

Como pera en tabaque. Una metodología recolectora en la producción gráfica de la disidencia sexual y de género en el Estado español

[ARTÍCULO]

(ella) **Ana Olmedo Alguacil** [Universidad Complutense de Madrid, SP] 

(ENG) "Como pera en tabaque". A Harvesting Methodology in the Graphic Production of Sexual and Gender Dissidence in Spain

ReCIA – Revista del Centro de Investigación en Artes

MONOGRÁFICO 1 >> febrero 2025

«—por mucho que intentes mirar recto... gestos torcidos, prácticas invertidas y metodologías raras»

ISSN 3045-7769 recia.umh.es cia.umh.es



Licencia Attribution NonCommercial-ShareAlike

CC BY-NC-SA 4.0

Resumen: Este artículo expone una metodología de trabajo que se escribe siguiendo la pista del grafismo revolucionario del pasado con el propósito de abrir otros comienzos en el presente. Para ello, se parte de una investigación en curso que analiza la producción gráfica impresa de los grupos activistas de la disidencia sexual y de género en el Estado español en un marco temporal que abarca desde la década de los setenta hasta los dos mil. La metodología descrita busca desestabilizar los valores prioritarios de la disciplina académica del diseño gráfico y, en consecuencia, va a considerar prácticas de recuperación de memorias, procesos e historias desatendidas o consideradas menores. Haciendo referencia a *La teoría de la bolsa de la ficción* de Ursula K. Leguin, la metodología descrita es recolectora. Se trata de un proceso que mira hacia los márgenes y que es capaz de articular narrativas no lineales que oscilan entre la realidad y la ficción. Se plantea una reflexión en torno al recipiente como una metáfora para imaginar un espacio donde el trabajo de recolecta pueda tener lugar. Se propone un tabaque, un contenedor de mimbre construido con técnicas vernáculas que tiene un pasado local, una caja de herramientas sostenida por manos no expertas. El texto emprende un camino hacia el desaprendizaje disciplinario que se inicia con la activación de otros saberes y valores contrarios a los que hacen desfallecer el deseo y su creatividad.

Palabras clave: metodología, queer, diseño gráfico, desaprendizaje, tabaque

Abstract: This article presents a working methodology that is written by following the trail of revolutionary graphic design from the past with the purpose of opening new beginnings in the present. To do this, it starts from an ongoing research project that analyzes the printed graphic production of activist groups of sexual and gender dissent in the Spanish State, within a time frame that spans from the 1970s to the 2000s. The described methodology seeks to destabilize the priority values of the academic discipline of graphic design and, consequently, will consider practices for recovering memories, processes, and histories that have been neglected or considered minor. Referring to Ursula K. Le Guin's *The Carrier Bag Theory of Fiction*, the methodology described is collecting. It is a process that looks to the margins and is capable of articulating nonlinear narratives that oscillate between reality and fiction. The text proposes a reflection on the container as a metaphor for imagining a space where the act of collecting can take place. A wicker basket is suggested, a container built using vernacular techniques with a local past, a tool box held by unskilled hands. The text embarks on a journey toward disciplinary unlearning that begins with the activation of other knowledges and values, contrary to those that diminish desire and its creativity.

Keywords: methodology, queer, graphic design, unlearning, tabaque

Luego de cada marcha, concentración, acto público o conmemoración lo que quedan son los papelitos [...] señal ineludible de que ese lugar, esa calle, hace unos instantes, fue tomada por una manifestación [...] restos de la ebullición que ya en silencio aguardan aquí y allá como el testimonio impreso de los gritos que se acallan. (Manzi, 2019, p. 71)

Este artículo parte de una investigación en curso sobre la cultura gráfica impresa promovida por los movimientos activistas de la disidencia sexual y de género en el Estado español, en un periodo de tiempo que abarca desde el tardofranquismo y la transición hasta los movimientos *queer* de finales del siglo XX.

