

PIRATAS, FAUNOS, DEMONIOS

■ POL MERCHAN

PIRATES, FAUNS, DEMONS

PIRATES, FAUNES, DIMONIS

Este catálogo se publica en el contexto de la exposición de Pol Merchan *Piratas, faunos, demonios*, que tuvo lugar en el Centre d'Art la Panera de Lleida entre el 24 de febrero y el 26 de mayo de 2024.

Exposición	Ayuntamiento de Lleida	Publicación
Comisariado Marta Sesé	Alcalde de Lleida Félix Larrossa Piqué	Edición Pol Merchan Marta Sesé
Coordinación Antoni Jové	Concejala de Cultura y Promoción de la Ciudad Pilar Bosch Vilana	Diseño gráfico Montse Arderiu
Montaje Ovejero Sequeiro SL		Coordinación editorial Anna Roigé
Diseño gráfico Marta Jou	Centre d'Art la Panera	Traducciones y correcciones inglés Paul E. Davies
Cinematografía Dani Martínez	Dirección Christian Alonso	
Atención a los visitantes Miquel Palomes Joana Castillo	Coordinación de exposiciones Antoni Jové	Agradecimientos
	Centro de documentación Anna Roigé	Tòfol Cabeza-Cáceres, Itxaso Markiegi, Personaje Personaje, Bombon Projects, Choro, Dicey Studios, Fundació Vila Casas, Fusteria Cayuela.
	Educación Helena Ayuso	
	Programas públicos Roser Sanjuan	
	Mantenimiento Carlos Mecerreyes	

CHRISTIAN ALONSO

Pol Merchan: imágenes reflexivas, transformadoras, sanadoras	6
Pol Merchan: thoughtful, transformative, healing images	7
Pol Merchan: imatges reflexives, transformadores, guaridores	8

MARTA SESÉ

Piratas, faunos, demonios. Tocar el cine, tocar la sutura	14
Pirates, fauns, demons. Touching the cinema, touching the suture	20
Pirates, faunes, dimonis. Tocar el cinema, tocar la sutura	24

POL MERCHAN

La luz que cubre las heridas	28
The light that covers the wounds	30
La llum que cobreix les ferides	31

AIMAR ARRIOLA

Un jardín por venir	38
A garden to come	42
Un jardí per venir	44

NAZARIO LUQUE

Pol y yo, los faunos que no éramos	46
Pol and I, the fauns that we were not	48
El Pol i jo, els faunes que no érem	49

LUCÍA EGAÑA ROJAS

Ensayar acoplamientos piratas	56
Practising pirate couplings	60
Assajar acoblaments pirates	64

DEL LAGRACE VOLCANO

Acker y yo	68
Acker and me	70
L'Acker i jo	71

POL MERCHAN: IMÁGENES REFLEXIVAS,
TRANSFORMADORAS, SANADORAS
CHRISTIAN ALONSO

El Centre d'Art La Panera es una plataforma de investigación, creación y experimentación artística situada en la ciudad de Lleida. La Panera produce proyectos artísticos, expositivos, educativos, comunitarios y editoriales, entendiendo el arte como una herramienta que tiene la capacidad de transformar las formas de ser, sentir y pensar. La institución pone el foco en la mediación artística con los niños, el sector educativo, los colectivos de salud mental y diversidad funcional, y los diseñadores. Su archivo bibliográfico, formado por ocho mil volúmenes, incluye monografías, ediciones, catálogos, revistas, recursos audiovisuales y libros de artista. El equipamiento es fruto de la cooperación entre el Ajuntament de Lleida y el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Fundado en 2003, La Panera es el centro de artes visuales referente en el territorio de Lleida, y forma parte del Sistema Públic d'Equipaments d'Arts Visuals de Catalunya.

En La Panera ponemos en práctica procesos vehiculados a través del arte, con los que queremos contribuir a construir una sociedad más justa y un planeta más sostenible. Por eso adoptamos una perspectiva que considera los sistemas naturales, culturales y tecnológicos de un modo no jerárquico; reconocemos el valor de la investigación rigurosa y el pensamiento crítico; producimos proyectos que se nutren de la colaboración de agentes artísticos y no artísticos; arraigamos la programación en el territorio y trabajamos con las comunidades locales; trabajamos para basar la relación entre personas en los cuidados, las buenas prácticas y el bienestar común; mejoramos la accesibilidad física, sensorial y cognitiva de los proyectos; por último, nos esforzamos por medir el impacto medioambiental de la institución y adoptar medidas para mitigarlo.

La exposición *Piratas, faunos, demonios*, del artista Pol Merchan, pone de manifiesto tres cuestiones: la primera, el compromiso de La Panera con artistas de Lleida; la segunda, la apuesta del centro por una trayectoria artística significativa; la última, la importancia de adentrarnos en las experiencias de las personas trans. El trabajo de Merchan es particularmente relevante en un contexto en el que se hace evidente la necesidad de erradicar la transfobia, de luchar por la despatologización del colectivo trans, y de garantizar su seguridad y sus derechos fundamentales. La muestra, a cargo de Marta Sesé, incluye tres videoproyecciones. Las dos primeras son filmes en los que Pol Merchan se refleja con artistas como Del LaGrace Volcano, Kathy Acker y Nazario Luque. La última, *La llum que cobreix les ferides*, producida con motivo de la exposición, es un filme donde Pol dialoga con su madre sobre miedos, silencios, heridas y cicatrices. La exposición la completan una publicación digital en acceso abierto y un programa de mediación para todos los públicos.

POL MERCHAN: THOUGHTFUL,
TRANSFORMATIVE, HEALING IMAGES
CHRISTIAN ALONSO

The Centre d'Art La Panera is a platform for research, creation, and artistic experimentation located in the city of Lleida. La Panera produces artistic, exhibition, educational, community, and editorial projects, and understands art to be a tool with the capacity to transform ways of being, feeling, and thinking. The institution focuses on artistic mediation with children, the education sector, mental-health and functional-diversity groups, and designers. Its bibliographic archive – comprising eight thousand volumes – includes monographs, editions, catalogues, magazines, audiovisual resources, and artists' books. The resources are the fruit of the co-operation between the Ajuntament de Lleida and the Department of Culture of the Generalitat de Catalunya. Founded in 2003, La Panera is the leading centre of visual arts in the territory of Lleida and forms part of Catalonia's Public System of Visual Arts Resources.

At La Panera, we put into practice processes conveyed through art, with which we want to contribute to constructing a more just society and a more sustainable planet. To this end, we adopt a perspective that considers natural, cultural, and technological systems in a non-hierarchical way; we recognize the value of rigorous research and critical thinking; we produce projects that are nurtured by the collaboration of artistic and non-artistic agents; we root the programming in the territory and work with local communities; we work to base the relationship between people on care, good practice, and common welfare; we improve physical, sensorial, and cognitive access to the projects; finally, we strive to measure the institution's environmental impact and to adopt measures to mitigate it.

The exhibition *Pirates, fauns, demons* by the artist Pol Merchan, highlights three questions: first, La Panera's commitment to Lleida's artists; second, the centre's commitment to a significant artistic trajectory; finally, the importance of getting into the experiences of trans people. Merchan's work is particularly relevant in a context in which there is a clear need to eradicate transphobia, to fight for the depathologizing of the trans community, and to guarantee its safety and its fundamental rights. The show, curated by Marta Sesé, includes three video projections. The first two are films in which Pol Merchan reflects with artists such as Del LaGrace Volcano, Kathy Acker, and Nazario Luque. The third – *La llum que cobreix les ferides* [The light which covers the wounds], produced specifically for the exhibition – is a film in which Pol dialogues with his mother about fears, silences, wounds, and scars. The exhibition is complemented by an open-access digital publication and a mediation programme for all audiences.

POL MERCHAN: IMATGES REFLEXIVES,
TRANSFORMADORES, GUARIDORES
CHRISTIAN ALONSO

El Centre d'Art La Panera és una plataforma de recerca, creació i experimentació artística situada a la ciutat de Lleida. La Panera produeix projectes artístics, expositius, educatius, comunitaris i editorials, entenent l'art com una eina que té la capacitat de transformar les maneres de ser, sentir i pensar. La institució posa el focus en la mediació artística amb els infants, el sector educatiu, els col·lectius de salut mental i diversitat funcional, i els dissenyadors. El seu arxiu bibliogràfic, format per vuit mil volums, inclou monografies, edicions, catàlegs, revistes, recursos audiovisuals i llibres d'artista. L'equipament públic és fruit de la cooperació entre l'Ajuntament de Lleida i el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Fundat l'any 2003, La Panera és el centre d'arts visuals referent al territori de Lleida, i forma part del Sistema Públic d'Equipaments d'Arts Visuals de Catalunya.

A La Panera posem en pràctica processos vehiculats a través de l'art, amb els quals volem contribuir a construir una societat més justa i un planeta més sostenible. Per això adoptem una perspectiva que considera els sistemes naturals, culturals i tecnològics d'una manera no jeràrquica; reconeixem el valor de la investigació rigorosa i el pensament crític; produïm projectes que es nodreixen de la col·laboració d'agents artístics i no artístics; fem arrelar la programació al territori i treballem amb les comunitats locals; treballem per basar la relació entre persones en les cures, les bones pràctiques i el benestar comú; millorem l'accessibilitat física, sensorial i cognitiva dels projectes; per acabar, ens esforcem per mesurar l'impacte mediambiental de la institució i per adoptar mesures per mitigar-lo.

CAT

L'exposició *Pirates, faunes, dimonis*, de l'artista Pol Merchan, posa de manifest tres qüestions: la primera, el compromís de La Panera amb artistes de Lleida; la segona, l'aposta del centre per una trajectòria artística significativa; l'última, la importància d'endinsar-nos en les experiències de les persones trans. El treball de Merchan és particularment rellevant en un context en què es fa evident la necessitat d'erradicar la transfòbia, de lluitar per la despatologització del col·lectiu trans, i de garantir-ne la seguretat i els drets fonamentals. La mostra, a cura de Marta Sesé, inclou tres videoprojeccions. Les dues primeres són films en què Pol Merchan es reflecteix amb artistes com Del LaGrace Volcano, Kathy Acker i Nazario Luque. L'última, *La llum que cobreix les ferides*, produïda amb motiu de l'exposició, és un film on el Pol dialoga amb la seua mare sobre pors, silencis, ferides i cicatrius. L'exposició la completen una publicació digital en accés obert i un programa de mediació per a tots els públics.

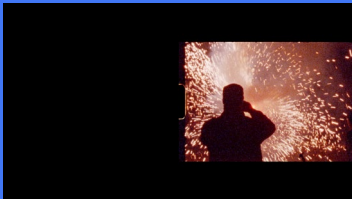






PIRATAS, FAUNOS, DEMONIOS.
TOCAR EL CINE, TOCAR LA SUTURA
MARTA SESÉ

CAST



Los piratas, faunos y demonios que convoca Pol Merchan no tienen nada de fantasía, lo tienen todo de real. Proviene de épocas y lugares distintos, pero están reunidos alrededor de una misma mesa, charlando con intensidad sobre cómo ha sido el largo camino —con sus luces y sus sombras— que les ha permitido llegar hoy aquí. Es invocando esa magia, sugiriendo aquello que aparentemente no puede ser, que se consigue construir una realidad deseada, consciente, radical y verdaderamente posible. Es en la ficción, como estrategia, donde se halla el potencial de realidad. Los tres cortometrajes de Pol Merchan que se reúnen en *Piratas, faunos, demonios* conforman una trilogía que es, al mismo tiempo, un camino de ida y vuelta en la búsqueda de un reflejo y una genealogía de lo andrógino y de la disidencia sexual y de género que acompaña y enriquece el proceso de transformación del propio Merchan.

Pirate Boys (2018), *El jardín de los faunos* (2022) y *La llum que cobreix les ferides* (2024) son los títulos de los tres cortometrajes en los que se centra la exposición. La corporalidad y las experiencias transgénero, especialmente la transmasculinidad, es uno de los nexos comunes, junto con la creación, inclusión y preservación de material de archivo —tanto fotográfico, cinematográfico, como oral— o la materialidad de la película analógica, atendiendo particularmente a la capacidad transformadora de los formatos super 8 y 16 mm. En los dos primeros cortometrajes, Pol Merchan se acerca a las biografías de otros artistas cuyas experiencias vitales se reflejan en su obra y, en el tercero, la aproximación es la misma pero el caso de estudio es, en ese caso, el propio Merchan. Otros elementos que enlazan las distintas propuestas que se reúnen en esta exposición son la pulsión artística en relación con experiencias personales radicales o la exploración identitaria y corporal, en la que el cine y otras disciplinas operan, al mismo tiempo, como refugio y como escape.

En la presente publicación, una serie de autorxs enriquecen y definen el marco —siempre abierto a otras posibles lecturas— en el que se ubica el trabajo de Pol Merchan. Combinando apreciaciones con mayor perspectiva y otras mucho más cercanas, este libro reúne textos de la artista, escritora y activista transfeminista Lucía Egaña, quien con una escritura de pastiche dialoga con el cortometraje *Pirate Boys*, película que se hace valer de un lenguaje cinematográfico similar; delx artista y activista intersex Del LaGrace Volcano, quien, como artista al que Merchan se aproxima en *Pirate Boys*, da testimonio de su estrecho vínculo con Kathy Acker, la escritora punk americana que también es punto de anclaje en el film; del investigador, editor y comisario Aimar Arriola, quien se aproxima al cortometraje *El jardín de los faunos* a través de una metáfora sobre el amor como un jardín; y del artista e historietista Nazario Luque, considerado como uno de los referentes del comic gay y contracultural, quien, como protagonista de *El jardín de los faunos*, nos acerca a los momentos del rodaje de la película y a su historia

CAST

de amor con Alejandro, que tan bien se refleja en ella; y del propio Pol Merchan, quien se adentra en *La llum que cobreix les ferides*, su producción más reciente.

La arquitectura que propone la muestra recibe al visitante con las pantallas de espalda, apenas viendo ninguna película y solo apreciando una serie de fotografías e ilustraciones que no son de Pol Merchan, sino que pertenecen o reflejan a lxs compañerxs de viaje durante esta visita. Se trata de los retratos de Del LaGrace Volcano a Kathy Acker y de las ilustraciones de Nazario. Todavía no estamos con ellxs, pero lxs vemos a lo lejos y son quienes nos animan a dar los primeros pasos, pasando de estar solxs a estar en comunidad. Otro de los aspectos visibles nada más entrar en la sala es la estructura de las propias pantallas, que se muestra desde su crudeza, haciendo visibles las suturas, los distintos fragmentos que conforman un todo, de la misma manera en que Merchan hace hincapié en la materialidad de lo filmico y del mismo modo, también, en que se hace alusión a la corporalidad trans. Una vez terminamos de ver la exposición, sentadxs sobre el último palé para ver la última película, vemos el recorrido hecho. *Pirate Boys* y *El jardín de los faunos* nos acompañan, nos miran, pues ha sido necesario darles la mano para estar donde nos encontramos, ante Pol y Rosa, en su esperado paseo, en su esperada conversación que encontramos en *La llum que cobreix les ferides*.¹

La muestra se abre con los retratos de Del LaGrace Volcano a Kathy Acker confrontándonos directamente. Ambos protagonizan el cortometraje *Pirate Boys*, en el que los escritos de Kathy Acker, escritora punk estadounidense nacida en 1947, así como las fotografías delx artista y activista intersex Del LaGrace Volcano, funcionan como lente para explorar la subjetividad trans y el potencial queer del cine. El cortometraje de Merchan entremezcla y funde múltiples narrativas: la exploración del cuerpo partiendo de la doble mastectomía de Acker, en la que la herida —un concepto que se recupera en otros trabajos suyos— no se lee solo desde el cáncer, sino desde su capacidad para rechazar el género impuesto y como un elemento que no representaría una falta, sino que, contrariamente, completa el cuerpo trans; la documentación de la comunidad punk; y la exploración performativa del género. Formalmente, Merchan se hace valer de las mismas estrategias que Acker empleaba en su escritura —el pastiche, la apropiación, el recorte— para construir una narrativa experimental que sucede, en gran medida, dentro de la Tuntenhaus, un espacio ocupado en Berlín en 1981 por parte de la comunidad queer. *Pirate Boys* recupera, así mismo, archivos orales originales de Kathy Acker y, en un momento determinado, ha-

¹ En relación con la arquitectura, quiero agradecer al proyecto Choro, concretamente a Noela Coveiro Velasco, Mikel Iniesta y Víctor Ruiz Colomer, la conversación mantenida con Pol y conmigo para permitir que florecieran posibles distribuciones afines con el discurso del proyecto.

los ojos, como órganos desde los que experimentar el cine, y dan cabida al cuerpo y a la piel como el órgano que de mayor manera empatiza con las imágenes, el sonido y las texturas propuestas: «Cuando la visión es como el tacto, el tacto que el objeto devuelve puede ser como una caricia, aunque también puede ser violento, una violencia no hacia el objeto sino hacia el espectador. La violencia puede ocurrir en un cambio brusco de la imagen háptica a la óptica, confrontando el espectador con un objeto entero y distante cuando ella lo había estado contemplando de cerca y en parte. La visualidad háptica implica una tensión entre el espectador y la imagen, porque siempre está ahí este potencial violento. La visualidad háptica implica hacerse vulnerable a la imagen, invirtiendo la relación de control que caracteriza la visión óptica».⁵ También lx investigadorx Eliza Steinbock refuerza esta tesis a través de su ensayo *Shimmering Images*, en el que hace alusión a cómo tanto la estética transgénero como la cinematográfica operan a través de la práctica corporal y el principio tecnológico de disyunción: «Más radicalmente, dentro de las prácticas del cine, desvincular y revincular a través de los cortes, las brechas y las fisuras tienen lugar en el curso normal de la cinematografía, en lugar de ser excepciones. Esto la convierte en la forma de arte más adecuada para una comparación políticamente ventajosa con las formas transgénero de encarnación. Además, abordar la corporeidad a través del cine sirve para desviar el énfasis en la diferencia de sexo/género a través de la estética».⁶

Así mismo, y haciendo alusión a cómo la experiencia de visionado, lo que se percibe, es distinto según cuál sea la identidad del espectador y su capacidad de deseo, de querer ver entre la disyunción, entre aquello que sostiene la concepción binaria del género, Steinbock añade: «Cualquier cuerpo se convierte en alguien para aquellos que, como yo, quieren ver a través de la disyunción, que delinean la oscilación vacilante. Nuestra visión carnal percibe de una manera afirmativa lo que para a otros es un punto ciego y les parece inescrutable o —peor aún— simplemente ilusorio. Basándome en prácticas cinéfilas de buscar la construcción de un nuevo modelo conceptual para el deseo trans —para transición y para las personas en transición—, encuentro mi camino a través del agua que brilla con el calor ascendente» ^{. 7}

Y mencionando lo «ilusorio», quizás pueda intuirse, a estas alturas, que los piratas, faunos y demonios de los que hablábamos al principio son, precisa-

⁵ *Ibid.*

⁶ Eliza Steinbock, *Shimmering Images. Trans Cinema, Embodiment, and the Aesthetics of Change*. Durham i Londres: Duke University Press, 2019, p. 6.

⁷ *Ibid.*, p. 8.

Lejos de lo que pueda parecer la descripción del argumento a simple vista, el cortometraje no es en absoluto ensimismado ni pretende resolver o atender a un problema personal, sino que parte de la idea de que los problemas personales son problemas políticos. En este sentido hay algo catártico en la película que hace visible un dolor compartido por una comunidad, a la vez que una vía de reconciliación y amparo o alivio para esa misma comunidad. El propio Pol Merchan, en relación con este aspecto, explica que «esta película se construye mediante largas conversaciones entre una madre y un hijo (entre mi madre y yo). En varios momentos de la película vemos a lxs personajes andando, conversando mientras dan un largo paseo, procesando el presente mediante el movimiento y el andar. La idea de acompañarse y sujetarse mutuamente está presente. Por este mismo motivo nació la composición en forma de díptico de la película. En ella vemos cómo dos imaginarios dialogan, en el lado izquierdo imágenes del presente en formato digital y, en el derecho, imágenes analógicas en super 8 que remiten a un lugar pasado, a una memoria. La forma de díptico fue necesaria para no dejar a lxs personajes solxs, alienadxs, para que este acompañamiento estuviese en la propia forma. La película sostiene el momento presente, el peso de esas conversaciones y de las emociones que se detonan. A pesar de que la película toca temas fuertes como son la violencia en el núcleo familiar, la inestabilidad emocional o el largo proceso de una transición, pienso que lo que marca la dirección de la pieza es un sentimiento de reparación y de reconciliación, de escucha, de observar la complejidad de las cosas como si de un prisma se tratase. En las tres películas intenté que no hubiera una mirada direccional o jerárquica. Las películas se construyen a través de diálogos entre varias personas. En *Pirate Boys* el diálogo se plantea a tres entre Del LaGrace Volcano, Kathy Acker y yo; en *El jardín de los faunos*, entre Nazario, Alejandro y yo acompañándoles, y en *La llum que cobreix les ferides*, el diálogo es entre mi madre, yo y nuestros demonios. La creación de esta película fue catártica y la escena del baile de los demonios pienso que plasma las emociones que provocó producirla, por una parte la confusión al despertar fantasmas y, por otra, alivio y ligereza al dejarlos ir».

