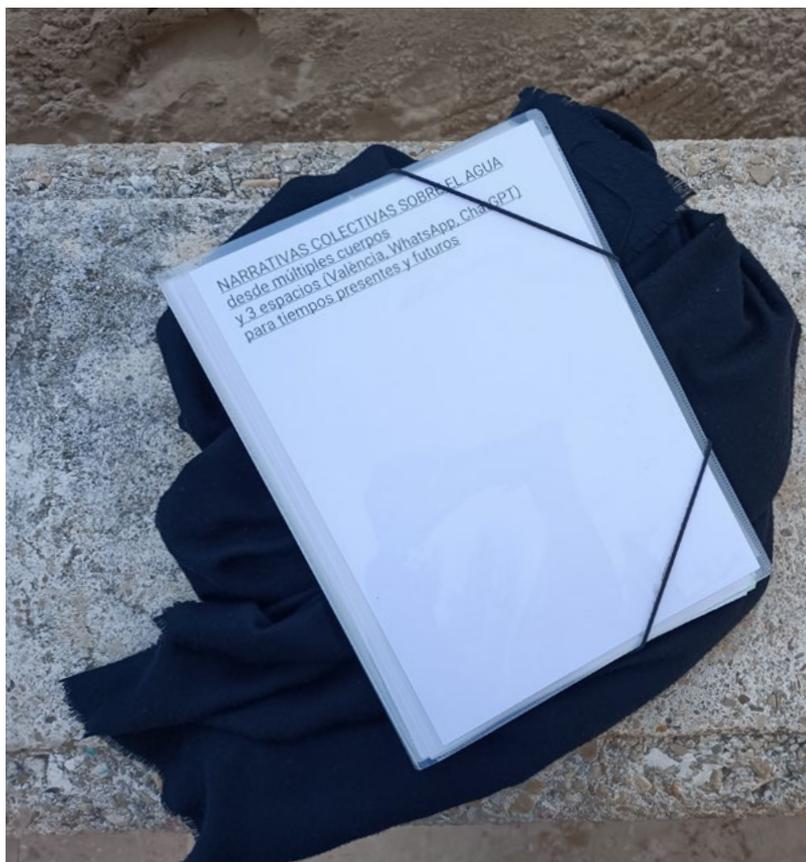
Primero de todo, llevo a cabo una acción a la que titulo *NARRATIVAS COLECTIVAS SOBRE EL AGUA desde múltiples cuerpos y 3 espacios (València, WhatsApp, ChatGPT) para tiempos presentes y futuros*. Consiste en generar narrativas colectivas sobre aguas oceánicas y continentales. Para ello involucro a algunas personas presentes en mi vida, las cuales forman parte de la narración. También era importante el uso de otras herramientas digitales con texto predictivo, como son en este caso WhatsApp y ChatGPT, ya que quería comprobar de qué manera estas herramientas podían activar la imaginación para generar otro tipo de narrativas. Otro elemento principal es el juego de los tiempos, introduciendo el presente y el futuro. Y por último, la intervención del agua sobre dicha narración, puesto que pretendo que el agua sea elemento activo de la narración.

La partitura sigue estos tres pasos:

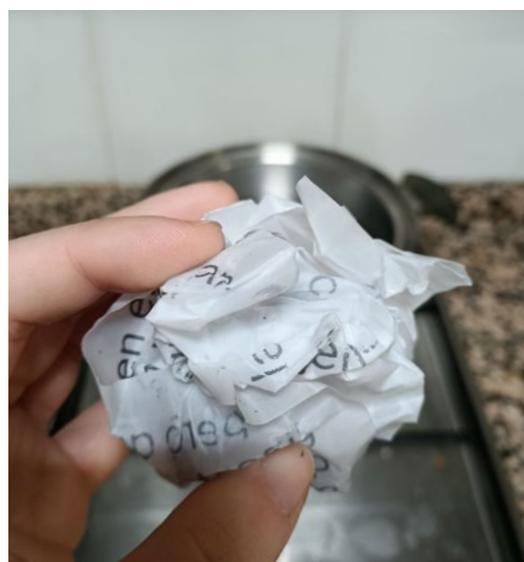
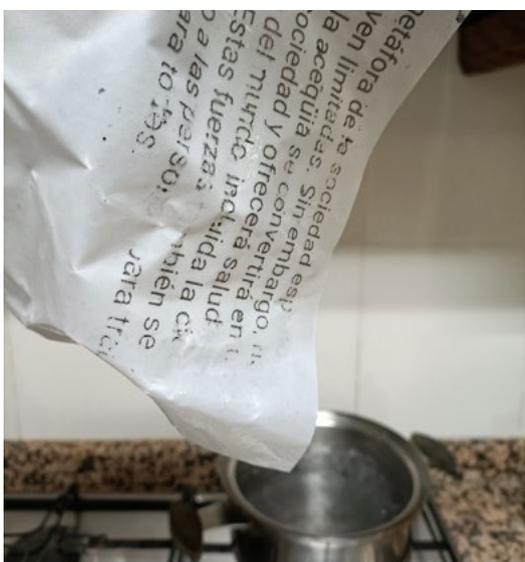
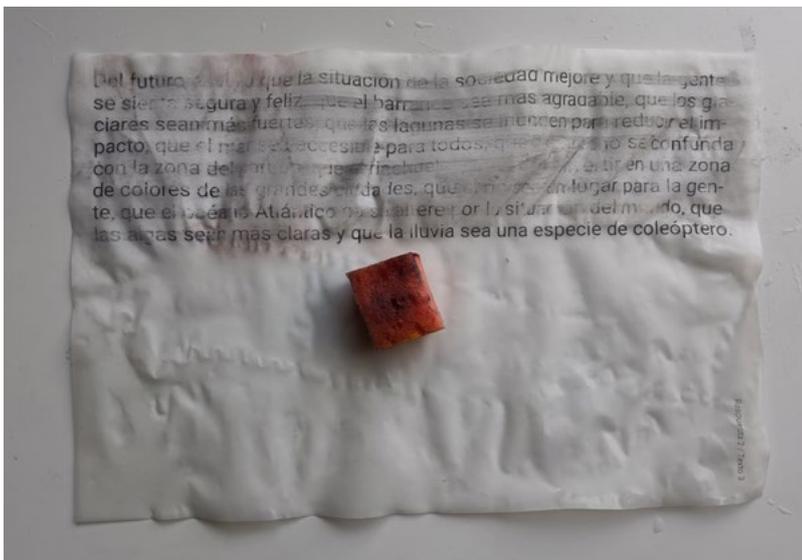
- a. Escribir instrucciones.
- b. Enviar instrucciones.
- c. Descubrimientos sobre el texto predictivo.

En la acción mando unas instrucciones a seguir por las personas participantes a través de WhatsApp, en el cual usan texto predictivo para completar dos frases: “**Actualmente** [+ el/la + palabra elegida*] [+ uso de texto predictivo de WhatsApp] . **Del futuro espero que** [+ el/la + palabra elegida*] [+ uso de texto predictivo de WhatsApp] .” Donde la palabra elegida es una palabra perteneciente al campo semántico de las aguas oceánicas –como son el océano, el mar– o aguas continentales –como río, lago, albufera, aguas subterráneas, acequia, barranco, rambla, acuífero, embalse, aguas polares, glaciares,...-. La palabra elegida es la misma en las dos frases.

Estas frases las dispongo siguiendo el orden alfabético de las palabras pertenecientes al campo semántico de las aguas oceánicas y continentales para introducirlas como único texto en ChatGPT. La intención es que ChatGPT nos reformule el texto completando los posibles vacíos del lenguaje o información que pueda haber dejado el texto predictivo de WhatsApp. Esta es la petición que le hemos hecho a ChatGPT: [enlace](#). Luego imprimo estos textos y me desplazo a diferentes puntos de la ciudad para poder intervenir las narraciones con el agua del mar, de la lluvia, de un charco o del grifo –con agua hirviendo en una olla-. De esta manera el texto, la palabra, se



Figuras 5, 6 y 7. NARRATIVAS COLECTIVAS SOBRE EL AGUA desde múltiples cuerpos y 3 espacios (Valencia, WhatsApp, ChatGPT) para tiempos presentes y futuros, María Vidal Soria, 2022. Libro de artista.



En resumen, actualmente la acequia se encuentra en un lugar donde la gente se siente limitada pero la meta es que se convierta en algo más grande y cambie la mentalidad de la sociedad. El embalse del río central en Los Ángeles ofrece una oportunidad para el éxito, mientras que en las lagunas del centro el festival Boreal está afectando al parque García. Para conseguir el mejor salud y bienestar se propone la albufera, el mar y la verdad como metas a alcanzar. El río de la tierra se ha convertido en la región, y el océano Atlántico es una fuente de inspiración para los diseñadores. Para garantizar la seguridad en la ciudad se han puesto en marcha equipos de coledpteros y la lluvia.

Respuesta 1 / Texto 4

Cuando, la acequia es una metáfora de la sociedad es, de las personas se ven limitadas. Sin embargo, para el futuro, donde la acequia se convertirá en un río que abrirá la mente de la sociedad y ofrecerá salud. Esto aplica a todas las regiones del mundo incluida la ciudad de Los Ángeles, el parque García y el mar. Estas fuerzas también se ven en el océano Atlántico, inspirando a las personas para trabajar en equipo para asegurar un futuro mejor para todos.



En el segundo antecedente, es a partir de hacer una ruta en bici por la Reial Séquia de Montcada²⁷ con mis amigas, Elena Sanmartín y Anna Celda. Ésta se encuentra en el cauce del río Turia. Tiene una longitud de 32,79 kilómetros y riega una superficie aproximada de 6.300 hectáreas.

Como se puede apreciar en la *figura 16*, la Reial Séquia de Montcada es realmente extensa, por lo que les propuse ir al Molí del Testar i de l'Escaleta, entendiendo que es un lugar histórico y al que podemos llegar sin que resultara complicado o tedioso el recorrido, pues no sabemos muy bien con qué nos vamos a encontrar.

Este recorrido se documenta en formato vídeo. No hay nada planeado de antemano, se trata de filmar aquello que vamos descubriendo a medida que exploramos. Surgen muchas cuestiones, conversaciones que giran en torno al espacio-tiempo en el que nos situamos y en el que deseamos adentrarnos. Imaginamos la reconstrucción de ese lugar que está en desuso –a la espera de que el Ayuntamiento de Paterna lo restaure y rehabilite–, una vida común, compartida. De esta acción rescataría una, mi favorita, y con la que me gustaría seguir trabajando en relación al relato oral, y es la de escuchar la música de un lado de la acequia a otro –en la que no corre el agua– como si esa voz estuviera a mi lado y me acompañara; que no suena igual cuando ese otro lado está lleno de vegetación, modificando la sonoridad. En este momento empiezo a entender que quiero trabajar con las acequias, pero aún no he desarrollado la hipótesis que respalda esta investigación.



Figura 16 (arriba). Plano de la Reial Séquia de Montcada. Extraída de *Paisatges Culturals a la Reial Séquia de Montcada*. Última visita julio 2023. / Figuras 17 y 18 (en medio y debajo). Fotogramas de *Excursió al Molí del Testar i de l'Escaleta*, María Vidal Soria, 2023. Enlace: <https://youtu.be/buoYzPam-xE>

27 Más adelante hablaré sobre ella y sobre el resto de acequias madre que hay en València. Mantengo la toponimia en valenciano; así lo permite la Conselleria de Política Territorial, Obras Públicas y Movilidad, que según el Nomenclátor Toponímico Valenciano, la toponimia menor –entendiendo que las acequias forman parte de esta jerarquizada asignación– tiene en cuenta el criterio de territorialidad. <https://icv.gva.es/es/nomenclator-toponimico-valencia>

2. OTRA VALÈNCIA POSSIBLE

*Todas las historias
empiezan en el agua
Todas las historias
empiezan con un verbo
Todas las vidas
empiezan con una célula*
(Arnal, Solà y Sánchez, 2021, p. 65)

El agua es un bien común inherente a la ciudad de València. Claros ejemplos son l'Albufera, el mar Mediterráneo, el Río Turia y las acequias de l'Horta valenciana, entre otros muchos, que forman parte del imaginario del territorio. A la vera del agua vivimos y morimos, nos relacionamos, creamos narrativas donde el agua está siempre presente, aunque sea de manera implícita.

Partir del agua para reconocer dicho elemento como vínculo esencial para la vida de especies humanas y no humanas, que en su ausencia, también la arrebatara, al que afectamos y por el que nos dejamos afectar, estableciendo relaciones interdependientes. De ahí parte mi deseo de explorar el territorio y su vinculación con otras especies compañeras²⁸. Partir del agua para acabar en el cuerpo, los cuerpos, múltiples y diversos, del dentro y del fuera, que ayuden a construir imaginarios transfronterizos, complejos, múltiples y diversos.

¿Podrían ser las acequias de l'Horta valenciana posibles intersticios desde donde poder pensar y construir imaginarios de mundo más amables?



Figura 19. Acequia de Vera, 2023. Elaboración propia.

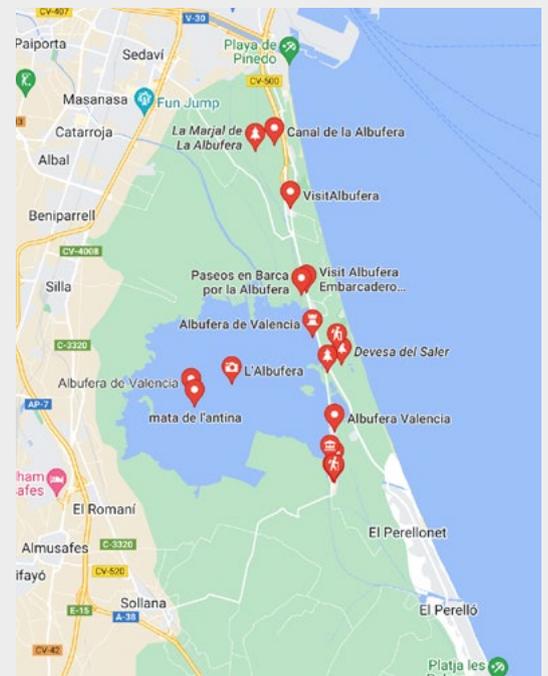
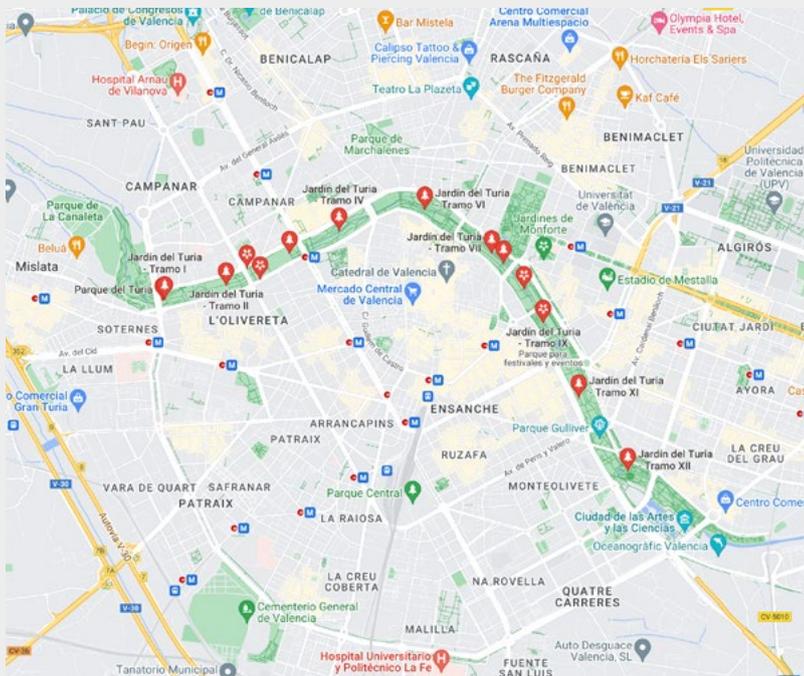


Figura 21 (izquierda). Jardín del Turia, antiguo cauce del Río Turia. Extraído de [Google Maps](#). Última visita julio 2023. / Figura 22 (derecha). Albufera de València. Extraído de [Google Maps](#). Última visita julio 2023.

2.1. ACEQUIAS DE L'HORTA

Las comunidades *imazighen*, procedentes del norte de África, se asentaron en la antigua *Valentia* en el siglo VIII. A ellas se les atribuye el origen de las acequias, una red de ingeniería hidráulica que conforma la comarca de l'Horta de València, un origen campesino y comunal. Las acequias son canales de riego excavados en la tierra, fundamentales para el suministro de agua en los campos de cultivo, así como en los molinos²⁹, entre otros.

A pesar de que las acequias de la Vega que componen el Tribunal de las Aguas³⁰ han experimentado cambios a lo largo del tiempo, actualmente éste está integrado por sus siete acequias principales, que son Quart y Benàger, Tormos, Mislata, Mestalla, Favara, Rascanya y Rovella, así como la Reial Séquia de Montcada. Este sistema es gestionado a través de normas de distribución del agua tanto por el Tribunal de las Aguas y la Reial Séquia de Montcada como por los agricultores.

Al ver las acequias sobre un plano, se aprecia una estructura rizomática muy característica. Dicha estructura está vertebrada por el río Turia, el lugar sobre el que los canales de riego –acequias madres o principales, brazos secundarios, ramales,...– toman el agua y descienden por gravedad hasta llegar al mar. Sobre esta aparente forma triangular se ha desarrollado la ciudad y su área metropolitana, creando un impacto en l'Horta (Courtot, 2012).