A lo largo del trabajo de campo, la visita a archivos ha sido esencial. Hasta la fecha, se han visitado los archivos del Centre de Documentació de Ca la Dona, del Centro LGBT de Barcelona, el Archivo Transfeminista Kuir de la Neomudéjar, el Archivo Queer del Museo Reina Sofía y el archivo de la Fundación Anselmo Lorenzo. En estos lugares busco unas producciones gráficas concretas: aquellas creadas por comunidades locales, altamente discolas, por colectivos de la disidencia sexual y de género que ensayaron con lenguajes gráficos propios y autogestionaron su iconografía como uno de los elementos clave de su acción política. Un grafismo creado por aquellos grupos que cuestionaron la estabilidad institucional, aquellos que se autodefinieron como esas «nenas de tetas contraculturales», «el mariconeo bajo» (*La Pluma*, 1979, p. 4), las «lesbianas de aquí y de allá, gordas perversas, delgadas inmensas, bajitas rebeldes, altas sureñas» (*Non Grata*, 1994, p. 3). Es decir, las producciones gráficas de los vencidos de la historia, de aquellas militantes que, en palabras de Gracia Trujillo, «no solicitan subvenciones, ni persiguen demandas legales, ni tienen jerarquía de cargos» (Trujillo, 2022, p. 63). La investigación entiende lo gráfico como una parte fundamental en el proceso de operaciones mediante las cuales el sujeto *queer* se construye o, mejor dicho, se transfigura. Se evidencia la importancia del diseño gráfico en relación con un devenir y cómo la producción gráfica disidente se torna en un elemento más para construir memoria política y cultural, en este caso, a nivel local.

Sin embargo, el enfoque que aquí se sigue no consiste en una relación descriptiva con el material consultado. No pretendo retratar las producciones gráficas encontradas en los archivos y analizarlas como formas estáticas, sino atender a sus posibilidades, a los momentos previos a la forma. El propósito de este artículo es identificar posibles vías de interactuar, investigar o vibrar con el pulso de las producciones visuales encontradas y su carácter. Por esa razón, se describe una metodología de trabajo que sea capaz de expresarse en sus mismos términos, que desafía los contornos de lo que se define como un saber universal, legítimo o autorizado. Precisamente por eso, las páginas que siguen no pueden valorarse en términos de objetividad o de rigor, ni por el uso de un lenguaje técnico o por su carácter científico. Habrá que desarrollar otros criterios para calificar a este cuerpo extraño que se introduce en esta publicación, consciente de la no neutralidad afectiva, política y cultural de su contribución.

Esta historia pasó hace mucho, ¿o ahora mismo?

«Todos tenemos un cúmulo de vivencias que han ido marcando nuestra trayectoria y que generalmente se expresa en forma de objetos, de recuerdos y sus representaciones» (Aguirre, 2008, p. 100). ¿Cómo investigar el grafismo de las fuentes primarias producidas por los grupos activistas de la disidencia sexual y de género? ¿Cómo nos acercamos a este acervo gráfico disidente? Cuando uno busca en ese cúmulo de objetos impresos, generalmente encuentra fragmentos; están incompletos, se han disipado, están desordenados y no se sabe con exactitud de qué año son. Es decir, no se parte de una narrativa continua. Ante esto, habría que pensar en una metodología de investigación que permita trabajar con grietas y agujeros. El primer paso consiste, por tanto, en debilitar un flujo de trabajo que se centre en la idea de crear un trabajo exhaustivo. Esta metodología no puede basarse en lecturas temporales lineales, ni en seguir modelos epistemológicos preestablecidos. Necesariamente, este camino que se emprende va a llevar asociado un cambio de óptica en la manera en que entendemos las disciplinas de la historia, la memoria y el diseño gráfico. Este cambio se realiza mediante la activación de otros saberes: díscolos, con pluma, locales, vernáculos, considerados menores o de bajo valor cultural. Son estos los conocimientos que han dado forma al tipo de materiales gráficos de los que se parte, y los únicos que pueden romper con el saber jerárquico. Imagina una imagen lo suficientemente subversiva como para derribar de un plumazo los fundamentos de una disciplina que tiene pretensiones universalizantes.