La llum que cobreix les ferides es el cortometraje que cierra el tríptico. En este sentido, el propio Pol Merchan explica cuál ha sido el proceso de conceptualización de la trilogía hasta su cierre: «Esta trilogía de películas se fue generando poco a poco. Primeramente, *Pirate Boys* fue un viaje de ida, de exploración identitaria y autoconocimiento. *El jardín de los faunos*, tras casi quince años viviendo en Berlín, supuso el principio de un viaje de retorno, reconectando con una ciudad, con una historia, con unos ancestros y familia elegida. *La llum que cobreix les ferides* continúa con este viaje interior, deteniéndose a escuchar y a procesar emociones que necesitaron distancia y

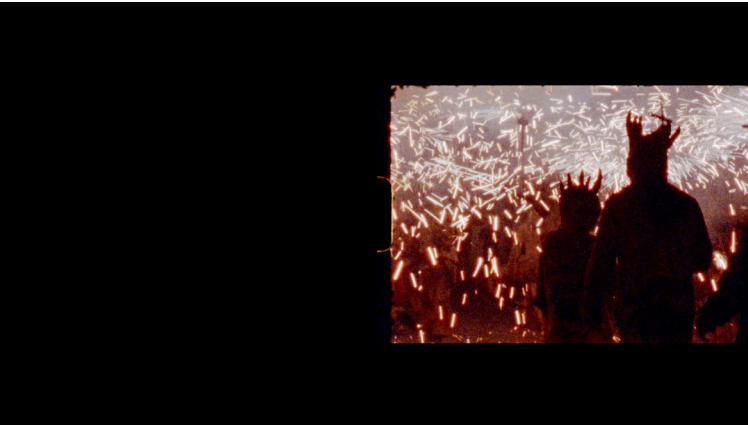
cia el final del cortometraje, escuchamos de su propia voz: «La existencia y la aparición de estos frikis anuncian la revelación del misterio, así que de todos los misterios. Como si descubrir una cosa fuera simplemente verla [...]». Me interesa detenerme en esta frase por la manera en que la propia Acker vincula el reconocimiento del *freak*, de la comunidad queer, de la comunidad trans, como un momento revelador y de ruptura. En este sentido me parece oportuno recuperar las reflexiones de Jack Halberstam en relación a cómo el cine que aborda cuestiones transgénero genera momentos de ruptura entre distintos registros temporales de pasado, presente y futuro.²

Una aproximación a otro artista también se encuentra en la segunda pantalla. *El jardín de los faunos* se acerca a la figura de Nazario Luque mediante un retrato íntimo de una de las figuras más destacadas del cómic *underground* de los años setenta. El cortometraje propone un viaje a la contracultura travesti de Barcelona, entre el pasado y el presente, poniendo sobre la mesa material de archivo y memoria oral en una oda a la vida, el amor, el deseo y la pérdida, conceptos, todos ellos, que se pueden rastrear en la producción de Merchan. Desde un lenguaje experimental y metanarrativo, el cortometraje hace especial hincapié en los cómics explícitamente homoeróticos y sexuales que Nazario publicó a finales de los setenta, así como en la vitalidad de la comunidad queer en un periodo de fuerte represión y clandestinidad. La hipersexualización de ambas narrativas convive con un acercamiento tierno y afectivo a la relación que Nazario mantuvo con su pareja, Alejandro, durante varias décadas. En relación con la película se muestran, asimismo, algunos ejemplares originales de *Anarcoma*, una de las historietas publicadas por Nazario, así como la pintura *Ofrenda a San Sebastián / Alegoría del SIDA*.

En la tercera pantalla: un reencuentro, un volver al lugar de origen como hilo para cerrar una herida, es de lo que habla *La llum que cobreix les ferides*, un cortometraje producido expresamente para la exposición, que ha contado con el apoyo de La Panera para su producción. Después de acercarse a otras figuras —Kathy Acker, Del LaGrace Volcano, Nazario— que conforman, en cierta medida, una familia elegida, una comunidad en la que reconocerse, *La llum que cobreix les ferides* es un reencuentro entre Pol y su madre, Rosa. Un paseo íntimo en el que, tras un tiempo de distancia, es posible hablar, escucharse, entenderse y aceptar las diferencias. Este cortometraje, como también los demás, da cuenta de la dureza de la experiencia propia, de la necesidad de tomar decisiones difíciles, y también necesarias, pero en las que siempre sigue habiendo lugar para la ternura.

² Véase Jack Halberstam, *In a Queer Time and Place*. Nueva York y Londres: New York University Press, 2005, pp. 77-78.

mente, Kathy Acker, Del LaGrace Volcano, Nazario Luque, Pol Merchan y Rosa Taribó (sumemos, sin duda, a las autoras de este libro: Aimar Arriola y Lucía Egaña), quienes no tienen nada de fantasía y lo tienen todo de real. O quizás sea todo lo contrario y por eso sean, justamente, realidades radicalmente posibles, radicalmente deseables.



CAST



PIRATES, FAUNS, DEMONS. TOUCHING THE CINEMA, TOUCHING THE SUTURE MARTA SESÉ

The pirates, fauns, and demons convoked by Pol Merchan have nothing to do with fantasy, they are all real. They come from different periods and places, but they meet around the same table, talking intensely about the long journey – with its lights and shadows – that has allowed them to arrive here today. It is by invoking that magic, suggesting that which apparently cannot be, that one can construct a reality that is desired, conscious, radical, and truly possible. It is in fiction, as a strategy, where the potential for reality lies. Pol Merchan's three short films that are brought together in *Piratas, faunos, demonios* [Pirates, fauns, demons] make up a trilogy that is, at the same time, a round trip in search of a reflection and a genealogy of the androgyne and of sexual and gender dissidence that accompanies and enriches Merchan's own process of transformation.

Pirate Boys (2018), *El jardín de los faunos* [The Garden of Fauns, 2022], and *La llum que cobreix les ferides* [The light that covers the wounds, 2024] are the titles of the three short films at the centre of the exhibition. Transgender corporeality and experiences – especially transmasculinity – form one of the common links, together with the creation, inclusion, and preservation of archive material – photographic and cinematographic as well as oral – and the materiality of analogue film, paying particular attention to the transformative capacity of the super 8 and 16 mm formats. In the first two shorts, Pol Merchan approaches the biographies of other artists whose life experiences are reflected in their work; in the third, the approach is the same, but the case study is Merchan himself. Other elements that link the various proposals that are brought together in this exhibition are the artistic drive in relation to radical personal experiences, identity, and bodily exploration, in which film and other disciplines operate as both a refuge and an escape.

In this publication, a series of authors enrich and define the framework – always open to other possible readings – in which Pol Merchan's work is located. Combining appreciations with a broad perspective with others that are much narrower, this book brings together texts by the artist, writer, and transfeminist activist Lucía Egaña, who writes in the form of a pastiche dialogue with the short *Pirate Boys*, a film that makes use of a similar cinematographic language; by the artist and intersex activist Del LaGrace Volcano, who – as the artist approached by Merchan in *Pirate Boys* – testifies to their close relationship with Kathy Acker, the American punk writer who is another anchor point in the film; by the researcher,

editor, and curator Aimar Arriola, who approaches the short *El jardín de los faunos* through a metaphor about love as a garden; by the artist and cartoonist Nazario Luque, considered to be one of the icons of the gay and countercultural comic who, as the protagonist of *El jardín de los faunos*, brings us closer to the moments of the making of the film and his love story with Alejandro, which is so well reflected in it; and by Pol Merchan himself, who delves into *La llum que cobreix les ferides*, his most recent production.

The architecture proposed by the exhibition welcomes the visitor with the backs of the screens, so that they can hardly see any film and appreciate only a series of photographs and illustrations that are not by Pol Merchan but which belong to or reflect the travelling companions during this visit. These are Del LaGrace Volcano's portraits of Kathy Acker and Nazario's illustrations. We are still not with them, but we see them in the distance, and it is they who encourage us to take the first steps, moving from being alone to being in community. Another of the aspects that is visible as soon as one enters the room is the structure of the screens themselves, which are shown in all their crudeness, making the stitches visible, the various fragments that make up a whole, in the same way that Merchan emphasizes the materiality of the filmic and in the same way that an allusion to trans corporeality is made. Once we finish viewing the exhibition, sitting on the final pallet to see the last film, we see the route taken. *Pirate Boys* and *El jardín de los faunos* accompany us, they look at us, for we have had to engage with them to get to where we now find ourselves, in front of Pol and Rosa, in their long-awaited walk, in their long-awaited conversation that we find in *La llum que cobreix les ferides*.¹

The show opens with Del LaGrace Volcano's portraits of Kathy Acker confronting us directly. Both feature in the short film *Pirate Boys*, in which the writings of Kathy Acker, the American punk writer born in 1947, and the photographs of the artist and intersex activist Del LaGrace Volcano act as a lens for exploring trans subjectivity and the queer potential of cinema. Merchan's short

¹ In relation to architecture, I would like to thank the Choro project (specifically Noela Coveló Velasco, Mikel Iniesta, and Víctor Ruiz Colomer), for the conversation with Pol and I that allowed possible distributions in line with the project's discourse.

specifically for this exhibition whose production has been supported by La Pan-
era. After approaching other figures – Kathy Acker, Del LaGrace Volcano, Nazario – who comprise, to a certain extent, a chosen family, a community in which one can recognize oneself,

La llum que cobreix les ferides is a reunion between Pol and his mother, Rosa. An intimate walk in which, after a time of distance, it is possible to speak, listen to each other, understand each other, and accept the differences. This short film, like the others, gives an account of the toughness of one's own experience, the need to take difficult – but also necessary – decisions, but in which there's still room for tenderness.

Far from what the description of the argument may seem at first sight, the film is not at all self-absorbed and nor does it try to resolve or tackle a personal problem. Rather, it starts out from the idea that personal problems are political problems. In this sense there is something cathartic in the film which makes visible a pain that is shared by a community at the same time as a way of reconciliation and relief for that community. Pol Merchan himself, in relation to this aspect, explains that “this film is constructed through long conversations between a mother and a son (between my mother and me). At various points of the film we see the characters walking, chatting while taking a long walk, processing the present through movement and walking. The idea of accompanying and supporting each other is present. It was for this reason that the form of the film is a diptych. In it we see how two imaginaries dialogue with each other: on the left-hand side images of the present in digital format and, on the right, analogue images in Super 8 that point to a place in the past, a memory. The form of the diptych was necessary so that the characters were not left alone, alienated, so that this accompaniment was expressed in the form. The film holds the present moment, the weight of those conversations and the emotions that are triggered. Even though the film touches strong topics such as violence within the nuclear family, emotional instability, and the long process of a transition, I think that what marks the direction of the piece is a feeling of reparation and reconciliation, of listening, of observing the complexity of things as if it they were a prism. In the three films, I tried not to have a directional or hierarchic gaze. The films are constructed through dialogues between various people. In *Pirate Boys*, the dialogue is between three people, Del LaGrace Volcano, Kathy Acker, and me. In *El jardín de los faunos*, between Nazario and Alejandro with me accompanying them. In *La llum que cobreix les ferides*, the dialogue is between my mother, me, and our demons. The creation of this film was cathartic and the scene of the dance of the demons I think captures the emotions that provoked its production, one the one hand the confusion on waking up ghosts and, on the other, relief and lightness in letting them go.”

film mixes and fuses multiple narratives: the exploration of the body starting from Acker's double mastectomy, in which the wound – a concept revived in other of Merchan's works – is read not only from cancer but also from its capacity to reject imposed gender and as an element that, rather than representing a lack, would in fact complete the trans body; the documentation of the punk community; and the performative exploration of gender. Formally, Merchan makes use of the same strategies that Acker employed in her writing – pastiche, appropriation, cutting – to construct an experimental narrative that largely takes place within the Tuntenhaus, a space in Berlin occupied by the queer community in 1981. *Pirate Boys* also recovers original oral archives of Kathy Acker and, at a given moment towards the end of the short film, we hear her own voice: “The existence and appearance of these freaks announce the revelation of the mystery, thus of all mysteries. As if to find out is simply to see [...]”. This sentence interests me for the way in which Acker herself sees the recognition of the freak, of the queer community, of the trans community as a moment of revelation and rupture. In this respect it seems timely to recover Jack Halberstam's reflections on how film that tackles transgender issues generates moments of rupture between different temporal registers of past, present, and future.²

An approach to another artist is also found on the second screen. *El jardín de los faunos* addresses the figure of Nazario Luque through an intimate portrait of one of the leading figures of the underground comic in the 1960s. The short film proposes a trip around the transvestite counterculture of Barcelona, between the past and the present, putting on the table archive material and oral memory in an ode to life, love, desire, and loss – all concepts that can be traced in Merchan's production. From an experimental and metanarrative language, the film places special emphasis on the explicitly homoerotic and sexual comics that Nazario published at the end of the 1970s, as well as on the vitality of the queer community during a period of strong repression and clandestinity. The hypersexualization of both narratives exists alongside a tender and touching approach to the relationship that Nazario maintained with his partner, Alejandro, over several decades. Shown in relation to the film are some original examples of *Anarcoma*, one of the comic strips published by Nazario, as well as the painting *Ofrenda a San Sebastián/Alegoría del SIDA* [Offering to St. Sebastian/Allegory of AIDS].

On the third screen: a reunion, a return to the place of origin as a thread to close a wound, is spoken of in *La llum que cobreix les ferides*, a short film produced

² See Jack Halberstam, *In a Queer Time and Place*. New York and London: New York University Press, 2005, pp.77–78.

La llum que cobreix les ferides is the short film that closes the triptych. In this sense, Pol Merchan himself explains the process of conceptualizing the trilogy up until its closure: “This trilogy of films was generated little by little. First, *Pirate Boys* was an outward journey, of exploring identity and self-knowledge. *El jardín de los faunos*, after almost fifteen years living in Berlin, implies the beginning of a return trip, reconnecting with a city, with ancestors, and a chosen family. *La llum que cobreix les ferides* continues with this inner journey, pausing to listen and to process emotions that needed time and rest. This film returns to questions that had already appeared in *Pirate Boys*, such as childhood, the nuclear family, and growing up as a queer person. This last short film is the return after a long journey, it is a film that makes amends, that closes deep wounds. The trilogy is also created from a mythological imaginary: pirates, fauns, and demons. Also from elements such as earth, water, air, and fire... In *Pirate Boys* there was a marine imaginary, in *El jardín de los faunos* passion and fire, while *La llum que cobreix les ferides* is accompanied by a feeling for the earth that sustains us, for the sea and the water that carry away what we don’t need anymore. I understand the demons as that which is hidden and which – merely by uncovering them and approaching them, those shadows – we can understand and heal them. It is generally thought that demons are malevolent figures. But in ancient Greece the term did not have a necessarily negative connotation. This film makes peace with those demons, with my own and those of others.”

I mentioned in the introduction to this text how the filmic materiality belonging to the formats of 16 mm and Super 8 bathe the whole of Pol’s work. The texture that these formats provide increases the physicality of the cinematographic experience, bringing us close to what Laura U. Marks calls “haptic visuality”, in which the eyes function as organs of touch: “Haptic visuality, a term contrasted to optical visuality, draws from other forms of sense experience, primarily touch and kinaesthetics. Because haptic visuality draws upon other senses, the viewer’s body is more obviously involved in the process of seeing than is the case with optical visuality. [...] Touch is a sense located on the surface of the body: thinking of cinema as haptic is only a step towards considering the ways in which cinema appeals to the body as a whole.”³ Similarly, Laura U. Marks stresses that “haptic images are erotic independently of their content, because they construct an intersubjective relationship between the viewer and the image.”⁴ This notion of haptic visuality is palpable in Merchan’s filmography, in which the texture of the cinematographic material plays its own role, empha-

3 Laura U. Marks, “Video haptics and erotics,” in *Screen*, Volume 39, Issue 4, p.332.
4 *Ibid.*, p. 341.

sising the grain, the focus – sometimes precarious – the loss of proportion, the cut, the suture, among other things. Perhaps *Pirate Boys* is the film which places the greatest emphasis on this aspect, in which the cut as a cinematographic strategy, is additionally linked poetically to the cut and scar of the trans body. With all this, Merchan’s films highlight the limits of visuality, of the eyes as organs from which to experience cinema, and accommodate the body and the skin as the organ that, in a greater way, empathizes with the images, the sound, and the textures proposed: “When vision is like touch, the object’s touch back may be like a caress, though it may also be violent – a violence not towards the object but towards the viewer. Violence may occur in an abrupt shift from haptic to optical image, confronting the viewer with an object whole and distant where she had been contemplating it closeup and in part. Haptic visuality implies a tension between viewer and image, then, because this violent potential is always there. Haptic visuality implies making oneself vulnerable to the image, reversing the relation of mastery that characterizes optical viewing.”⁵ The researcher Eliza Steinbock also reinforces this thesis in their essay *Shimmering Images*, in which they allude to how both transgender and cinematographic aesthetics operate through body practice and the technological principle of disjunction: “More radically, within practices of filmmaking delinking and relinking across the cuts, gaps, fissures take place in the normal course of cinematography, rather than being exceptions. This makes it the art form most suited to a politically advantageous comparison with transgender forms of embodiment. Moreover, approaching embodiment through film reroutes the emphasis on sex/gender difference through aesthetics.”⁶

Similarly, and alluding to how the viewing experience – that which is perceived – is different according to the identity of the viewer and their capacity of desire, of wanting to see between the disjunction, between that which sustains the binary concept of gender, Steinbock adds: “Any body becomes somebody to those like myself who desire to see across the disjunction, who trace the wavering oscillation. Our carnal vision affirmatively perceives what to others is a blind spot, seems inscrutable or, worse, seem simply illusory. Drawing on cinephilic practices of looking to build a new conceptual model for trans desire – for transition and for those in transition – I make my way across the water that shimmers with heat rising.”⁷

5 *Ibid.*
6 Eliza Steinbock, *Shimmering Images. Trans Cinema, Embodiment, and the Aesthetics of Change*. Durham and London: Duke University Press, 2019, p. 6.
7 *Ibid.*, p. 8.

And speaking of the “illusory”, perhaps it can be intuited at this stage that the pirates, fauns, and demons of which were spoken at the start are precisely Kathy Acker, Del LaGrace Volcano, Nazario Luque, Pol Merchan, and Rosa Taribó (and we can add without any shadow of doubt the authors of this book, Aimar Arriola and Lucía Egaña), who have nothing of fantasy and everything of the real. Or perhaps it is completely the opposite and it is precisely because of this that they are realities that are radically possible, radically desirable.



PIRATES, FAUNES, DIMONIS. TOCAR EL CINEMA, TOCAR LA SUTURA

MARTA SESÉ

Els pirates, faunes i dimonis que convoca Pol Merchan no tenen res de fantasia, ho tenen tot de real. Provenen d’èpoques i de llocs diferents, però es reuneixen al voltant d’una mateixa taula, xerrant amb intensitat sobre com ha estat el llarg camí —amb les seues llums i les seues ombres— que els ha permès arribar avui aquí. És invocant aquesta màgia, suggerint el que aparentment no pot ser, que s’aconsegueix construir una realitat desitjada, conscient, radical i veritablement possible. És en la ficció, com a estratègia, on hi ha el potencial de realitat. Els tres curtmetratges de Pol Merchan aplegats a *Pirates, faunes, dimonis* configuren una trilogia que és, alhora, un camí d’anada i tornada a la recerca d’un reflex i d’una genealogia de l’androgín i de la dissidència sexual i de gènere que acompanya i enriqueix el procés de transformació del mateix Merchan.

Pirate Boys (2018), *El jardín de los faunos* (2022) i *La llum que cobreix les ferides* (2024) són els títols dels tres curtmetratges en què se centra l’exposició. La corporalitat i les experiències transgènere, especialment la transmasculinitat, són un dels nexes comuns, juntament amb la creació, la inclusió i la preservació de material d’arxiu —tant fotogràfic com cinematogràfic o oral— o la materialitat de la pel·lícula analògica, atenent particularment la capacitat transformadora dels formats súper-8 i 16 mm. En els dos primers curtmetratges, Pol Merchan s’apropa a les biografies d’altres artistes, les experiències vitals dels quals es reflecteixen en la seua obra, i en el tercer, l’aproximació és la mateixa, però l’objecte d’estudi és, en aquest cas, el mateix Merchan. Altres elements que enllacen les diferents propostes que es reuneixen en aquesta exposició són la pulsio artística en relació amb experiències personals radicals o l’exploració identitària i corporal, en què el cinema i altres disciplines operen, alhora, com a refugi i com a fuga.

En aquesta publicació, una sèrie d’autoris enriqueixen i defineixen el marc —sempre obert a altres possibles lectures— en què s’ubica el treball de Pol Merchan. Combinant apreciacions amb més perspectiva i d’altres molt més properes, aquest llibre reuneix textos de l’artista, escriptora i activista transfeminista Lucía Egaña, la qual, amb una escriptura pastitx, dialoga amb el curtmetratge *Pirate Boys*, pel·lícula que es val d’un llenguatge cinematogràfic similar; de l’artista i activista intersexe Del LaGrace Volcano, que, com a artista a qui Merchan s’aproxima a *Pirate Boys*, dona testimoni del seu estret vincle

amb Kathy Acker, l’escriptora punk americana que també és punt d’ancoratge al film; de l’investigador, editor i comissari Aimar Arriola, el qual s’aproxima al curtmetratge *El jardín de los faunos* a través d’una metàfora sobre l’amor com un jardí; de l’artista i vinyetista Nazario Luque, considerat un dels referents del còmic gai i contracultural, el qual, com a protagonista d’*El jardín de los faunos*, ens apropa als moments del rodatge de la pel·lícula i a la seua història d’amor amb l’Alejandro, que tan bé s’hi reflecteix, i del mateix Pol Merchan, que s’en-dinsa en *La llum que cobreix les ferides*, la seua producció més recent.

L’arquitectura que proposa la mostra rep el visitant amb les pantalles a l’es-quena, amb prou feines veient cap pel·lícula i només apreciant una sèrie de fotografies i il·lustracions que no són de Pol Merchan, sinó que pertanyen a les companyis de viatge durant aquesta visita, o que lis reflecteixen. Es tracta dels retrats de Del LaGrace Volcano a Kathy Acker i de les il·lustracions de Nazario. Encara no som amb ellis, però lis veiem a la llunyania i són lis qui ens animen a fer els primers passos, i a passar d’estar solis a estar en comunitat. Un altre dels aspectes visibles només entrar a la sala és l’estructura de les pantalles mateixes, que es mostra des de la seua cruesa, i fa visibles les sutures, els dife-rents fragments que configuren un tot, de la mateixa manera que Merchan posa l’accent en la materialitat del que és fílmic i, també, en el fet que es fa al·lusió a la corporalitat trans. Un cop acabem de veure l’exposició, asseguts sobre l’últim palet per mirar la darrera pel·lícula, veiem el recorregut fet. *Pirate Boys* i *El jardín de los faunos* ens acompanyen, ens miren, ja que ha calgut donar-los la mà per ser on ens trobem, davant del Pol i la Rosa, en el seu passeig inesperat, en la seua anhelada conversa, que trobem en *La llum que cobreix les ferides*.¹

La mostra s’obre amb els retrats de Del LaGrace Volcano a Kathy Acker i ens hi confronta directament. Totis dos protagonitzen el curtmetratge *Pirate Boys*, en què els escrits de Kathy Acker, escriptora punk estatunidenca nascuda el 1947, així com les fotografies de l’artista i activista intersex Del LaGrace Volca-

¹ En relació amb l’arquitectura, vull agrair al projecte Choro, concretament a Noela Covelo Velasco, a Mikel Iniesta i a Víctor Ruiz Colomer, la conversa mantinguda amb el Pol i amb mi per permetre que florissin possibles distribucions afins amb el discurs del projecte.

no, funcionen com una lent per explorar la subjectivitat trans i el potencial queer del cinema. El curtmetratge de Merchan entremescla i fon múltiples narratives: l’exploració del cos partint de la doble mastectomia d’Acker, en què la ferida —un concepte que es recupera en tots els treballs de Merchan— no es llegeix només des del càncer, sinó des de la seua capacitat per rebutjar el gènere imposat i com un element que no representaria una falta, sinó que, al contrari, completa el cos trans; la documentació de la comunitat punk, i l’exploració performativa del gènere. Formalment, Merchan empra les mateixes estratègies que Acker usava en la seua escriptura —el pastitx, l’apropiació, el retall— per construir una narrativa experimental que té lloc, en gran mesura, dins de la Tuntenhaus, un espai ocupat a Berlín el 1981 per part de la comunitat queer. *Pirate Boys* recupera, així mateix, arxius orals originals de Kathy Acker i, en un moment determinat, cap al final del curtmetratge, sentim la seua pròpia veu: «L’existència i l’aparició d’aquests friquis anuncien la revelació del misteri; per tant, de tots els misteris. Com si descobrir una cosa fos simplement veure-la [...]». M’interessa aturar-me en aquesta frase per la manera com la mateixa Acker vincula el reconeixement del friqui, de la comunitat queer, de la comunitat trans, com un moment revelador i de ruptura. En aquest sentit, em sembla oportú recuperar les reflexions de Jack Halberstam sobre com el cinema aborda qüestions transgènere i genera moments de ruptura entre diferents registres temporals de passat, present i futur.²

Una aproximació a un altre artista es troba també en la segona pantalla. *El jardín de los faunos* s’apropa a la figura de Nazario Luque mitjançant un retrat íntim d’una de les figures més destacades del còmic underground dels anys setanta. El curtmetratge proposa un viatge a la contracultura transvestida de Barcelona, entre el passat i el present, i posa sobre la taula material d’arxiu i memòria oral en una oda a la vida, l’amor, el desig i la pèrdua, conceptes que es poden rastrejar en la producció de Merchan. Des d’un llenguatge experimental i metanarratiu, el curtmetratge incideix en els còmics explícitament homoeròtics i sexuals que el Nazario va publicar a finals dels setanta, així com en la vitalitat de la comunitat queer en un període de forta repressió i clandestinitat. La hipersexualització d’ambdues narratives conviu amb un apropament tendre i afectiu a la relació que el Nazario va mantenir amb la seua parella, l’Alejandro, durant diverses dècades. En relació amb la pel·lícula es mostren, així mateix, alguns exemplars originals d’*Anarcoma*, una de les historietes publicades pel Nazario, així com la pintura *Ofrenda a San Sebastián / Alegoría del SIDA*.