Quisiera detenerme en un elemento clave empleado en el periodo andalusí para lograr un reparto equitativo y automático del agua entre los canales de riego. Éstos son los *partidors de llengües*, con forma de Y, que dan buena cuenta de cuál era el tamaño del espacio irrigado original y de los pactos que se establecían para su

²⁹ Los molinos hidráulicos se ubican sobre las acequias y eran usados principalmente para hacer harina con diferentes cereales, pero también realizaban otras actividades.

³⁰ En 2009 el Tribunal de las Aguas fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO. Se trata de la institución de justicia más antigua de Europa y tiene competencias sobre todas las acequias. Se encarga de promulgar y aplicar las normas para la distribución del agua (SIPAM, 2019).

construcción. Como cuenta Ferran Esquilache (2021), “los partidores son la única prueba física que queda de unos pactos establecidos entre grupos campesinos hace mil o mil doscientos años, de los que evidentemente no ha quedado ningún rastro escrito” (p. 75).

La morfología del paisaje histórico de l’Horta ha variado y no se da igual en las diferentes épocas, –empezando por la andalusí, siguiendo por la conquista cristiana, la Revolución Industrial del siglo XIX o el posterior periodo de crecimiento urbano– no únicamente por los materiales con los que se construye este sistema de riego, que han ido variando –pasando de la tierra al hormigón–, también por la creación de agrosistemas que incluyen la construcción de viviendas, espacios y organización del trabajo y redes de circulación para desplazarse entre estos lugares. Como explica Thomas F. Glick (2012), doctor en Historia:

[E]xiste una cultura del agua que codifica la cultura popular de las sociedades de regantes. [...] No hemos de olvidar que la estrecha relación entre la irrigación y sus prácticas culturales características genera formas típicas de sociabilidad que desaparecen una vez desaparecida la irrigación. El precio del «progreso» en el desarrollo urbano inevitablemente conlleva pérdidas sociales. (p. 22)

Por tanto, aunque los *partidors de llengües* no se usen de la manera en la que se hacía tradicionalmente en las comunidades imazighen, me parece importante destacar que durante el desarrollo original de los sistemas de irrigación había un propósito de equidad, bienestar y paz social pensando también en las generaciones posteriores, a la que Glick denomina *ultraestabilidad* (Molinos, 2021). La simbiosis que se ha dado entre ciudad y huerta ha sido fundamental para el mantenimiento y la preservación de ambas, y sobre esta relación de interdependencia es sobre la que se ha construido Valencia; esto es posible que todavía perdure en el imaginario colectivo, pero a medida que la ciudad crece la desconexión con la huerta es mayor. No se trata únicamente del valor productivo de las acequias de l’Horta, sino también de su valor histórico, paisajístico, cultural, ambiental y simbólico. Sin embargo, actualmente este territorio se encuentra bajo constante amenaza:

Según el Plan de Acción Territorial de l’Horta, el análisis de los cambios en el uso del suelo indica que, en 1950, ya había desaparecido el 10% de las zonas históricas regadas de l’Horta; en 2006, esta tendencia había aumentado de manera alarmante, llegando al 30%. En el último medio siglo, han surgido presiones por la rápida industrialización, la urbanización y el auge de los servicios, el turismo y la moderna expansión en el área metropolitana. Estas presiones han aumentado la movilidad social y la vulnerabilidad del sistema. (SIPAM, 2019, p. 34)

Roland Courtot atiende a las razones por las cuales l’Horta “no puede subsistir en el marco de las reglas de la economía capitalista” (Courtot, 2012, p. 29). Destacaré dos de las tres razones que da: una de ellas es que el valor del suelo urbano estará siempre por encima que el valor del suelo cultivable, la otra se debe a factores medioambientales, ya que el medio urbano y su derivada contaminación del aire, el agua y el suelo resultan del todo desfavorables para los cultivos. Esto también supone una pérdida de biodiversidad del territorio, pues acequias donde anteriormente abundaba la vegetación ahora están entubadas bajo ladrillos y hormigón. Otras están tan contaminadas que su flora ha quedado reducida a la totora común, la caña común, el lirio amarillo y la enea; también han desaparecido multitud de especies submarinas. Prevalecen algunos anfibios –como la rana común verde o el

sapo común-, algunos invertebrados –por ejemplo, los conocidos como “gambetes” o el “petxinot”, especies casi extintas incluidas en la categoría de vulnerable-, entre otras. Además, en el parque de la Albufera de València se cuentan hasta 250 especies de aves diferentes, entre las que destacan las anátidas o el pato colorado, mientras que las ardeidas, como son la garza real, la garceta común o la garcilla bueyera se caracterizan por anidar alrededor de dicha zona (SIPAM, 2019).

2.2. OTRAS ACEQUIAS

En 2021 se inaugura en el Instituto Valenciano de Arte Moderno *Como solíamos...* de Asunción Molinos Gordo. A través de la instalación, la artista se aproxima al contexto histórico de l'Horta desde sus orígenes hasta la actualidad. Las acequias son el elemento protagonista y su estructura está dispuesta en forma de Y, como si de un *partidor de llengüa* se tratara (figura 23); el agua de las mismas es transformado en tierra:

La instalación está formada por 21 metros de muro discontinuo realizado con la técnica tradicional del tapial, como la empleada en las alquerías, –las viviendas populares de las labradoras y labradores–, y similar también al modo de construcción de las primeras acequias excavadas en la tierra. [...] Con un ancho de 52 cm, que equivale al codo rasasí, y con diferentes alturas que van desde los 112 hasta los 140 cm, este muro se transforma en una acumulación de estratos con una ordenación temporal desde el siglo VIII hasta la actualidad. (Moros, 2022, p. 31, 32)

La obra de Molinos Gordo me atraviesa tanto por su contenido como por lo matérico de sus formas. Su apelación al espacio-tiempo a través de los diferentes estratos, los cuales contienen imágenes y símbolos presentes en los diferentes periodos históricos, me parece realmente potente: cada elemento que contiene el tapial, cada material empleado en su construcción, es una manera clara y visible de traer a la memoria el contexto de l'Horta. Además, en el catálogo de su obra hace alusión a la desvinculación que hemos vivido con respecto a la cultura musulmana, la cual nos resulta entre anecdótica y extraña, pues forma parte de la categoría de lo extranjero, de lo otro, de lo opuesto, algo que debemos combatir o negar, pues “como no podemos decir que ocurrió en otro sitio, al menos decimos que ocurrió en otro tiempo,

en tiempo de los moros' (Molinos, 2022, p. 83). A raíz de esto pienso que no es sólo la estructura no lineal de las acequias lo que importa, también su contexto histórico y la manera en la que nos ha sido contada. Otro relato más que ha sido modificado a lo largo del periodo contemporáneo para amoldarse a los cánones occidentales, una forma más de narrar desde los discursos dominantes; como apunta Molinos Gordo, tratando de desvincular la comarca, el espacio, de su origen temporal. Por eso me parece importante esta obra, ya que la construcción de este tapial es la lucha por la construcción de un imaginario que quiere resistir al relato universal.

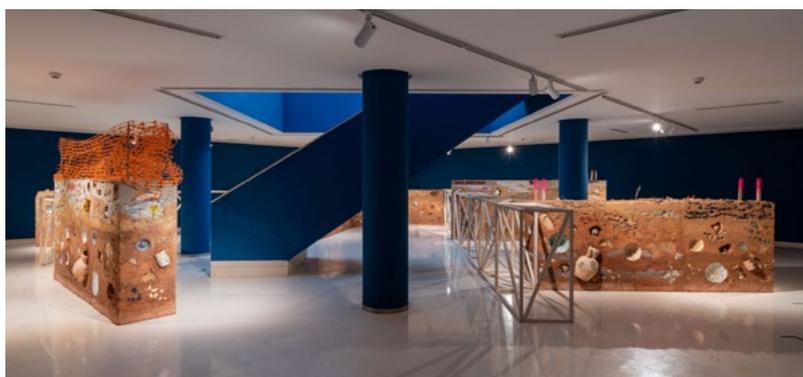




Figura 25. *Como solíamos...*, Asunción Molinos Gordo, 2021. Instalación, técnica mixta. Extraídas de la web de la artista www.asuncionmolinos.com. Última visita julio 2023.

Por otro lado, *A través* es una pieza escultórica *site-specific* de Cristina Iglesias expuesta en Bombas Gens en 2018 y compuesta por dos acequias; una de 14 y otra de 11m². Me interesa destacar la curva que da forma a estas acequias –inspirada en el cauce del Turia–, su interior, abstracto y orgánico, y la relación que establece la artista entre el agua y el centro de arte.

Ambas obras, tanto la de Molinos como la de Iglesias, trabajan con formas materiales atravesadas por el conocimiento situado desde unas técnicas y un lenguaje escultórico que me es completamente ajeno, pero del que puedo extraer elementos interesantes, elementos abiertos al juego y la experimentación, puesto que no es sólo la materia con la que crean, sino el origen del que parten.



Figuras 26 y 27. *A través*, Cristina Iglesias, 2018. Instalación, bronce fundido y patinado. Extraídas de Bombas Gens. Última visita julio 2023.

– Anterior a la instalación

Parto de un desconocimiento sobre el tipo de biodiversidad presente en las aguas valencianas, y mucho menos en las acequias de l’Horta. Hay una formulación básica de preguntas iniciales: ¿Qué líquenes, insectos, plantas y demás animales nacen, crecen, nadan, vuelan, corren y mueren alrededor de estos contenedores de agua que atraviesan la huerta y se hunden en el asfalto de la urbe? ¿Cómo lo hacen, cómo se mantienen con vida? ¿Y cuáles existían o habitaban estos lugares y ya no pueden hacerlo debido a la sequía y demás síntomas de la emergencia climática? Esto me lleva a querer conocer, acercarme. Ahora el segundo paso es poner los cinco sentidos, prestar atención al lugar. Tratar de entender y conocer. Es algo que también hice en el proyecto anterior, pero no de manera repetida y continuada en el espacio-tiempo, sino como una acción puntual.

Esta instalación forma parte del PAM!23 organizado en la Facultat de Belles Arts de Sant Carles. Tuvo lugar en el edificio D, en el cuarto de baño de la segunda planta, donde se encuentran los despachos del profesorado. Las vistas dan a la acequia de Vera. A su vez, dicha facultad se encuentra en Camí de Vera s/n, por lo que era una manera de cuestionar la relación que mantenemos las personas que transitamos y habitamos la universidad con dicho lugar y reflexionar acerca de las relaciones de afección que generamos a través del agua que contiene la acequia, de la acequia como sostén e itinerario de la vida.

Personalmente, atender a la acequia de Vera, observar lo que sucede allí, ya sea desde la ventana del cuarto de baño o desde el propio asfalto (*figuras 28 y 29*), me evoca estas palabras de Gilles Clément (2018):

Si dejamos de mirar el paisaje como si fuese el objeto de una industria podremos descubrir de repente –¿se trata de un olvido del cartógrafo, de una negligencia del político?– una gran cantidad de espacios indecisos, desprovistos de función, a los que resulta difícil darles un nombre. Este conjunto no pertenece ni al dominio de la sombra ni al de la luz. Está situado en sus márgenes: en las orillas de los bosques, a lo largo de las carreteras y de los ríos, en los rincones más olvidados de la cultura, allí donde las máquinas no pueden llegar. [...] Entre estos fragmentos de paisaje no existe ninguna similitud de forma. Solo tienen una cosa en común: todos ellos constituyen un territorio de refugio para la diversidad. En todas las demás partes ha sido expulsada. [...] Tercer paisaje remite a Tercer Estado (no a Tercer Mundo). Es una expresión que no expresa ni el poder ni la sumisión al poder. (Clément, 2018, p. 16 y 17)

Este observatorio es una oportunidad para detenerse a prestar atención al paisaje de la acequia de Vera, un espacio productivo de cara a la huerta, un espacio residual allí donde la urbe y el canal de riego colindan. Me parece pertinente, por mi reflexión acerca del dentro, el fuera y los intersticios, que sea aquí donde nos detengamos a observar lo que sucede en este espacio-tiempo. Este es el motivo por

31 En la lectura de *Jardines insumisos: Gilles Clément desde una vertiente política* encuentro analogías entre el jardín y la huerta y comprendo que ambos son, o pueden llegar a ser, espacios-tiempos de apertura y posibilidad. Gilles Clément define el jardín como “un observatorio del tiempo y un “territorio de incertidumbre” (Clément, 2021, pp. 93 y 105)” (Pérez, 2022, p. 88).



Figuras 28 y 29. Acequia de Vera. Elaboración propia.



Figura 30 (arriba). Observatorio de avifauna de l'Albufera. Extraído de [Parques Naturales de la Generalitat Valenciana](#). Última visita julio 2023. / Figura 31 (abajo). Observatorio de aves. Extraído de [incofusta](#). Última visita julio 2023.

el que presento *Observatorio del tiempo y su fluir* como una instalación que me posibilita, a través del lenguaje gráfico, realizar cuestiones en torno a las relaciones de interdependencia que mantienen las especies no humanas entre sí y la especie humana con el medio para tratar de conectar, aunque sea por un momento, con un espacio-tiempo situado. Un tramo concreto de la acequia donde no es propio detenerse, más bien se ha convertido en un lugar de paso.

– Preparación de la instalación

Algunas de las dificultades que surgen en dicha experiencia derivan del hecho de enfrentarme por primera vez a la realización de una instalación y pensar cómo operarían los elementos en dicho espacio.

Como inspiración me sirvo de los observatorios de aves que se encuentran en parajes naturales (*figuras 30 y 31*). En un principio pienso en colocar taburetes altos para que las personas que acudan se puedan sentar. Formular alguna pregunta sobre la pared y que las personas que acudan puedan responder en ese espacio. También pienso en conectar al grifo una manguera transparente de entre 25 y 50 metros de longitud para poder cuestionarnos qué sucede con el agua allí donde no llega (*figuras 32 y 33*). Una manguera a la que poder pegar texto, y que al desenrollarse para llevarla a ese *otro lugar*, se pueda leer, pero no encuentro una buena manera de fijarlo. Viendo que hacer convivir estos elementos es complicado, pienso en colocar una mesa que ocupe casi todo el espacio del baño –aprovechando que la ventana es alta y no basta con la altura de una silla normal–, colocar, tal vez, la manguera –sin texto–, y hacer de este espacio un lugar donde sentarnos, reflexionar, dejar pasar el tiempo. Sin embargo, pienso que se puede confundir el espacio para la reflexión con un espacio para el descanso. Considero que esto no iba a funcionar porque estaba pensando desde un campo que no es el mío, como es el hacer funcionar objetos tridimensionales, en un lugar cerrado y pequeño como es el baño. Además, hacer convivir algunos de estos objetos es arriesgado porque al fin y al cabo es introducir demasiados elementos sin un hilo conductor, más allá de su conexión con el agua.

Finalmente, y viendo que la experiencia es nueva, decido pulir este proyecto y hacerlo desde lenguajes que me resulten familiares, como son el del diseño, la tipografía y la escritura. Imprimo en vinilo negro mate dos preguntas y una cruz; también coloco vinilo translúcido en la ventana, dejando a la vista únicamente la forma de la acequia de Vera vista desde un punto concreto, indicado en el suelo mediante la cruz mencionada anteriormente. Ésta la dispongo en el medio del cuarto de baño, por lo que desde un mismo punto



se puede leer la primera pregunta, situada a la derecha “¿qué encuentros y conflictos se dan entre especies no humanas en la acequia de Vera?”, otra a la izquierda, situada en el espejo, apelando directamente a la observadora, “¿cómo formamos relaciones de interdependencia con este ecosistema?” y por último la acequia de Vera, que de algún modo te obliga a buscar con la mirada el punto de altura desde el que poder observar la acequia. Requiere de atención, paciencia, calma. Además, de fondo se escucha una grabación del sonido del agua transcurriendo por la acequia de Vera, lo que permite también situarse y escuchar atentamente el entorno.



Por otro lado, Erik Spiekermann (2018) apunta que “[l]a tipografía es el sonido del lenguaje. El mismo contenido puede sonar de muchas maneras según la tipografía” (p. 61). Recalcar la importancia del uso tipográfico no es superficial. Existen cantidad de elementos que componen sus formas materiales, como son las herramientas con las que se diseña, su trazo, su contenido, el mensaje o el tono que se desea transmitir. Todas están determinadas por su contexto histórico y algunas prevalecen en los imaginarios de diferentes épocas gracias a la técnica de las diseñadoras gráficas.



En mi caso utilizo el peso regular de la tipografía *Pliegues*, tipografía que diseñé entre 2018 y 2019. Quiero una tipografía de palo seco, primero por los problemas técnicos que supone imprimir en vinilo con grandes detalles y segundo por la sencillez e impacto que quiero que reciban las personas que se encuentran por primera vez en el observatorio. Sin embargo, temo que a primera vista pueda parecer la sala de exposiciones de un museo, un texto de presentación del proyecto, un espacio poco cálido, acogedor. Pretendo que sea un lugar donde detenerse y reflexionar, como lo son los observatorios de aves, donde generalmente tienen material gráfico donde, o bien explican las especies no humanas que habitan esos parajes o bien te sitúan en dicho espacio geográfico. Por este motivo decido simplificar el mensaje a través de la formulación de las dos cuestiones mediante una tipografía que pueda aportar algo diferente. *Pliegues* es una tipografía de palo seco pero con una modulación visible y cortes característicos, diseñada para formatos analógicos y que se puede utilizar en texto corrido, pero que por su alto nivel de detalle funciona mejor en formatos de gran tamaño. Así pues, la aplicación de esta tipografía consiste en un diseño personal y único y es utilizada por primera vez en grandes medidas, por lo que decido que es la indicada para dar vida al proyecto.