La palabra *gráfico* tiene su origen en la palabra griega *graphikos*, y se refiere al acto de escribir o el de dibujar. Sin embargo, este término «se puede rastrear hasta una palabra base aún más antigua, del protoindoeuropeo: "grebh", que significa "arañar" o "tallar"» (Experimental Jetset, 2011, traducción propia). Lo gráfico, por definición, implica la afectación de una superficie a través de la fricción y el contacto. El propio acto de imprimir no es otra cosa que el de dañar una superficie hasta dejar una marca visible. Si el propio concepto del que parte la investigación lleva asociada la idea de fricción, quizás se pueda tornar en una metodología para la investigación. Las fricciones pueden producir goce. En *Masculinidad femenina*, Halberstam nos habla de la *tribada*, otra palabra griega que «se refiere a la fricción placentera de frotar un clítoris sobre el muslo de otra persona, o sobre el hueso púbico, la cadera, la nalga o cualquier otra superficie carnosa» (Halberstam, 2008, p. 82). Pero las fricciones también pueden generar insatisfacciones, enrojecimientos o irritaciones. La fricción puede ser una fuerza constructiva o bien tornarse en algo deformador. Lo que intento decir es que la fricción no evita el conflicto, sino que el disenso es parte integrante de esta forma de hacer *frotteurista* que nos propone lo gráfico. En este caso, propongo frotar temporalidades presentes, pasadas y futuras, conocimientos disciplinarios con saberes no hegemónicos, alta y baja cultura, teoría y práctica, pensamiento y acción.

En línea con todo lo expuesto hasta ahora, propongo que la escritura de este texto, o la manera en la que se expresa, contribuya con la fricción placentera y conflictiva. Me voy a poner del lado del análisis asociativo, de lo no lineal, de los saltos temporales y de los cruces de conceptos. Por tanto, esta no va a ser una lectura convencional de presentación, nudo y desenlace, ni se espera de ella que tenga una frase que se vincule coherentemente con la siguiente. Este texto se articula como un

llamamiento a la alternancia, a la síncopa y a la diversidad de lenguas y acentos. Como se podrá comprobar, me voy a permitir una escritura que promueva una disparidad de tonos. Para ello, voy a recurrir a todo tipo de textos: recuerdos, impulsos líricos, consignas, preguntas retóricas, ironías, etc. Todos estos elementos mezclados en un mismo espacio, creando fricciones con el propósito de promover, en palabras de Roland Barthes, una «lectura irrespetuosa» (Barthes, 1987, p. 35).

El tabaque

En el libro de *La teoría de la bolsa de la ficción*, Ursula K. Le Guin nos dice que el primer artefacto cultural creado por el humano fue un recipiente y no una lanza (K. Le Guin, 2021). Esta afirmación replantea la manera de entender la historia, ya que promueve una lectura que se aleja de la narrativa singular del héroe para centrarse en el nosotros o en lo colectivo. Lo que propone K. Le Guin es mirar hacia los lados en lugar de mirar hacia delante; mirar hacia los vencidos en lugar de hacia los vencedores. Esta idea evita adoptar la óptica del progreso y del éxito; nos invita a girar el cuello y a no tomar posturas que nos obliguen a olvidar la existencia del otro. Como propone Halberstam, el fracaso, en oposición al éxito, nos proporciona una metodología torcida o *queer* en la que lo normativo, lo exhaustivo, lo lineal o la categorización no son expectativas que se puedan trasladar a una investigación sobre la memoria de la disidencia sexual y de género (Halberstam, 2018). Mirar hacia los márgenes supone cuestionar los preceptos de corte positivista y, por tanto, legitimar otras formas de conocimiento. Estos conocimientos, según K. Le Guin, invierten su energía hacia dentro y no hacia fuera; son recolectores y necesitan de un recipiente o una bolsa de la ficción. Si entendemos la investigación simplemente como un recipiente, evitamos estructuras u organizaciones de pensamiento preestablecidas. En esta bolsa pueden entrar desde pequeños fragmentos, semillas, partículas, restos y herramientas, hasta episodios investigados capaces de crear un relato contrahegemónico a partir de narraciones fragmentadas.