² Vegeu Jack Halberstam, *In a Queer Time and Place*. Nova York i Londres: New York University Press, 2005, p. 77-78.

En la tercera pantalla: d’un retrobament, d’una tornada al lloc d’origen com a fil per tancar una ferida, és del que parla *La llum que cobreix les ferides*, un curtmetratge produït expressament per a l’exposició, que ha tingut el suport de La Panera en la producció. Després d’apropar-se a altres figures —Kathy Acker, Del LaGrace Volcano, Nazario— que configuren, en certa mesura, una família escollida, una comunitat en què reconèixer-se, *La llum que cobreix les ferides* és un retrobament entre el Pol i la seua mare, la Rosa. Un passeig íntim en el qual, després d’un temps de distància, és possible parlar, escoltar-se, entendre’s i acceptar les diferències. Aquest curtmetratge, com també la resta, dona compte de la duresa de l’experiència pròpia, de la necessitat de prendre decisions difícils, i també necessàries, en les quals sempre continua havent-hi lloc per a la tendresa.

Lluny del que pugui semblar la descripció de l’argument a simple vista, el curtmetratge no és en absolut abstret ni pretén resoldre o tenir en compte un problema personal, sinó que parteix de la idea que els problemes personals són problemes polítics. En aquest sentit, hi ha alguna cosa catàrtica en la pel·lícula que fa visible un dolor compartit per una comunitat i, alhora, una via de reconciliació i empara o alleujament per a aquella mateixa comunitat. El mateix Pol Merchan, amb relació a aquest aspecte, explica que «aquesta pel·lícula es construeix mitjançant llargues converses entre una mare i un fill (entre la meua mare i jo). En diversos moments de la pel·lícula, veiem els personatges caminant, conversant mentre fan un passeig llarg, processant el present mitjançant el moviment i el caminar. La idea d’acompanyar-se i subjectar-se mútuament hi és present. Per aquest mateix motiu va néixer la composició en forma de díptic de la pel·lícula. Hi veiem com dos imaginaris dialoguen; al costat esquerre, imatges del present en format digital, i, al dret, imatges analògiques en súper-8 que remeten a un lloc passat, a una memòria. La forma de díptic era necessària per no deixar els personatges sols, alienats, perquè aquest acompanyament hi fos en la forma mateixa. La pel·lícula sosté el moment present, el pes d’aquestes converses i de les emocions que en sorgeixen. Malgrat que la pel·lícula toca temes forts, com són la violència en el nucli familiar, la inestabilitat emocional o el llarg procés d’una transició, penso que el que marca la direcció de la peça és un sentiment de reparació i de reconciliació, d’escolta, d’observar la complexitat de les coses com si es tractés d’un prisma. En les tres pel·lícules vaig intentar que no hi hagués una mirada direccional o jeràrquica. Les pel·lícules es construeixen a través de diàlegs entre diverses persones. A *Pirate Boys* el diàleg es planteja a tres bandes entre Del LaGrace Volcano, Kathy Acker i jo; en *El jardín de los faunos*, entre el Nazario, l’Alejandro i jo acompanyant-los, i en *La llum que cobreix les ferides*, entre la meua mare, jo i els nostres dimonis. La creació d’aquesta pel·lícula va

ser catàrtica, i l'escena del ball dels dimonis crec que plasma les emocions que va provocar produir-la: d'una banda, confusió en despertar fantasmes, i, de l'altra, alleugeriment i lleugeresa en deixar-los marxar».

La llum que cobreix les ferides és el curtmetratge que tanca el tríptic. En aquest sentit, el mateix Pol Merchan explica quin ha estat el procés de conceptualització de la trilogia fins al seu tancament: «Aquesta trilogia de pel·lícules es va anar generant a poc a poc. Primerament, *Pirate Boys* va ser un viatge d'anada, d'exploració identitària i autoconeixement. *El jardín de los faunos*, després de gairebé quinze anys vivint a Berlín, va suposar el principi d'un viatge de retorn, reconnectant amb una ciutat, amb una història, amb uns ancestres i una família elegida. *La llum que cobreix les ferides* continua amb aquest viatge interior i es deté a escoltar i processar emocions que havien necessitat distància i repòs. Aquesta pel·lícula torna a qüestions que ja havien aparegut a *Pirate Boys*, com la infància, el nucli familiar i el fet de créixer sent una persona queer. Aquest últim curtmetratge és el retorn després d'un llarg viatge, una pel·lícula que fa les paus, que tanca ferides profundes. La trilogia es crea també a partir d'un imaginari mitològic —pirates, faunes i dimonis—, però també a partir d'elements, com la terra, l'aigua, l'aire i el foc... A *Pirate Boys* hi havia un imaginari marí; en *El jardín de los faunos*, la passió i el foc, mentre que a *La llum que cobreix les ferides* l'acompanya un sentiment per la terra que ens sosté, pel mar i l'aigua que s'emporten allò que ja no necessitem. Els dimonis s'entenen com allò que és ocult i que, només en destapar-los, en apropar-nos-hi, a aquelles ombres, podem entendre i sanar. Generalment, els dimonis es pensen com una figura malèvola; tanmateix, a l'antiga Grècia, el terme no tenia una connotació necessàriament negativa. Aquesta pel·lícula fa les paus amb aquests dimonis, amb els meus propis i amb els aliens».

En la introducció a aquest text esmentava que la materialitat fílmica pròpia dels formats de 16 mm i súper-8 impregna el conjunt del treball del Pol. La textura que proporcionen aquests formats augmenta la fisicitat de l'experiència cinematogràfica, ens apropa al que Laura U. Marks anomena «visualitat hàptica», en què els ulls funcionen com a òrgans del tacte: «La visualitat hàptica, terme contraposat a la visualitat òptica, es nodreix d'altres formes d'experiència sensorial, principalment el tacte i la sinestèsia. Com que la visualitat hàptica es recolza en els altres sentits, el cos de l'espectador òbviament està més implicat en el procés de veure-hi que en el cas de la visualitat òptica. [...] El tacte és un sentit situat a la superfície del cos: pensar en el cinema com una cosa hàptica és només un pas cap a considerar les maneres en què el cinema apel·la al cos

en conjunt».³ Així mateix, Laura U. Marks incideix en el fet que «les imatges hàptiques són eròtiques, independentment del seu contingut, perquè construeixen una relació intersubjectiva entre l'espectador i la imatge».⁴ Aquesta noció de visualitat hàptica és palpable en tota la filmografia de Merchan, en la qual la textura del material cinematogràfic té el seu propi paper, subratllant el gra, el focus —de vegades precari—, la pèrdua de la proporció o el tall, la sutura, entre d'altres. Potser *Pirate Boys* és la pel·lícula en la qual més s'incideix en aquest aspecte, en què, a més, el tall, com a estratègia cinematogràfica, es vincula poèticament amb el tall i la cicatriu del cos trans. Amb tot això, les pel·lícules de Merchan posen de manifest els límits de la visualitat, dels ulls, com a òrgans des dels quals experimentar el cinema i que donen cabuda al cos i a la pell com l'òrgan que més empatitza amb les imatges, el so i les textures proposades: «Quan la visió és com el tacte, el tacte que l'objecte retorna pot ser com una carícia, tot i que també pot ser violent, una violència no cap a l'objecte, sinó cap a l'espectador. La violència pot tenir lloc en un canvi brusc de la imatge hàptica a l'òptica, confrontant l'espectador amb un objecte sencer i distant quan l'havia estat contemplant de prop i en part. La visualitat hàptica implica una tensió entre l'espectador i la imatge, perquè aquest potencial violent sempre hi és. La visualitat hàptica implica fer-se vulnerable a la imatge, invertint la relació de control que caracteritza la visió òptica».⁵ L'investigadori Eliza Steinbock també reforça aquesta tesi a través del seu assaig *Shimmering Images*, en què al·ludeix a la manera com operen, tant l'estètica transgènere com la cinematogràfica, a través de la pràctica corporal i el principi tecnològic de disjunció: «Més radicalment, dins de les pràctiques del cinema de desvinculació i revinculació a través dels talls, les clivelles i les fissures tenen lloc en el curs normal de la cinematografia, en lloc de ser excepcions. Això la converteix en la forma d'art més adequada per a una comparació políticament avantatjosa amb les formes transgènere d'encarnació. A més, abordar la corporeïtat a través del cinema serveix per desviar l'èmfasi en la diferència sexe/gènere a través de l'estètica».⁶

Així mateix, i al·ludint al fet que l'experiència del visionament, el que es percep, és diferent segons quina sigui la identitat de l'espectador i la seua capacitat de desig, de voler-hi veure entre la disjunció, entre el que sosté la concepció binària del gènere, Steinbock afegeix: «Qualsevol cos esdevé algú per a aquells

³ Laura U. Marks, «Video haptics and eròtics», *Screen*, vol. 39, núm. 4, p. 332.

⁴ Ibid., p. 341.

⁵ Ibid.

⁶ Eliza Steinbock, *Shimmering Images. Trans Cinema, Embodiment, and the Aesthetics of Change*. Durham i Londres: Duke University Press, 2019, p. 6.

que, com jo, volen veure-hi a través de la disjunció, que delineen l'oscil·lació vacil·lant. La nostra visió carnal percep d'una manera afirmativa el que per a altres és un punt cec i els sembla inescrutable o —encara pitjor— simplement il·lusori. Basant-me en pràctiques cinèfiles de cercar la construcció d'un nou model conceptual per al desig trans —per a transició i per a les persones en transició—, trobo el meu camí a través de l'aigua que brilla amb la calor ascendent.».⁷

I, esmentant l'«il·lusori», potser es pot intuir, a hores d'ara, que els pirates, faunes i dimonis dels quals parlàvem al principi són, precisament, Kathy Acker, Del LaGrace Volcano, Nazario Luque, Pol Merchan i Rosa Taribó (sumem-hi, sens dubte, les autores d'aquest llibre: Aimar Arriola i Lucía Egaña), les quals no tenen res de fantasia i ho tenen tot de real. O potser és tot el contrari, i per això són, justament, realitats radicalment possibles, radicalment desitjables.

⁷ Ibid., p. 8.



LA LUZ QUE CUBRE LAS HERIDAS
POL MERCHAN

CAST



La invitación del Centre d'Art La Panera llegó cargada de sincronicidad. Justo me encontraba emprendiendo un proyecto con el que quería acercarme a mi propia historia familiar. La Panera y mi ciudad de origen se habían puesto de acuerdo para acogerme, animándome a emprender este viaje de reencuentro con el paisaje de Lleida.

En la exposición se presentaría la obra audiovisual comisionada por La Panera titulada *La llum que cobreix les ferides*, que cerraría la trilogía de cortometrajes compuesta además por *Pirate Boys*, situada en Berlín, seguida de *El jardí de los faunos*, en Barcelona. *La llum que cobreix les ferides* generaría un puente entre un pasado cercano y un presente que se estaba construyendo mediante la exposición. Como persona trans y desertora de mi lugar de origen, realizar una exposición en Lleida suponía algunos desafíos añadidos, y, al mismo tiempo, la oportunidad de reconectar desde otro lugar con ese pasado o quizás de sanar heridas que se quedaron abiertas en su momento.

En los primeros viajes a Lleida me dediqué a abrir cajas y cajones en busca de fotografías, diapositivas, películas super 8 y videocasetes. Mi padre, que no fue una persona del todo fácil, trabajó como fotógrafo en los noventa, y las cámaras automáticas y analógicas estuvieron a menudo presentes. Durante semanas me dediqué a mover fotos de una caja a otra, ordenándolas por épocas, por lugares o por las personas que aparecían en ellas: padre orfanato, padre Sahara, padre fiestas, madre joven, madre guitarra, Pol niño, Ibiza, Lleida, etc. El acto de tocarlas, de pasarlas de una mano a la otra, devino una especie de mantra repetitivo que me permitió de una forma casi fantasmagórica penetrar en ellas. Muchas de aquellas fotografías encarnaban historias crudas en su latencia, eventos no tan extraños en familias desestructuradas, pero, mediante la acumulación de caricias en el papel, una extraña luz parecía empezar a desprenderse de ellas. Una vez más, el mismo acogimiento y cuidado que llegó con la invitación de La Panera se hacía presente.

En verano, y con casi cuarenta grados, empecé una serie de encuentros con mi madre. Yo llevaba una grabadora de audio para tomar notas y una cámara de super 8. Visitamos algunos lugares, entre ellos la tumba de mi padre, un bosque, el estanque de Ivars, la casa de campo —ahora abandonada— donde solíamos veranear o el castillo de Lleida. En una de esas visitas fui a casa de mi madre. Ella estaba tumbada en la cama a oscuras para evitar el calor, cuando la conversación empezó de golpe con reproches y rencores. Era la primera vez que conectaba la grabadora de audio, cuando nuestras voces, de forma abrupta y catártica, empezaron a penetrar aquel lugar acuoso que se estaba convirtiendo en película. La obra que pensaba que se construiría mediante las fotografías de mi padre dio un giro inesperado, y nos convirtió, a mi madre y a mí, en protagonistas.

CAST

A ese encuentro le siguieron algunos más. Su voz y mi escucha, así como nuestros pasos descompasados, empezaron a trazar el esqueleto o hilo narrativo de la obra. Largas horas de conversaciones no fáciles de digerir, pero tratadas con cariño, en las que se tematizaron aspectos de nuestra historia familiar como las adicciones, mi propia transición de género, la salud mental o la vejez. Mi madre entraría poco a poco dentro de la imagen, primero mediante el sonido a través de notas de guitarra y su voz, y posteriormente con su sombra, su perfil, y, finalmente, todo su cuerpo. La película se había convertido en una especie de ente abstracto necesario para sostenernos, sostener aquel momento de vulnerabilidad y ternura, al igual que nos sostenía la propia exposición de La Panera.

Antes de regresar a Berlín con el material filmado y las grabaciones de sonido, propuse a mi madre hacer un ritual para cerrar aquello que había acontecido. Con la misma sincronicidad que fue apareciendo desde el principio del proceso, ella respondió que tuvo el mismo pensamiento y que quería quemar una carta que le mandé años atrás. Decidimos filmar ese momento o juego: ella quemaría la carta y yo, cámara en mano, capturaría el fuego y las cenizas del papel. Todo transcurrió con fluidez y excitación; la carta se quemó rápidamente mientras yo presionaba con el dedo índice el disparador de la cámara, hasta que la brisa hizo volar todas las cenizas.

Unas semanas después recogí las películas de super 8 en el laboratorio de Berlín. Todos los momentos y lugares registrados estaban digitalizados menos la carta y las cenizas. Al parecer, el último rollo de película se terminó justo antes de que mi madre encendiese el fuego. La frustración de no tener esas imágenes, de no haber capturado la complicidad de aquel momento, me hizo tomar consciencia de que *La llum que cobreix les ferides* es, en sí misma, una especie de carta o ritual. La película permitió que sucediera algo más que su propia existencia: creó un espacio donde poder observar nuestras propias sombras y dejar que transcurriera el tiempo necesario para que la luz saliese de ellas.

THE LIGHT THAT COVERS THE WOUNDS

POL MERCHAN

The invitation from the Centre d'Art la Panera arrived charged with synchronicity. I was just embarking on a project with which I wanted to approach my own family history. La Panera and my hometown had come together to welcome me, encouraging me to develop this journey of reunion with the landscape of Lleida.

The exhibition would present the audio-visual work commissioned by La Panera titled *La llum que cobreix les ferides* [The light that covers the wounds], which would complete the trilogy of short films comprising *Pirate Boys*, located in Berlin, followed by *El jardín de los faunos* [The Garden of Fauns], in Barcelona. *La llum que cobreix les ferides* would create a bridge between a near past and a present that was being constructed through the exhibition. As a trans person and someone who deserted my hometown, to have an exhibition in Lleida involved some additional challenges and, at the same time, provided the opportunity to reconnect with that past from another place, and perhaps to heal wounds that were left open at the time.

In the first trips to Lleida, I dedicated myself to opening boxes and drawers looking for photographs, slides, super 8 films, and videocassettes. My father, who was not exactly an easy person, worked as a photographer in the 1990s and automatic and analogue cameras were often present. For weeks I devoted myself to moving photos from one box to another, ordering them by periods, by places, or by the people who appeared in them: orphanage dad, Sahara dad, parties dad, young mum, guitar mum, child Pol, Ibiza, Lleida, etc. The act of touching them, of passing them from one hand to the other, became a kind of repetitive mantra which allowed me to go deep into them in an almost phantasmagorical way. Many of those photographs embodied stories that were raw in their latent potential – events that are not so strange in dysfunctional families – but, as I continued to caress the paper, a strange light seemed to begin to emanate from them. The welcome and care La Panera had shown in their invitation were evident once more.

In the summer and with temperatures of almost 40 degrees I started a series of meetings with my mother. I took a voice recorder for making notes and a super 8 camera. We visited various places, including my father's grave, a forest, the Ivars Lake, the rural house – now abandoned – where we used to spend the summer, and the castle of Lleida. On one of those visits, I went to my mother's

home. She was lying on the bed in the dark to escape the heat, when the conversation started suddenly with reproaches and resentments. It was the first time I connected the audio recorder, and our voices abruptly and cathartically began to penetrate that fluid place that was turning into a film. The work that I thought I was making through the photographs of my father took an unexpected turn, and made my mother and me protagonists.

That meeting was followed by others. Her voice and my listening, as well as our unsteady steps, began to sketch the skeleton or narrative thread of the film. Long hours of conversations, not easy to digest, but treated with affection, where aspects of our family history were discussed – such as addictions, my own gender transition, mental health, and ageing. My mother would gradually enter the image, first as sound – the notes of her guitar and her voice – and later with her shadow, her profile, and finally her whole body. The film had become a kind of abstract entity that was necessary to support us, support that moment of vulnerability and tenderness, just as the exhibition in La Panera was supporting us.

Before returning to Berlin with the filmed material and the recorded audio, I proposed to my mother that we perform a ritual to close what had taken place. With the same synchronicity that had been appearing since the start of the process, she replied that she had had the same idea and that she wanted to burn a letter that I sent her years ago. We decided to film this moment, so she would burn the letter and I, camera in hand, would capture the fire and the ashes of the paper. It all unfolded swiftly and excitedly. The letter burned rapidly as I held my finger on the camera's shutter, until the breeze scattered the ashes.

A few weeks later I picked up the Super 8 films from the laboratory in Berlin. All the moments and places recorded had been digitalized – apart from the letter and the ashes. It seems that the final roll of film had ended just before my mother set fire to the letter. The frustration of not having those images, of not having captured the complicity of that moment, made me aware that *La llum que cobreix les ferides* itself is a kind of letter or ritual. The film allowed something to happen that was more than just its own existence, it created a space to observe our own shadows and allow the time needed for the light to emerge from them.

LA LLUM QUE COBREIX LES FERIDES

POL MERCHAN

La invitació del Centre d'Art La Panera va arribar carregada de sincronicitat. Tot just em trobava endegant un projecte amb què volia apropar-me a la meua pròpia història familiar. La Panera i la meua ciutat d'origen s'havien posat d'acord per acollir-me, animant-me a emprendre aquest viatge de retrobament amb el paisatge de Lleida.

En l'exposició es presentaria l'obra audiovisual comissionada per La Panera titulada *La llum que cobreix les ferides*, que tancaria la trilogia de curtmetratges composta a més per *Pirate Boys*, situada a Berlín, seguida d'*El jardín de los faunos*, a Barcelona. *La llum que cobreix les ferides* generaria un pont entre un passat proper i un present que s'estava construint mitjançant l'exposició. Com a persona trans i desertora del meu lloc d'origen, fer una exposició a Lleida suposava alguns desafiaments afegits, i, al mateix temps, l'oportunitat de re-connectar des d'un altre lloc amb aquest passat o potser de guarir ferides que es van quedar obertes al seu moment.

En els primers viatges a Lleida em vaig dedicar a obrir capsos i calaixos buscant-hi fotografies, diapositives, pel·lícules súper-8 i videocassets. El meu pare, que no va ser una persona del tot fàcil, havia treballat com a fotògraf als noranta, i les càmeres automàtiques i analògiques sovint hi van ser presents. Durant setmanes em vaig dedicar a moure fotos d'una capsa a una altra, ordenant-les per èpoques, per llocs o per les persones que hi apareixien: pare orfenat, pare Sàhara, pare festes, mare jove, mare guitarra, Pol infant, Eivissa, Lleida, etc. L'acte de tocar-les, de passar-les d'una mà a l'altra, va esdevenir una mena de mantra repetitiu que em va permetre d'una manera fantasmagòrica penetrar-hi. Moltes d'aquelles fotografies encarnaven històries crues en la seua latència, esdeveniments no tan estranys en famílies desestructurades, però, mitjançant l'acumulació de carícies en el paper, semblava que començava a desprendre-se'n una llum estranya. Un cop més, el mateix acolliment i la mateixa cura que van arribar amb la invitació de La Panera es feien presents.

