

Amigas viejas de las que no sé nada. Enunciando pasados disidentes entre lo real y lo ficcionado

*Old friends I know nothing about.
Enunciating dissenting pasts between real and fictional stories*

Gonzalo Mon Valdés

Artista residente en LABoral Centro de Arte y Creación Industrial de Xixón, gonzalomvov39@gmail.com

How to cite: Mon Valdés, G. (2024). Amigas viejas de las que no sé nada. Enunciando pasados disidentes entre lo real y lo ficcionado. En libro de actas: EX±ACTO. VI Congreso Internacional de investigación en artes visuales aniaav 2024. Valencia, 3-5 julio 2024. <https://doi.org/10.4995/ANIAV2024.2024.18134>

Resumen

El proyecto "Amigas viejas de las que no sé nada" se trata de una investigación artística llevada a cabo en el Programa de Residencias Artísticas de LABoral Centro de Arte de Gijón. En esta producción interdisciplinar se reclama una memoria histórica cuir, que dignifique los relatos disidentes que se pierden en las narrativas históricas dominantes.

La investigación, busca crear relatos que conecten violencias presentes y pasadas a partir de las huellas de información personal de gente cuyos objetos e intimidad quedan expuestos en mercadillos o portales de venta online. Estos, son utilizados como vehículo discursivo para mediar entre el olvido que supone la mercantilización de objetos de recuerdo e identidad, y las narrativas que se les superponen. Se crea una serie de conexiones en las que se dialoga con quienes dejan escrito su nombre y de las que sólo se conoce el mismo. Así, desde el ser nombrado, llamado, reconocido y recordado, se reclaman memorias disidentes como resistencia social.

Desde las perspectivas decoloniales de utopía, en las que se reclama el poder imaginar futuros alternativos al relato hegemónico tradicional, se entiende que si los discursos disidentes quedan soterrados, existe un derecho a la apropiación y la invención de relatos que nos permitan imaginar mitos fundacionales propios y subversivos.

Se exponen las vías artísticas que cristalizan este discurso desde la utilización de medios tradicionales como el ganchillo y el grabado como elementos enunciativos que devuelven la materialidad a los nombres olvidados.

Palabras clave: Memoria histórica; cuir; apropiación; enunciatividad; disidencia.

Abstract

English abstract...The project "Amigas viejas de las que no sé nada" (Old friends I know nothing about) is an artistic research carried out in the Artistic Residency Programme of LABoral Centro de Arte de Gijón. This interdisciplinary production calls for a cuir historical memory that dignifies the dissident stories that are lost in the dominant historical narratives.

The research seeks to create narratives that connect present and past violence from the traces of personal information of people whose objects and intimacy are exposed in flea markets or online sales portals. These are used as a discursive vehicle to mediate between the oblivion that the

commodification of objects of memory and identity entails, and the narratives that are superimposed on them. A series of connections are created in which a dialogue takes place with those whose names are written and of whom only their names are known. Thus, from being named, called, recognised and remembered, dissident memories are reclaimed as social resistance.

From decolonial perspectives of utopia, in which the power to imagine alternative futures to the traditional hegemonic narrative is claimed, it is understood that if dissident discourses are buried, there is a right to appropriation and the invention of narratives that allow us to imagine our own subversive foundational myths.

The artistic ways in which this discourse is crystallised through the use of traditional media such as crochet and engraving as enunciative elements that give materiality back to the forgotten names are presented.

Keywords: *Historical memory; cuir; appropriation; enunciativity; dissidence.*

INTRODUCCIÓN

Amigas viejas de las que no sé nada es una investigación artística realizada en la Convocatoria de Residencias Artísticas de LABoral Centro de Arte 2024. En ella, generan redes de memoria desde un prisma cuir, creando una resistencia contra-archivística que enuncie narrativas disidentes entre lo real y lo ficcional, el pasado y el presente, reclamando la ambigüedad como defensa y creando redes de recuerdo comunitario. El proyecto es interdisciplinar, mezclando lenguajes artísticos como piezas instalativas, textiles, gráficas, registradas en un libro de artista.