Figuras 32 y 33 (arriba y en medio). Pruebas con una manguera para la instalación del PAM!23. Elaboración propia. / Figura 34 (abajo). Pruebas para hacer una plantilla con la vista de la acequia, con la idea de calcarla luego sobre el vinilo translúcido y colocarlo en la ventana del baño.

Quiero destacar por un lado, la complejidad de la conceptualización de la obra, pues basarla en la idea de prestar atención partiendo de la formulación de las preguntas, el vinilo translúcido y el audio con el sonido de la acequia, da coherencia a la instalación; coherencia que hubiera sido



Figura 35. Pruebas para hacer una plantilla con la vista de la acequia, con la idea de calcarla luego sobre el vinilo translúcido y colocarlo en la ventana del baño.

complicada alcanzar a partir de los primeros bocetos. Si finalmente la instalación funciona bien es gracias a haber afilado y depurado el mensaje que quiero transmitir de una manera sencilla y directa. No hago uso del género poético o evocativo, por ejemplo, licencias que sí me permito en otros formatos. Por otro lado, señalar las dificultades durante el proceso de montaje, como desplegar los glifos uno por uno del vinilo que los aúna para pegarlos a la pared sin que se desfiguren o desmonten. También ideé junto con amigas hasta dos maneras diferentes de proyectar la acequia de Vera sobre el vinilo translúcido, pues es realmente complicado enfocarla desde un punto –donde se sitúa la cruz–. Cuando una observa a un lado de la ventana, el otro se vuelve difuso y es difícil abarcar la totalidad del paisaje. Al final hay una decantación por coger un tubo de cartón duro, introducir un rotulador Posca marrón claro para no emborronar el vinilo, pegarlo e ir marcándolo. La vista coincide si te sitúas sobre la cruz y tienes aproximadamente mi altura. El único problema es que el rotulador deja marca, puesto que el vinilo es poroso, y es muy complicado limpiar el vinilo sin dejar huella.

Además de pintar las paredes el viernes anterior al montaje, el lunes estoy aproximadamente doce horas casi seguidas montando con la ayuda de amigas (*figuras 36 y 37*). Sin ellas no hubiera sido posible hacerlo, y menos en una única jornada, ya que los vinilos son muy grandes y es imposible abarcarlo todo. El martes pasa el jurado y tiene que estar todo listo. Finalmente todo sale bien pese a la laboriosidad del montaje. Yo me encuentro cansada, pero satisfecha con el resultado (*figuras 38-43*), que además ha recibido una retroalimentación muy positiva por aquellas personas que deciden pararse a observar y escuchar lo que allí acontece: formas de vida semejantes y muy diferentes, desconocidas, a las que por un momento decidimos prestarles atención de manera común y compartida.

Pese a que la localización de la instalación juega a mi favor, pues nadie se espera que en un baño vaya a acontecer nada³², al tratarse de una instalación ubicada en la Facultat de Belles Arts el público conoce qué es el PAM, no le resulta ajeno. El ambiente universitario y de proximidad con el mundo del arte y el diseño son indisolubles a la instalación. Esto es interesante en tanto que estas personas pueden sentirse apeladas, pues la universidad entra dentro de nuestra cotidianidad, pero tal vez, una no se haya detenido a reflexionar sobre lo que sucede en ese otro lado. Por lo que la instalación se convertiría en ese lugar donde es posible pararse a pensar e imaginar. No obstante, este contexto tiene unas limitaciones, donde se quedan fuera otras muchas personas que no pertenecen a este contexto, que no están familiarizados ni con la facultad en general ni con el PAM en particular. Personas a las que además estoy apelando en el marco de mi investigación. Por lo que pienso que si se diera una continuación de ésta debería ir más allá y ver qué sucedería o cómo trabajar desde *otro lugar*, donde el público se viera atravesado por otros aspectos, donde tener en consideración –de manera prioritaria– las respuestas de aquellas personas que conocen la huerta desde su experiencia de haber vivido y trabajado allí con aquellas que además lo hacen desde el mundo académico. Pues si bien es cierto que en este trabajo me encuentro en un paso previo a la apertura colectiva, si se da la posibilidad de ampliar esta investigación, este paso me parece importante para no crear narrativas en l’Horta desde la romantización o el desconocimiento.



Figuras 36 y 37. Montaje de la instalación *Observatorio del tiempo y su fluir* junto a algunas de las amigas que me ayudaron.

32 Las personas que pasan mientras estamos montando me preguntan de qué se trata, pues no esperan que a priori mi instalación sea parte del PAM!23 y cuando les comento se detienen a leer las preguntas que formulo. Siento que para ellas tiene sentido cuando lo hablamos y eso me resulta satisfactorio.

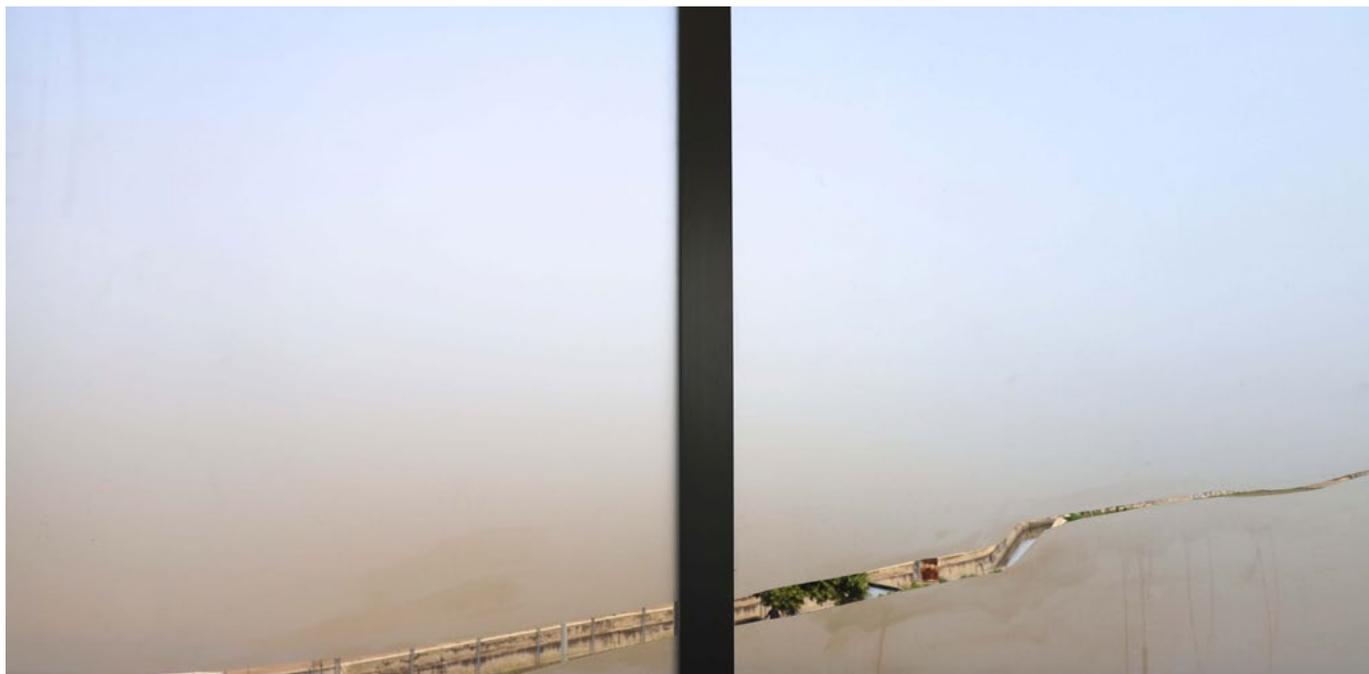
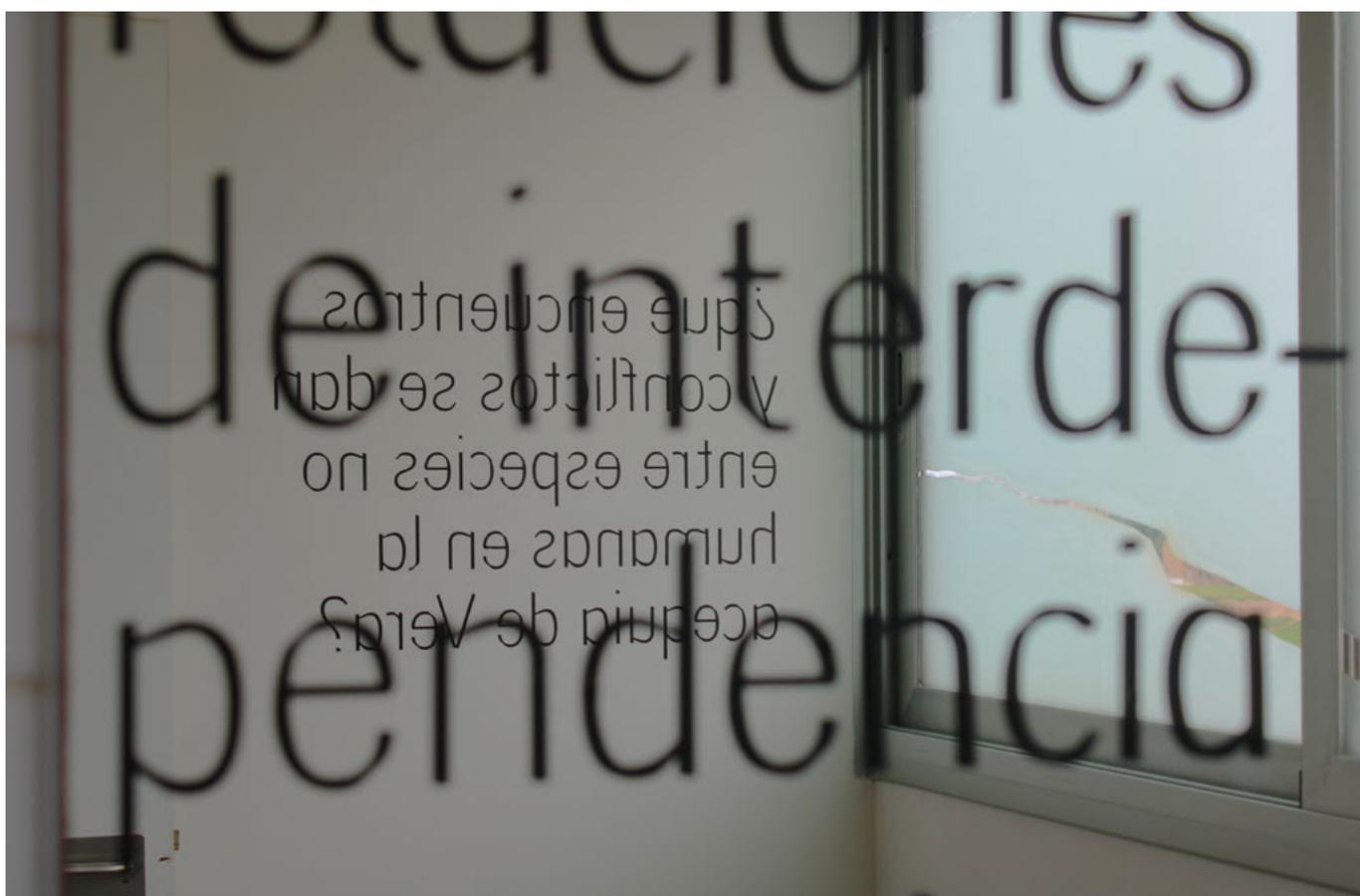
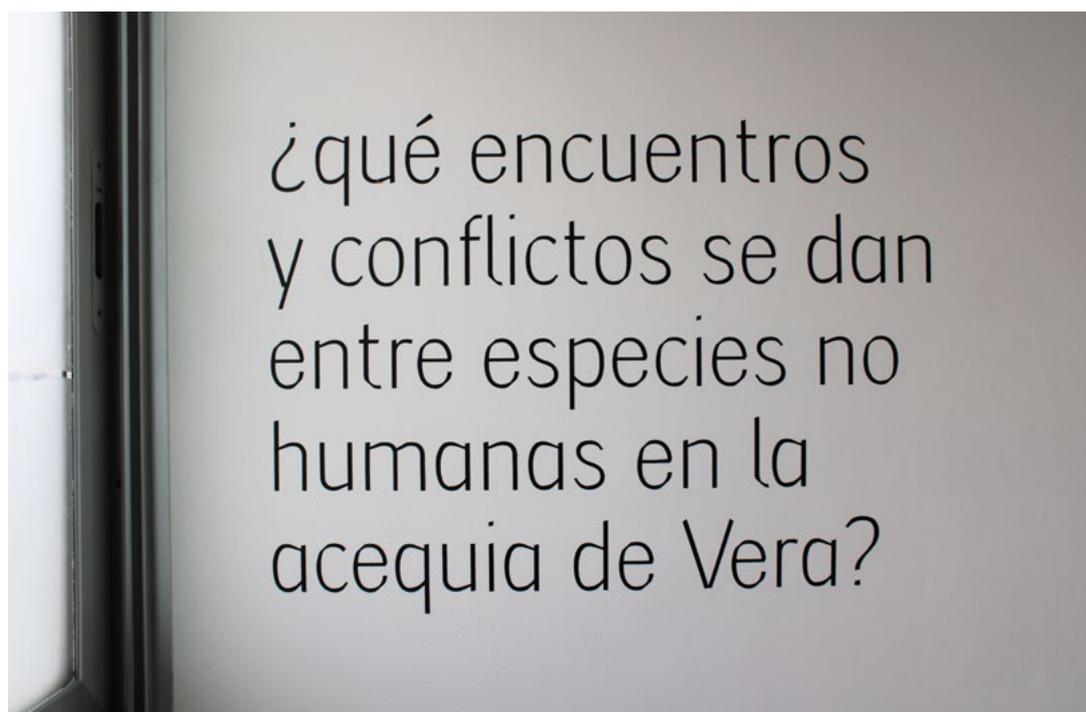




Figura 40 (arriba). *Observatorio del tiempo y su fluir*, María Vidal Soria, 2023. Instalación, vinilo negro. /

Figura 41. *Observatorio del tiempo y su fluir*, María Vidal Soria, 2023. Instalación, vinilo negro. Fotografía tomada por Carmen Matute.





3. OTRAS IMÁGENES POSIBLES

[...]
no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?
[...]

(Pizarnik, 2014, p. 398, 399)

3.1. OTRAS FORMAS ACUOSAS

Un ejemplo relevante por la adecuada conjunción entre discurso, forma y uso de materiales en el contexto de esta investigación sería la exposición *Ni memoria de forma*³³.

La exposición se configura como un cuerpo arqueológico vivo que sigue sus propios procesos cíclicos de transformación de la materia. Algunas obras son los restos de dichos procesos, otras son los procesos vivos en sí mismos: flujos circulatorios en movimiento. Son cuerpos no humanos, receptáculos de materia que cuentan historias a través de sus significados y significantes. (Arévalo y Pallé, 2022)



Figura 44. *Impasse*, Cristina Spinelli, 2021. Exposición. Extraído de Malpaís. Última visita julio 2023.

Figura 45. *Gárgara 01*,
Álvaro Chior, 2022. Ex-
posición. Extraído de
Malpaís. Última visita
julio 2023.



Figura 46. *Reflujo*,
Álvaro Chior, 2022.
Exposición. Extraído
de Malpaís. Última
visita julio 2023.



También la acción colectiva *Ríos de gente* de la artista Regina José Galindo merece ser mencionada, en la que participaron más de mil personas. Durante la realización de la acción forman una fila debajo de una tela azul, que representa el río desviado como consecuencia de las políticas de privatización y contaminación del agua, que les ha despojado de los recursos y territorios en los pueblos originarios de Guatemala, respondiendo a una lógica de desarrollo extractivista. Destacaría la capacidad de organización, la toma de conciencia por las personas afectadas que se muestran interdependientes a ese río con el que ya no pueden contar, pero también la cuestión formal, que resulta sencilla a la par que llamativa. La imagen de levantar los brazos y las manos para sostener la tela, el río, resulta muy potente a nivel simbólico y visual.



Figura 47. *Ríos de gente*, Regina José Galindo, 2021. Extraída de la web de la [artista](#). Última visita julio 2023.



Figura 48. *Ríos de gente*, Regina José Galindo, 2021. Extraída de la web de la [artista](#). Última visita julio 2023.

Por último, la obra de Irene Kopelman, y en concreto *Río Sil, líneas y geometrías*, traza a través de la observación, la relación existente entre arte y ciencias naturales en relación al río Sil –que discurre por León y Galicia– y la afección del terreno sobre el mismo ecosistema del río. Así pues, mediante diferentes piezas y diferentes lenguajes artísticos muestra el tiempo geológico del proyecto, los cambios de cota del nivel del agua de las laderas o el registro de la superficie del agua. Para este último caso cabe destacar la pieza cerámica de *River Geometries*, realizada con cerámica. Las secciones representan las secciones de volumen del agua, extraídas a partir de las formaciones geológicas que se dan en este lugar.

Hay varios elementos que me gustaría destacar, pues según una interpretación propia, los cortes en las piezas horizontales sugieren o bien recorridos fluviales o bien la desaparición del mismo en determinados tramos. Y a su vez, contenedor, más o menos firme, no regular, tampoco lineal, seguramente –no tengo la certeza– desde la propia interpretación y no desde un método científico –algo que alabo–.