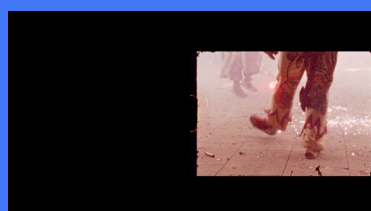
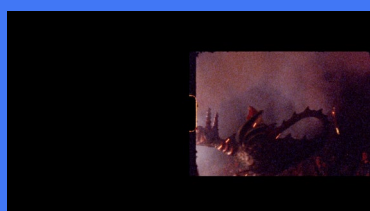
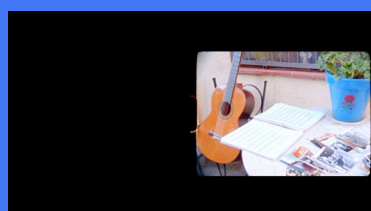
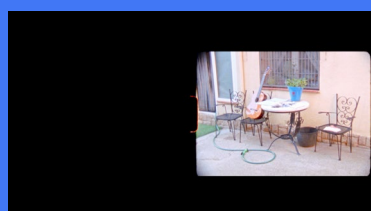
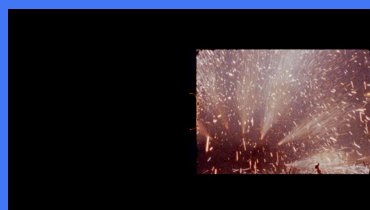
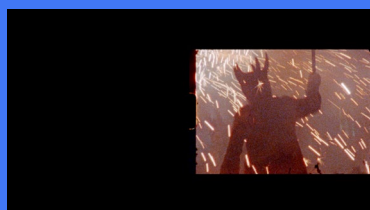
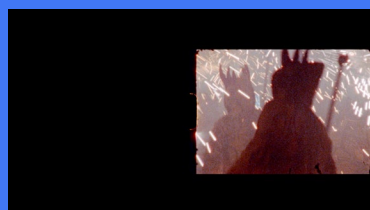
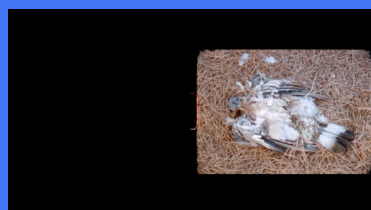
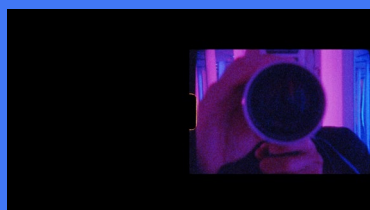
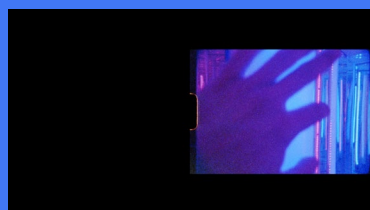
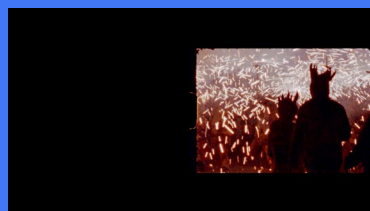
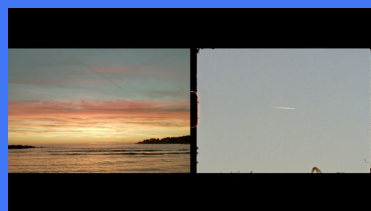
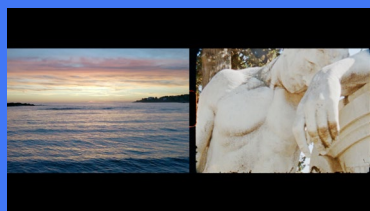
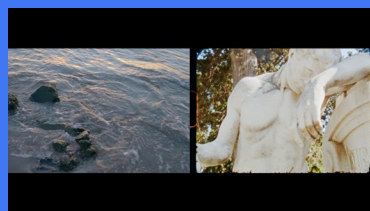
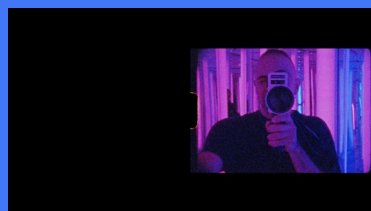
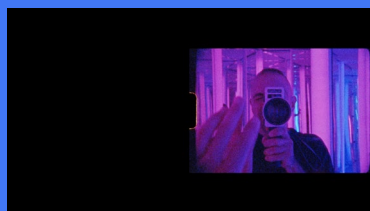
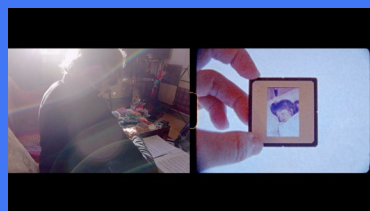
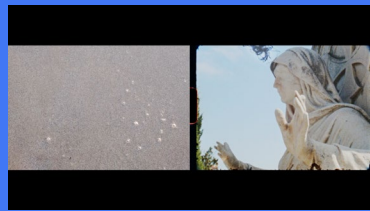
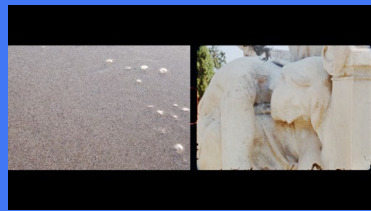
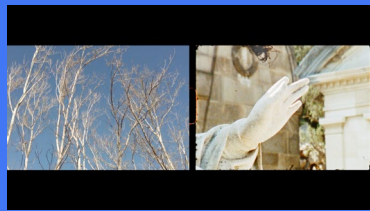
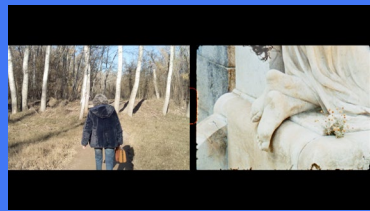
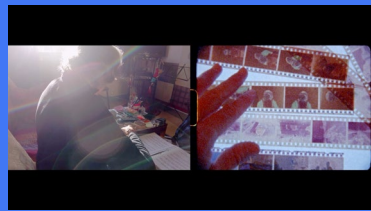
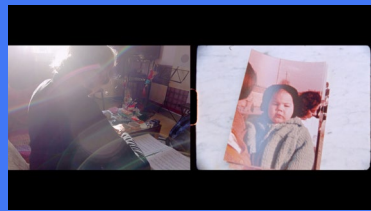
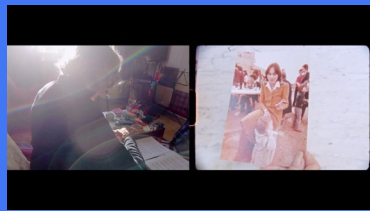
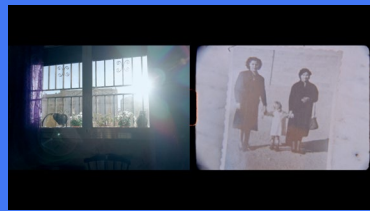
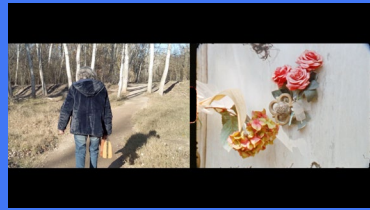
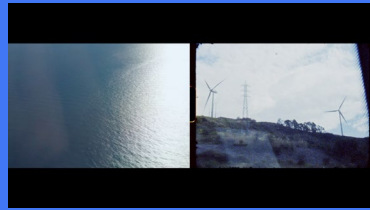
A l'estiu, i gairebé amb quaranta graus, vaig començar una sèrie de trobades amb la meua mare. Jo portava una gravadora d'àudio per prendre'n notes i una càmera de súper-8. Vam visitar alguns llocs, entre els quals la tomba del meu pare, un bosc, l'estany d'Ivars, la casa de camp —ara abandonada— on solíem estiuejar o el castell de Lleida. En una d'aquelles visites vaig anar a casa de ma

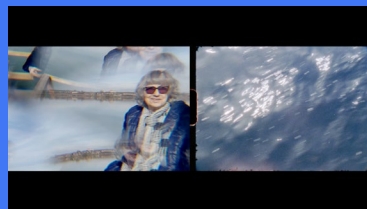
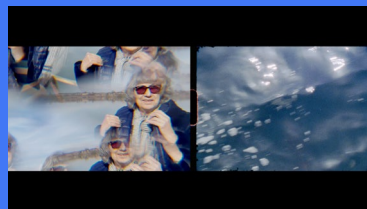
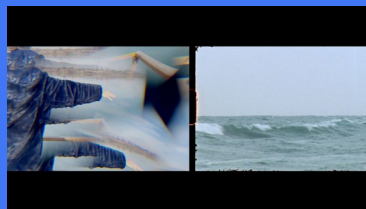
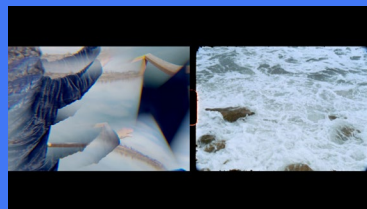
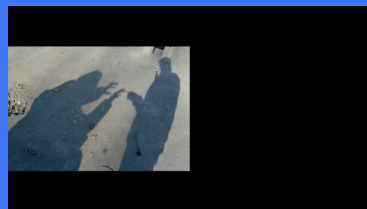
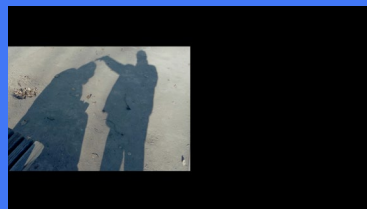
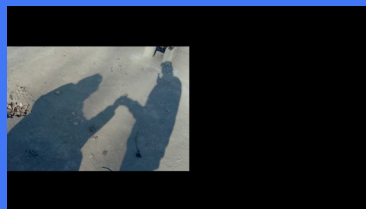
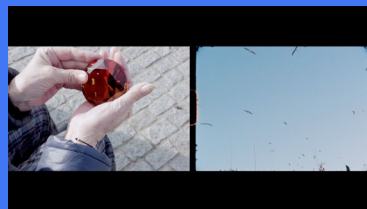
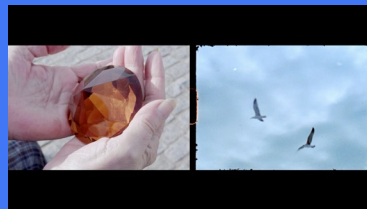
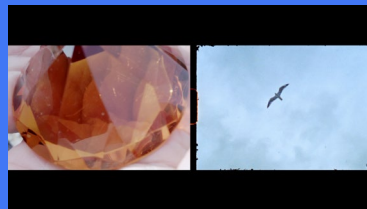
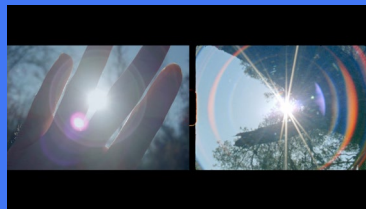
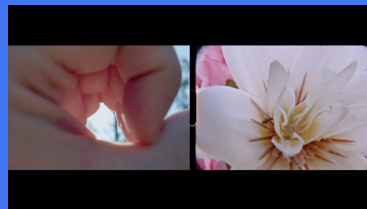
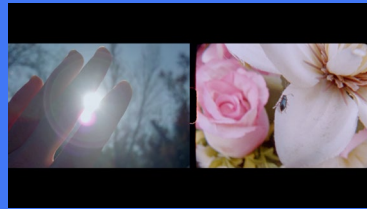
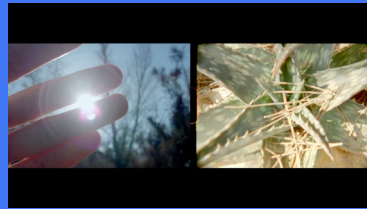
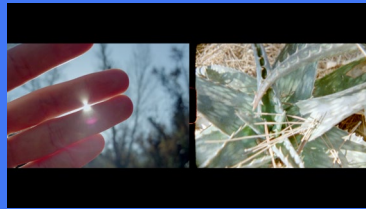
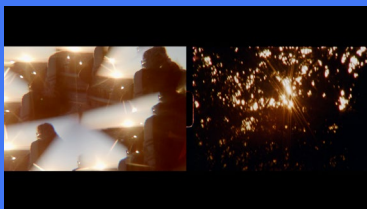
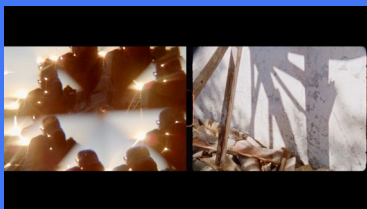
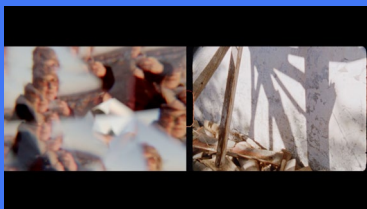
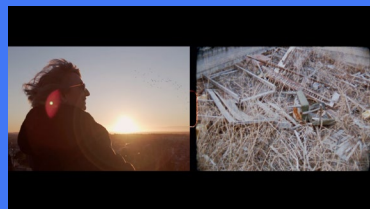
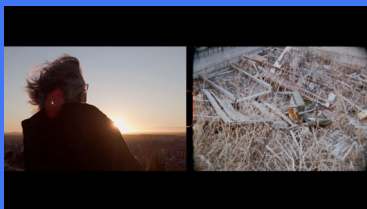
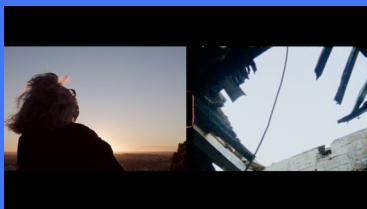
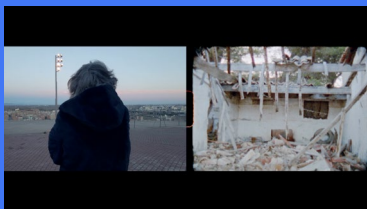
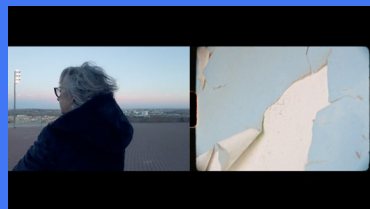
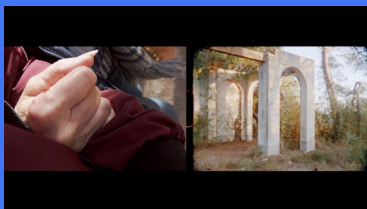
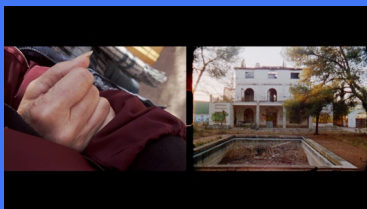
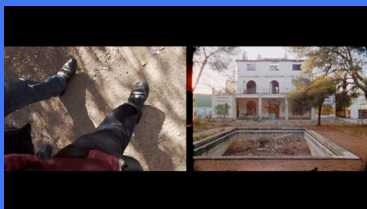
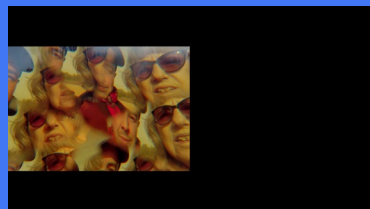
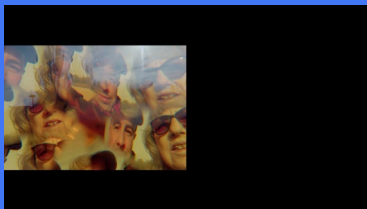
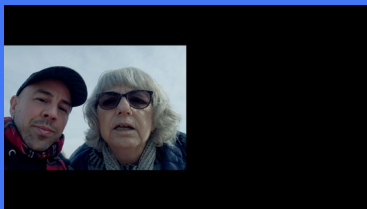
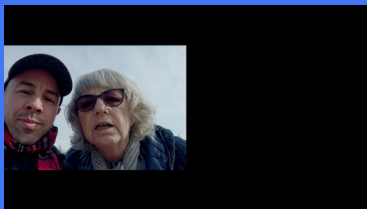
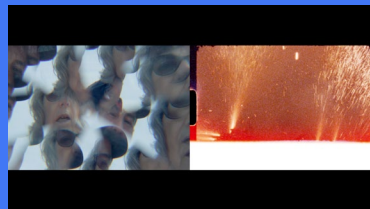
mare. Ella estava estirada al llit a les fosques per evitar la calor, quan la conversa va començar de cop amb retrets i rancúnies. Era la primera vegada que connectava la gravadora d'àudio, quan les nostres veus, de manera abrupta i catàrtica, van començar a penetrar aquell lloc aquós que s'estava convertint en pel·lícula. L'obra que pensava que es construiria mitjançant les fotografies del meu pare va fer un gir inesperat, i ens va convertir, a ma mare i a mi, en protagonistes.

Després d'aquella trobada en van venir algunes més. La seua veu i la meua escolta, així com els nostres passos descompassats, van començar a traçar l'esquelet o el fil narratiu de l'obra. Llargues hores de converses no fàcils de digerir, però tractades amb afecte, en què es van tematitzar aspectes de la nostra història familiar com les addiccions, la meua pròpia transició de gènere, la salut mental o la vellesa. Ma mare entraria a poc a poc dins de la imatge, primer mitjançant el so a través de notes de guitarra i la seua veu, i després amb la seua ombra, el seu perfil, i, finalment, tot el cos. La pel·lícula s'havia convertit en una mena d'ens abstracte necessari per sostenir-nos, sostenir aquell moment de vulnerabilitat i tendresa, tal com ens sostenia l'exposició de La Panera.

Abans de tornar a Berlín amb tot el material filmat i les gravacions de so, vaig proposar a ma mare de fer un ritual per tancar el que havia succeït. Amb la mateixa sincronicitat que va anar apareixent des del principi del procés, ella va respondre que havia tingut el mateix pensament i que volia cremar una carta que li havia enviat dos anys enrere. Vam decidir filmar aquell moment o joc: ella cremaria la carta i jo, amb la càmera a la mà, captaria el foc i les cendres del paper. Tot va transcórrer amb fluïdesa i excitació; la carta es va cremar ràpidament mentre jo pressionava amb el dit índex el disparador de la càmera, fins que la brisa en va fer volar totes les cendres.

Unes setmanes més tard vaig anar a buscar les pel·lícules de súper-8 al laboratori de Berlín. Tots els moments i llocs enregistrats estaven digitalitzats menys la carta i les cendres. Pel que sembla, l'últim rotlle de pel·lícula es va acabar just abans que ma mare calés foc a la carta. La frustració de no tenir-ne les imatges, de no haver captat la complicitat d'aquell moment, em va fer prendre consciència que *La llum que cobreix les ferides* és, en si mateixa, una espècie de carta o ritual. La pel·lícula va permetre que passés quelcom més que la seua pròpia existència: va crear un espai on poder observar les nostres pròpies ombres i deixar que transcorregués el temps necessari perquè en sortís la llum.





LA LLUM QUE COBREIX LES FERIDES
(THE LIGHT THAT COVERS THE WOUNDS)
POL MERCHAN - SINGLE-CHANNEL VIDEO - 12:31 - 2024

CAST	ROSA TARIBÓ, POL MERCHAN
SCRIPT EDITOR	MÒNICA ROVIRA
SCRIPT ADVISER	SARAH MARTINUS
CAMERA	POL MERCHAN
EDITOR	GINÉS OLIVARES
SOUND DESIGN, SOUND MIXING	DIEGO PEDRAGOSA, SARA PEREIRA
COLOR	QUIMU CASALPRIM



UN JARDÍN POR VENIR

AIMAR ARRIOLA



CAST

En su libro de memorias, Nazario dedica unas páginas a la afición jardinera de Alejandro, su compañero de vida.¹ Describe los días y las horas que este pasaba en la terraza de la casa de ambos, entre esquejes y macetas; un jardín hecho «a tropicónes» a partir de semillas traídas de viajes (Sevilla, Cuba o Pakistán), plantas recuperadas de la basura y cacharros encontrados haciendo las veces de macetas. Un jardín cotidiano que antes de terraza fue balcón poblado de geranios, miramelindos y plantas de marihuana. Una de las secuencias que más me entenece de *El jardín de los faunos* (2022) —la película de Pol Merchan *con* Nazario Luque— transcurre en ese jardín. Mientras la cámara recorre las plantas y los arbolitos de Alejandro, la voz en *off* —la del propio Pol— lee un fragmento de las memorias de Nazario sobre la diferencia entre jardines y huertos. Si el huerto da de comer, «el jardín es lo bello e inútil, como una obra de arte». Alejandro es jardinero y también su más bella flor, dice Nazario en voz de Pol. En otra de las escenas, Nazario comprueba la madurez de un fruto, como diciendo que ahora es él quien cuida del jardín y de Alejandro, que no se ha ido del todo.

La distinción que hace Nazario entre huertos y jardines, para hablar de relaciones que no buscan rédito ni beneficio, me hace pensar en la diferencia entre jardinero y domador que propone el cineasta Alexander Kluge para hablar de dos ideas de autor enfrentadas.² Según Kluge, frente al domador que se impone a su material, el artista-jardinero intenta conservar la «vida propia» de aquello con lo que se está relacionando, sin forzar significados ni actuar con «pura sed de poda». De entre los dos tipos de artista propuestos por Kluge, en esta película Pol Merchan es más jardinero, decidido a cuidar y conservar lo que hay de excepcional en la vida entendida como tránsito. *El jardín de los faunos* es tanto una película en torno a Nazario como lo es sobre amar, luchar, gozar, envejecer y dejar la vida como personas queer, desde una posición de intimidad.

Es también un intento de diálogo entre dos personas queer de diferentes generaciones. Pertenece a la larga tradición de artistas que miran a otros artistas. Más concretamente, pertenece a la tradición de artistas queer que

¹ Véase Nazario, *La vida cotidiana del dibujante underground*. Barcelona: Anagrama, 2016. Gracias a Pol Merchan por haberme dirigido al libro.

² «El autor como domador o como jardinero», discurso pronunciado el 26 de noviembre de 1993 al recibir el Premio Heinrich Böll a toda su obra literaria. Kluge se vale de la distinción entre domador y jardinero para hablar del trabajo de montaje en cine y en la escritura, sus dos prácticas. Véase Alexander Kluge, *El contexto de un jardín. Discursos sobre las artes, la esfera pública y la tarea de autor*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

CAST

han necesitado entablar diálogo con aquellos que allanaron el camino. Una tradición inventada, surgida de la necesidad de sobrevivir, como una manera de reconocerse a unx mismx y a la comunidad. Las personas LGBTQI+ han sido borradas históricamente y muchas hemos necesitado rescatar saberes y vivencias de lxs que nos precedieron, para navegar por el presente e imaginar un futuro menos brutal. Los diálogos intergeneracionales entre personas queer no son simples ni fáciles. A menudo están atravesados por un arco de sentimientos encontrados. Por ejemplo, en sus respectivas aproximaciones al legado del dibujante e icono gay Tom of Finland —emblema de un tipo de masculinidad concreta, hiperbólica—, lxs artistas P. Staff y Antoni Hervàs han hablado de la dificultad de trabajar con legados que te representan y no a la vez, de sentirse simultáneamente parte y fuera de una herencia.³ Por su parte, Pol Merchan ha comentado que *El jardín de los faunos* surge de la necesidad de reconectar con su lugar de origen (Catalunya), después de vivir en Berlín por más de una década. Y del deseo de conectar con sus «ancestros queer» y con un tiempo político (la llamada Transición española) de espectro largo, del que surge una herencia queer compleja como la de Nazario. La anterior película de Pol, *Pirate Boys* (2018), también era una tentativa de diálogo a tres bandas entre el propio Pol y dos artistas pionerxs (Del LaGrace Volcano y Kathy Acker), en un intento de subvertir los binarismos, incluyendo el que separa a los vivos de los muertos, como parte de un linaje transmasculino.