Se lleva a cabo una apropiación de objetos de segunda mano como vehículos discursivos que parten de su comprensión como objetos desahuciados, robados de su espacio y quedando así expuesto lo íntimo al mercado. Desde la intención de resignificar estos objetos, convirtiéndolos en contenedores de recuerdos comunitarios disidentes, se llevan a cabo una serie de proyectos artísticos que unen nombres encontrados y evitan su olvido tejiendo memorias entre sí.

METODOLOGÍAS

El proyecto de investigación, parte de una búsqueda de metodologías-otras, transmetodologías o metodologías cuir que constituyan un filtro para desarrollar producciones artísticas contra-archivísticas. Estas están muy relacionadas con crear conocimiento en contra de la Colonialidad del saber, y desde lo cuir, lo que implica visibilizar la inestabilidad de lo presentado como natural por el sistema de poder (Brown, Nash, 2010). Se emplean metodologías que supongan la búsqueda de un conocimiento situado (Haraway, 1995), recalcando las vías de posicionamiento de la persona investigadora, que evidencian su sesgo, dejando ver los signos que la componen y haciendo un ejercicio de análisis, conexión y exposición de los relatos hegemónicos y su puesta en duda mediante la reapropiación (Sandoval, 1995).

DESARROLLO

Halbwachs (2004) entiende la memoria colectiva como una elaboración grupal de recuerdos comunes, imágenes sociales que se construyen y configuran desde el prisma de creencias y marcos culturales, con los que filtran su pasado. Cuando estas memorias colectivas, continúan tras la pérdida del grupo, lo hacen como memorias sociales, que cambian el formato de comunicación hacia la oralidad, el rumor, la desautorización y la clandestinidad.

La historia oral resaltó la importancia de memorias subterráneas que, como parte integrante de las culturas minoritarias y dominadas, se oponen a la “memoria oficial”, en este caso a la memoria nacional. En un primer momento, ese abordaje hace de la empatía con los grupos dominados estudiados una regla metodológica y rehabilita la periferia y la marginalidad (Pollak, 2006, p.18).

Estas vías de comunicación narrativas, crean la continuidad necesaria para sostener un recuerdo común, superpuesto por los relatos hegemónicos y los relatos históricos dominantes.

Halbwachs entiende la memoria social como un proceso que necesita de una coordinación colectiva, que active los recuerdos del grupo. Un pasado común se olvida si el recuerdo individual no puede acceder al resto de versiones de otros individuos, que completan y reconstruyen la memoria comunitaria.

En el proyecto, se relaciona este sentido del recordar colectivo como una resistencia a la identidad unificada, que se superpone sobre las memorias sociales marginales, y que dificultan el acceso al recuerdo disidente mediante la neutralización de las diferentes redes de conexión colectivas del recuerdo.

El archivo es una herramienta fundamental para la reproducción de sistemas memorísticos colectivos, y las normas por las que se rigen y ejecutan las labores archivísticas, constituyen el sesgo que define cuáles son los recuerdos de un grupo. Así, deforma la memoria para estandarizarla, desde una apariencia positivista de relatos que responden a la lógica del poder/saber.

El recuerdo individual, pasa a ser social y perdurable a través de los enlaces que los conecten entre sí. Así, las memorias sociales circulan a través de redes entre recuerdos, creando accesos, multiplicando las vías por las que se puede llegar a ellos. Si este es cercado por la minimización de sus conexiones, si su distribución es pobre y su acceso es mediado por la violencia simbólica del aislamiento, será fácilmente objeto de un olvido social.

Es fundamental la capacidad de enunciación de un instrumento cultural, pero también es necesario que sea accesible, que esté conectado con otros medios. Un archivo traza estas vías de distribución y consecución de instrumentos del recuerdo, y modifican la realidad social en función de la memoria colectiva que la constituye.

Detectar las vías de construcción de estos trazados es situar, personalizar y enunciar la responsabilidad de la perpetuación de ejes de poder/saber. Si se entiende el ejercicio archivístico como la reproducción performática de un sistema ideológico, es posible decodificar su guión, y la apariencia objetiva queda expuesta como decisiones arbitrarias. Haraway (1995) considera esto como la irresponsabilidad del conocimiento insituable, lo que lleva a preguntarse por las formas-otras que construyan los archivos disidentes. Los instrumentos que enlacen los recuerdos cuir, según esta posición, deberían constituirse evidenciando su situación, su contexto, el guión performático por el que se crea su memoria comunitaria.