Figura 49. River Geometries, Irene Kopelman, 2023. Extraída de [Tam-Tam Press](#). Última visita julio 2023.

Quisiera recalcar de estas obras varios aspectos: el primero, las diferentes interpretaciones y materiales para representar el agua como potencial creador de significados, el segundo cómo esas representaciones muestran, visibilizan una problemática del territorio, en un ejercicio de traer a la memoria –que en ocasiones va acompañado por la denuncia–; haciendo viva la historia del agua y su impacto en diferentes ámbitos –como son el medioambiental, el cultural, el político, el social y el económico– a través del arte y el tercero sería el entendimiento colectivo que existe sobre el agua como forma en movimiento.

Como narra Thomas F. Glick (2012), la estrategia de conservación de las acequias como paisaje histórico es indirecta, puesto que las acequias no están protegidas, pero sí el Tribunal de las Aguas al ser declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Por lo que sí, se pone freno al deterioro, porque sin acequias no habría Tribunal de las Aguas, pero la amenaza por el crecimiento urbanístico es patente. Como consecuencia de la jerarquía ciudad-huerta, la desconexión con la huerta es mayor, produciendo una desidentificación con el territorio, un olvido, una desmemoria.

En estas formas únicas y, en muchas ocasiones, abandonadas, comprendo que las acequias son espacios-tiempos en riesgo que están desapareciendo del territorio y que de algún modo también van desapareciendo –si es que no lo han hecho ya– del imaginario colectivo. Por ello me pregunto si es que existen razones para pensar en una falta de representación de las acequias, que por motivos que explicaré posteriormente, creo más preciso referirme a ellos como vacíos de representación de las acequias. No porque no haya un gran y diverso conocimiento escrito y oral sobre este sistema de riego, que lo hay; tampoco porque no se hayan representado sus formas a través del arte y lo audiovisual, que también. Sino por el calado que pueden llegar a tener las acequias en un imaginario colectivo teniendo en cuenta que no son afines al sistema dominante hombre-ciudad donde el progreso tecnocientífico prima sobre cualquier otro aspecto, aunque tenga consecuencias catastróficas a nivel medioambiental y ecológico³⁴. Creo que justo por su condición de riesgo, de amenaza por desaparecer, pertenecen a esos *otros lugares* desde los que puede ser acertado imaginar, producir caminos, recorridos del agua que favorezcan la simbiosis ciudad-huerta, las problemáticas que conjugan a ambas y los seres que vivimos en este territorio desde ese afuera que es poner el pensamiento fuera de sí mismo.

Abogo por trabajar con las herramientas que ofrece la investigación crítica en diseño y arte, con el sistema hidráulico de las acequias como sistema complejo desde el que poder pensar e imaginar escenarios de mundo deseables y posibles para la otredad, para todo aquello –lugares, especies,...– que no encaja en el dentro, en un sistema dominante hombre-ciudad. Este camino que propongo sería distinto si mis campos de especialidad fueran la biología o las ciencias ambientales –aunque bien podría complementarse si consiguiera trabajar en un equipo interdisciplinar–, seguramente la investigación adquiriera otro carácter y se ciñera a una búsqueda rigurosa de especies, factores ambientales y otros datos que desconozco.

En ese proceso de desaparición y degradación de las acequias me resulta realmente complicado –bien porque desconozco a qué fuentes acudir, bien porque el acceso a esta información no es tan sencillo– encontrar libros, webs u otros medios donde encontrar qué especies las habitan o las habitaban y ya no pueden hacerlo. Considero que si estuviéramos hablando de otros ecosistemas esto no sucedería. No tenemos problemas para mentar cinco especies que vivan en el mar o en el río, pero en las acequias es distinto. Me pregunto si esa falta de interés también tiene que ver con un posible vacío de representación, ¿es por que no valoramos qué relaciones de interdependencia se generan en ese espacio-tiempo? ¿Puede ser que esa desmemoria, esa desconexión, no nos lleve a cuestionarnos qué sucede en este lugar?, ¿de qué manera suscitar ese interés?

34 Si pienso en el agua, el agua como sinónimo de vida, de lugar donde suceden cosas, es probable que antes imaginara el mar o el río porque me resultan más familiares. Y con familiar quiero decir no sólo que conozco esos lugares, también que con facilidad los encuentro representados en multitud de narrativas adoptando diversas formas y características mediante diferentes géneros y lenguajes. En ellas también aparecen otras especies no humanas en multitud de ocasiones, no hay un acceso limitado a ese conocimiento.

A mi modo de pensar, este vacío de representación también viene determinado, entre otras razones, por las formas de nombrar el mundo, por las convenciones y normas lingüísticas y sociales que acogen o expulsan, acordes a un sistema dominante. Salvando las distancias, algunos ejemplos serían la Real Academia Española negándose a usar un lenguaje inclusivo³⁵ o el sistema Unicode³⁶ que tardó cinco años en incluir el emoji de la bandera trans y se cuestionó si incluir la menstruación era algo realmente necesario. Unicode es el sistema de codificación normativo asignado a todo glifo o carácter –incluidos emojis–. Esto es dirigido por empresas privadas como Apple, HP, IBM, JustSystem, Microsoft, Oracle, SAP, Sun, Sybase y Unisys, entre otras. Lo que quiere decir que ellas eligen qué forma parte y qué no. Qué es la norma y qué no lo es. Tea Uglow fue responsable del grupo de presión para incluir la bandera trans como emoji durante cinco años. Las cuatro veces anteriores esta opción les fue negada. Como dice Uglow (2019) en el documental *Beyond the emoji*: “La manera más fácil de acabar con algo es eliminarlo del lenguaje; si desaparece no se nombra, y si no se nombra, no existe” (22m22s). Teniendo en cuenta que Unicode incluye anualmente entre sesenta y setenta emojis nuevos y que si los emojis fueran un idioma, éste sería el más hablado del mundo, estar dentro o fuera de la norma, es decir, de una parte del lenguaje, es decir, de formar o no parte de un imaginario colectivo y compartido, no es asunto menor³⁷.

Berta Vallribera (2021) define en su libro, *Conjectura dels buits*, el lenguaje como sistema de comunicación que tiene normas –reglas– y términos –signos– propios conocidos por todas las personas que participan en su uso. Señala la imperfección existente en cualquier lenguaje y cómo dicha imperfección afecta a todo acto de comunicación. Ésta puede tratarse o bien de un vacío de contenido, una falta de información o del significado de la expresión lingüística –porque nunca ha estado o porque se ha perdido–. Esta idea, a la que denomina *conjetura de los vacíos*, y que resulta ser un “vacío de información o significado insalvable en cualquier proceso comunicativo” (Vallribera, 2021, p. 24), es traída por la autora al campo de las artes, el diseño y la artesanía, para reivindicar la importancia de la técnica, pues mediante su buen uso afirma que podemos manipular el lenguaje, y de este modo asistir los vacíos del lenguaje.

Atès que tot llenguatge és una convenció, tot el coneixement i tot el conjunt d'aquesta realitat serà igualment fruit d'una convenció. La realitat, doncs, és un constructe convingut, un pla lingüístic acordat per poder viure i poder-nos entendre entre nosaltres. Podem amplificar el que Wittgenstein expressa en el *Tractatus* quan diu: “Els límits del meu llenguatge signifiquen els límits del meu món” i dir, de la mateixa manera, que els límits del que coneixem coincideixen amb els límits del llenguatge. És important que ens aproximem a una idea sobre les demarcacions i els límits del llenguatge. Imaginem-nos que un llenguatge va traçant una línia al voltant de cada cosa. Per poder copsar una cosa com a ‘arbre’, el llenguatge ha de marcar la línia que l’encercli. El llenguatge diu: ‘fins aquí, això és arbre’ i ‘a partir d’aquí, això ja no és arbre’. El llenguatge demarca: el llenguatge traça, limita i categoritza. [...] [Però] [l]es acotacions i les demarcacions dels termes mai

35 Puesto que a través de la página oficial de la Real Academia Española no se puede descargar el informe sobre el lenguaje inclusivo (véase aquí: “Resumen de la intervención del director de la RAE en la rueda de prensa celebrada el día 20 de enero de 2020 para presentar el «Informe sobre el lenguaje inclusivo en la Constitución»” <https://www.rae.es/noticia/resumen-de-la-intervencion-del-director-de-la-rae-en-la-rueda-de-prensa-celebrada-el-dia-20>) adjunto el enlace a una noticia que muestra lo que estoy explicando “La RAE rechaza introducir el lenguaje inclusivo en la Constitución: “La Carta Magna es gramaticalmente impecable”” <https://www.20minutos.es/noticia/4122384/0/rae-informe-constitucion-desconcierta-gobierno/>.

36 Para quien no esté familiarizada con el sistema Unicode puede leer más aquí <https://www.unicode.org/standard/translations/spanish.html>.

37 Esta información está extraída de mi TFG.

són fronteres clares, tancades ni precises. Els termes tenen perfils difusos, són inestables i argilosos, això és, tenen propietats plàstiques i mal·leables. Un llenguatge és potent, complex, perfilant i efectiu quan se'l fa funcionar, en el millor dels casos, quan se'n fa un ús degut. El llenguatge esclata en l'ús i es desencadena plenament quan s'utilitza. (Vallribera, 2021, pp. 40 y 41)

El lenguaje no sólo tiene que ver con el lenguaje verbal, también incluye otros, como el no verbal o el lenguaje visual. Por ello cuando hablo de cómo el lenguaje modela nuestros imaginarios estoy refiriéndome a estos tres principalmente, pues nos permiten articular sentipensares a través de palabras, imágenes o gestos. Esto me invita a cuestionarme de qué manera podemos, desde espacios-tiempos intersticiales y del afuera, golpear el cenote para asistir a esos vacíos de representación, donde posibilitar una apertura a imaginar no hegemónicas, articular otras formas de pensar-hacer desde una amplia variedad de formatos, de *lugares otros*, como pueden ser en este caso las acequias. Con un propósito que nos lleve a relatos otros, relatos monstruosos, donde no prime la mirada androcéntrica, donde las especies compañeras puedan convertirse en sujetos activos.

La imaginación es una herramienta fundamental, pero para poder imaginar se necesita del lenguaje, un lenguaje que complete esos vacíos, vacíos también de representación. Por eso considero que jugar y explorar con el lenguaje desde la apertura y lo ambigüo es fundamental para imaginar, para trabajar en esos nuevos, otros escenarios de mundo deseable para colectivos humanos y no humanos desprovistos de cualquier tipo de poder. Colectivos que ponemos el pensamiento fuera de sí mismo porque su relato de mundo nos resulta ajeno, porque nos han hecho saber que no encajamos en el adentro; colectivos que por lo general habitamos los intersticios desde el miedo, la inseguridad y el sabernos desprotegidos. Y por paradójico que resulte, en lo posible y en lo flexible, en aquellos términos e ideas que exceden los sistemas binarios de representación y que por tanto, no son categorizables, encuentro una precisión más honesta con lo real, con las diferentes imágenes y relatos de mundo a los que me gustaría dar cabida.

Para poder acotar el lugar desde el que me sitúo en esta investigación, mi manera de aproximarme al sistema hidráulico de las acequias no es desde una búsqueda científica de términos y datos. Quiero familiarizarme con este entorno desde el juego y la exploración de aquello que me resulta desconocido, de aquellos seres a los que nunca he sabido nombrar, que nunca me han sido nombrados, de aquello que representa un vacío dentro de un sistema hegemónico. Un sistema al que no le interesa que conectemos con este lugar que es l'Horta. Y para ello quisiera poder hacerlo desde diferentes lenguajes: verbal –usando la palabra–, no verbal –mediante el gesto, la acción– y el visual –formatos gráficos, que son mi manera de representar el mundo–.

3.3. HABITANTES DEL AFUERA

Si en *nepantla*, el otro, la otra, lx otrx, hace referencia a mujeres, personas racializadas no blancas, personas procedentes del Sur Global, personas pertenecientes al colectivo LGTBIQ+, personas con diversidad funcional, esto es, los colectivos tradicionalmente privados de poder político y económico, en el Chthuluceno de Haraway, bien podrían ser esas plantas y animales a los que se les atribuye desde una vertiente científica –con gran calado en el imaginario colectivo, y por tanto, extrapolables a un uso social y común– categorías como “especie invasora”, “mala hierba”, “especie peligrosa”, “plaga” o “patógeno”, que no dejan de ser términos técnicos “definidos por

un entramado denso donde lo normativo se confunde con lo científico, lo biológico con lo económico, lo cultural con lo político” (Ptqk, 2019, p. 48)³⁸.

El Chthuluceno es una palabra acuñada por Donna Haraway, conformada por dos raíces griegas (*khthōn* y *kainos*), nombrando un espacio-tiempo para “aprender a seguir con el problema de vivir y morir con respons-habilidad³⁹ en una tierra dañada” (Haraway, 2020, p.20). *Kainos* representa un tiempo para la continuidad, lleno de herencias, memorias y llegadas, pero lejos de pasados, presentes y futuros convencionales; una presencia densa donde se cría y nutre lo que puede llegar a ser, encarnando diferentes modos de temporalidades y materialidades (Haraway, 2020). Por tanto, el Chthuluceno es un artefacto con el que es posible narrar espacios-tiempos otros desde los que trabajar los vacíos de representación, excediendo las metáforas espaciales para escribir futuros –que propone Aguilar–, rompiendo con la linealidad del tiempo –como reclama Indigenous Action–, y a su vez poniendo el foco más allá de la mirada humana, bajo la necesidad de “reconocer formas de subjetividad no humanas” (Ptqk, 2019, p. 54), pues hay un planeta en riesgo y una realidad que decolonizar⁴⁰.

Por ello, Haraway (2020) apela al devenir-con, ya que es “la manera en que los seres asociados se vuelven capaces, [...] [pues] naturalezas, culturas, sujetos y objetos no preexisten a sus configuraciones entrelazadas del mundo” (p. 35, 36). De este devenir-con asoma la categoría de especies compañeras como seres-en-encuentro comunes en cualquier espacio, ya sea una casa, un laboratorio, un lago o una calle, entre otras tantas opciones. Partir de una atención a los tipos de relaciones y vínculos que generamos con nuestro entorno me parece fundamental para poder conocerlo, poder apreciarlo, poder tomar conciencia. Devenir-con para trabajar de manera situada, tejiendo redes de cuidados en este espacio-tiempo. Esto, a mi modo de pensar, es opuesto a la mirada androcéntrica, una mirada que genera jerarquías entre unas especies y otras y participa de manera activa en la extinción de otras formas de vida.

A pesar de que abordar la categoría de *lo otro* en la naturaleza es complicado⁴¹, pues todas son compañeras unas de otras, es una categoría a la cual podrían adscribirse los seres chthónicos.

Los chthónicos son seres de la tierra, antiguos y de última hora a la vez. [...] Los chthónicos son *monstruos*⁴² en el mejor de los sentidos: demuestran y performan la significatividad material de los bichos y procesos de la tierra. También demuestran y llevan a cabo consecuencias. Los seres chthónicos no están a salvo; [...] no pertenecen a nadie; se retuercen, se deleitan y crecen profusamente con formas variadas y nombres diversos en las aguas, los aires y los lugares de la tierra. (Haraway, 2020, p. 20, 21)

38 María Ptqk (2019) expone, en base a ideas del colectivo Bureau d'Études, cómo se denomina, por ejemplo, a ratones y caracoles cuando atacan o invaden cultivos como plaga. No sucede lo mismo cuando se les cría con fines de investigación. Tampoco con plantas como la ortiga, el cardo o la polilla, que son plantas invasoras y comestibles al mismo tiempo. O en el caso de las especies tratadas como “peligrosas” –desde felinos y medusas a hongos y microorganismos–, cómo es que su hábitat se ha reducido a medida que el ser humano se ha expandido.

39 La traductora Helen Torres incluye una nota para aclarar que es una traducción de *respons-ability*, es decir, responsabilidad y habilidad de dar respuesta.

40 Para posibles dudas sobre la relación entre colonización y la muerte de la Madre Tierra volver al apartado “1.2.1. Tiempo”.

41 Se trate independientemente de “criaturas recombinadas, reales o ficticias, de simbioses unidos en relaciones de intimidad o de ecosistemas compuestos por multitud de fenómenos interdependientes.” (Ptqk, 2019, p. 48)

42 Cursivas propias, pues deseo remarcar el término “monstruos”.

En esta investigación propongo la figura del monstruo como esos seres, humanos y no humanos, que no pertenecemos al dentro [E] –al menos inicialmente– porque no se nos ha dejado ocupar ese lugar⁴³. Esto sucede porque la mirada de unos configura la semejanza y la diferencia; permitiendo que ciertos cuerpos se identifiquen a través de la reiteración de las normas sociales que les constituyen como sujetos, a la par que otros se desidentifican con las mismas (Garbayo, 2019). Estos cuerpos que disienten con lo normativo, que no se identifican con sistemas binarios de representación, y que por tanto, no se pueden clasificar en categorías acotadas, han sido históricamente conocidos como degenerados, desviados, vagos, maleantes, especies invasoras, especies peligrosas, plagas, malas hierbas; obligados a moverse en espacios-tiempos no hegemónicos. Sin embargo, es la monstruosidad, sus formas y maneras de representación que se salen de códigos dicotómicos, las que posibilitan maneras más flexibles y abiertas a la hora de pensar e imaginarse, tanto a una misma como la relación de una con el mundo; pues se trataría de “introducir líneas de fractura y desincorporación de los cuerpos dominantes” para “producir un desajuste en el campo de lo sensible” (Soto, 2022, p. 13) a través de formas flexibles, indeterminadas, borrosas, porosas, ambiguas en el mejor de los sentidos, que no apelan a la belleza o a la funcionalidad, sino a la posibilidad de ser sujetos que conforman nuevos sentidos de lo común.