Ese deseo de conectar, de tocar a las generaciones que nos preceden, aparece en la película a través de distintos recursos fílmicos y formales. Se perciben elementos de lo que Laura U. Marks llama «visualidad háptica o táctil»,⁴ un término que no opone el tacto a la vista, sino que tiene «una cualidad de proximidad a su objeto», con un efecto directo en nuestra experiencia como espectadores. Según Marks, esa proximidad surge de combinar estrategias como el uso de imágenes precarias, colores no naturalistas o la atención a la superficie

³ El trabajo de Antoni Hervàs en torno a Tom of Finland ha dado lugar a la exposición «The Awakening», presentada en Barcelona y Los Angeles (2022 y 2023), así como a la edición de un fanzine y otras acciones. P. Staff habla largo y tendido sobre la ambivalencia del diálogo intergeneracional en la publicación vinculada al proyecto *The Foundation* (Mousse, 2016), a partir de sus vivencias en la casa de Tom of Finland. He aprendido mucho de conversar con ambos.

⁴ Véase Laura U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. Me apoyé en Marks en un ensayo sobre el cineasta británico Stuart Marshall para *Afterall Journal* (2016). El cierre de aquel texto inspira el de este.

CAST

de las cosas. En *El jardín de los faunos* hay gestos que animan la proximidad, así como nuestra implicación a través de recursos similares. La secuencia introductoria con planos de detalle de telas con motivos vegetales, los efectos de rayado y deterioro de la imagen a lo largo de la película —que ponen en primer término su materialidad—, o las sutiles variaciones de luz y tono que capta la cámara sobre las páginas de la primera historieta de Nazario, promueven un sentido táctil de lo que estamos viendo. Otro recurso que evoca proximidad y conexión es la voz en *off* a través de la cual el propio Pol lee extractos de los diarios de Nazario sobre temas como los celos, la ternura o la muerte. En esas secuencias, Pol encuerpa a Nazario, y crea una relacionalidad compleja, en la que la subjetividad de uno opera en relación con el otro. Esa invocación de la proximidad a través de la imagen y la voz es una de las maneras en las que Pol Merchan es aquí más jardinero que domador.

Cómics y libros pueblan diferentes escenas de *El jardín de los faunos*. La primera vez que vemos a Nazario en movimiento es sosteniendo varias de sus publicaciones. Le sigue uno de los planos más bonitos de la película: la imagen de un lote de cómics dispuestos sobre una tela en el suelo, bañada por el sol, como si se tratase de un pícnic bibliófilo. Escribir, dibujar, publicar, leer y compartir publicaciones impresas —originales o pirateadas— han sido, históricamente, prácticas importantes para las minorías diversas, como una manera de construir comunidad, incluso para sobrevivir, literal y políticamente (en *Pirate Boys*, la anterior película de Pol, había también una escena con libros, como objetos en torno a los que se organizan deseo y comunidad). Asimismo, en *El jardín de los faunos* hay varias escenas con vistas de manos (las de Nazario) pasando páginas de cómics, a veces en silencio, a veces mientras cuenta anécdotas. Más adelante, como parte de un carrusel de imágenes de dibujos y pinturas de Nazario, vemos un bodegón con una pila de libros, coronado por un plato de limones y una ramita en primer término. Los planos que muestra el pasar de páginas me llevan a varias escenas de algunos trabajos de Moyra Davey, donde abundan imágenes sobre la vida expandida de los libros. En *Fifty Minutes* (2006) y *Les Goddesses* (2011) hay un gesto que ella repite: soplar el polvo de la superficie de los libros, como si quisiera evidenciar esa capa material del tiempo.⁵ Pero pienso sobre todo en *Hujar/Palermo* (2010), un vídeo corto en el que Davey pasa las páginas de un libro fotográfico de Peter Hujar, *Portraits in Life and Death* (1976), y que nos habla de acciones cotidianas y del ciclo de la vida, también del tiempo de vida de los objetos.

⁵ Sigo agradecido a Mirari Echavarri por haberme señalado esos planos en su día.

En *El jardín de los faunos*, plantas y publicaciones impresas son prolongaciones de las presencias de quienes no están, o de quienes algún día no estarán. Son también lugares a los que volver para quienes se quedan, puntos de conexión y de tránsito entre modos de existencia que insistimos en separar, como la vida y la muerte. Jardines y libros, pero también esta película, como lugares en los que adentrarnos para seguir imaginando y cultivar alianzas colectivas. Pero en vez de desear unas alianzas homogéneas y basadas en la semejanza, podemos aspirar a una comunidad mixta, en cambio permanente, como en el jardín hecho a tropicónes de Alejandro. O como en los encuentros insospechados que facilita Pol Merchan en sus películas. Hay muchas comunidades que se cruzan y difieren en sus necesidades, sus prioridades, sus agendas y sus estrategias. Más que asumir una cohesión política, las alianzas mixtas —como las que surgen de las relaciones intergeneracionales— nos ofrecen la posibilidad de imaginar comunidades y jardines aún por venir. Estos solo podrán brotar de la intersección entre identificación y diferencia, la admiración y la distancia, y a través de una amplia, a menudo ambivalente, gama de representaciones y correspondencias.



A GARDEN TO COME

AIMAR ARRIOLA

In his book of memoirs, Nazario dedicates some pages to his life companion Alejandro's hobby of gardening.¹ He describes the days and hours that Alejandro spent on the terrace of their house, among cuttings and pots; a garden made in fits and starts from seeds brought from trips (Seville, Cuba, and Pakistan), plants recovered from rubbish, and pieces found when preparing flowerpots. An everyday garden that, before it became a terrace, used to be a balcony full of geraniums, busy lizzies, and marihuana plants. One of the sequences that touches me the most in *El jardín de los faunos* [The Garden of Fauns] – the film made by Pol Merchan with Nazario Luque – takes place in this garden. While the camera pans across Alejandro's plants and saplings, the voiceover – Pol himself – reads an extract from Nazario's memoirs about the difference between gardens and allotments. While the allotment provides food, «the garden is beautiful and useless, like a work of art». Alejandro is a gardener, and he is also the garden's most beautiful flower, says Nazario through the voice of Pol. In another scene, Nazario tests a fruit's ripeness, as if saying that now that it is he who is looking after the garden and Alejandro, who has not completely departed.

The distinction Nazario makes between allotments and gardens, to speak of relationships that seek neither profit nor gain, makes me think of the difference between the gardener and the tamer proposed by the filmmaker Alexander Kluge to describe two conflicting ideas of authorship.² According to Kluge, unlike the tamer who imposes himself on his material, the artist-gardener seeks to preserve the “own life” of what he is relating to, without forcing meanings or acting out of “pure thirst for pruning”. Between the two types of artist that Kluge proposes, in this film Pol Merchan is more a gardener, determined to care for

¹ See, Nazario, *La vida cotidiana del dibujante underground*. Barcelona: Anagrama, 2016. Thanks to Pol Merchan for pointing me towards this book.

² “El autor como domador o como jardinero”, speech given on 26 November 1993 when receiving the Heinrich Böll prize for all his literary work. Kluge makes use of the distinction between the tamer and the gardener to speak of the work of montage in cinema and in writing, his own two practices. See, Alexander Kluge, *El contexto de un jardín. Discursos sobre las artes, la esfera pública y la tarea de autor*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

and preserve that which is exceptional in life understood as a transit. *El jardín de los faunos* is both a film about Nazario and about loving, fighting, enjoying, ageing, and departing life as queer people, from a position of intimacy.

It is also an attempt at dialogue between two queer people of different generations. It belongs to the long tradition of artists who look at other artists. More specifically, it belongs to the tradition of queer artists who have needed to enter into dialogue with those who prepared the way for them. An invented tradition, arising from the need to survive, as a way of recognizing oneself and the community. LGBTQI+ people have been erased historically and many of us have needed to recover the knowledge and the experiences of those who came before us to be able to navigate the present and imagine a less brutal future. The intergenerational dialogues between queer people are neither simple nor easy. They are often overlaid with mixed feelings. For example, in their respective approaches to the legacy of the artist and gay icon Tom of Finland – emblem of a specific and hyperbolic type of masculinity – the artists P. Staff and Antoni Hervàs have spoken of the difficulty of working with legacies that, at the same time, both represent and do not represent you, of feeling simultaneously part of and outside of an inheritance.³ For his part, Pol Merchan has commented that *El jardín de los faunos* arises from the need to reconnect with his place of origin (Catalonia) after having lived in Berlin for more than a decade. And of the desire to connect with his “queer ancestors” and with a lengthy political time (the so-called Spanish Transition), from which a complex queer heritage such as Nazario's emerged. Pol's previous film, *Pirate Boys* (2018), was also an attempt at a triologue between Pol himself and two pioneering artists (Del LaGrace Volcano and Kathy Acker), in an attempt to subvert binarisms, including the one that separates the living and the dead, as part of a transmasculine lineage.

³ Antonio Hervàs's work about Tom of Finland gave rise to the exhibition *The Awakening* presented in Barcelona and Los Angeles (2022 and 2023), as well as the publication of a fanzine and other activities. P. Staff speaks at length about the ambivalence of intergenerational dialogue, in the publication linked to the project, *The Foundation* (Mousse, 2016), based on his experiences in the house of Tom of Finland. I have learned a great deal in conversation with the two.

This desire to connect, to touch the generations that came before us, appears in the film through various filmic and formal resources. One perceives elements that Laura U. Marks calls haptic or tactile visuality,⁴ a term that is not opposed to vision, but which has “a quality of proximity to its object”, with a direct effect on our experience as spectators. According to Marks, this proximity arises from combining strategies such as the use of precarious images, non-naturalistic colours, and the attention to the surface of things. In *El jardín de los faunos* there are gestures that encourage proximity as well as our implication through similar resources. The introductory sequence with detailed shots of fabrics with vegetable designs, the effects of scratching and the deterioration of the image throughout the film – which foregrounds its materiality – and the subtle variations of light and tone that the camera captures on the pages of Nazario's first comic strip serve to promote a tactile sense of what we are seeing. Another resource that evokes proximity and connection is the voice-over in which Pol himself reads extracts from Nazario's diaries, on topics such as jealousy, tenderness, and death. In these sequences, Pol embodies Nazario, creating a complex relationality, in which the subjectivity of one operates in relation to the other. This invocation of proximity through image and voice is one of the ways in which Pol Merchan is here more gardener than tamer.

Comics and books occupy different scenes in *El jardín de los faunos*. The first time we see Nazario moving he is carrying several of his publications. This is followed by one of the film's most beautiful shots: the image of a pile of comic books spread out on a cloth on the floor, bathed in sunlight – like a bibliophile's picnic. Writing, drawing, publishing, reading, and sharing printed publications – originals or pirated – have historically been important practices for diverse minorities, as a way of constructing community, even for survival, literally or politically (in *Pirate Boys*, Pol's previous film, there had also been a scene with books, as objects around which desire and community is organized). Similarly, in *El jardín de los faunos* there are various scenes with views of hands (Nazario's) turning the pages of comics, sometimes in silence and sometimes while recounting anecdotes. Later, as part of a carousel of images of Nazario's drawings and paintings, we see a still life with a pile of books, crowned by a plate of lemons and with a sprig in the foreground. The shots showing the turning of pages reminded me of certain scenes in works by Moyra Davey, which are full of images about the expanded life of books. In *Fifty Minutes* and *Les Goddesses* there is a gesture that she repeats, blowing the dust of the books' surface, as is wanting

⁴ See, Laura U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. I drew on Marks in an essay on the British filmmaker Stuart Marshall for *Afterall Journal* (2016). The closing part of that text inspired this one.

to highlight that material layer of time.⁵ But above all I think of *Hujar/Palermo* (2010), a short video in which Davey turns the pages of a photography book by Peter Hujar, *Portraits in Life and Death* (1976), and which speaks to us of everyday actions and the cycle of life, as well as of the lifetime of objects.

In *El jardín de los faunos*, plants and print publications are prolongations of the presence of those who are no longer, or who one day will not be here. They are also places that those who remain can return to, points of connection and of transit between modes of existence that we insist on separating, such as life and death. Gardens and books – but also this film – as places which we enter to continue imagining and cultivating collective alliances. But instead of desiring homogenous alliances based on similarity, we can aspire to a mixed community, in permanent change, such as Alejandro's garden, made in fits and starts. Or the unexpected encounters that Pol Merchan facilitates in his films. There are many communities that intersect and that have different needs, priorities, agendas, and strategies. More than assuming a political cohesion, mixed alliances – such as those that emerge from intergenerational relationships – offer us the possibility of imagining communities and gardens that are still to come. These can only sprout from the intersection between identification and difference, admiration and distance, and through a wide and often ambivalent range of representations and correspondences.

⁵ I remain grateful to Mirari Echavarri for having pointed out these shots to me at the time.

UN JARDÍ PER VENIR

AIMAR ARRIOLA

En el seu llibre de memòries, el Nazario dedica unes pàgines a l'afició jardinera de l'Alejandro, el seu company de vida.¹ Descriu els dies i les hores que aquest passava a la terrassa de la casa de tots dos, entre esqueixos i testos; un jardí fet «a empentes i rodolons» a partir de llavors portades de viatges (Sevilla, Cuba o el Pakistan), plantes recuperades de les escombraries i trastos trobats fent de testos. Un jardí quotidià que abans que terrassa havia estat balcó poblat de geranis, balsamina i plantes de marihuana. Una de les seqüències que més m'entendreuix d'*El jardín de los faunos* (2022) —la pel·lícula de Pol Merchan *amb* Nazario Luque— transcorre en aquest jardí. Mentre la càmera recorre les plantes i els arbrets de l'Alejandro, la veu en off —la del mateix Pol— llegeix un fragment de les memòries del Nazario sobre la diferència entre jardins i horts. Si l'hort dona menjar, «el jardí és bell i inútil, com una obra d'art». L'Alejandro és jardiner i també la seua flor més bonica, diu el Nazario en la veu del Pol. En una altra escena, el Nazario comprova la maduresa d'un fruit, com dient que ara és ell qui es cuida del jardí i de l'Alejandro, que no se n'ha anat del tot.

La distinció que fa el Nazario entre horts i jardins, per parlar de relacions que no busquen rèdit ni benefici, em fa pensar en la diferència entre jardiner i domador que proposa el cineasta Alexander Kluge per parlar de dues idees d'autor enfrontades.² Segons Kluge, enfront del domador que s'imposa al seu material, l'artista-jardiner intenta conservar la «vida pròpia» d'allò amb què s'està relacionant, sense forçar significats ni actuar amb «pura set de poda». D'entre les dues menes d'artista proposades per Kluge, en aquesta pel·lícula Pol Merchan és més jardiner, decidit a cuidar i conservar el que hi ha d'excepcional en la

¹ Vegeu Nazario, *La vida cotidiana del dibujante underground*. Barcelona: Anagrama, 2016. Gràcies a Pol Merchan per haver-me adreçat al llibre.

² «L'autor com a domador o com a jardiner», discurs pronunciat el 26 de novembre de 1993 en rebre el Premi Heinrich Böll a tota la seua obra literària. Kluge es val de la distinció entre domador i jardiner per parlar del treball de muntatge en el cinema i en l'escriptura, les seues dues pràctiques. Vegeu Alexander Kluge, *El contexto de un jardín. Discursos sobre las artes, la esfera pública y la tarea de autor*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

vida entesa com a trànsit. *El jardín de los faunos* és tant una pel·lícula al voltant del Nazario com ho és sobre estimar, lluitar, gaudir, envellir i deixar la vida com a persones queer, des d'una posició d'intimitat.

També és un intent de diàleg entre dues persones queer de diferents generacions. Pertany a la llarga tradició d'artistes que miren altres artistes. Més concretament, pertany a la tradició d'artistes queer que han necessitat entaular un diàleg amb els que van aplanar el camí. Una tradició inventada, sorgida de la necessitat de sobreviure, com una manera de reconèixer-se a un mateix i a la comunitat. Les persones LGBTQ+ històricament han estat esborrades i molts hem necessitat rescatar sabers i vivències dels que ens van precedir, per navegar pel present i imaginar un futur menys brutal. Els diàlegs intergeneracionals entre persones queer no són simples ni fàcils. Sovint els travessa un arc de sentiments oposats. Per exemple, en les seues respectives aproximacions al llegat del dibuixant i icona gai Tom of Finland —emblema d'un tipus de masculinitat concreta, hiperbòlica—, artistes com P. Staff i Antoni Hervàs han parlat de la dificultat de treballar amb llegats que et representen i no alhora, de sentir-se simultàniament part i fora d'una herència.³ Per la seua banda, Pol Merchan ha comentat que *El jardín de los faunos* sorgeix de la necessitat de reconnectar amb el seu lloc d'origen (Catalunya), després de viure a Berlín durant més d'una dècada. I el desig de connectar amb els seus «ancestres queer» i amb un temps polític (l'anomenada Transició espanyola) d'espectre llarg, del qual sorgeix una herència queer complexa com la del Nazario. L'anterior pel·lícula del Pol, *Pirate Boys* (2018), també era una temptativa de diàleg a tres bandes entre el mateix Pol i lis artistes pioners (Del LaGrace Volcano i Kathy Acker), en un intent de subvertir els binarismes, incloent-hi el que separa els vius dels morts, com a part d'un llinatge transmasculí.

³ El treball d'Antoni Hervàs al voltant de Tom of Finland ha donat lloc a l'exposició «The Awakening», presentada a Barcelona i a Los Angeles (2022 i 2023), així com a l'edició d'un fanzín i altres accions. P. Staff parla extensament sobre l'ambivalència del diàleg intergeneracional en la publicació vinculada al projecte *The Foundation* (Mousse, 2016), a partir de les seues vivències a casa de Tom of Finland. He après molt de conversar amb tots dos.

Aquest desig de connectar, de tocar les generacions que ens precedeixen, apareix en la pel·lícula a través de diferents recursos fílmics i formals. S'hi perceben elements d'allò que Laura U. Marks anomena «visualitat hàptica o tàctil»,⁴ un terme que no oposa el tacte a la vista, sinó que té «una qualitat de proximitat al seu objecte», amb un efecte directe en la nostra experiència com a espectadors. Segons Marks, aquesta proximitat sorgeix de combinar estratègies com l'ús d'imatges precàries, colors no naturalistes o l'atenció a la superfície de les coses. En *El jardín de los faunos* hi ha gestos que animen la proximitat, així com la nostra implicació a través de recursos similars. La seqüència introductòria amb plans de detall de teles amb motius vegetals, els efectes de ratllat i deteriorament de la imatge al llarg de la pel·lícula —que posen en primer terme la seua materialitat—, o les subtils variacions de llum i to que capta la càmera sobre les pàgines de la primera historieta del Nazario, promouen un sentit tàctil del que estem veient. Un altre recurs que evoca proximitat i connexió és la veu en off a través de la qual el mateix Pol llegeix extractes dels diaris del Nazario sobre temes com la gelosia, la tendresa o la mort. En aquestes seqüències, el Pol encarna el Nazario, i crea una relacionalitat complexa, en què la subjectivitat de l'un opera en relació amb l'altre. Aquesta invocació de la proximitat a través de la imatge i la veu és una de les maneres com Pol Merchan és aquí més jardiner que domador.

Còmics i llibres poblen diferents escenes d'*El jardín de los faunos*. El primer cop que veiem el Nazario en moviment és sostenint diverses de les seues publicacions. El segueix un dels plans més bonics de la pel·lícula: la imatge d'un lot de còmics disposats sobre una tela al terra, banyada pel sol, com si es tractés d'un pícnic bibliòfil. Escriure, dibuixar, publicar, llegir i compartir publicacions impreses —originals o piratejades— han estat, històricament, pràctiques importants per a les minories diverses, com una manera de construir comunitat, fins i tot per sobreviure, literalment i políticament (a *Pirate Boys*, la pel·lícula anterior del Pol, també hi havia una escena amb llibres, com objectes al voltant dels quals s'organitzen desig i comunitat). Així mateix, en *El jardín de los faunos* hi ha diverses escenes amb vistes de mans (les del Nazario) girant fulls de còmics, de vegades en silenci, de vegades mentre conta anècdotes. Més endavant, com a part d'un carrusel d'imatges de dibuixos i pintures del Nazario, veiem un bodegó amb una pila de llibres, coronat per un plat de llimones i una branqueta en primer terme. Els plans que mostra l'acció de girar els fulls em duen a diverses escenes d'alguns treballs de Moyra Davey, en què abun-

⁴ Vegeu Laura U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. Em vaig basar en Marks en un assaig sobre el cineasta britànic Stuart Marshall per a *Afterall Journal* (2016). El tancament d'aquell text inspira el d'aquest.

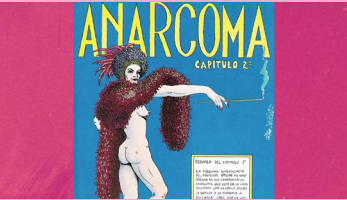
den imatges sobre la vida expandida dels llibres. A *Fifty Minutes* (2006) i *Les Goddesses* (2011) hi ha un gest que ella repeteix: bufar la pols de la superfície dels llibres, com si volgués evidenciar aquesta capa material del temps.⁵ Però penso sobretot en *Hujar/Palermo* (2010), un vídeo curt en què Davey gira els fulls d'un llibre fotogràfic de Peter Hujar, *Portraits in Life and Death* (1976), i que ens parla d'accions quotidianes i del cicle de la vida, també del temps de vida dels objectes.

En *El jardín de los faunos*, plantes i publicacions impreses són prolongacions de les presències dels qui no hi són, o dels qui algun dia no hi seran. Són també llocs als quals tornar per als qui es queden, punts de connexió i de trànsit entre formes d'existència que insistim a separar, com la vida i la mort. Jardins i llibres, però també aquesta pel·lícula, com a llocs en els quals endinsar-nos per continuar imaginant i conrear aliances col·lectives. Però en comptes de desitjar unes aliances homogènies i basades en la semblança, podem aspirar a una comunitat mixta, en canvi permanent, com en el jardí fet a empentes i rodolons de l'Alejandro. O com en les trobades inesperades que facilita Pol Merchan en les seues pel·lícules. Hi ha moltes comunitats que s'encreuen i difereixen en les seues necessitats, en les seues prioritats, en les seues agendes i en les seues estratègies. Més que assumir una cohesió política, les aliances mixtes —com les que sorgeixen de les relacions intergeneracionals— ens ofereixen la possibilitat d'imaginar comunitats i jardins encara per venir. Aquests només podran brotar de la intersecció entre identificació i diferència, l'admiració i la distància, i a través d'una àmplia, i sovint ambivalent, gamma de representacions i correspondències.