En cuanto a los relatos hegemónicos que construyen la realidad, el archivo es uno de los ejes que perpetúan el eurocentrismo del conocimiento global, lo fronterizo del saber/poder, concretando los límites reales y ficcionales según “las técnicas cualitativas y hermenéuticas de investigación (que) no dan respuesta a las necesidades del ser subalterno y colonizado” (Ortiz y Arias, 2019, p. 158).

Pedro Lemebel (2022) en su crónica *El abismo iletrado de unos sonidos* contraponen la tradición escrita y la castellanización con la riqueza de la oralidad precolonial, siendo así una herramienta de control sobre la enunciación y la construcción de la realidad. El binomio del saber/poder se hace evidente en las limitaciones de una lengua impuesta sobre las memorias sociales y colectivas de grupos cuya expresión es marginada. Lemebel contamina el medio dominante apropiándose del lenguaje escrito: “que la cicatriz de la letra impresa en la memoria pueda abrirse en una boca escrita para revertir la mordaza impuesta” (Lemebel, 2022, p. 46), una lógica

cuir que utiliza la ambigüedad, la mezcla, la desviación como filtro por el que se configuran los instrumentos de la contra-memoria.

Gloria Anzaldúa, en su publicación *Borderlands La Frontera* (2016) teoriza sobre lo mestizo, lo fronterizo, su porosidad y el peligro que esto supone para el sostén de relatos uniformizantes.

La nueva Mestiza aborda esto desarrollando la tolerancia hacia las contradicciones, la tolerancia hacia la ambigüedad. Aprende a ser india en la cultura mexicana, a ser Mexican desde un punto de vista Anglo. Aprende a hacer juegos malabares con las culturas. Posee una personalidad plural, opera en un modo pluralista –nada se desecha, lo bueno lo malo y lo feo, nada se rechaza, nada se abandona–. No sólo sostiene las contradicciones, convierte la ambigüedad en otra cosa.

Anzaldúa materializa esta reversión de la mordaza impuesta, mediante el mestizaje de formatos en su publicación, y cuya “boca escrita” habla en chicano, inglés, español. La ambigüedad de su construcción materializa formas disidentes de pensar realidades alternativas.

Se plantea, si un archivo cuir tiene por filtro organizador, la ambigüedad, la posibilidad de enunciar más allá de los límites de lo positivista. La mediación entre el recuerdo será entonces, una malla de conexiones que faciliten el acceso a realidades ficcionales-reales que permitan enunciar realidades disidentes. Además, se explicita y exagera la performance archivista, abriéndose al deseo del archivo como guión (Schwartz, Cook, 2002).

Teniendo este marco teórico y las metodologías-otras como filtro, *Amigas viejas de las que no sé nada*, se desarrolla como proyecto interdisciplinar que media entre la escritura y la producción plástica. Como lenguajes que integran sus narrativas, se emplea este carácter ambiguo, liminal, mestizo, un archivo *amestáu*. Así, se hace explícito el conocimiento situado que formula e investiga desde la mezcla entre el castellano y asturiano, en diferentes vías enunciativas y forzando la tolerancia a la ambigüedad. Además, supone un archivo que no toma a la persona investigadora como custodio (Schwartz, Cook, 2002), sino como performer que enuncia el guión de su archivar. Se conectan objetos e instrumentos culturales encontrados en ventas de segunda mano, creando relatos que enlacen sus violencias presentes y pasadas. Estos, son utilizados como vehículo discursivo para mediar entre el olvido que supone la mercantilización de objetos de recuerdo e identidad, y las narrativas que se les superponen. Se dialoga con quienes dejan escrito su nombre y de las que sólo se conoce el mismo, desde el ser nombrado, llamado, reconocido y recordado, se reclaman memorias disidentes como resistencia social. Estos objetos desahuciados, olvidados y exhibidos son escuchados y se tejen entre sí buscando una narrativa que regenere el tejido social.

1.1. Se busca lector de Hervé Guibert

Uno de estos objetos desahuciados es un ejemplar de *Al amigo que no me salvó la vida*, escrito por Hervé Guibert en 1990. Guibert escribe sobre el sida, la muerte de su propio cuerpo y la de los que le rodeaban. Su relato deja ver la muerte comunitaria de quienes habitaban los márgenes, contra el silencio institucional, y la decepción hacia aquel amigo que no le salvó la vida.