Como explica Sara Torres, lo abyecto es una conceptualización que tenemos hacia ciertas realidades, pero al mismo tiempo “nos lleva a un lugar donde los significados colapsan, donde se transgreden esos límites de los significados, esa organización parcelada del pensamiento [...] porque nos sitúa en un lugar intermedio donde no somos ni sujetos de la razón ni cuerpo” (Torres, 2023, 36m34s), disponiéndonos en el reconocimiento de la materia propia y de sus derivas inexplicables. Sin embargo, lo abyecto no es únicamente una idea, no es un concepto, sino que también tiene la capacidad de reproducir respuestas físicas. Según la filósofa, “en lo abyecto, la oportunidad para abrazar lo monstruoso surge justo después de la arcada” (Torres, 2023, 38m31s), una arcada que va acompañada de una mirada que se ha retirado pero que vuelve a posarse; otorgando en esta segunda mirada la posibilidad de que dichos colapsos de significado se conviertan en un lugar para construir un estar en el pensamiento, un hacer distinto en las formas. Y de esta manera conducir a relaciones de apertura con lo que está por venir.

Si como apunta Andrea Soto Calderón, los bordes de la aparición son los bordes de la desaparición, los intersticios [B] podrían ser ese lugar *entre* donde poder narrar, que es poder imaginar, otros espacios-tiempos donde devenir monstruos. Monstruas, monstruas mejor. Monstruas en el afuera, monstruas forzadas a poner el pensamiento fuera de sí mismo, monstruas deseosas de construir un mundo nuevo, donde lugares como el *nepantla*, sean espacios-tiempos seguros para contradecirnos, transicionar, descubrirnos, experimentar con nuestros cuerpos, nuestra gestualidad, nuestros vínculos y no sea a costa de ser juzgadas, agredidas, violadas, extinguidas o asesinadas por no encajar en el sistema dominante, en el sistema cronocisheteronormativo.

43 Pertener al dentro para mí no quiere decir que no estemos situadas en él, sino que sentimos cómo ese lugar trata de disciplinarnos para encajar e imponer ciertas dinámicas sobre nosotras, nuestros cuerpos y nuestros comportamientos –incluyendo la gestualidad– por no responder a las dinámicas normativas establecidas en ese lugar.

3.4. OTRAS MONSTRUAS

A continuación traigo algunas obras que abordan lo ambiguo que hay en lo monstruoso y lo abyecto como maneras de representar y llegar allí donde el lenguaje verbal muchas veces no puede y que en mi caso lo veo como potencial, pues intuyo en esta ambigüedad una apertura que posibilita cuestionar lo hegemónico y comúnmente establecido.

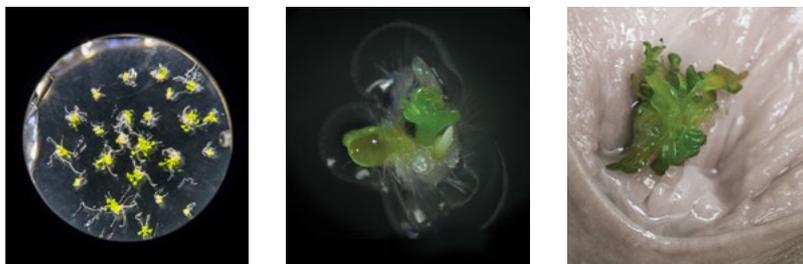
La obra de Patricia Piccinini y sus “criaturas de frontera”, como denomina Haraway, dan buena cuenta de las formas monstruosas, formas otras, con las que deseo trabajar. En el caso de Piccinini crea mamíferos de fantasía.

Sus criaturas quiméricas, dotadas de una subjetividad inquietante, fuerzan los límites entre especies, quiebran las categorías de naturaleza y cultura, e invalidan la diferencia entre puro e impuro, propio e impropio, viable y disfuncional. Son lo que [...] Haraway denomina «otros inadaptados/ables», representantes de lo ajeno que no son causa de temor, sino horizonte de posibilidad. (Ptqk, 2019, p. 47)



Figura 50. *The Long Awaited*, Patricia Piccinini, 2008. Extraída de [nomadaq](#). Última visita julio 2023.

Mientras que Špela Petrič, con su obra *Confronting Vegetal Otherness: Phytoteratology*⁴⁴, designa como monstruos a las entidades planta-humanas surgidas tras un entrecruzamiento transespecífico. A través del cuidado y el compromiso que la investigadora adopta con un trozo de tejido embrionario del berro de thale (*Arabidopsis thaliana*), considerado una mala hierba, lo nutre en un útero artificial con esteroides de su propia orina para ayudar al desarrollo del embrión; originando una morfología corporal única tras la alteración de sus patrones epigenéticos.



Figuras 51, 52 y 53. *Confronting Vegetal Otherness: Phytoteratology*, Špela Petrič, 2016. Extraídas de la web de la [artista](#). Última visita julio 2023.

Por último, en la instalación de Eva Kořátková, *My Body Is Not an Island*⁴⁵, donde diferentes artistas activan el espacio para contar historias múltiples –la de un niño acosado en la escuela, la de un camarón hervido vivo o la de un arbusto arrancado de su entorno nativo para ser replantado en los suburbios– la figura del monstruo cobra forma de un gran cuerpo, mitad pez, mitad humano. Un cuerpo fragmentado que guarda cajas en el interior de su vientre, de los que escapan otras criaturas, humanas y no humanas. Estas bestias adquieren identidades perturbadoras e inescrutables. Son “cuerpos en fuga, pasajeros y transitorios; cuerpos que se niegan a ser nombrados; cuerpos a los que no se puede atribuir ninguna etiqueta; cuerpos que no callan; cuerpos que

expresan libremente lo que sienten y lo que sueñan” (Patron e Ištok, 2022). Estas cajas bien podrían ser el *nepantla* que atraviesan dichos seres, pues simbolizan los cambios de lugar o de estado a los que se encuentran sometidos aquellos humanos, animales y vegetales que no encajan en los patrones normativos y de ordenamiento; con miedo por la ambigüedad, de salir fuera de ella, de pensar fuera de ese lugar acotado. Cuerpos categorizados, etiquetados y estigmatizados.



Figuras 54 y 55. *My Body Is Not an Island*, Eva Koťátková, 2022. Extraídas de National Gallery Prague. Última visita julio 2023.



Lo que interesa de estas obras de cara a la propia investigación no es cómo se forman dichas formas monstruosas⁴⁶, sino qué se está representando y por qué. Esa monstruosidad, esa abyección en las formas, que es también una abyección en el trato, en las relaciones, y por ende, en el lenguaje: especies invasoras, peligrosas, salvajes, malas hierbas, plagas,... Y sin embargo, las relaciones de interdependencia no dejan de existir porque se desprecien dichas especies, más bien se convierten en seres más vulnerables por su condición marginal, de otredad. Por ello quiero recalcar que lo monstruoso es un lugar de posibilidades con capacidad de agencia. En esa ambigüedad hay un espacio-tiempo alterno para desfigurar el relato universal y comenzar a imaginar, a conformar, también a nombrar, las diferentes realidades que cohabitan. Desde la plena conciencia de que todo ser depende de otro, otra, otrx, de que en el afectar y saberse afectada por otras formas de vida es desde donde se puede operar, en un intento por huir de la mirada androcéntrica.

De las artistas que traigo a estas páginas me interesan las ideas que me dejan poso y que están vinculadas a la conceptualización de su obra, sus simbolismos y su materia. Por ejemplo, cómo entender las relaciones interespecie, esos lazos de interdependencia, que más bien sería un entramado de cuerdas⁴⁷ a través de determinados formatos; y otros aspectos como el contexto situado o la capacidad de imaginar –otras formas de vida, de existencia, de relacionarse– como métodos potenciadores para trabajar en la creación de escenarios de espacios-tiempos de sanación y posibilidad. Por ello es que me surgen algunas preguntas, como los formatos con los que puedo trabajar a través de mi producción, donde normalmente me sirvo del diseño gráfico y del lenguaje verbal –escrito sobre todo– y cómo extenderlo a las necesidades de la propia narrativa que surge en relación con otras

46 Los trabajos de Patricia Piccinini y Špela Petrič se basan en la ingeniería genética, punto que no abordo en la presente investigación.

47 Idea desarrollada por Donna Haraway (2020) en *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*.

personas, especies y entornos. En los referentes anteriormente mostrados, si bien el formato es el preciso para cada situación, artista y contexto, la pregunta que me formulo es la siguiente: ¿Cuál es la situación y el contexto del que parto? Para desde aquí seguir construyendo sin temor a lo que vendrá.

3.5. TERCERO, IMAGINAR Y NARRAR: *DEFORMAR EL LENGUAJE, CONTRAER LOS CUERPOS: UNA BREVE COLECCIÓN DE MONSTRUAS*

– Anterior a la acción

Parto del entorno de las acequias y su relación con la ciudad de València para hablar de las condiciones que nos posibilite imaginar escenarios deseables alejados de un sistema dominante hombre-ciudad, de las jerarquías, la dominación y la cronocisheteronormatividad. Escenarios deseables que luchan por la adaptación y simbiosis con el medio y las especies que habitan el territorio, pudiendo garantizar una convivencia y un bienestar en espacios-tiempos presentes y venideros, como proponían las comunidades *imazighen*. No significa que vaya a llegar a ese punto, sino que mi investigación apunta a este foco, pues entiendo que esto es el inicio de una investigación en diseño y arte donde trato de cuestionar la rigidez a la que predisponen dichas jerarquías, tratando de atender a *otros lugares*.

Constantemente apelo a esta apertura de posibilidades, de la que también parto, pues es desde donde podemos plantearnos qué otras direcciones tomar, a qué *otros lugares* queremos dirigirnos, tomando distancia con un modelo hegemónico y rígido de presentación y representación. En el caso de esta investigación, las acequias son un sistema con gran potencial porque hacen visible una serie de ideas, pensamientos, cuestionamientos con los que he estado trabajando durante esta etapa, como son su estructura no lineal, la intersticialidad que presentan, su largo y múltiple alcance, la vida que acogen y crean, por mencionar algunos.

Por lo que en la tercera parte de este recorrido trato de ser propositiva. Hasta ahora hemos –mis amigas y yo– caminado, observado, atendido, explorado, jugado, hablado, compartido reflexiones, entre otras. Ahora es el turno de imaginar aquello que podría ser, partiendo de movimientos que las posibiliten y no de designaciones acotadas. En esta pieza apelo a la ambigüedad, al deseo de no categorizar, de pensar-hacer monstruas en el afuera, es decir, tras este largo recorrido, estas formas que no son rígidas, ordenadas, limpias, no se pueden contener; por el contrario, son difusas, extrañas, no conducen a respuestas claras, más bien llevan a otras preguntas, pretenden poner el pensamiento fuera de sí mismo, obligarnos a estar en suspensión y ser capaces de sostener dicha suspensión.

Para ello me sirvo de texto e imagen al mismo tiempo, que es desde donde me sitúo y trabajo. Concibo el texto como una imagen, una superficie que recoge mis pensamientos y sobre la que puedo trabajar; la forma comprende contenido y materia –tal como indico en la metodología–.

– Durante la acción

En ciertos momentos, mientras escribo el TFM, tengo la necesidad de volcar otros pensamientos que se relacionan directamente con él pero que no usan un lenguaje académico. Son escritos algo más automáticos donde no hay certezas, sí reflexiones y preguntas que me hago, que nacen de conversaciones, lecturas y experiencias previas. Imprimo uno de estos textos y lo ajusto a varios formatos, uno A3, otro A4 y otro en tamaño de fotografía de 10x12,5cm. Mi intención es que el texto se convierta en imagen, acudir a las acequias y realizar acciones donde jugar con el agua; agente narrativo encargado de deformar la imagen, borrar, arrancar,

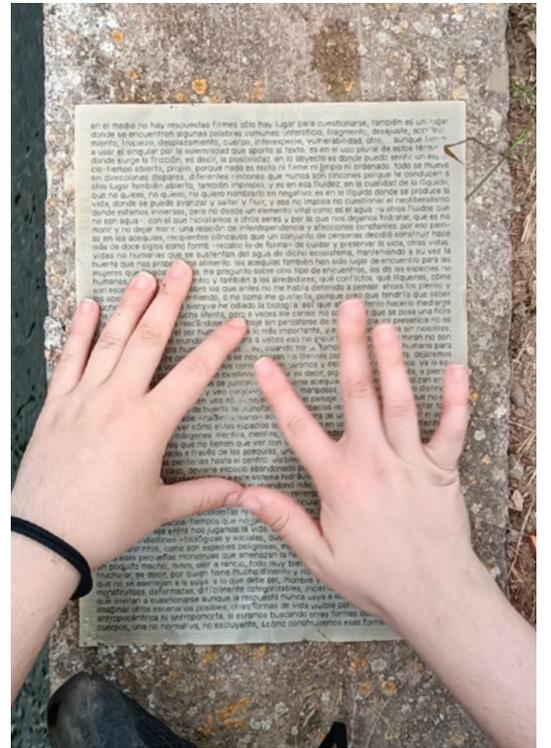
desplazar, glifos, frases,... encargado de crear esas otras formas, formas monstruosas. Al principio pruebo en papel vegetal, pues no quiero que cobre importancia el marco que delimita el papel, pero siento que no responde a lo que yo espero de él. Es entonces cuando decido probar otros gramajes para ver los límites a los que puedo llevar esta propuesta. Me doy cuenta de que la tinta sobre el papel reacciona de manera distinta cuando se baña en la acequia, donde no hay una presión dispersa de agua, a diferencia que en el mar o en la olla, donde tengo que sujetar dicho soporte para que la corriente de las olas no lo arrastre –lo que produce incontables arrugas, pliegues, roturas– o la del agua en ebullición, que origina la desaparición de las letras en lugares aleatorios. Al principio en la acequia me frustro porque “no pasa nada”. Dejo el folio cinco minutos, media hora, dos horas y parece que “no pasa nada”, pero es mentira. Lo comprendo cuando utilizo otros papeles, pero también cuando intervengo sobre uno de ellos. Pienso que el agua debe ser un agente activo que intervenga la imagen y de ahí sucedan las formas monstruosas, pero para que estas formas se den, indispensablemente tiene que haber una fricción entre la piel y la tinta del papel. No es “yo escribo esto, lo imprimo y a partir de aquí te dejo a ti, agua, responsable de crear unas determinadas formas”; más bien es un “tú me das algo a ti y yo te lo devuelvo”. De esta manera, tanto yo como las amigas que me acompañan a mojar los diferentes soportes en el agua de la acequia, establecemos una relación de interdependencia en la formación de estas pequeñas monstruas. Estas formas vienen determinadas por varios condicionamientos, los cuales extraigo de observaciones realizadas durante el proceso:



Figuras 56, 57, 58 y 59. Algunas herramientas empleadas durante la acción, como son pinzas, hilo de pesca, piedras, palos que nos encontramos, cinta de carroceros para recuperar las imágenes de las acequias. Elaboración propia.



Figuras 60, 61, 62 y 63. Proceso de generación de imágenes. Elaboración propia.





Figuras 64, 65, 66, 67 y 68. Proceso de generación de imágenes. Elaboración propia.