⁵ Continuo agraït a Mirari Echavarri per haver-me assenyalat aquests plans al seu dia.

POL Y YO, LOS FAUNOS QUE NO ÉRAMOS

NAZARIO LUQUE



CAST

Pol ya sabía que a mí no me gustaban los cortos en los que aparecieran bustos de personas allegadas al personaje hablando sobre él. Yo había rechazado propuestas, o bien sobre mí, o bien sobre los años setenta-ochenta, basadas en este tipo de estructuras. Luego intercalaban obras y fotos. Así pues, cuando Pol fue accediendo a rodar algunas escenas que yo soñaba rodeado de mis fetiches, mis colecciones, mis cajas llenas de «secretos» olvidados o mis consoladores, solo tuvimos que decidir los lugares adecuados en diversos rincones. Serían protagonistas clave en mi vida, como mi ventana a la plaza Reial, mi dormitorio, mi mesa de trabajo, los jardines de Alejandro en la terraza o las *golfas* en las que, como en un desván, almacenaba libros y revistas, cajones llenos de fotos, postales y cartas, y armarios atiborrados de objetos entre los que se podía encontrar desde un cráneo humano que un día me había regalado un fotógrafo, a un mantón de Manila antiguo que había cambiado por un cuadro a un anticuario, o pequeñas esculturas.

Él iba rodando escenas que luego se llevaba de vuelta a Berlín y así fue reuniendo material en numerosas visitas. Como no había un guion predeterminado, de pronto se encontraba con varias horas de un material que lo apabullaba sin decidirse a montarlo. Esto lo obligaba a buscar un hilo conductor que le facilitara la narración. Y tras vislumbrar una especie de hilo, venía la dolorosa decisión de escoger unas escenas y eliminar otras en aras de una duración determinada. Su pusilanimidad, como la mía, nos convertía en mártires de la indecisión. Al final, Mònica se atrevió a comunicarme no ya que «la cosa» estaba tomando forma, sino que estaba encarrilada y que en poco tiempo podríamos ver «por dónde podían ir los tiros». Quedé bastante satisfecho con el resultado y feliz al comprobar cómo había sabido captar la inmensa ternura que nos unía a Alejandro y a mí.

Yo vivía en la Barcelona de los setenta, inmerso en el «mundo contracultural», rodeado de artistas variopintos: dibujantes de cómic con los que había convivido varios años en la comuna de la calle Comerç; músicos como Sisa, Pau Riba o Eduardo Polonio, o fotógrafos. Pero un día me presentaron el tándem Ocaña-Camilo en el Cafè de l'Òpera y mi vida dio un vuelco. En el mundo del cómic, lleno de heterosexuales, yo era el único homosexual, pero al conocer a Ocaña me vi inmerso en otro mundo, el mundo que ya había conocido en Sevilla, el mundo de volantes y plumas, de chulos y canciones de Minas y Chavelas Vargas. Así, compaginando ambos ambientes, conseguía ir sobreviviendo en una Barcelona jovial y cosmopolita. Y yo tenía novios esporádicos y paseaba mis promiscuidades por el Cafè de l'Òpera, por bailes como Les Enfants o el Jazz Colón o por los recién nacidos Zeleste o Magic.

Pero un día que daba una vuelta por Sevilla, por el círculo de homosexuales que frecuentaba y que retraté en mi volumen autobiográfico *Sevilla y la Casita de las Pirañas*, apareció un chico que me cautivó. Desde la primera noche de amor yo

CAST

comencé a sentirme incompleto sin su presencia. Cuando volví a Barcelona no cesaba de pensar en él, hasta que un día, de nuevo en Sevilla, le propuse que se viniera a vivir conmigo a Barcelona. Él abandonó a su familia y la vida que llevaba allí y nos instalamos en la casa que compartía con Mariscal, Pepichek y Montesol. No tardaría Ocaña en sugerirnos que, en la casa de la plaza Reial en donde él vivía, había quedado un estudio libre. Allí corrimos a instalarnos y lo convertimos en nuestro nido de amor hasta su muerte, acaecida al cabo de treinta y seis años. Víctima de un cáncer de pulmón, decidí traerlo a casa para que muriera junto a mí escuchando sus arias de Rossini, chupándole la polla y repitiéndole una y otra vez «te quiero». Habíamos donado nuestros cuerpos a la ciencia hacía cinco o seis años, por lo que vinieron a por algo que introdujeron en un saco con una cremallera. Aquello que se llevaban nada tenía que ver con mi Alejandro; se habían esfumado su mirada pícara, su risa, sus manos que modelaban el barro y mi cuerpo y que hacían florecer las plantas. Alejandro era la vida y la espontaneidad que a mí me faltaban. Alejandro era el fauno que vivía en libertad, mientras que yo era aquel homosexual vestido con una bata de cola clavada al suelo con una chincheta, como en una ocasión me había retratado un amigo de Sevilla. Él vive en mis recuerdos y yo quedé aquí, como petrificado, tecleando frente a esta pantalla de ordenador esperando la visita de alguno de los innumerables novios con los que intento olvidar tanta soledad.

POL AND I, THE FAUNS THAT WE WERE NOT
NAZARIO LUQUE

Pol already knew that I did not like short films with talking heads of people close to the main character talking about him. I had rejected proposals, whether about me or about the 1970s and 1980s, based on this type of structure. Then they interspersed works and photos. So, when Pol agreed to film some scenes that I dreamt of, surrounded by my fetishes, my collections, my boxes full of forgotten “secrets”, and my dildos, we only had to decide the right locations in various areas. And these would be key protagonists in my life such as my window onto the Plaça Reial, my bedroom, my worktable, Alejandro’s gardens on the terrace, and the attic that housed books and magazines, boxes full of photos, postcards, and letters, and cupboards crammed with objects, among which one could find everything including a human cranium, which a photographer gave me one day, an antique Manila shawl that I had traded with an antique dealer for a painting, and small sculptures.

He filmed scenes that he then took back to Berlin and, in this way, he collected material during numerous visits. As there was no predetermined script, he suddenly found himself overwhelmed with various hours of material without having decided how to put it together. This obliged him to seek a common thread to help facilitate the narration. And after glimpsing a kind of thread, came the painful decision to choose some scenes and remove others in order to fit a specific duration. His pusillanimity, like my own, turned us into martyrs of indecision. In the end, Mònica dared to tell me that no longer was “the thing” taking shape but that it was on track and that in a short while we would be able to see “where the shots could go”. I was quite pleased with the results and happy to see how he had known how to capture the immense tenderness that unites Alejandro and me.

I lived in the Barcelona of the 1970s immersed in the “countercultural world” surrounded by a variety of artists. Comic-strip artists with whom I had lived for various years in the commune of Carrer Comerç, musicians such as Sisa, Pau Riba, and Eduardo Polonio, and photographers. But one day, I was introduced to the tandem Ocaña/Camilo in the Cafè de l’Òpera and my life was turned upside down. In the world of the comic, full of heterosexuals, I was the only homosexual, but when I met Ocaña I found myself immersed in another world, the world that I had known in Seville, the world of frills and feathers, of pimps, and of songs by Minas and Chavelas Vargas. So, combining both environments,

I was able to survive in a jovial and cosmopolitan Barcelona. I had occasional boyfriends and cruised promiscuously in the Cafè de l’Òpera, in dances such as Les Enfants and Jazz Colón or the recently born Zeleste and Magic.

But one day when I was walking around Seville, in the circle of homosexuals that I frequented and which I portrayed in my autobiographical book *Sevilla y la Casita de las Pirañas* [Seville, and the Little House of Piranhas], a guy appeared who captivated me. From the first night of love I started to feel incomplete without his presence. When I returned to Barcelona, I did not stop thinking about him until one day, once again in Seville, I proposed that he come and live with me in Barcelona. He abandoned his family and the life he was leading there, and we set ourselves up in the house that was shared with Mariscal, Pepichek, and Montesol. It was not long before Ocaña suggested to us that there was a free studio in the house in Plaça Reial where he lived. We rushed there to move in and made it our love nest until his death 36 years later. A victim of lung cancer, I decided to bring him home so that he could die alongside me while listening to his Rossini areas, sucking his dick, and repeating over and over again “I love you”. We had donated our bodies to science some five or six years earlier, so they came for something that they could put in a bag with a zip. Although what they took away had nothing to do with my Alejandro – his mischievous look, his laugh, his hands that moulded clay and my body and which made the plants flower had all vanished. Alejandro was the life and the spontaneity that I lacked. Alejandro was the faun that lived in freedom while I was that homosexual wearing a dressing gown pinned to the floor with a drawing pin, as a friend in Seville had one portrayed me. He lives in my memories, and I am left here, as if petrified, typing in front of this computer screen waiting for a visit from one of the innumerable boyfriends with whom I try to forget such loneliness.

EL POL I JO, ELS FAUNES QUE NO ÉREM
NAZARIO LUQUE

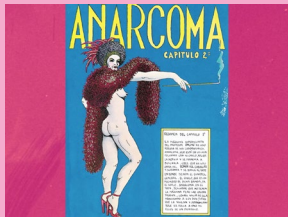
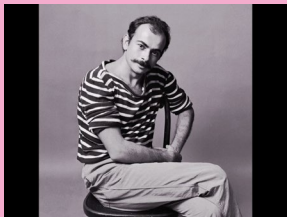
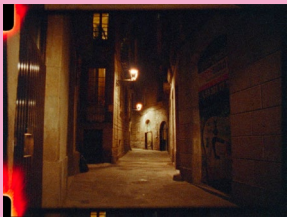
El Pol ja sabia que a mi no m’agradaven els curts en què apareguessin bustos de persones properes al personatge parlant d’ell. Jo havia rebutjat propostes, bé sobre mi, bé sobre els anys setanta-vuitanta, basades en aquesta mena d’estructures. Després hi intercalaven obres i fotos. Així doncs, quan el Pol va anar accedint a rodar algunes escenes que jo somiava envoltat dels meus fetitxes, les meues col·leccions, les caixes plenes de «secrets» oblidats o els meus consoladors, només vam haver de decidir els llocs adequats en diversos racons. Serien protagonistes clau en la meua vida, com la meua finestra a la plaça Reial, el meu dormitori, la meua taula de treball, els jardins de l’Alejandro a la terrassa o les golfes en les quals emmagatzemava llibres i revistes, calaixos plens de fotos, postals i cartes, i armaris atapeïts d’objectes entre els quals es podia trobar des d’un crani humà que un dia m’havia regalat un fotògraf, a un mantó de Manila antic que havia canviat per un quadre a un antiquari o petites escultures.

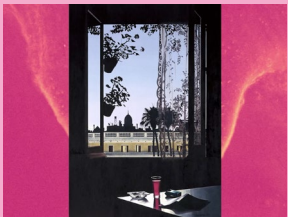
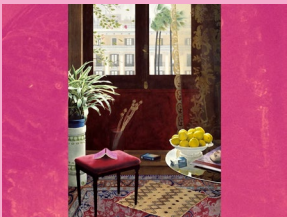
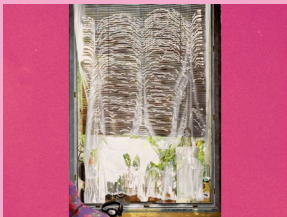
Ell anava rodant escenes que després s’enduia cap a Berlín, i així va anar reunint material en nombroses visites. Com que no hi havia un guió predeterminat, de sobte es trobava amb diverses hores d’un material que l’aclaparava i no es decidia a muntar-lo. Això l’obligava a buscar un fil conductor que li facilités la narració. I després d’albirar una espècie de fil, venia la decisió dolorosa d’escollir unes escenes i eliminar-ne d’altres en nom d’una durada determinada. La seua pusil·lanimitat, com la meua, ens convertia en màrtirs de la indecisió. Al final, la Mònica es va atrevir a comunicar-me no ja que «la cosa» anava prenent forma, sinó que estava encarrilada i que al cap de poc temps podríem veure «per on podien anar les coses». Vaig quedar força satisfet amb el resultat i feliç en comprovar com havia sabut captar la immensa tendresa que ens unia, a l’Alejandro i a mi.

Jo vivia a la Barcelona dels setanta, immers en el «món contracultural», envoltat d’artistes heterogenis: dibuixants de còmic amb qui havia conviscut diversos anys en la comuna del carrer Comerç; músics com Sisa, Pau Riba o Eduardo Polonio, o fotògrafs. Però un dia em van presentar el tàndem Ocaña-Camilo al Cafè de l’Òpera i la meua vida va fer un gir. En el món del còmic, ple d’heterosexuals, jo era l’únic homosexual, però en conèixer Ocaña em vaig veure immers en un altre món, el món que ja havia conegut a Sevilla, el món de farbalans

i plomes, de xulos i cançons de Mines i Chaveles Vargues. Així, compaginant tots dos ambients, aconseguia anar sobrevivint en una Barcelona jovial i cosmopolita. I jo tenia nòvios esporàdics i passejava les meues promiscuïtats pel Cafè de l’Òpera, per balls com Les Enfants o el Jazz Colón o pels acabats de néixer Zeleste o Magic.

Però un dia que feia un tomb per Sevilla, pel cercle d’homosexuals que freqüentava i que vaig retratar en el meu volum autobiogràfic *Sevilla y la Casita de las Pirañas*, va aparèixer un noi que em va captivar. Des de la primera nit d’amor, vaig començar a sentir-me incomplet sense la seua presència. Quan vaig tornar a Barcelona no deixava de pensar-hi, fins que un dia, novament a Sevilla, li vaig proposar que vingués a viure amb mi a Barcelona. Ell va abandonar la seua família i la vida que duia allà i ens vam instal·lar a la casa que compartia amb Mariscal, Pepichek i Montesol. Ocaña no tardaria a suggerir-nos que, a la casa de la plaça Reial on ell vivia, hi havia quedat un estudi lliure. Vam córrer a instal·lar-nos-hi i el vam convertir en el nostre niu d’amor fins a la seua mort, esdevinguda al cap de trenta-sis anys. Víctima d’un càncer de pulmó, vaig decidir portar-lo a casa perquè es morís al meu costat escoltant les seues àries de Rossini, fent-li mamades i repetint-li una vegada i una altra «t’estimo». Haviem donat els nostres cossos a la ciència feia cinc o sis anys; per aquest motiu, van venir a buscar una cosa que van introduir en un sac amb una cremallera. El que s’emportaven no tenia res a veure amb el meu Alejandro; s’havien esfumat la seua mirada múrria, el seu riure, les mans que modelaven el fang i el meu cos i que feien florir les plantes. L’Alejandro era la vida i l’espontaneïtat que a mi em faltaven. L’Alejandro era el faune que vivia en llibertat, mentre que jo era aquell homosexual vestit amb una *bata de cola* clavada al terra amb una xinxeta, com una vegada que m’havia retratat un amic de Sevilla. Ell viu en els meus records i jo m’he quedat aquí, com petrificat, teclejant davant d’aquesta pantalla d’ordinador esperant la visita d’algun dels innombrables nòvios amb qui intento oblidar tanta solitud.







EL JARDÍN DE LOS FAUNOS
(THE GARDEN OF FAUNS)
POL MERCHAN - SINGLE-CHANNEL VIDEO - 24:10 - 2024

CAST
SCRIPT EDITOR
MUSIC, SOUND DESIGN
CAMERA

NAZARIO LUQUE
MÓNICA ROVIRA
MANUELA SCHININÀ
CARLOS VÁSQUEZ MÉNDEZ

EDITOR
SOUND
COLOR
CATERING

GINÉS OLIVARES
NORA HADDAD
QUIMU CASALPRIM
PONY CAFÉ

AQUELLA NOCHE



ENSAYAR ACOPLAMIENTOS PIRATAS¹

LUCÍA EGAÑA ROJAS



Quiero regresar a esa no existencia que es la libertad.
Kathy Acker²

¿Qué adjetivos o qué verbos se han de utilizar en un ensayo queer? ¿Cómo se expresan las anomalías de la escritura, la textura o el discurso? ¿Qué se ensaya en lo pirata? ¿Hay forma de presentar una escritura viva que siga transitando una vez ha sido esculpida?

La transparencia de la imagen, el ruido que aparece y se deforma hasta hacerse uno con el blanco. Planos superpuestos. La película como un state-ment del deseo y su composición. La escritura de Kathy, la foto de Del. Hacer cruising en blanco y negro. Cuerpos forjados, personas que los moldean. La vivencia queer es una gran herrería de los cuerpos a los cuales la normalidad se les ha hecho inaccesible.

Hay archivos que son organismos. Las memorias de algunas comunidades no han sido registradas por la historia, y, en cambio, desbordadas, como la reverberación de un grito, o un micrófono que se acopla, se inscriben en otros lugares. Para la permacultura (y no solo) la riqueza está en los márgenes. Pero se trata de una riqueza desatendida, un ruido que ha sido silenciado por las aplanadoras anécdotas de la norma. Así, ciertos cuerpos desaparecen de la representación, de los libros y de las efemérides. Son las historias que amenazan y ponen en riesgo, capaces de perturbar el tránsito dibujado por las carreteras. Para recuperar la memoria extraviada no hace falta iluminarla hasta volverla central. Los márgenes son mucho más imaginativos que eso.

Kathy sigue leyendo, que ha roto con su familia, dice, con su madre. De su exégesis emerge la ruptura con la autoridad primigenia.

¿Cuáles son las agrupaciones de esta gente? ¿Cómo se desacata el mandato familiar de manera antinormativa? ¿Acaso definirse como queer asegura el no verse seducidx por el canto de sirena de la estructura privada que ofrece la familia nuclear y, como diría Sophie Lewis,³ también la elegida?

En sus registros aparece una organización de otro mundo que no ha de sistematizarse. Un hablar distinto en los cuerpos, en su órgano madre: la lengua.

² Kathy Acker, *Grandes esperanzas*. Madrid: Malastierres, 2020, p. 128. Trad. de Ce Santiago.

³ Sophie Lewis, *Abolir la familia. Un manifiesto por los cuidados y la liberación*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2023. Trad. de Elena Fernández-Renau Chozas.

Los besos como canales de comunicación. Un beso para crear una saliva sin propiedad. Un fluido en devenir, mezclado.

La lengua como espacio de *cruising*, lugar promiscuo en el que se fusionan discursos y prácticas. El órgano sirve para mojar y humedecer la aridez de la piel. La saliva y los fluidos instauran un ecosistema que, como el compost, no distingue la autonomía ni la unicidad. Una localización donde el olor es pluralidad de hedores, donde el color es la mezcla de todos que se convierte en el grado cero de lo amalgamado. La palabra *diversidad* se hace estrecha...

Los contactos entre Del y Kathy existían más allá de cualquier estratificación binaria. Una se encuentra, se conoce, se quiere y cambia. El ciclo de la vida queer. La voz del cuerpo. Mientras Del dice esto (o algo como esto, o yo entendí que decía esto), dos chicos se pinchan testosterona, pero me parece que están haciendo el amor. Practican un sexo químico y encarnado en la identidad. En realidad es el director de la película uno de los que protagoniza la escena. O quizás es una imagen de BDSM que no sé bien dónde sucede porque parece salir de un cuento de Kathy Acker, cosa que nunca sería un cuento, sino algo mucho más extraño. Creo que no estoy segura de nada.

En el BDSM se ejercitan pactos explícitos en torno a prácticas concretas. No hay tabú en el pacto, como, en cambio, sí sucede en el universo heterosexual,⁴ en el que parece haber tanta historia previa que no haría falta delimitar los alcances de lo común. En la heterosexualidad colonial, las relaciones de poder preestablecidas declaran que cualquier solicitud de pacto será considerada como un ataque o algo fuera de lugar. No hace falta pactar porque nada parece querer recomponerse, volverse otra cosa y cambiar de lugar. En esa heterosexualidad las cosas cuentan con cierta inmutabilidad preestablecida. Por eso los polvos, abrazos y negociaciones significan comunidades afines donde encontrarse con los textos de Acker, las imágenes de Del o las películas de Pol. A veces también me encuentro los hechizos de algunas amigas, las resonancias que me han acompañado como parte de una red vital, mi compost viajero, un deseo maleable como un trozo de plastilina.

⁴ Vuelvo a indicar que no nos referimos exclusivamente a las formas del sexo entre géneros y sexos que se intercalan entre dos opciones bien definidas y supuestamente contradictorias. Se trata de un sistema, una estructura de pensamiento y organización, y también un mandato, que desde diversas perspectivas ha sido abordado por autoras como Monique Wittig en su libro *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales, 2006 [trad. de Javier Sáez y Paco Vidarte]. O por propuestas del pensamiento descolonial basadas en la crítica a la inmutabilidad del binarismo, por ejemplo en María Lugones, «Hacia un feminismo descolonial» en *La Manzana de la Discordia*, núm. 6 [2], 2011, pp. 105-119. Trad. de Gabriela Castellanos.

¹ Conocí a Pol Merchan en Berlín a través de una muy querida amiga que tenemos en común, María. En 2019 me lo encontré tras una conferencia de Susan Stryker en Barcelona, donde me dio una postal con la clave de acceso para ver *Pirate Boys*. Desde entonces he visto muchas veces la película, quizás veinte. Siempre me ha parecido de una belleza desoladora, y a la vez de una complejidad sensible, llena de capas y elementos que generan familiaridad. Estoy muy agradecida de que me haya invitado ahora a pensar, escribiendo sobre ella. Tengo que aclarar, sin embargo, que el texto que ha resultado es, como toda conversación, un diálogo vivo anclado en un lugar-tiempo concreto. Cada vez que hago un visionado atiendo a diferentes detalles, y en eso la película es extremadamente generosa, ya que está llena de ellos. Creo que sería interesante imaginar un diálogo continuado con películas como esta, porque es posible recorrer la propia vivencia en sus diversos estratos con ilustres compañías, como en este caso las de Kathy Acker, Del LaGrace Volcano o Pol Merchan, y los imaginarios que nos traen a través de sus trabajos.

No sé si son sus manos o las de otra persona. La propiedad privada colapsó, este es el lugar de lxs estériles que sienten demasiado. Punks. Botas. Cicatrices. Órganos sacados de cuajo. En el pasado reciente, que es la orientación del futuro, no había la categoría. Cómo ser menos. Buscar una recomposición crepitante. La disfuncionalidad de una imagen, de una familia, de una infancia, de un cuerpo. La inoperancia de una mirada que ya no es útil para agradecerle a nadie orgulloso de su humanidad. Una familia de espejismos rotos. Volver a esos lugares donde una deseó la muerte. Hacer ingreso al cuerpo. Entrar, salir, penetrando las carnes que se rozan. Acariciarse en las partes que ya no están. Mimarse los fantasmas, sobajear los abismos de la historia. Intercambio de salivas. Hasta que el humo borra la imagen.