En 1991 uno de ellos fue firmado el 4 de junio de 1992 en Oviedo, y refirmado por mí en la misma ciudad, tres décadas después (Fig.1). Este objeto, que expone la intimidad de Guibert y del lector que lo firma, se enlaza con otro objeto encontrado, este de origen familiar. Se abre un marco de fotos antiguo esperando encontrar alguna seña de identidad en el dorso de la fotografía. En lugar de un nombre, se da con un doble fondo en el marco, en el que se esconden los versos manuscritos de la Internacional (Fig.2). Esto supone una comunicación simbólica con Pedro Barrero, asesinado por el régimen fascista en 1939 en un campo de concentración de Burgos. Según relatos familiares, Pedro huyó tras el comienzo de la guerra por la persecución franquista, que le llevó a

escondese en las cuevas cercanas a su pueblo en Cangas de Narcea. Estaba acompañado de un amigo, que acabó por ser descubierto, y tiempo después, él mismo acabó por entregarse a quienes acabaron con su relato. Pedro y Hervé quedan unidos por el desamparo que ni sus amigos pudieron remediar, como también por la negación de una memoria institucional que repare sus heridas comunitarias e individuales.

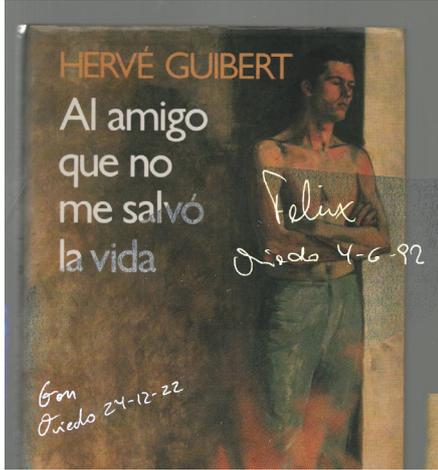


Fig. 1 Firmas sobre Hervé. Mon, G. (2023).



Fig. 2 La Internacional. Mon, G. (2023).

En el libro de artista se recogen textos en los que se explicita la nueva red afectiva y memorística que recoloca a los objetos y sus narrativas *amestás*:

A Pedro, el de la casa Pedro, cuya casa fue una cueva, no pudo salvarle nadie, ni siquiera su amigo. Pedro, el de casa Pedro tiene aparentemente poco que ver con los muertos de hace demasiado poco. Los que se han enterrado por separado pero con la misma vergüenza. Tenían unos y otros el mismo miedo, la misma certeza de muerte, el mismo abandono, los mismos duelos interrumpidos, irreconocidos. Son muertos de placa, de esas placas con nombres que no fueron hechos para leerse en alto, que se tallan profundo en piedra para evitar que se escapen.

¿No es impresionante lo guapo que era Hervé? En el año 92, cuando Félix firmó su ejemplar de “Al amigo que no me salvó la vida” llevaba menos de un año muerto. Me hubiera gustado hablar con él, con Félix más que con Hervé, otra amiga vieja de la que no sé nada. Hablar de sus brazos y sus piernas de niño, y de cómo nuestros padres simbólicos las recobraron prácticamente a la vez. Me encantaría saber qué le pareció el libro. En aquellos años debió de ser una lectura muy diferente a la mía. Entonces no se miraba hacia atrás con nostalgia, culpa y resentimiento, se leía mirándose uno mismo en el espejo y viendo ese resentimiento que aún no podía rozar el morbo de la nostalgia. Pasan justamente 30 años de esa lectura y los que quedaron ciegos se les presupone de nacimiento.

Estamos avisados de que una vez, cuando ninguna amiga pudo salvarnos, sólo nos quedaron ellas. Hervé perdió a Muzil y hoy todos dicen su nombre, y le citan y dan rigor a sus propias palabras y a sus propios nombres y a sus ideas, pero sobre todo a sus propios nombres. Nadie se acuerda sin embargo de la última vez que alguien dijo el nombre de Muzil mirándole a la cara.

Poniendo en común estos objetos desahuciados, se complejiza el relato y se reconfigura la red que hace que unas memorias den acceso a otras. Como deseo del archivo, y como acto de escucha, se publica un anuncio (Fig.3) en el que se busca Félix, el lector de Hervé Guibert, para poder hablar de los muertos de ayer y de hoy, de los muertos de placa, de los que se tallan para no decirse en alto.