- El tipo de impresión: si láser, digital u offset. En este caso los dos primeros.
- El gramaje y características del papel: he impreso en papel vegetal A3 y A4, papel Green Line 118g, que viene a ser plástico, papel Pendor 120g A4, papel Profil 100g A4, papel Pergaminero 160g A4, papel Dorato A4, que por una de sus caras es plateado y tiene una textura más rugosa; papel 100% algodón A4, que es papel reciclado realizado con pantalones vaqueros, cartulina Green Line A4, de un color gris casi negro y papel de fotografía 10x12,5cm (*figuras 60-67 y figura 71*).
- La acequia donde se decide bañar la imagen: en este caso la acequia de Vera, para seguir con la narrativa que se empieza con el proyecto *Observatorio del tiempo y su fluir*; sin embargo, las imágenes que sumergimos en el agua parecen cometas. También es complicado recogerlas, puesto que hay una gran altura –una prueba son las herramientas que necesitamos para recuperarlas (*figuras 56-59*); por ello acudimos a uno de sus brazos secundarios, que al ser más estrecho y bajo resulta más accesible, está más limpio, y por tanto es un lugar cómodo donde realizar esta acción.
- El material con el que quiero hacer fricción: depende del tipo de gramaje y de lo que quiera producir en la imagen. Por ejemplo, con el papel transparente, que sumergimos en la acequia de Vera –es decir, está a gran altura–, tenemos que atravesarlo con un alfiler e hilo de pesca para luego poder recogerlo. Esto hace que la imagen, al estar sumergida durante un largo tiempo, se rompa, pero las letras no se borran. El papel Dorato, sumergido en el brazo secundario, también se rompe (*figura 65*). A diferencia que el papel 100% algodón y el papel Pergaminero 160g, que con el roce de la zona carnosa de los dedos sólo se emborrona y se desplaza la tinta –si lo haces delicadamente, sino lo rompes– (*figuras 66 y 67*). Mientras que en el papel Profil 100g se puede arrancar la capa de papel que contiene la imagen sin partirlo (*figura 62*). Pero en el papel fotográfico no basta con usar los dedos, hay que rascar con las uñas (*figura 60*). En el caso del papel Green Line 118g, al tratarse de plástico, la impresión ya salió con la tinta emborronada, pero parecía repeler el agua. Si bien se podía borrar la tinta con las uñas, como la superficie es mayor, pruebo a hacerlo con una piedra (*figura 63*). El papel no se pliega, no se rompe, sólo se rayan las letras y deja de leerse el texto. Un dato que a mí me parece importante es que por mucho que mojes el papel hay algunas zonas que generan resistencia, y por lo tanto no siempre puedes intervenir sobre el mismo papel de la misma forma: o bien lo dejas estar o bien lo acabas rompiendo. A veces esto interesa más y a veces menos, pero yo lo he tenido presente a la hora de intervenir y crear formas. No es algo que yo decida, sino que parte de una observación, una escucha, un tacto, de una sensibilidad que se desarrolla cuando presto atención a lo que me rodea. Esa fricción es una fricción mutua: yo le dejo, la imagen me deja.
- El entorno: no hay dos acequias iguales, depende de las condiciones de la acequia, de si en ese punto hay más o menos corriente, profundidad, especies, contaminación,... En la acequia de Vera aparecen gran cantidad de insectos o plantas que luego devolvíamos y contiene muchos residuos (*figura 61*), mientras que el agua del brazo secundario está más limpia, no aparecen residuos, pero tampoco hay tantos insectos. Al sacar la imagen sumergida y posarla en el cemento, sí hay gravilla, piedras, plantas que le afectan.
- La postura en la que se encuentra la persona y la posición de la imagen: cuando intervenimos la imagen mediante la fricción de los dedos o de otros objetos depende de la postura en la que se encuentre la persona –sentado con mesa o no enfrente, de pie,...– y la posición del papel. Por ejemplo, en el papel Profil 100g, las tiras de papel que arranco suelen tener una dirección vertical porque tal y como estoy sentada me resulta más cómodo hacerlo de esa manera. Igual que ahí donde me dedico a emborronar el texto lo suelo hacer de izquierda a derecha, o en círculos en la misma dirección, puesto que soy diestra, y eso repercute en las formas que creo.

– La gestualidad de quien fricciona con la imagen: Andrea Soto Calderón esclarece los motivos por los cuales es necesario reinventar nuestros gestos que, condicionados mayormente por la funcionalización de nuestros medios, afectan a los ciclos formativos de las imágenes y los imaginarios. La filósofa propone “la desfuncionalización de nuestros gestos imaginantes, seguir por ejemplo el movimiento de nuestra mano y detectar un impulso donde no nos reconocemos” (Soto, 2022, p. 83). Por lo que en esta repetición de hallarse una y otra vez ante la misma imagen en diferentes formatos y gramajes, hay una búsqueda, un deseo por ubicar ese impulso como apertura de lo posible.

Es en este paso donde tratamos de deformar el texto a través del lenguaje escrito, gestual, visual, contrayendo los cuerpos tipográficos para formar otras imágenes.

– Posterior a la acción: un libro de artista

En el siguiente paso decido recoger estas imágenes en un formato editorial para poder volver a esas formas monstruosas. Se trata de coleccionar estas formas y no de categorizarlas, razón por la que evito la palabra catálogo. Tras dedicar tiempo a pensar y barajar qué manera puede ser la más apropiada para volver y ampliar esta breve colección de monstruos, me decanto finalmente por crear un recipiente de cemento⁴⁸, en sintonía con la prolongación de las acequias y la percepción humana de entender lo horizontal como un camino o recorrido. En él se depositan las imágenes-textos.

Esta colección va acompañada de un fanzine que explica a la persona lectora cómo se ha llevado a cabo, reflexiones que me llevan a este punto, imágenes del proceso de ejecución de la acción, los pasos que he seguido para realizar la acción, así como la imagen-texto que introducimos en el agua de las acequias. Una colección con posibilidad de continuación, de ampliación, tanto en cantidad como en el trabajo de sus formas –incluyendo contenido y materia–.

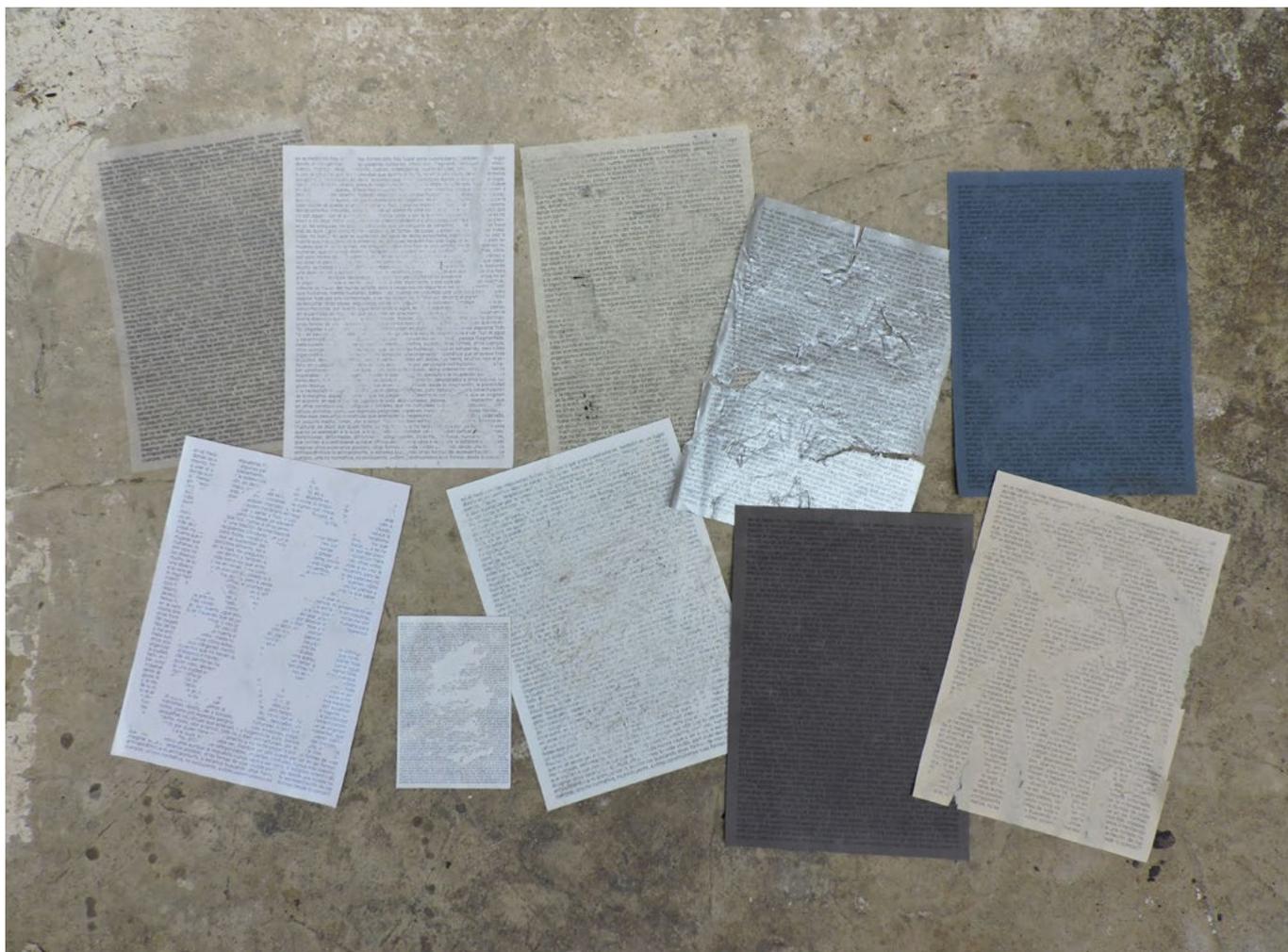
Quiero, por último, destacar y mencionar el uso de la tipografía *DINdong* en este formato. Tipografía diseñada por Bye Bye Binary⁴⁹, que presentan fuentes inclusivas, no binarias y postbinarias en construcción. Elles proponen utilizar la Queer Unicode Initiative (QUNI) para codificar glifos inclusivos, lo que supone una alternativa al sistema Unicode.



Figuras 69 y 70. Proceso de creación del recipiente de cemento. Elaboración propia.

48 Este recipiente de cemento lo construí junto a Javier Larreina y Gonzalo Mon.

49 Bye Bye Binary se define como colectivo, experimento educativo, comunidad, taller de diseño de tipos variables, red y alianza. Su biblioteca está abierta a todo el mundo. Más información en su página web: <https://typotheque.genderfluid.space/>



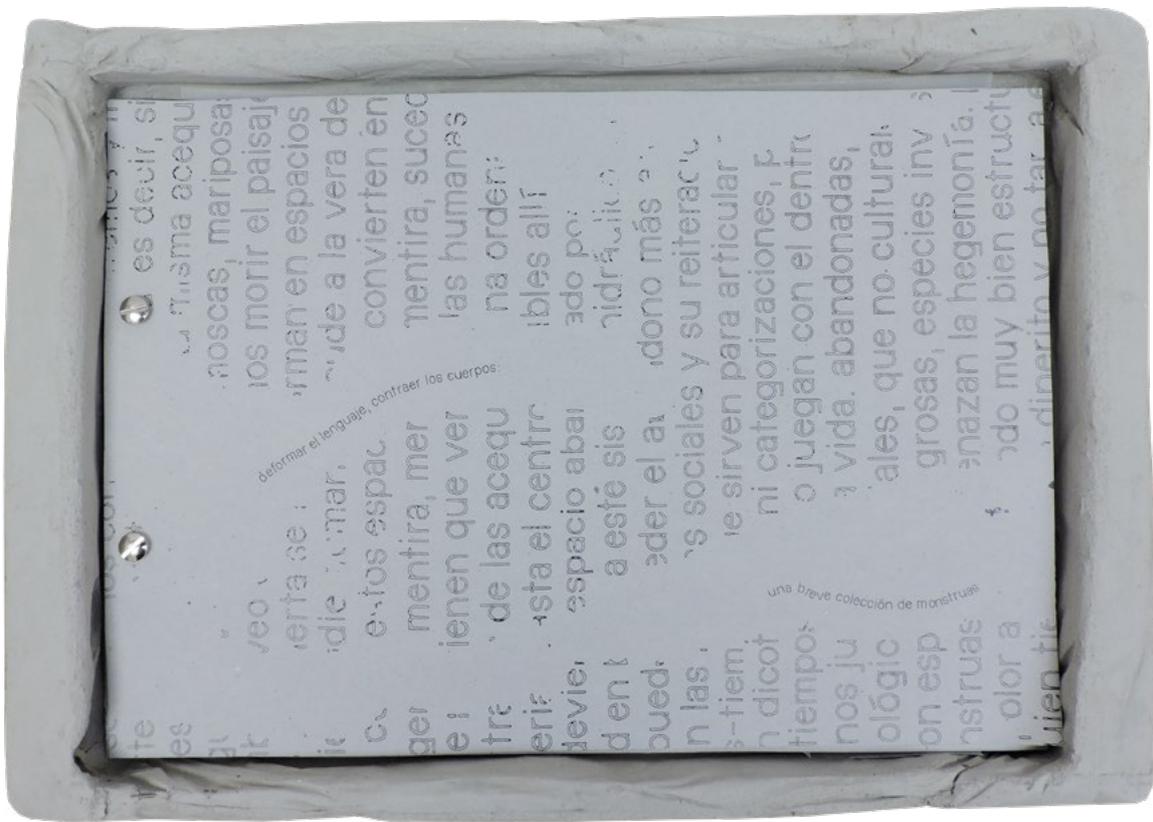


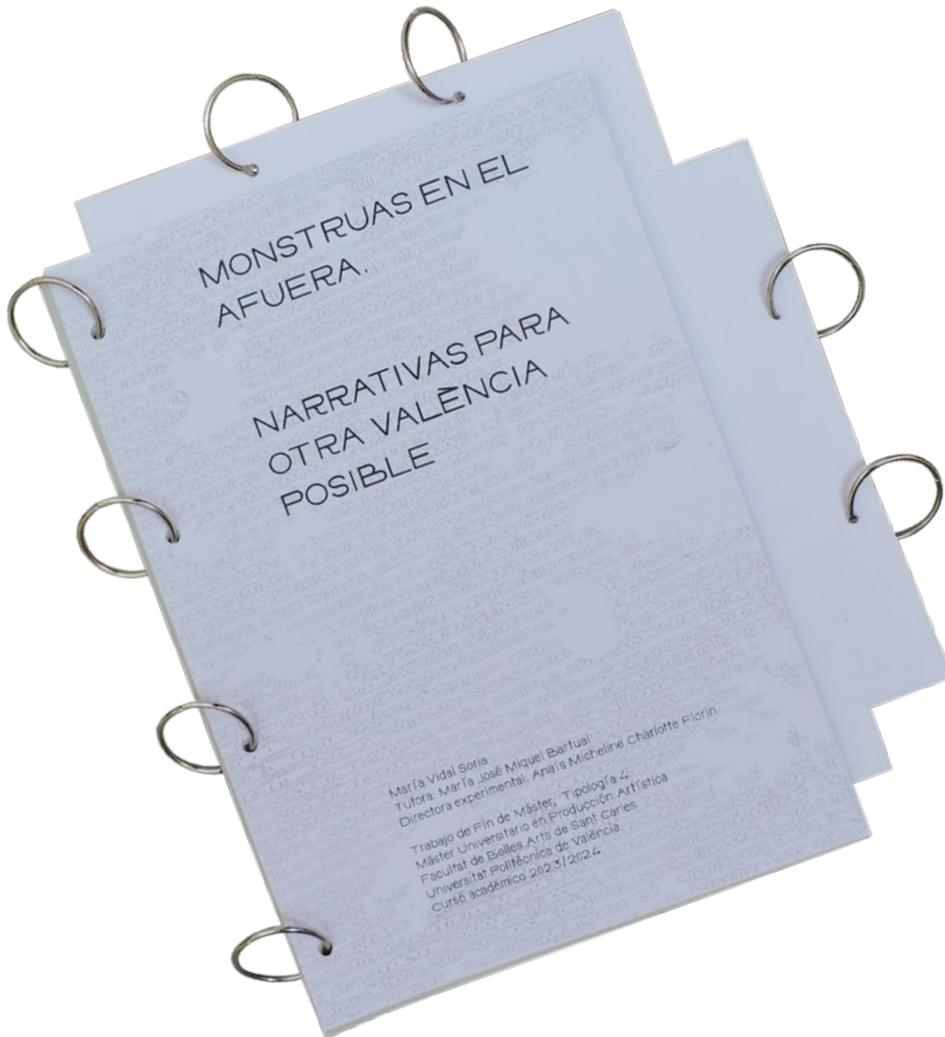
Figura 73. *Deformar el lenguaje, contraer los cuerpos: una breve colección de monstruos*, María Vidal Soria, 2023. Libro de artista.

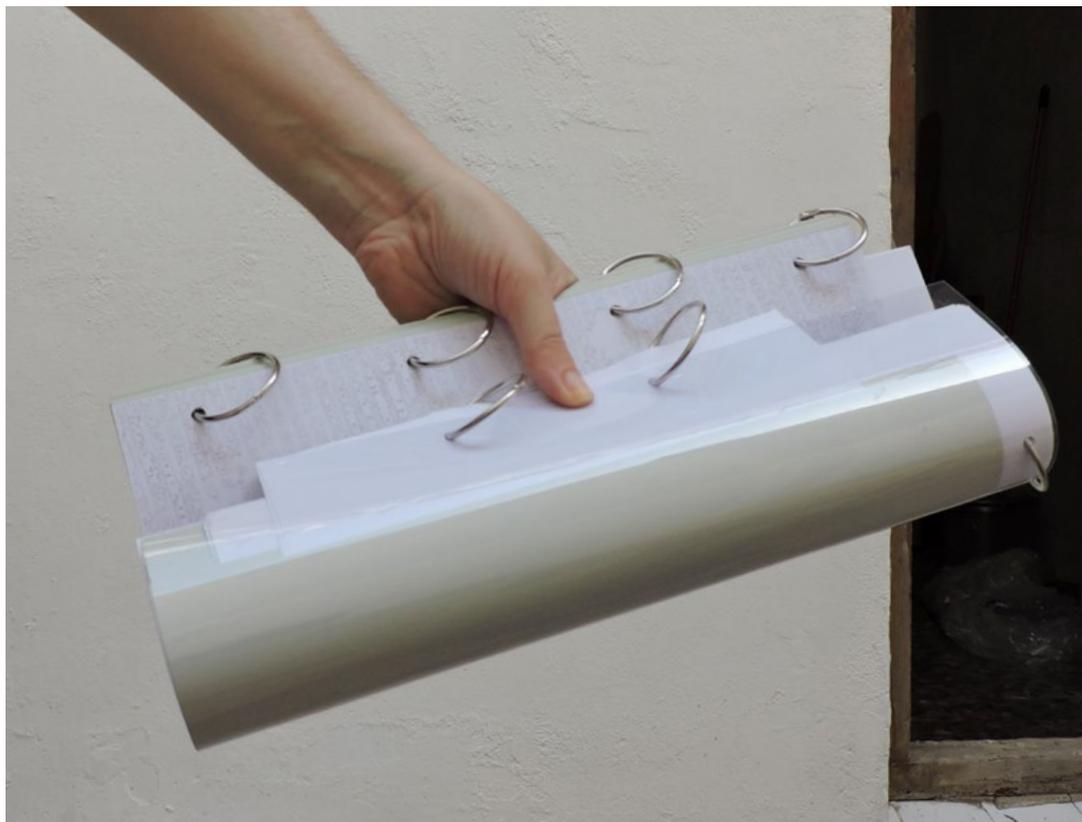
4. MONSTRUAS EN EL AFUERA. NARRATIVAS PARA OTRA VALÈNCIA POSSIBLE

Esta investigación se nutre de pensamientos, lecturas, conversaciones, ideas, escritos, gestos y acciones continuadas en el espacio-tiempo. Todas estas formas, tal como apunto en el preámbulo, las concibo como formas materiales, que finalmente decido comprenderlas en una superficie que es la imagen; entendiendo que por mi parte hay, a lo largo de todo este recorrido, un *proceso formativo de las imágenes*⁵⁰ gestado desde un pensar-hacer no lineal.