El origen etimológico de la palabra *estigma* se halla en el vocablo griego que significa «marca en la piel», picadura, inscripción hecha con un hierro al rojo, tatuaje. Significa también «marca que no se puede borrar». Para Ahmed y Stacey la piel media entre nosotrxs y el mundo, y por eso es un «borde que siente»,⁵ que puede ser marcado. Ese borde reclama solo, colectivamente y en enjambre, la autodeterminación.

Nuestros cuerpos han sido moldeados por sus heridas y hay marcas que son la muestra de una recuperación ante la injusticia.⁶ La cicatriz es un archivo de memoria corporal, el recuerdo de un tiempo que no se repetirá y con el que nos toca convivir. Hacemos conexión a través de las cicatrices, los cuerpos se emparentan a través de ellas. Una película también es un recuerdo, un organismo que dialoga con la memoria, en una negociación con el tiempo y con la persistencia.

Hay comunidades que insisten en las marcas de las heridas y los estigmas y también en aquellas que, como los tatuajes, aparecen como formas performativas de construir la propia identidad.⁷ Cualquiera de esas marcas es un precioso signo indiciario de la agencia que hace del órgano más grande del cuerpo un reservorio vivo de memorias. Y los registros biográficos visuales concentran a su vez la fantasía, o hacen del cuerpo el lugar donde la fantasía se materializa.⁸

5 Sara Ahmed y Jackie Stacey (eds.), *Thinking Through the Skin*. Londres: Routledge, 2001, p. 6.

6 Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2015. Trad. de Cecilia Olivares Mansuy.

7 Marquis Bey, «epistemology of ink: an unholy trinity; or, atheism, feminism and Blackness». *Feminist Review*, núm. 110, 2015, pp. 75-78.

8 Jay Prosser, «Skin memories» en Sara Ahmed y Jackie Stacey (eds.), *Thinking Through the Skin*. Londres: Routledge, 2001, pp. 52-68.

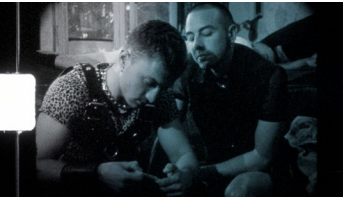
La ciudad, un lugar plastificado. Una serie de capas del borramiento. Una ciudad de amigos, o de historias que se funden con los órganos. Encontrar lugares para el descanso, y buscar otros espacios para una multitud de punks, de rarezas, de extrañezas hechas carne. Soy una superficie manchada por las circunstancias. Quiero seguir devorando libros para ser más débil. La ciudad tiene un horizonte que se proyecta al infinito, lleno de heridas que abren sus brazos al cielo, sus agujas. Mi hardware es un escenario trastocado por el deseo. Un libro que, cual ciudad, expone su propia escritura, llena de accidentes. Mi cuerpo es un accidente geográfico, un lenguaje enrarecido. Una ortografía propia que se construye como tiempo geológico. Y si alguien pudiese venir a leer el quiasma que sucede en mi topografía, si alguien pudiese confabular con esta escritura, entonces con tranquilidad digo que estaremos preparadx para el siguiente desprendimiento.

Sara Ahmed describe cómo los libros crean comunidades. En su experiencia, la circulación de ciertos ejemplares a través de una secuencia de manos creaba una compañía y un tipo de colectividad particular.⁹ Los libros operan quizás como otro tipo de prótesis identitaria, parte de lo que nos contiene y de los diálogos que establecemos. Los libros de compañía, las películas de compañía, son conversaciones abiertas, que arrastran inscripciones y memorias; compartimos su imagen como otra forma de conectarnos, como si fueran las cicatrices de nuestro aliento. ¿Acaso estos libros ya no hablan de nosotrxs mismxs sino de las estructuras que nos sostienen como una malla invisible, tejida durante siglos por arañas¹⁰ y otros bichos nocturnos?

La historia termina con un signo de puntuación:

9 Sara Ahmed en su web: <https://feministkilljoys.com/2017/02/03/out-and-about/> (consultado en enero de 2024).

10Vinciane Despret, en su libro de ficción científica *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación* (trad. de Miguel Alpuente Civera; Bilbao: Consonni, 2022), plantea que las arañas desarrollaron una compleja tecnología para la conservación de sucesos históricos en sus redes, de modo que construían una forma de memoria material.



PRACTISING PIRATE COUPLINGS¹
LUCÍA EGAÑA ROJAS

¹ I met Pol Merchan in Berlin through a very dear friend we have in common, María. In 2019 I met him after a conference by Susan Stryker in Barcelona, where he gave me a postcard with the access key to view *Pirate Boys*. Since then, I have seen the film many times, maybe twenty. It always struck me as having a desolate beauty, and at the same time a sensitive complexity, full of layers and elements that generate familiarity. I am very grateful to have been invited now to think and write about it. I should make clear however that the resulting text is, like any conversation, a living dialogue anchored in a specific space-time. Each time that I view it, I pay attention to different details, and the film is extremely generous here because it is full of them. I think it would be interesting to imagine a continued dialogue with films such as this, where it is possible to go through one's own experience in its various layers with distinguished company such as, in this case, that of Kathy Acker, Del LaGrace Volcano, Pol Merchan, and the imaginaries that they bring us through their work.

I want to go back to not-existing which is freedom.
Kathy Acker²

What adjectives or verbs should be used in a queer essay? How to express the anomalies of writing, texture, or discourse? What is practised in piracy? Is there a way to present a living writing that continues to move once it has been crafted?

The transparency of the image, the noise that appears and deforms itself until becoming one with the white. Overlapping shots. The film as a statement of desire and its composition. Kathy's writing, the photo of Del. Cruising in black and white. Forged bodies, people who shape them. Queer experience is a vast smithy of bodies to which normality has become inaccessible.

There are archives that are organisms. The memories of certain communities have not been registered by history, and instead overflowed, like the reverberation of a scream, or a microphone with feedback, and are written in other places. For the permaculture (and not just for it), wealth resides in the margins. But this is an unattended wealth, a noise that has been silenced by the flattening anecdotes of the norm. Thus, certain bodies disappear from representations, from books, and from the list of the day's anniversaries. They are histories that threaten and place at risk, able to disturb the traffic drawn by roads. To recover the lost memory, there is no need to illuminate it until it becomes central. The margins are much more imaginative than that.

Kathy continues reading, she has broken with her family, she says, with her mother. From her exegesis emerges the break with the primordial authority.

What are the groupings of these people? How is the family mandate flouted in an anti-normative way? Does defining oneself as queer ensure one is not seduced by the siren song of the private structure offered by the nuclear family and (as Sophie Lewis would say)³ also by the chosen family?

In her records, an organization from another world appears that does not have to be systematized. A different way of speaking in bodies, in their mother organ: the tongue. Kisses as channels of communication. A kiss to create a saliva without ownership. A fluid in becoming, mixed.

² Kathy Acker, *Great Expectations*. New York: Grove Press, 1982, p. 106.

³ Sophie Lewis, *Abolish the Family: A Manifesto for Care and Liberation*. London: Verso Books, 2022.

The tongue as a cruising space, a promiscuous place in which discourses and practices are fused. The organ serves to wet and dampen the skin's dryness. Saliva and fluids establish an ecosystem that, as with compost, does not distinguish autonomy or uniqueness. A place where smell is a plurality of stench, where colour is the mix of all that is turned into the degree zero of the amalgamated. The word *diversity* becomes narrow...

The contacts between Del and Kathy existed beyond any binary stratification. One meets, gets to know, loves, and changes. The cycle of queer life. The voice of the body. While Del says this (or something like that, or I understood that they said that) two guys take shots of testosterone, but it seems to me that they are making love. They practice a sex that is chemical and embodied in identity. In fact, the director of the film is one of the protagonists of the scene. Or maybe it is a BDSM image that I don't quite know where it happens as it seems to come from a story by Kathy Acker, which would never be a story but something altogether much stranger. I think I am not sure about anything.

In BDSM, explicit pacts are made around specific practices. There is no taboo in the pact, as occurs in the heterosexual universe,⁴ where there seems to be so much history that it would be unnecessary to delimit the range of the common. In colonial heterosexuality, pre-established power relations declare that any request for a pact will be considered as an attack or as something out of place. In such heterosexuality things have a certain pre-established immutability. That is why the fucks, hugs, and negotiations signify like-minded communities in which one can come across Acker's texts, Del's images, and Pol's films. Sometimes I also find the spells of some of my friends, the resonances that have accompanied me as part of a vital network, my travelling compost, a desire that is malleable like a piece of plasticine.

I don't know if they are their hands or those of someone else. Private property collapsed; this is the place of the steriles who feel too much. Punks. Boots. Scars. Organs removed from the body. In the recent past, which is the orientation of the future, there was no such category. How to be less. Seeking

⁴ I would again point out that we are not referring exclusively to the forms of sex between genders and sexes that are sandwiched between two well-defined and supposedly contradictory options. It is about a system, a structure of thinking and organization – and also a mandate – that from various perspectives has been addressed by writers such as Monique Wittig in her book *The Straight Mind and Other Essays* (Boston: Beacon Press, 1992) and by proposals of decolonial thinking based on the critique of the immutability of binarism, such as María Lugones, “Toward a Decolonial Feminism”, *Hypatia*, 25(4) (2010), pp. 742-49.

■ *a crackling recomposition. The dysfunctionality of an image, of a family, of a childhood, of a body. The inoperability of a gaze that is no longer useful to please anyone who is proud of their humanity. A family of broken mirrors. We return to those places where one wished for death. Entering the body. Entering, exiting, penetrating the flesh that rubs together. Caressing the parts that are no longer there. Pampering the ghosts, groping the abysms of history. Exchanging saliva. Until smoke erases the image.*

The etymological origin of the word stigma comes from the Greek “mark on the skin”, sting, inscription made with a red-hot iron, tattoo. It also means “a mark that cannot be erased”. For Ahmed and Stacey, the skin mediates between us and the world, and so it is a “border that feels”⁵, which can be marked. This border reclaims – alone, collectively, and in swarms – self-determination.

Our bodies have been moulded by their wounds and there are marks which show signs of recovery in the face of injustice.⁶ The scar is a record of bodily memory, the memory of a time that will not be repeated and with which we are obliged to live. We make a connection through scars, through bodies that are related through them. A film is also a memory, an organism that dialogues with memory, in a negotiation with time and persistence.

There are communities that insist on the marks of wounds and stigmas and also on those, such as tattoos, which appear as performative ways to construct one’s own identity.⁷ Any one of these marks is a precious sign of the agency of the body’s biggest organ as a living reservoir of memories. And the visual biographical registers in turn concentrate fantasy or make the body the site where fantasy materializes.⁸

■ *The city, a plasticized place. A series of layers of erasure. A city of friends, or of histories that merge with organs. Finding places for rest and seeking other spaces for a multitude of punks, oddities, strangeness made flesh. I am a surface stained by circumstances. I want to keep on devouring books to become*

5 Sara Ahmed and Jackie Stacey (eds.), *Thinking Through the Skin*. London: Routledge, 2001.

6 Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotions*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

7 Marquis Bey, Epistemology of ink: an unholy trinity; or atheism, feminism and Blackness. *Feminist Review* 110, 2015, pp. 75-78.

8 Jay Prosser, ‘Skin memories’ in Sara Ahmed and Jackie, *Thinking Through the Skin*. London: Routledge, 2001.

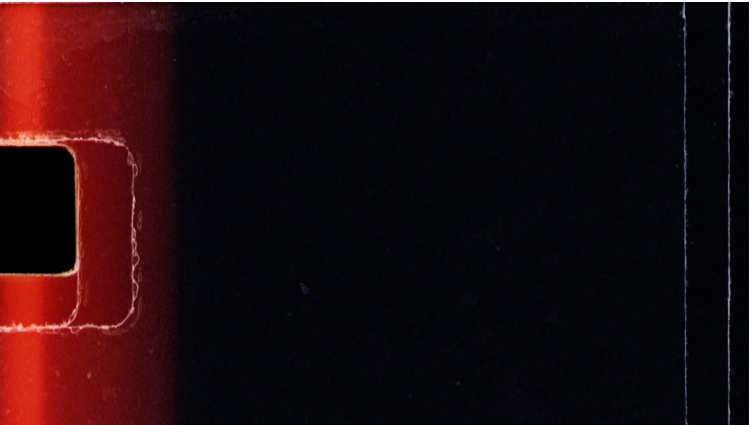
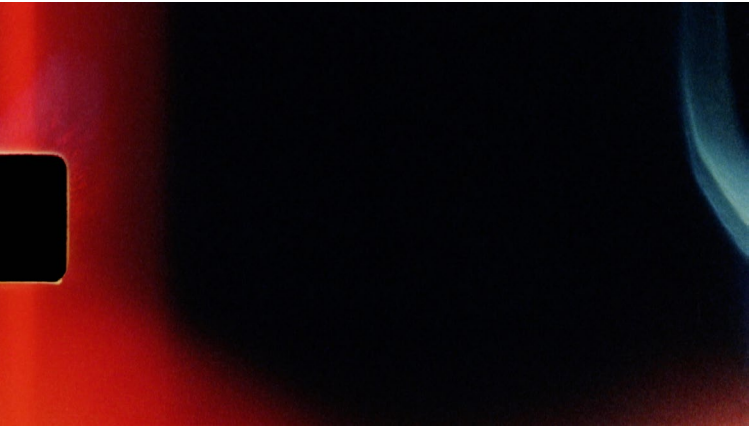
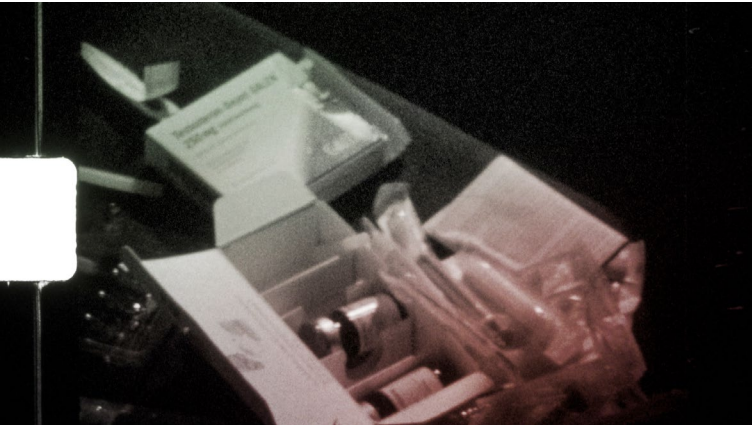
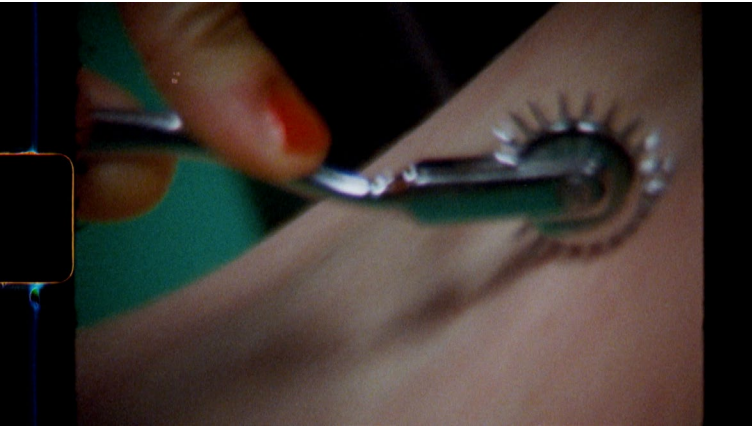
■ *weaker. The city has a horizon that is projected into the infinite, full of wounds that open their arms to the sky, their needles. My hardware is a stage disrupted by desire. A book that like a city exposes its own writing, full of accidents. My body is a geographical accident, a rarified language. An orthography of its own that is constructed like geological time. And if anyone can come and read the chiasma that occurs in my topography, if anyone can collude with this writing, then I say calmly that we are prepared for the next release.*

Sara Ahmed describes how books create communities. In her experience, the circulation of certain copies through a sequence of hands created a companionship and a particular kind of collectivity.⁹ Books perhaps operate as another type of prosthetic identity, part of what contains us and the dialogues we establish. The companion books, the companion films are open conversations, which pull in inscriptions and memories, we share their image as another way of connecting, as if they were the scars of our breath. Are these books no longer about ourselves but instead about the structures that sustain us like an invisible mesh, woven over centuries by spiders¹⁰ and other nocturnal creatures?

■ *History ends with a punctuation mark:*

9 Sara Ahmed on her website: <https://feministkilljoys.com/2017/02/03/out-and-about/> (consulted in January 2024).

10 Vinciane Despret in her science-fiction book proposes that spiders developed a complex technology to preserve historical events in their webs, thereby constructing a form of material memory. Vinciane Despret, *Auto-biographie d’un poulpe: Et autres récits d’anticipation*. Paris: Éditions Actes Sudes, 2021.



ASSAJAR ACOBLAMENTS PIRATES¹

LUCÍA EGAÑA ROJAS

¹ Vaig conèixer Pol Merchan a Berlín a través d’una amiga molt estimada que tenim en comú, la Maria. El 2019 me’l vaig trobar després d’una conferència de Susan Stryker a Barcelona, on em va donar una postal amb la clau d’accés per veure *Pirate Boys*. Des de llavors he vist molts cops la pel·lícula, potser vint. Sempre m’ha semblat d’una bellesa desoladora, i alhora d’una complexitat sensible, plena de capes i d’elements que generen familiaritat. Estic molt agraïda que m’hagi invitat ara a pensar, escrivint sobre ella. He d’aclarir, tanmateix, que el text que n’ha resultat és, com tota conversa, un diàleg viu ancorat en un lloc-temps concret. Cada vegada que faig un visionament atenc a diferents detalls, i en això la pel·lícula és extremament generosa, ja que n’està plena. Crec que seria interessant imaginar un diàleg continuat amb pel·lícules com aquesta, perquè és possible recórrer la pròpia vivència en els seus estrats diversos amb companyies il·lustres, com en aquest cas les de Kathy Acker, Del LaGrace Volcano o Pol Merchan, i els imaginaris que ens porten a través dels seus treballs.

■ *Vull tornar a aquella no-existència que és la llibertat.*
Kathy Acker²

Quins adjectius o quins verbs cal emprar en un assaig queer? Com s’expressen les anomalies de l’escriptura, la textura o el discurs? Què s’assaja en el que és pirata? Hi ha cap manera de presentar una escriptura viva que continuï transitant un cop hagi estat esculpida?

■ *La transparència de la imatge, el soroll que apareix i es deforma fins a ser tot u amb el blanc. Plans superposats. La pel·lícula com un statement del diseg i la seua composició. L’escriptura de la Kathy, la foto de Del. Fer cruising en blanc i negre. Cossos forjats, persones que els modelen. La vivència queer és una gran ferreria dels cossos per als quals la normalitat s’ha fet inaccessible.*

Hi ha arxius que són organismes. Les memòries d’algunes comunitats no han estat registrades per la història, i, en canvi, desbordades, com la reverberació d’un crit, o un micròfon que s’acobla, s’inscriuen en altres llocs. Per a la permacultura (i no només), la riquesa és als marges. Però es tracta d’una riquesa desatesa, un soroll que ha estat silenciats per les aplanadores anècdotes de la norma. Així, certs cossos desapareixen de la representació, dels llibres i de les efemèrides. Són les històries que amenacen i posen en risc, capaces de pertorbar el trànsit dibuixat per les carreteres. Per recuperar la memòria extraïda no cal il·luminar-la fins a convertir-la en central. Els marges són molt més imaginatius que això.

■ *La Kathy continua llegint, que ha trencat amb la seua família, diu, amb la seua mare. De la seua exegesi n’emergeix la ruptura amb l’autoritat primigènia.*

Quines són les agrupacions d’aquesta gent? Com es desacata el mandat familiar de manera antinormativa? Potser definir-se com a queer assegura no veure’s seduït pel cant de sirena de l’estructura privada que ofereix la família nuclear i, com diria Sophie Lewis,³ també l’elegida?

■ *En els seus registres hi apareix una organització d’un altre món que no s’ha de sistematitzar. Un parlar diferent en els cossos, en el seu òrgan mare: la llengua. Els petons com a canals de comunicació. Un petó per crear saliva sense propietat. Un fluid a esdevenir, barrejat.*

² Kathy Acker, *Grandes esperanzas*. Madrid: Malastierres, 2020, p. 128. Trad. de Ce Santiago.

³ Sophie Lewis, *Abolir la família. Un manifest a favor de les cures i l’alliberament*. Barcelona: Manifest, 2023. Trad. de Bruno Monfort.

La llengua com a espai de *cruising*, lloc promiscu en què es fusionen discursos i pràctiques. L’òrgan serveix per mullar i humitejar l’aridesa de la pell. La saliva i els fluids instauren un ecosistema que, com el compost, no distingeix l’autonomia ni la unitat. Una localització on l’olor és pluralitat de pudors, on el color és la barreja que es converteix en el grau zero del que és amalgamat. La paraula *diversitat* es fa estreta...

■ *Els contactes entre Del i la Kathy existien més enllà de qualsevol estratificació binària. Hom es troba, es coneix, s’estima i canvia. El cicle de la vida queer. La veu del cos. mentre Del diu això (o una cosa com això, o jo vaig entendre que deia això), dos nois es punxen testosterona, però em sembla que estan fent l’amor. Practiquen sexe químic i encarnat en la identitat. En realitat és el director de la pel·lícula, un dels protagonistes de l’escena. O potser és una imatge de BDSM que no sé ben bé on passa perquè sembla que surt d’un conte de Kathy Acker, cosa que mai seria un conte, sinó una cosa molt més estranya. Crec que no estic segura de res.*

En el BDSM s’exerciten pactes explícits al voltant de pràctiques concretes. No hi ha tabú en el pacte, com, en canvi, sí que passa en l’univers heterosexual,⁴ en el qual sembla que hi ha tanta història prèvia que no caldria delimitar l’abast del que és comú. En l’heterosexualitat colonial, les relacions de poder preestablertes declaren que qualsevol sol·licitud de pacte serà considerada com un atac o una cosa fora de lloc. No cal pactar perquè no hi ha res que sembli que vulgui recompondre’s, tornar-se una altra cosa i canviar de lloc. En aquesta heterosexualitat les coses tenen una certa immutabilitat preestablerta. Per això els claus, les abraçades i les negociacions signifiquen comunitats afins on trobar-se amb els textos d’Acker, les imatges de Del o les pel·lícules del Pol. De vegades també m’hi trobo els encanteris d’algunes amigues, les ressonàncies que m’han acompanyat com a part d’una xarxa vital, el meu compost viatger, un diseg mal·leable com un tros de plastilina.

⁴ Torno a indicar que no ens referim exclusivament a les formes de sexe entre gèneres i sexes que s’intercalen entre dues opcions ben definides i suposadament contradictòries. Es tracta d’un sistema, una estructura de pensament i organització, i també un mandat, que des de diverses perspectives ha estat abordat per autores com Monique Wittig en el seu llibre *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales, 2006 (trad. de Javier Sáez y Paco Vidarte). O per propostes del pensament descolonial basades en la crítica a la immutabilitat del binarisme, per exemple en María Lugones, «Hacia un feminismo descolonial» a *La Manzana de la Discordia*, núm. 6 [2], 2011, p. 105-119. Trad. de Gabriela Castellanos.