Fig. 3 Recorte de periódico. Mon, G. (2023).

1.2. Se busca a *La Asturiana*, gran imitadora de estrellas

El centro de otra nueva red de memorias disidentes, parte de otro objeto desahuciado, un ejemplar de *Diario del Ladrón* de Jean Genet (1983), en el que se describe el ambiente ambiguo, interclasista y de diversidad de expresiones de género, del Barrio Chino de la Barcelona en los años 30. Autores como Villar (2017) rescatan figuras como la de Flor de Otoño, anarquista travesti, o *La Asturiana*, de la que sólo se conoce su apodo, y su retrato en el diario *Mundo Gráfico* en su publicación de 1933 (Fig.4).



«La Asturiana», imitador de estrellas, muy conocido y celebrado en los «music-halls» del barrio chino y el Paralelo

Fig. 4 Mundo Gráfico. [Hemeroteca BNE](#).

La figura de *La Asturiana* se toma como inicio de otra de las producciones artísticas, en la que, partiendo de su retrato y su apodo, se crea una narrativa ficcional que explique su aparición en el Cabaret *La Criolla* de Barcelona y su ejercicio travesti. El pie de foto de su retrato reza: ««*La Asturiana*», imitador de estrellas, muy conocido y celebrado en los “music-halls” del Barrio Chino y El Paralelo”. Este artículo es precedido unas páginas antes por

un retrato de Imperio Argentina, dándose por hecho que sería una de las fuentes de imitación que distinguían a la travesti. Se toma este mismo periódico como vía de comunicación ficcional con Argentina, utilizando la dirección que este aporta en 1933 (Fig.5), enviándoles una postal para que remitan a la artista, con el texto: “Imita, Imperio Argentina, imita de vuelta a todas las travestis muertas que llevan nombres que aluden a vivas para que no las olviden” (Fig.6).



Fig. 5 Mundo Gráfico. [Hemeroteca BNE](#)

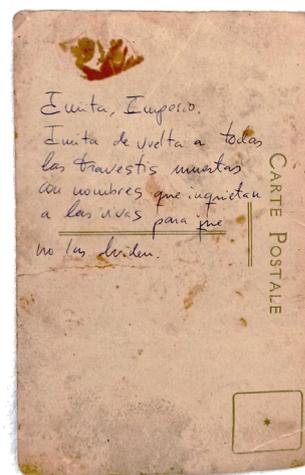


Fig. 6 Postal. Mon, G. (2023).

Imperio cantaba a los reyes de las constelaciones, de los veleros que cruzan el cielo y que encarcelan las voluntades de otros, de siempre los mismos. ¿Cantaría La Asturiana por Imperio Argentina? ¿Cantaría sentada al ras de una ventana iluminada con el sudor suspendido en el aire? ¿se preguntaría por las malas estrellas que le guían, que le llevan por caminos llenitos de cruces? Puedo tejerte un camino de estrellitas, de luceros que no asuman la culpa de tu cuerpo.

Se reía la asturiana de los barrotos y de la carne presa, ella era dueña de su cuerpo porque le puso nombre. Le dio el nombre de la tierra, de la tierra de la que te vas sabiendo que cada vez queda menos gente. ¿Se iría pensando en volver? ¿Pensaría que la corriente anarquista de Barcelona le era más afín que el comunismo de las cuencas mineras? ¿Pensaría en poder desarrollar su pensamiento político desde la horizontalidad de su cuerpo en cuanto al de quien la rodeaba? ¿Pensaría en los pueblitos vacíos, en los pisos de fin de semana en que antes ocurrían las vidas de la gente? ¿Pensaría en *les vieyes*, en *les vieyes* que son fantasmas en vida porque no pueden mirarnos a la cara, de la vergüenza que da vivir sabiendo que las estamos dejando morir?