Por tanto, el último formato que incluyo en este Trabajo Final de Máster es *Monstruas en el afuera. Narrativas para otra València posible*, recogido como un libro de artista donde reflejar a través del lenguaje editorial, que siento cercano y cómodo, algo así como una manera propia de mirar el mundo. Esto me permite exponer de qué manera he articulado y compuesto estas formas materiales, que si bien siento como ambiguas y abiertas, quiero sostenerlas en un formato que permita a la persona que lee aproximarse a mi forma de leer e interpretar el mundo. Cerrar no la investigación, pero sí una etapa de la misma que siento, se acaba de iniciar.

Este trabajo se constituye, tal como lo suele hacer un trabajo académico de estas características, a partir de tres pilares: marco teórico, marco práctico y marco referencial. Al desplegarse estas tres partes, cada una lo hace en una dirección diferente, conformando a nivel simbólico y visual un *partidor de llengüa*, característico en la estructura de las acequias; sin embargo trato que en su lectura se lean como un conjunto, no como entes separados. Considero que de esta manera es más comprensible entender el recorrido que trazo como un *continuum*, donde intento mostrar que en estos acontecimientos no hay un descubrimiento único ante un hecho singular, no hay un punto de inflexión, sino más bien una serie de movimientos guiados por una serie de referentes teóricas y artísticas. Un *continuum* donde voy dando saltos, yendo y volviendo, recogiendo ideas de una y de otra. En este proceso de apertura del que he partido, es complicado –y tampoco pretendo– acotar la deriva que he tomado. Concibo esto como una investigación que se inicia, por eso recoge tantos trazos y llega a tantos lugares, pues siento una complejidad mayor cuando nos movemos en la ambigüedad. No le tengo miedo a esta ambigüedad, pero sí a que no se entienda como lo que es: un proceso de investigación que desea buscar más allá de lo establecido, buscar otras formas de presentarse ante lo desconocido.





CONCLUSIONES

Para completar el trabajo realizado, que no para finalizarlo –pues como todo proyecto de investigación basado en diseño y arte es complicado cerrar un proceso en el que estoy implicada–, traigo de vuelta los objetivos planteados con tal de comprobar su cumplimiento de manera crítica. Aunque primero quiero añadir que el estado de apertura del proyecto y el considerar teoría y práctica como metodologías indisolubles y unísonas ha hecho que esté volviendo a estas páginas constantemente: corrigiendo, ampliando, matizando, tratando de asegurarme de no haber dado nada por sentado antes de tiempo, colocándome en el lado de quien aterriza a leerme por primera vez con intención de salir de aquí habiendo entendido algo de lo que quería decir cuando ni yo misma lo sabía. Por eso espero que la claridad que empiezo a vislumbrar cuando estoy finalizando la escritura del mismo, sea percibida desde el otro lado a lo largo de la investigación. Me resulta complicado desde un contexto académico, que al mismo tiempo se rige por una investigación crítica en diseño y arte, donde los registros formales suelen entrar en disonancia con la práctica situada y encarnada, sentirme segura con el trabajo realizado. No obstante, siento, llegado a este punto, que el conjunto del proyecto cobra sentido, que narrativa y objeto son uno, como cuenta Matt Malpass sobre la investigación en diseño crítico. Espero que de esta manera, el ir y venir no se perciban como algo fuera de lugar, sino como el lugar desde el que se ha realizado la investigación. Pues en este caso soy de la misma opinión que Soto Calderón cuando afirma que en los protocolos de nuestras acciones no debiera haber una intencionalidad, unos objetivos marcados que nos dirigen, sino movimientos orgánicos que nos predisponen a hacer de una manera y no de otra, puesto que el contenido y la materia con las que trabajamos así lo demandan. Es decir, entender la atención de nuestro entorno y de nuestras acciones como formas per se materiales desde las que dirigir nuestros procesos de trabajo.

Ya adentrándome en la cuestión que atañe a los objetivos, comenzaré con los objetivos generales. El principal es abrir, trabajar sobre un marco teórico-práctico alejado del ideal de dominación hombre-ciudad. Traer a autoras que me atraviesan, como son Marina Garcés, Andrea Soto Calderón, Gloria Anzaldúa, Yásnaya Aguilar, Donna Haraway, Iki Yos Piña Narváez Funes, Layla Martínez, María Ptqk y Berta Vallribera, y artistas como Asunción Molinos o Anaïs Florin, entre otras, es la manera que he encontrado de abrir ese marco. Con ellas comparto el deseo y la necesidad de implicarme para trabajar desde una perspectiva no hegemónica e inclusiva. De este primer objetivo partía un segundo, donde quiero abordar desde la investigación en diseño y arte la posibilidad de imaginar espacios-tiempos deseables para especies humanas y no humanas y discordantes con la cronocisheteronormatividad. Para ver si he alcanzado o no este objetivo me veo en la obligación de responder antes a los objetivos específicos.

En cuanto al primero, “prestar atención al entorno local de València –concretamente a su relación con l’Horta– y explorarlo”, no hay modo ni deseo de mesurar la atención prestada a este entorno. Sí que considero que hay un cambio personal y he generado una mayor relación de proximidad con l’Horta gracias a esta investigación. He salido a pasear, explorar, observar, escuchar, tocar, oler, jugar, sola y acompañada. Este proyecto me ha servido para prestar atención a un lugar que me resultaba propio y ajeno al mismo tiempo. Creo que no es suficiente si quiero continuar la investigación, que debería estudiar mejor los lugares que quiero recorrer y llegado el momento buscar propósitos concretos. Pero en lo que a este proyecto se refiere me siento satisfecha con este objetivo.

Respecto al segundo objetivo, “establecer una relación entre el agua y la construcción de imaginarios posibles en València”, la hipótesis planteada es fundamental en esta parte. Este propósito atañe a esa creación de vínculos y conexiones de ideas que trato de plasmar a lo largo del proyecto para poder construir, próximamente y desde esta complejidad, imaginarios otros que difieran del hegemónico. En esta investigación me ciño a las acequias de l’Horta como parte de un sistema subalterno, como espacio-tiempo intersticial, como lugar de apertura que consta de muchas capas de lectura. Un aspecto que me atrae de este sistema de riego es que haya sido construido por personas, originariamente con la determinación de proporcionar bienestar a las generaciones posteriores y además de forma rizomática. En mi intención por cuestionar la cronología lineal del tiempo como constructo social y cultural, la estructura no lineal de las acequias abre multitud de posibilidades para la construcción de imaginarios donde encajen cuerpos, cuerpas y cuerpaxs disidentes a la norma. Una construcción de imaginarios que yo no desarrollo, pues como indico, considero que ha de trazarse desde la colectividad. Existe una potencia en este lugar para poner el pensamiento fuera de sí mismo que me ha permitido crear imágenes y escribir en torno a estas relaciones de parentesco. Creo que sí he conseguido configurar, abrir la posibilidad para que se pueda producir en una tesis doctoral o en otras investigaciones no académicas.

El tercero, “trabajar, a través de las herramientas que ofrece el arte y el diseño, en procesos que ayuden a activar la imaginación”, y el cuarto, “crear imágenes que procuren otros escenarios posibles en València a través del arte y el diseño gráfico” guardan estrecha relación, así que los explicaré conjuntamente. Me invade la sensación de que a veces entendemos –yo misma también– el diseño como una herramienta, como una forma de hacer que por sí sola es suficiente y autónoma, pero considero que en el diseño y en el arte necesitamos constantemente nutrirnos de lo que no entra dentro de estos parámetros para estirar los límites y comprender que es ahí donde existe la posibilidad de jugar y transformar. La interdisciplinariedad es fundamental y considero que es un aspecto enriquecedor para las personas que nos dedicamos a esto. En consecuencia, no sólo el diseño gráfico, también las lecturas, la observación y escucha atenta que trata de no alzarse por encima del otro, la otra, lx otrx, la exploración y la propia escritura, son métodos que me han posibilitado la activación y creación de imágenes, teniendo presente esos otros escenarios que se desean posibilitar a través del arte y el diseño gráfico. Por ello creo que las piezas traídas como referentes, y especialmente las diseñadas para las obras *Observatorio del tiempo y su fluir*, *Deformar el lenguaje*, *contraer los cuerpos: una breve colección de monstruas* y *Monstruas en el afuera. Narrativas para otra València posible* sí ayudan a activar la imaginación, en este caso la imaginación material, pues hay un esfuerzo por engendrar las superficies y adherencias que demanda Soto Calderón. Éstas las articulo desde diferentes puntos y lugares, pues la instalación me permite abrir el diálogo y la reflexión desde la claridad y la concisión, algo que el libro de artista no. He descubierto que la instalación tiene un gran potencial si la obra está en el lugar apropiado, si sus pretensiones no se elevan al espacio-tiempo donde se exhibe, sino que se encuentra una armonía con la idea y el mensaje que se quiere transmitir. Ha sido un trabajo de equilibrista, mientras que el formato editorial me permite desbordarme. Éste, por lo general –no siempre– me permite jugar, expresarme desde lo poético y evocativo del lenguaje, dar saltos. Estos saltos son mi manera de llegar a otras formas que a priori podría no haber tenido en cuenta, pero que en el proceso se dan de manera inevitable. Además, tener en cuenta el diseño, ir viendo qué tipo de formatos van adquiriendo las ideas que plasmo, me resulta estimulante, es para mí un juego, un ensamblaje de lecturas, tipografías y formas. Y todo ello es atravesado por el movimiento, la acción. No puedo hacer sin pensar, sin leer, sin escribir, pero esos procesos de lectura y escritura me evocan y tengo tantas conexiones que

traer a este espacio-tiempo reducido y acotado como es un TFM que ir a pasear, comprobar qué otras maneras desconozco, pero existen, ¡están ahí! Y es tan sencillo y tan complicado como prestar atención y fingir que sabes dónde quieres llegar. Así hasta que finalmente llegas y dices: ¿durante todo este tiempo no lo pude ver?, ¿todo este tiempo estaba ahí? Y sí, es casi al final cuando parece que todo cobra sentido, un sentido que no es único, que espero sean tantos como personas se detengan a leer estas páginas. De la misma manera que mi manera de producirlo no ha sido sola, sino acompañada además de por autoras y artistas, también por amigas, compañeras, profesoras y tutoras con las que he mantenido conversaciones. Existe una retroalimentación, y reciben mis ideas de una manera diferente según su contexto, lo que me parece, además de necesario, estimulante. Hay aprobación y críticas que me ayudan a no dar por sentado lo que llevo tanto tiempo rumiando. Creo que en sus maneras de percibir mi trabajo entienden que mis formas hay una profundidad donde se correlacionan muchos elementos a la vez y que en muchas ocasiones me cuesta pulir, pero en la presentación de las ideas que extraigo no hay una abundancia o un recargamiento, por lo que interpreto cierto equilibrio entre lo que podríamos llamar fondo y figura.

Por tanto, abro la posibilidad de imaginar espacios-tiempos deseables para especies humanas y no humanas y discordantes con la cronocisheteronormatividad, pero me hubiera gustado extender mejor algunos pliegues del proceso, concretar más las formas; resulta complicado cuando el tiempo es acotado. Pero al tratarse de un recorrido prolongable en el espacio-tiempo, pienso que este no era el lugar para cerrarse, y sí para mantenerme en el hilo de lo posible y lo flexible. Aunque corra el riesgo de no ver el grosor de la hebra, permitirme configurar desde lo ambiguo e inconcluso ha hecho que me sienta capaz de sostener la suspensión por no saber del todo, por no poder categorizar en uno u otro lugar. Desde lo personal, sí me he dejado habitar en lo utópico que es imaginar un mundo mejor e inclusivo en relación a otras formas de vida. Creer que ese *nepantla* existe y que es un espacio-tiempo intermedio donde nuestras dudas, contradicciones, inseguridades, donde nuestra vulnerabilidad, miedos y ambigüedades merecen un lugar material donde ser nombrados –que no juzgados o categorizados–, cuidados y respetados. Este lugar pueden ser las acequias, como propongo en esta investigación, pueden darse desde la especulación y la ficción, desde las monstruas, que obligadas a poner el pensamiento fuera de sí mismas, revelan escenarios de posibilidad y maneras de representación otras.

De esta manera entrecierro una puerta, una etapa donde la presente investigación ha ido evolucionando y creciendo a medida que yo lo iba haciendo, porque me he permitido sentarme a atender, observar, escuchar, tocar, oler, jugar, explorar, caminar. Esta investigación trata, como dice Haraway, de llevar a cabo prácticas de pensamiento, amor, rabia y cuidados; por las que quieren y no pueden, por las que quieren y no saben o conocen, por las que ya no están, por las que fueron asesinadas, violadas, extinguidas, porque nuestra forma de ser y estar en el mundo no encaja con lo que el mundo quiere de nosotras: desviadas, histéricas, locas, vagas, maleantes, peligrosas, salvajes, malas hierbas, vulnerables, siempre compañeras, ¡unámonos!

FUENTES REFERENCIALES

- Aguilar, Yásnaya Elena. (4 de enero de 2021). Una Mesoamérica distópica. *Gatopardo*. <https://gatopardo.com/opinion/yasnaya-elena-a-gil-por-una-mesoamerica-futura/>
- Anzaldúa, Gloria. (2016). *Borderlands/La frontera. La nueva mestiza*. Capitán Swing.
- Anzaldúa, Gloria. (2021). *Luz en lo oscuro*. hekht.
- CENDEAC. (8 de junio de 2023). *Marta Velasco y Sara Torres | Miedo a la materia: cuerpos, residuos y fantasía de control* [Archivo de vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=PAWoBr5E_VI&t=2260s&ab_channel=CENDEAC
- Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. (2021). *Ciencia fricción. Vida entre especies compañeras*. CCCB.
- Clément, Gilles. (2018). *Manifiesto del Tercer paisaje*. Editorial GG.
- FEM(LAB). (2020). <https://femlaboratori.github.io/>
- Florin, Anaïs Micheline Charlotte. (2023). *Ahora o nunca. Prácticas artísticas contextuales en torno a la defensa de l'Horta y su memoria*. [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València]. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/192824>
- Garbayo Maeztu, Maite. (2019). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. consonni.
- Garcés, Marina. (19 de diciembre de 2002). *Posibilidad y subversión*. Espai en Blanc. <http://espaienblanc.net/?cat=8&post=477>
- Garcés, Marina. (2002). *En las prisiones de lo posible*. Bellaterra.
- Haraway, Donna. (2020). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. consonni.
- Indigenous Action Media, Piña Narváez, Iki Yos, Aguilar Gil, Yásnaya. (2022). *Futuro ancestral*. OnA ediciones.
- Jong, Mea Dols de. (Directora). (2019). *Beyond the emoji* [Cinta documental]. VPRO Documental. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=T5y5Sfh...-s>
- López Petit, Santiago. (2011). *¿Y si dejamos de ser ciudadanos? Manifiesto por la desocupación del orden*. Espai en Blanc. <http://espaienblanc.net/?cat=8&post=2169>
- Malpass, Matt. (2012). *Contextualising Critical Design: Towards a Taxonomy of Critical Practice in Product Design*. [Tesis doctoral, Nottingham Trent University]. <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/6102/>
- Martínez, Layla. (2020). *Utopía no es una isla: Catálogo de mundos mejores*. Episkaia.
- Moros, Sandra. (com.). *Como solíamos... Asunción Molinos Gordo*. (Exposición celebrada en València, IVAM, del 17-XII-2020 al 11-04-2021). València, IVAM, 2021.

- Parejo, Diego. (26 de abril de 2022). *La utopía y sus límites*. IECCS. <https://www.ieccs.es/post/la-utopia-y-sus-limites>
- Pérez, David. (2022a). *Jardines insumisos: Gilles Clément desde una vertiente política*. Ediciones contrabando.
- Pérez, David. "Límites discursivos nas margens urbanas/Límites discursivos en torno a los márgenes urbanos". En Santiago, Paula. (dir.). *Margens da cidade/Márgenes de ciudad*. València: Universitat Politècnica de València, 2022b, p. 63-91.
- Ptqk, María. (2019). *Especies del Chthuluceno. Panorama de prácticas para un planeta herido*.
- Rocamora-Sotos, Elena. (2020). *Un verdadero nosotros. Pensar la dimensión común mediante la investigación artística*. <http://hdl.handle.net/10251/150579>
- Rocamora-Sotos, Elena y Vidal Soria, María. (10 de mayo de 2023). *Entre la suspensión y la acción. Lugares para imaginar otros escenarios*. En V Congreso Espacio, redes y cultura en un mundo globalizado, Universitat de València, Valencia, España.
- Romero González, Joan. (2013). *La Huerta de Valencia, 2a ed. Un paisaje cultural con futuro incierto*. Universitat de València.
- Sistemas Importantes del Patrimonio Agrícola Mundial. (2019). Sistema de regadío histórico de l'Horta de València. SIPAM. <https://www.fao.org/giahs/giahs-aroundtheworld/designated-sites/europe-and-central-asia/historical-waters-cape-of-lhorta-de-valencia/apendices/es/>
- Soto Calderón, Andrea. (2022). *Imaginación material*. ediciones metales pesados.
- Spiekermann, Erik. (noviembre de 2018). «No hay excusa posible para justificar el uso de mala tipografía», Erik Spiekermann. *Revista Gràffica*, (11), 56-65.
- Vallribera, Berta. (2021). *Conjectura dels buits. Apunts per a una anatomia del llenguatge i disseny d'un dinosaure*. Luftmeer editorial.