No sé si són les seues mans o les d'una altra persona. La propietat privada va col·lapsar, aquest és el lloc dels estèrils que senten massa. Punks. Botes. Cicatrius. Òrgans trets de soca-rel. En el passat recent, que és l'orientació del futur, no hi havia la categoria. Com ser menys. Buscar una recomposició crepitant. La disfuncionalitat d'una imatge, d'una família, d'una infància, d'un cos. La inoperància d'una mirada que ja no és útil per agradar a ningú orgullós de la seua humanitat. Una família de miratges trencats. Tornar a aquells llocs on una va desitjar la mort. Ingressar al cos. Entrar, sortir, penetrant les carns que es freguen. Acariciar-se a les parts que ja no hi són. Amanyagar-se els fantasmes, toquejar els abismes de la història. Intercanvi de salives. Fins que el fum n'esborra la imatge.

L'origen etimològic de la paraula *estigma* es troba en el vocable grec que significa «marca a la pell», picada, inscripció feta amb un ferro roent, tatuatge. Significa també «marca que no es pot esborrar». Per a Ahmed i Stacey la pell fa de mitjancera entre nosaltres i el món, i per això és una «vora que sent»,⁵ que pot ser marcada. Aquesta vora reclama només, col·lectivament i en eixam, l'autodeterminació.

Els nostres cossos han estat modelats per les seues ferides i hi ha marques que són la mostra d'una recuperació davant la injustícia.⁶ La cicatriu és un arxiu de memòria corporal, el record d'un temps que no es repetirà i amb el qual ens toca conviure. Fem connexió a través de les cicatrius, els cossos s'emparenten a través d'elles. Una pel·lícula també és un record, un organisme que dialoga amb la memòria, una negociació amb el temps i amb la persistència.

Hi ha comunitats que insisteixen en les marques de les ferides i els estigmes i també en aquelles que, com els tatuatges, apareixen com a formes performatives de construir la pròpia identitat.⁷ Qualsevol d'aquestes marques és un signe indiciari preciós de l'agència que fa de l'òrgan més gran del cos un reservori viu de memòries. I els registres biogràfics visuals concentren al seu torn la fantasia, o fan del cos el lloc on la fantasia es materialitza.⁸

⁵ Sara Ahmed i Jackie Stacey (eds.), *Thinking Through the Skin*. Londres: Routledge, 2001, p. 6.

⁶ Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones*. Mèxic: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2015. Trad. de Cecilia Olivares Mansuy.

⁷ Marquis Bey, «epistemology of ink: an unholy trinity; or, atheism, feminism and Blackness». *Feminist Review*, núm. 110, 2015, pp. 75-78.

⁸ Jay Prosser, «Skin memories» a Sara Ahmed i Jackie Stacey (eds.), *Thinking Through the Skin*. Londres: Routledge, 2001, p. 52-68.

La ciutat, un lloc plastificat. Una sèrie de capes de l'esborrament. Una ciutat d'amics, o d'històries que es fonen amb els òrgans. Trobar llocs per al descans, i buscar altres espais per a una multitud de punks, de rareses, d'estranyeses fetes carn. Soc una superfície tacada per les circumstàncies. Vull continuar devorant llibres per ser més dèbil. La ciutat té un horitzó que es projecta cap a l'infinit, ple de ferides que obren els braços cap al cel, les seues agulles. El meu hardware és un escenari trastocat pel desig. Un llibre que, com si fos una ciutat, exposa la seua pròpia escriptura, plena d'accidents. El meu cos és un accident geogràfic, un llenguatge enrarit. Una ortografia pròpia que es construeix com a temps geològic. I si algú pogués venir a llegir el quiasma que té lloc en la meua topografia, si algú pogués confabular amb aquesta escriptura, llavors amb tranquil·litat dic que estarem preparats per al despreniment següent.

Sara Ahmed descriu com els llibres creen comunitats. En la seua experiència, la circulació de certs exemplars a través d'una seqüència de mans creava una companyia i un tipus de col·lectivitat particular.⁹ Els llibres operen potser com una altra mena de pròtesi identitària, part del que ens conté i dels diàlegs que establim. Els llibres de companyia, les pel·lícules de companyia, són converses obertes, que arrossegueu inscripcions i memòries; en compartim la imatge com una altra manera de connectar-nos, com si fossin les cicatrius del nostre alè. Pot ser que aquests llibres ja no parlin de nosaltres mateixos, sinó de les estructures que ens sostenen com una malla invisible, teixida durant segles per aranyes¹⁰ i altres bestioles nocturnes?

■ *La història acaba amb un signe de puntuació:*

⁹ Sara Ahmed en el seu web: <https://feministkilljoys.com/2017/02/03/out-and-about/> (consultat el gener de 2024).

¹⁰ Vinciane Despret, en el seu llibre de ficció científica *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación* (trad. de Miguel Alpuente Civera; Bilbao: Consonni, 2022), planteja que les aranyes van desenvolupar una tecnologia complexa per conservar successos històrics en les seues xarxes, de manera que construïen una forma de memòria material.



ACKER Y YO

DEL LAGRACE VOLCANO



CAST

La primera vez que coincidí con Acker fue cuando llegó, en su escúter, a la entrada del cine Roxie en Dalston (Londres). Esto ocurrió a finales de los ochenta o principios de los noventa. Fue uno de esos momentos que, si parpadeas, te los pierdes, y lo recuerdo muy bien. Ella dijo que también lo recordaba, pero estoy bastante seguro de que mentía. Dos amigos cercanos, que pensaban que nos llevaríamos bien, me habían dado su número, pero nunca llamé. Hasta que lo hice.

Creo que fue a principios de 1995 durante un viaje a San Francisco que me desperté y decidí que no había nadie en toda la Tierra que yo quisiera que leyera el primer borrador de *MEMOIRS OF A PUSSY LICKING SODOMITE* [Memorias de unx sodomitx que lame coños] más que Kathy Acker. Entonces, la llamé y ese mismo día quedamos en Red Dora's, The Bearded Lady Café. Había impreso las primeras cincuenta páginas para ella, anticipando que se las llevaría y, con suerte, me llamaría luego. Pero, en vez de eso, la miré mientras leía todo. Finalmente, levantó la mirada y me dijo: «Excelente material, pero tienes que trabajar el lenguaje, la poesía, el ritmo». Probablemente dijo más, pero esto es lo que me quedó grabado. Me sorprendió que fuera tan generosa con su tiempo y no tuviera nada de la diva que había imaginado. Era otro tipo de diva, del tipo con el que podría relacionarme. Acker nunca fue una cosa ni otra, y fue precisamente por esto nos caímos bien.

Era el mejor tipo de chismosa, agridulce y sexy, que tenía una facilidad de palabra que me hacía reír a carcajadas. Aguda, Acker iba directa al grano, no importa si te gustaba o no. Era una criatura brillantemente paradójica. Alguien a quien no le importaba una mierda si te gustaba o no, aunque, en realidad, quería que la amaras, no solamente que te gustara, sino que la *amaras* por lo que realmente era, no por todas las proyecciones por las que se sentía agredida. Hablamos de cómo nos sentíamos en el escenario, de nuestra necesidad de estar bajo el foco, nuestra necesidad de ser vistos y escuchados en nuestros propios términos, y el abismo que casi siempre seguía.

Su piso en Islington, justo al otro lado del Angel, en Londres, estaba repleto de libros hasta el techo: primeras ediciones con inscripciones del autor que me harían salivar. Su vestuario era una caja de Pandora llena de tesoros, cada uno con su historia, sea algo de costura *vintage* o regalos de famosos diseñadores de moda. Me sentaría en su cama como unx hermanx menor, durante horas mirando a mi imposiblemente glamurosa hermana mayor preparándose para el baile mientras me entretenía con historias de su vida y tiempos salvajes. Hablamos de nuestras emocionalmente abusivas madres y de nuestros ausentes padres, del sexo que habíamos tenido y del sexo que queríamos tener. A veces, cuando ella me favorecía (Acker podía ser gruñona e incluso algo mala) me

CAST

deleitaba con cotilleos sobre artistas que había conocido, amado y odiado. Sus experiencias con Mapplethorpe eran más de esta última categoría. Sus actitudes antisemitas no fueron apreciadas, por muy judía secular que fuera Acker. Valoró mucho más mis fotografías, lo que, por supuesto, me hizo quererla. Dos veces cuando el periódico *The Guardian* le dedicó un artículo insistió en que fuera yo quien hiciera las fotografías.

Después de su diagnóstico de cáncer vivimos nuestro tiempo juntos más en el presente que en el pasado, con la vista puesta al futuro que ambos esperábamos que tuviera.

No puedo decir que estar cerca de Kathy fuera una cosa fácil o siempre divertida. Acker podía ser una abeja reina y una zorra, y nosotrxs le dábamos el espacio para estar así porque éramos adictxs (cuando digo «nosotrxs» me refiero a su novio en ese tiempo, Charles Shaar Murray).

Pasamos mucho tiempo, juntxs, solo ella y yo, principalmente en su casa, pero a veces en la mía, que estaba a una distancia de menos de dos kilómetros y que tenía un jardín. Recordar y escribir sobre ese breve periodo de tiempo todavía hace que todo mi cuerpo hormiguee. Aunque nunca había nada sexual entre nosotrxs, estaba feliz de engancharla con mis amigas lesbianas masculinas y luego escuchar todo con detalle gráfico. Y sí, tengo unas muy buenas historias sobre esto, pero voy a guardarlas para mis memorias retituladas, *IM-PER-FECTLY HONEST* [Im-perfectamente honestx]. Durante los últimos treinta años he seguido los consejos de Acker y he trabajado sobre la poesía. Gracias Kathy. ENAMORADX ahora y para siempre.

ACKER AND ME
DEL LAGRACE VOLCANO

First time I met Acker it was when she pulled up to the entrance of the Roxie Cinema in Dalston, (London) on her motor scooter. This was sometimes in the late 80s or early 90s.

It was one of those blink and you miss it meetings, that I remembered well. She said she did too but I am pretty sure she was lying. I had been given her number by two close friends who thought we would hit it off but I never called. Until I did.

I think it was early 1995 on a trip to San Francisco that I woke up and decided that there was no one on earth that I wanted to read the first draft of MEMOIRS OF A PUSSY LICKING SODOMITE more than Kathy Acker. So I gave her a call and that very day we met at Red Dora's, The Bearded Lady Café. I had printed out the first 50 pages for her, expecting she would take it with her and hopefully get back to me. But instead I watched her as she read the whole thing. Finally she looked up and said, "Great content but you need to work on the language, the poetry, the rhythm." She probably said more but this is what really stuck with me. I was stunned that she was so generous with her time and so not at all the diva I expected her to be. She was another kind of diva, the kind I could relate to. Acker was never one thing, nor another, and that is precisely why we clicked.

She was the best kind of gossip, salty-sweet and sexy and had a way with words that would make laugh out loud. Sharp, Acker could would get directly to the point, regardless of whether you liked it or not. She was a brilliantly paradoxical creature. Someone who didn't give a shit if you liked her or not and yet, she really wanted you to love, not just like, but love her for who she really was, not for all the projections she felt assaulted by. We talked about the way we felt on stage, our need for that spotlight, our need to be seen and heard on our own terms and the abyss, that usually followed.

Her flat in Islington, just the other side of the Angel, London, stuffed to the ceiling with books; first editions with author inscriptions that would make me salivate. Her wardrobe was a Pandora's box of treasures, each with a story, whether a piece was vintage couture or gifts from famous fashion designers. I would sit on her bed like a younger sibling for hours watching my impossibly glamorous older sister get ready for the ball as she entertained me with stories from her

wild life and times. We talked about our emotionally abusive mothers and absent fathers, sex we had had and sex we wanted to have. Sometimes if I was 'in favour' (Acker could be cranky and even a little mean) she would delight me with gossip about artists she had known, loved and hated. Her Mapplethorpe experiences were more in the latter, less favourable camp than the former. His anti-semitic attitudes were not appreciated no matter how secular a Jew Acker was. She rated my photographs much higher, which of course endeared me to her. Twice when The Guardian newspaper did a feature on her she insisted I be the one who made the photographs.

After her cancer diagnosis our time together was lived more in the present than the past with an eye to the future we were both hopeful she would have.

I cannot say that being close to Kathy was easy or always fun. Acker could be a queen bee bitch and we all gave her the space to be just that because we were addicted. (The 'we' I am referring to was her boyfriend at the time, Charles Shaar Murray).

We spent a lot of time together, just me and her, mostly at her place but sometimes at mine which was less than 2 km away and had a garden. Remembering and writing about the brief period of time still makes my whole body tingle. Although there was never any question of a sexual thing between us I was happy to hook her up with butch dyke friends of mine and hear all about it in graphic detail afterwards. And yes, I do have some great stories related to that subject but I'll save them for my re-titled memoir, IM-PERFECTLY HONEST. I've been taking Acker's advice and working on the poetry for the past thirty years now. Thanks Kathy. In LOVE now and forever.

L'ACKER I JO
DEL LAGRACE VOLCANO

La primera vegada que vaig coincidir amb l'Acker va ser quan va arribar, amb el seu escúter, a l'entrada del cinema Roxie, a Dalston (Londres). Això va passar a finals dels vuitanta o principis dels noranta. Va ser un d'aquells moments que, si parpelleges, et perds, i el recordo molt bé. Ella va dir que també el recordava, però estic bastant segur que mentia. Dos amics propers, que creien que ens portàriem bé, me n'havien donat el número, però no vaig trucar-la mai. Fins que ho vaig fer.

Crec que va ser a principis de 1995, durant un viatge a San Francisco, que em vaig despertar i vaig decidir que no hi havia ningú en tota la Terra que jo volgués més que llegís el primer esborrany de *MEMOIRS OF A PUSSY LICKING SODOMITE* [Memòries d'uni sodomiti que llepa conys] que la Kathy Acker. Llavors, la vaig trucar i aquell mateix dia vam quedar a Red Dora's, The Bearded Lady Café. N'havia imprès les cinquanta primeres pàgines per a ella, deduint que se les enduria i que, amb sort, després em trucaria. Però, en lloc d'això, la vaig mirar mentre ho llegia tot. Finalment, va alçar la vista i em va dir: «Un material excel·lent, però n'has de treballar el llenguatge, la poesia, el ritme». Probablement va dir més coses, però això és el que em va quedar gravat. Em va sorprendre que fos tan generosa amb el seu temps i que no tingués res de la diva que m'havia imaginat. Era una altra mena de diva, de la mena amb qui podria relacionar-me. L'Acker no va ser mai una cosa ni l'altra, i va ser precisament per això que ens vam caure bé.

Era la millor mena de xafardera, agredolça i sexi, i tenia una facilitat de paraula que em feia petar de riure. Aguda, l'Acker anava directa al gra, no importava si t'agradava o no. Era una criatura brillantment paradoxal. Algú a qui no li importava una merda si t'agradava o no, malgrat que, en realitat, volia que l'estimessis, no només que t'agradés, sinó que l'*estimessis* pel que realment era, no per totes les projeccions per les quals se sentia agraïda. Vam parlar de com ens sentíem a l'escenari, de la nostra necessitat d'estar sota el focus, de la nostra necessitat de ser vistos i escoltats en els nostres propis termes, i de l'abisme que gairebé sempre seguia.

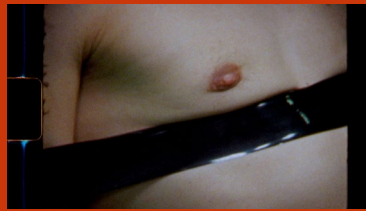
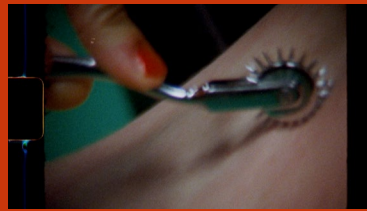
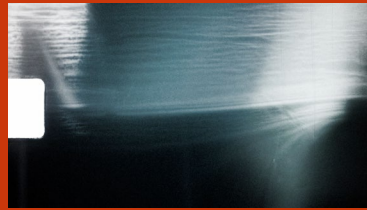
El seu pis a Islington, just a l'altra banda de l'Angel, a Londres, estava farcit de llibres fins al sostre: primeres edicions amb inscripcions de l'autor que em farien salivar. El seu vestuari era una capsa de Pandora plena de tresors, cada

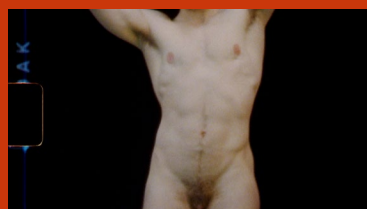
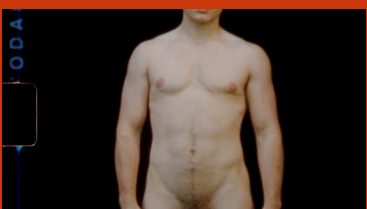
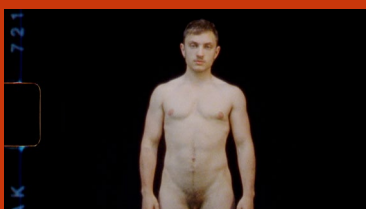
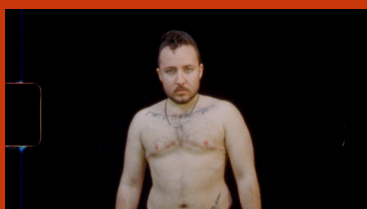
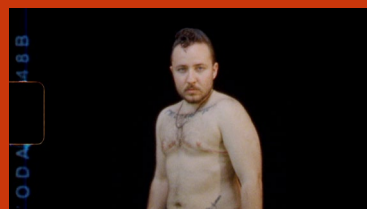
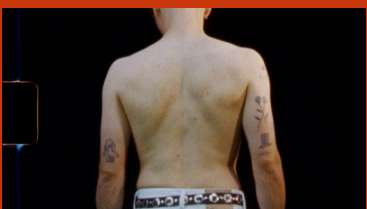
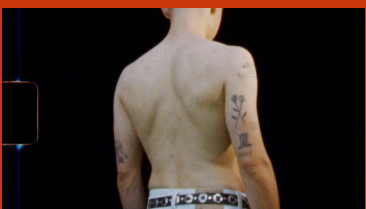
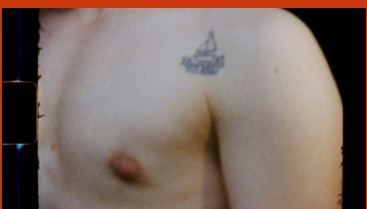
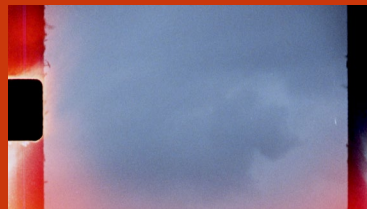
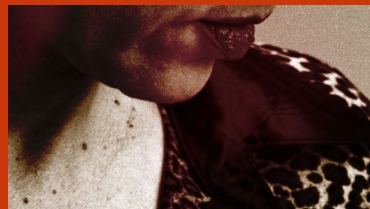
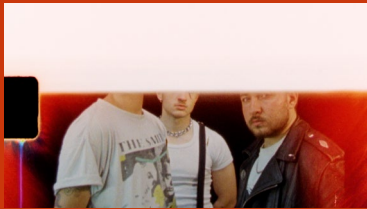
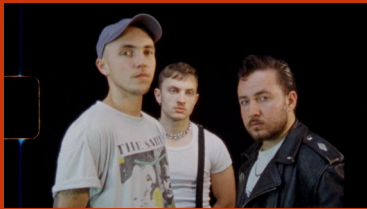
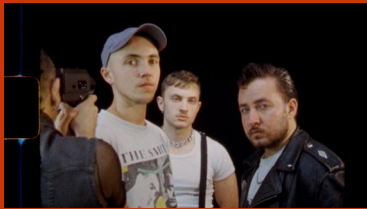
un amb la seua història, sigui una cosa de costura *vintage* o regals de dissenyadors de moda famosos. M'asseuria al seu llit com uní germani petití, durant hores, mirant la meua impossiblement glamurosa germana gran preparant-se per al ball; mentrestant, m'entretenia amb històries de la seua vida i de temps salvatges. Vam parlar de les nostres mares emocionalment abusives i dels nostres pares absents, del sexe que havíem practicat i del sexe que volíem practicar. De vegades, quan ella m'afavoria (l'Acker podia ser rondinaire i fins i tot una mica dolenta), em delectava amb xafarderies sobre artistes que havia conegut, estimat i odiat. Les seues experiències amb Mapplethorpe eren més d'aquesta darrera categoria. Les seues actituds antisemites no van ser apreciades, per molt jueva secular que fos Acker. Va valorar molt més les meues fotografies, cosa que, per descomptat, em va fer estimar-la. Dos cops, quan el diari *The Guardian* li va dedicar un article, va insistir que fos jo qui li fes les fotografies.

Després del seu diagnòstic de càncer vam viure el nostre temps juntis més en el present que en el passat, amb la vista posada al futur que tots dos esperàvem que tingués.

No puc dir que estar a prop de la Kathy fos una cosa fàcil o sempre divertida. L'Acker podia ser una abella reina i una meuca, i nosaltres li donàvem l'espai per ser així perquè n'érem addictes (quan dic «nosaltres», em refereixo al seu xicot d'aquell temps, Charles Shaar Murray).

Vam passar molt temps juntis, només ella i jo, principalment a casa seua, però de vegades a la meua, que era a una distància de menys de dos quilòmetres i que tenia un jardí. Recordar i escriure sobre aquell breu període de temps encara fa que em formiguegi tot el cos. Tot i que mai no hi havia res sexual entre nosaltres, estava feliç d'enganxar-la amb les meues amigues lesbianes masculines i després escoltar-ho tot amb detall gràfic. I sí, en tinc unes molt bones històries, d'això, però me les guardaré per a les meues memòries, retitulades *IM-PERFECTLY HONEST* [Im-perfectament honesti]. Durant els darrers trenta anys, he seguit els consells de l'Acker i he treballat sobre la poesia. Gràcies, Kathy. ENAMORADI ara i per sempre.







PIRATE BOYS

POL MERCHAN - SINGLE-CHANNEL VIDEO - 13:10 - 2018

CAST

DEL LAGRACE VOLCANO, ERIC LLAVERIA, RUVEL KOVALEVSKY, HENRI STEEG, MERCEDES POVEDANO, MAT.S, POL MERCHAN

SOUND DESIGN, SOUND MIXING

MANUELA SCHININĂ

CAMERA

NADJA KRÜGER, ZARA ZANDIEH

EDITOR

GINÉS OLIVARES

SOUND

GIZEM ORUÇ

SET ASSISTANCE

NIKA PEČARINA, NANS LEIDING