Partiendo de La Asturiana como figura ficcional que encarna la travesti emigrante, se hace un ejercicio de búsqueda mediante panfletos de contacto (Fig.7), que se distribuyen en el territorio asturiano interviniendo el espacio público. Como se desconoce el punto de partida de la que supuestamente emigró *La Asturiana*, y toda suposición es arbitraria, se superponen capas de investigación real para poder determinar lo aleatorio de esta búsqueda. Así, se emplea la distribución estelar del cielo de Barcelona partir de las coordenadas del Cabaret La Criolla (41.37584430203856, 2.1739157082816867), en la noche del 29 de noviembre de 1933, coincidiendo con la publicación del artículo en el que aparece su retrato. Las constelaciones resultantes se superponen al mapa de Asturias para determinar los puntos en los que se dejarán los intentos de contacto con *La Asturiana*, y para concretar estos, se superpone también el mapa ferroviario de 1931, en el que se determina el camino de

emigración que hubiera podido seguir. Así, las estrellas que coincidan con el trazado del ferrocarril se traducirán en coordenadas de búsqueda, cuyo fin es hacerle entrega de la réplica del mantón con el que se la retrata. Este se teje a mano a ganchillo (Fig. 8), y pretende ser un vehículo de dignificación del recuerdo de las realidades de huida que envuelven el contexto asturiano ayer y hoy. La Asturiana es la matriz simbólica del exilio ideológico, del exilio cuir, del exilio de la pobreza, del hambre, de la gentrificación.

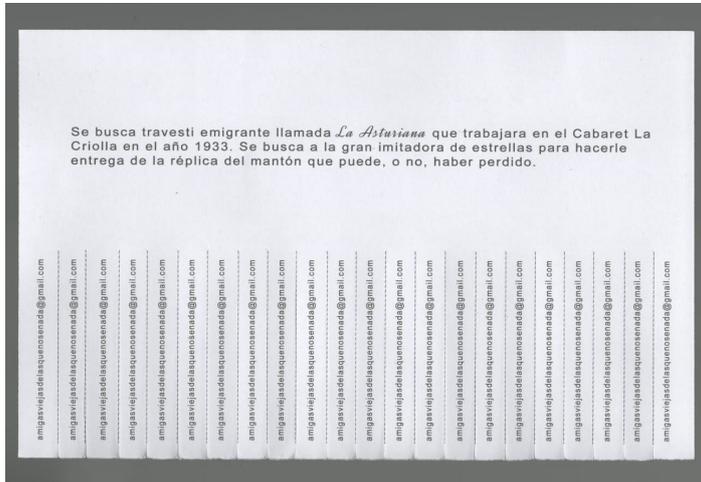


Fig.7 Panfleto. Mon, G. (2023).



Fig. 8 Manto. Mon, G. (2023).

CONCLUSIONES

Una memoria disidente necesita de formatos *amestós* que creen alternativas discursivas al relato narrativo dominante. El proyecto pretende ser un contra-archivo que enuncie desde lo situado, que cree desde el acto performático visible de archivar, haciendo visible su guión, su sesgo, y creando posibilidades ficcionadas de re-entrelazar las memorias-otras. Ofrece vías comunicativas que conecten las afectividades, violencias y realidades del presente y del pasado, rompiendo con la uniformidad de formato, de idioma, de lectura y de comunicación entre amigas utópicas. Se combate el olvido desde lo comunitario, conectando narrativas, nuevos circuitos y teniendo en cuenta el deseo del propio archivo. Se teje comunicación entre lo pasado y lo presente, en una investigación que traza caminos entre *amigas viejas* para que sus memorias no queden aisladas.

FUENTES REFERENCIALES

- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/La frontera*. Capitán Swing.
- Brown, K. y Nash, C. (2010). *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research*. Routledge.
- Genet, J. (1983). *Diario del ladrón*. Seix Barral.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. PUZ.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- Lemebel, P. (2022). *Poco hombre*. Las afueras.
- Ortiz Ocaña, A. y Arias López, M.I. (2019, enero-junio). Hacer decolonial: desobedecer a la metodología de investigación. *Hallazgos*, 16(31).

- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio*. Al Margen.
- Sandoval, C. (2004). *Nuevas ciencias. Feminismo cyborg y metodología de los oprimidos*. Traficantes de Sueños.
- Schwartz, J. y Cook, T. (2002). Archivos, registros y poder: de la teoría (posmoderna) a la performance (archivística). *Archival Science*, 2, 171-185.
- Villar, P. (2017). La Criolla. *La puerta dorada del barrio chino*. Comanegra.