ÍNDICE DE IMÁGENES

La figura de la cubierta forma parte de las imágenes creadas durante la investigación.

Figura 1. Lugares del dentro y del fuera. Elaboración propia, 2023.

Figura 2. *Remolinos*. Elaboración de Gloria Anzaldúa (s.f.). Extraído de Tepetongo. Edición propia. Última visita julio de 2023.

Figura 3. *El Cenote*. Elaboración de Gloria Anzaldúa (s.f.). Extraído de Portal. Última visita julio de 2023.

Figura 4. Uno de los primeros esquemas del proyecto, 2022. Elaboración propia.

Figura 5. *NARRATIVAS COLECTIVAS SOBRE EL AGUA desde múltiples cuerpos y 3 espacios (València, WhatsApp, ChatGPT) para tiempos presentes y futuros*, María Vidal Soria, 2022. Libro de artista.

Figura 6. *NARRATIVAS COLECTIVAS SOBRE EL AGUA desde múltiples cuerpos y 3 espacios (València, WhatsApp, ChatGPT) para tiempos presentes y futuros*, María Vidal Soria, 2022. Libro de artista.

Figura 7. *NARRATIVAS COLECTIVAS SOBRE EL AGUA desde múltiples cuerpos y 3 espacios (València, WhatsApp, ChatGPT) para tiempos presentes y futuros*, María Vidal Soria, 2022. Libro de artista..

Figura 8. *NARRATIVAS COLECTIVAS SOBRE EL AGUA desde múltiples cuerpos y 3 espacios (València, WhatsApp, ChatGPT) para tiempos presentes y futuros*, María Vidal Soria, 2022. Libro de artista.

Figura 9. *NARRATIVAS COLECTIVAS SOBRE EL AGUA desde múltiples cuerpos y 3 espacios (València, WhatsApp, ChatGPT) para tiempos presentes y futuros*, María Vidal Soria, 2022. Libro de artista.

Figura 10. *NARRATIVAS COLECTIVAS SOBRE EL AGUA desde múltiples cuerpos y 3 espacios (València, WhatsApp, ChatGPT) para tiempos presentes y futuros*, María Vidal Soria, 2022. Libro de artista.

Figura 11. *NARRATIVAS COLECTIVAS SOBRE EL AGUA desde múltiples cuerpos y 3 espacios (València, WhatsApp, ChatGPT) para tiempos presentes y futuros*, María Vidal Soria, 2022. Libro de artista.

Figura 12. *NARRATIVAS COLECTIVAS SOBRE EL AGUA desde múltiples cuerpos y 3 espacios (València, WhatsApp, ChatGPT) para tiempos presentes y futuros*, María Vidal Soria, 2022. Libro de artista.

Figura 13. *NARRATIVAS COLECTIVAS SOBRE EL AGUA desde múltiples cuerpos y 3 espacios (València, WhatsApp, ChatGPT) para tiempos presentes y futuros*, María Vidal Soria, 2022. Libro de artista.

Figura 14. *NARRATIVAS COLECTIVAS SOBRE EL AGUA desde múltiples cuerpos y 3 espacios (València, WhatsApp, ChatGPT) para tiempos presentes y futuros*, María Vidal Soria, 2022. Libro de artista.

Figura 15. *NARRATIVAS COLECTIVAS SOBRE EL AGUA desde múltiples cuerpos y 3 espacios* (València, WhatsApp, ChatGPT) para tiempos presentes y futuros, María Vidal Soria, 2022. Libro de artista.

Figura 16. Plano de la Reial Séquia de Montcada. Extraída de [Paisatges Culturals a la Reial Séquia de Montcada](#). Última visita julio de 2023.

Figuras 17. Fotograma de *Excursió al Molí del Testar i de l'Escaleta*, María Vidal Soria, 2023. Enlace: <https://youtu.be/buoYzPam-xE>

Figuras 18. Fotograma de *Excursió al Molí del Testar i de l'Escaleta*, María Vidal Soria, 2023. Enlace: <https://youtu.be/buoYzPam-xE>

Figura 19. Acequia de Vera, 2023. Elaboración propia.

Figura 20. Red hidráulica histórica. Extraído del [Plan de Acción Territorial](#). Última visita julio 2023.

Figura 21. Jardín del Turia, antiguo cauce del Río Turia. Extraído de [Google Maps](#). Última visita julio de 2023.

Figura 22. Albufera de València. Extraído de [Google Maps](#). Última visita julio de 2023.

Figura 23. *Como solíamos...*, Asunción Molinos Gordo, 2021. Instalación, técnica mixta. Extraídas de la web de la artista www.asuncionmolinos.com. Última visita julio de 2023.

Figura 24. *Como solíamos...*, Asunción Molinos Gordo, 2021. Instalación, técnica mixta. Extraídas de la web de la artista www.asuncionmolinos.com. Última visita julio de 2023.

Figura 25. *Como solíamos...*, Asunción Molinos Gordo, 2021. Instalación, técnica mixta. Extraídas de la web de la artista www.asuncionmolinos.com. Última visita julio de 2023.

Figura 26. *A través*, Cristina Iglesias, 2018. Instalación, bronce fundido y patinado. Extraídas de [Bombas Gens](#). Última visita julio de 2023.

Figura 27. *A través*, Cristina Iglesias, 2018. Instalación, bronce fundido y patinado. Extraídas de [Bombas Gens](#). Última visita julio de 2023.

Figura 28. Acequia de Vera. Elaboración propia.

Figura 29. Acequia de Vera. Elaboración propia.

Figura 30. Observatorio de avifauna de l'Albufera. Extraído de [Parques Naturales de la Generalitat Valenciana](#). Última visita julio de 2023.

Figura 31. Observatorio de aves. Extraído de [incofusta](#). Última visita julio de 2023.

Figura 32. Pruebas con una manguera para la instalación del PAM!23. Elaboración propia.

Figura 33. Pruebas con una manguera para la instalación del PAM!23. Elaboración propia.

Figura 34. Pruebas para hacer una plantilla con la vista de la acequia, con la idea de calcarla luego sobre el vinilo translúcido y colocarlo en la ventana del baño.

Figura 35. Pruebas para hacer una plantilla con la vista de la acequia, con la idea de calcarla luego sobre el vinilo translúcido y colocarlo en la ventana del baño.

Figuras 36. Montaje de la instalación *Observatorio del tiempo y su fluir* junto a algunas de las amigas que me ayudaron.

Figuras 37. Montaje de la instalación *Observatorio del tiempo y su fluir* junto a algunas de las amigas que me ayudaron.

Figura 38. *Observatorio del tiempo y su fluir*, María Vidal Soria, 2023. Instalación, vinilo translúcido.

Figura 39. *Observatorio del tiempo y su fluir*, María Vidal Soria, 2023. Instalación, vinilo negro.

Figura 40. *Observatorio del tiempo y su fluir*, María Vidal Soria, 2023. Instalación, vinilo negro.

Figura 41. *Observatorio del tiempo y su fluir*, María Vidal Soria, 2023. Instalación, vinilo negro. Fotografía tomada por Carmen Matute.

Figura 42. *Observatorio del tiempo y su fluir*, María Vidal Soria, 2023. Instalación, vinilo negro.

Figura 43. *Observatorio del tiempo y su fluir*, María Vidal Soria, 2023. Instalación, vinilo translúcido.

Figura 44. *Impasse*, Cristina Spinelli, 2021. Exposición. Extraído de [Malpaís](#). Última visita julio 2023.

Figura 45. *Gárgara 01*, Álvaro Chior, 2022. Exposición. Extraído de [Malpaís](#). Última visita julio 2023.

Figura 46. *Reflujo*, Álvaro Chior, 2022. Exposición. Extraído de [Malpaís](#). Última visita julio 2023.

Figura 47. *Ríos de gente*, Regina José Galindo, 2021. Extraída de la web de la [artista](#). Última visita julio de 2023.

Figura 48. *Ríos de gente*, Regina José Galindo, 2021. Extraída de la web de la [artista](#). Última visita julio de 2023.

Figura 49. *River Geometries*, Irene Kopelman, 2023. Extraída de [Tam-Tam Press](#). Última visita julio de 2023.

Figura 50. *The Long Awaited*, Patricia Piccinini, 2008. Extraída de [nomadaq](#). Última visita julio de 2023.

Figura 51. *Confronting Vegetal Otherness: Phytoteratology*, Špela Petrič, 2016. Extraídas de la web de la [artista](#). Última visita julio de 2023.

Figura 52. *Confronting Vegetal Otherness: Phytoteratology*, Špela Petrič, 2016. Extraídas de la web de la [artista](#). Última visita julio de 2023.

Figura 53. *Confronting Vegetal Otherness: Phytoteratology*, Špela Petrič, 2016. Extraídas de la web de la [artista](#). Última visita julio de 2023.

Figuras 54. *My Body Is Not an Island*, Eva Kořátková, 2022. Extraídas de [National Gallery Prague](#). Última visita julio de 2023.

Figuras 55. *My Body Is Not an Island*, Eva Kořátková, 2022. Extraídas de [National Gallery Prague](#). Última visita julio de 2023.

Figura 56. Algunas herramientas empleadas durante la acción, como son pinzas, hilo de pesca, piedras, palos que nos encontramos, cinta de carrocero para recuperar las imágenes de las acequias. Elaboración propia.

Figura 57. Algunas herramientas empleadas durante la acción, como son pinzas, hilo de pesca, piedras, palos que nos encontramos, cinta de carrocero para recuperar las imágenes de las acequias. Elaboración propia.

Figura 58. Algunas herramientas empleadas durante la acción, como son pinzas, hilo de pesca, piedras, palos que nos encontramos, cinta de carrocero para recuperar las imágenes de las acequias. Elaboración propia.

Figura 59. Algunas herramientas empleadas durante la acción, como son pinzas, hilo de pesca, piedras, palos que nos encontramos, cinta de carrocero para recuperar las imágenes de las acequias. Elaboración propia.

Figura 60. Proceso de generación de imágenes. Elaboración propia.

Figura 61. Proceso de generación de imágenes. Elaboración propia.

Figura 62. Proceso de generación de imágenes. Elaboración propia.

Figura 63. Proceso de generación de imágenes. Elaboración propia.

Figuras 64. Proceso de generación de imágenes. Elaboración propia.

Figuras 65. Proceso de generación de imágenes. Elaboración propia.

Figuras 66. Proceso de generación de imágenes. Elaboración propia.

Figuras 67. Proceso de generación de imágenes. Elaboración propia.

Figuras 68. Proceso de generación de imágenes. Elaboración propia.

Figura 69. Proceso de creación del recipiente de cemento. Elaboración propia.

Figuras 70. Proceso de creación del recipiente de cemento. Elaboración propia.

Figura 71. *Deformar el lenguaje, contraer los cuerpos: una breve colección de monstruos*,

María Vidal Soria, 2023. Libro de artista.

Figura 72. *Deformar el lenguaje, contraer los cuerpos: una breve colección de monstruas*, María Vidal Soria, 2023. Libro de artista.

Figura 73. *Deformar el lenguaje, contraer los cuerpos: una breve colección de monstruas*, María Vidal Soria, 2023. Libro de artista.

Figura 74. *Monstruas en el afuera. Narrativas para otra València posible*, María Vidal Soria, 2023. Libro de artista.

Figura 75. *Monstruas en el afuera. Narrativas para otra València posible*, María Vidal Soria, 2023. Libro de artista.

Figura 76. *Monstruas en el afuera. Narrativas para otra València posible*, María Vidal Soria, 2023. Libro de artista.

Figura 77. *Monstruas en el afuera. Narrativas para otra València posible*, María Vidal Soria, 2023. Libro de artista.

ANEXOS



**ANEXO I.
RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE
DE LA AGENDA 2030**

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los
Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenible	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 2. Hambre cero.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 3. Salud y bienestar.	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 4. Educación de calidad.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 5. Igualdad de género.	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 10. Reducción de las desigualdades.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 12. Producción y consumo responsables.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 13. Acción por el clima.	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 14. Vida submarina.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.

**Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster:
Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.**

El objetivo general de este Trabajo Final de Máster es abrir/trabajar sobre un marco teórico-práctico alejado del ideal de dominación hombre-ciudad. De este primer objetivo parte un segundo: abordar desde la investigación en diseño crítico y arte la posibilidad de imaginar espacios-tiempos deseables para especies humanas y no humanas y discordantes con la cronoheteronormatividad.

Por tanto, los ODS que guardan una alta relación con la presente investigación son:

– ODS 10. Reducción de las desigualdades.

Al ofrecer alternativas al relato universal, hay una pretensión por reducir la desigualdad, por posibilitar la creación de espacios-tiempos donde las especies humanas y no humanas que no encajan en los patrones hegemónicos puedan ser nombradas, atendidas, respetadas y cuidadas.

– ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.

También propongo prestar atención al entorno local de València –concretamente a su relación con l’Horta– y explorarlo. En el pasado la simbiosis que se ha dado entre ciudad y huerta ha sido fundamental para el mantenimiento y la preservación de ambas, y sobre esta relación de interdependencia es sobre la que se ha construido València. Sin embargo, a medida que la ciudad crece la desconexión con la huerta es mayor. Esto es una consecuencia de los procesos de globalización y a las políticas neoliberales actuales, que repercuten claramente sobre nuestras ciudades y la sostenibilidad de las mismas.

– ODS 14 y 15. Vida submarina y vida de ecosistemas terrestres.

La cuestión que trato de abordar a lo largo de este TFM es si es posible la construcción de imaginarios otros, imaginarios deseables y posibles de mundo –con pretensiones utópicas– atendiendo al sistema hidráulico de las acequias de l’Horta y su estructura no lineal. En estos canales abunda, tanto en su interior como a sus alrededores, una gran riqueza de flora y fauna, la cual se está perdiendo; en parte por el deterioro que amenaza con acabar con l’Horta en favor de la urbe, en parte por su derivada contaminación del aire, el agua y el suelo, que resultan del todo desfavorables para los cultivos. Apelo a lo largo de estas páginas a la necesidad de preservar este medio –tanto la vida submarina como la de los ecosistemas terrestres–, pues dependemos de él, así como él depende de nosotras. Algunas especies están en riesgo de extinción y otra, que migran a este lugar todos los años, dejarán de hacerlo si las acequias desaparecen.

**Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster:
Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.**

Otros objetivos que guardan relación con los ODS, pero en menor medida y como deriva de los ya mentados serían:

- ODS 2, 5, 16. Salud y bienestar; Igualdad de género y Paz, justicia e instituciones sólidas. / ODS 4 y ODS 17. Educación de calidad y Alianzas para lograr objetivos.

La reducción de las desigualdades, así como habitar en ciudades y comunidades sostenibles conlleva una mejora de la salud mental y física, mayor bienestar. Trabajar estos objetivos es una cuestión de justicia para aquellos seres vivos que han sido privados tradicionalmente del poder político y económico. En el caso de la especie humana se trataría de mujeres, personas racializadas no blancas, personas procedentes del Sur Global, personas pertenecientes al colectivo LGTBIQ+, personas con diversidad funcional, entre otras. Estos objetivos son fundamentales y vertebran nuestra sociedad, garantizan su bienestar, por ello es necesaria la implicación de las instituciones, pues no puede depender únicamente de la labor de personas y colectivos. Lo estamos viendo actualmente con el auge del fascismo, no son asuntos que deban o puedan depender únicamente de la ciudadanía. Si las instituciones no crean alianzas, se responsabilizan porque haya una educación de calidad, es decir, crean una base firme y segura donde se respalde y vele por la seguridad de todas las personas, así como de las especies no humanas, no habrá paz ni justicia ni igualdad ni bienestar. Tampoco salud. Estos propósitos, se verbalicen en mayor o menor medida a lo largo del proyecto, están presentes de forma implícita.

- ODS 6 y ODS 13. Agua limpia y saneamiento; Acción por el clima.

Parto del agua para reconocer dicho elemento como vínculo esencial para la vida de especies humanas y no humanas, que en su ausencia, también la arrebatara, al que afectamos y por el que nos dejamos afectar, estableciendo relaciones interdependientes. De hecho, el agua es un bien común inherente a la ciudad de València. Claros ejemplos son l'Albufera, el mar Mediterráneo, el Río Turia y las acequias de l'Horta valenciana, entre otros muchos, que forman parte del imaginario del territorio. En el caso de este sistema hidráulico que expongo durante el TFM, la contaminación está siendo un factor de riesgo para la biodiversidad. Un elemento visible en la desaparición de la flora y la fauna de la zona. Esto tiene graves consecuencias sobre el territorio y los humanos somos responsables de ello, por lo que es necesario tomar medidas ante la emergencia climática, que también repercute gravemente en el entorno de l'Horta.