—¿No te quejarás? Si no te falta un detalle, te llevo como pera en tabaque.

Yo soy de La Zubia, un municipio localizado en la parte meridional de la vega de Granada. Allí, las abuelas siempre tenían un tabaque, una especie de bolsa de la teoría de la ficción, pero en su versión local o vernácula, hecha de mimbre. La expresión “te llevo como pera en tabaque” la usaban las mayores para referirse a lo bien que cuidaban a los niños que tenían a su cargo, generalmente nietos. Recopilando materiales gráficos para realizar esta investigación, me topé con la revista *Zarzamora* editada en Granada en 1984. En el número 0 de dicha publicación se anunciaba una sección que, precisamente, se llama *El tabaque* con el siguiente texto introductorio:

Es fama que las mujeres de la Alpujarra hablan muy bien y cuando algún viajero llega a aquellos lugares y comenta el hecho, se le contesta: “Lo que sucede es que las mujeres de esta tierra llevan un diccionario en el tabaque” —que es como se llama allí al cesto de la costura—. Recordando esta anécdota es por lo que decidimos titular “El tabaque” a esta sección [...] En este costurero cabría desde un acerico lleno de agujas y alfileres hasta bobinas de colores de la “sederá andaluza”, habrá dedales y tijeras junto a una carta de amor y muchos botones;

también madejas del “Áncora” –clase de “moliné” para bordar–. No faltará la cinta de ribetear y un huevo de madera para zurcir calcetines –que estaba allí desde la época de la abuela–. Al lado de la cinta métrica, un poema de Campoamor o de Gertrudis G. de Avellaneda copiado con una bella caligrafía. ¡Qué sé yo! puede haber tanta variedad en una cesta de costura [...]. (*Zarzamora*, 1984)

El concepto de tabaque alude a una caja de herramientas que tiene un carácter local, que está sostenida por manos no expertas y que contiene un saber de cualquiera. Este recipiente es susceptible de ser siempre completado y se articula en torno a fragmentos. Es decir, que el tabaque se puede entender como un espacio teórico-práctico que evita ser sistematizado. El tabaque fomenta la cháchara, impulsa la convivencia, es un espacio fluido, abierto; el tabaque desborda y no se puede reducir a un único modo de lectura. Configura un aquí y un ahora, un allí y un ayer, un allá y un mañana en un mismo espacio. Me interesa la idea del tabaque como un contenedor que pertenece a la memoria de les nuestres, pero al que aún podemos recurrir hoy; siempre está ahí por si acaso. Proporciona unas herramientas que se encuentran a sí mismas en el desorden, en la fricción, en una especie de caos que está siempre en uso. Esta investigación quiere ser un tabaque; se trata, pues, de hallar en las representaciones gráficas del pasado un presente temporalmente híbrido de herramientas que nos pueden descolocar lo aprendido. Estas herramientas se crean en ausencia de referentes de trascendencia, pero son capaces de proporcionarnos recursos que compartir y devolver a les nuestres como una forma de redistribución del poder. Un poder, en este caso, entendido como un proceso de acumulación de (otro) conocimiento en un recipiente que, en palabras de Tatiana Sentamans, «tiene múltiples empuñaduras» (Sentamans, 2023, p. 27); y si se sostiene el tabaque con firmeza, veremos que puede ayudarnos a aflojar el poder hegemónico.

Soy una señora mayor enfadada, arreando mi bolso para mantener a raya matones y rufianes. Pero no me considero, ni nadie debería considerarse, heroica por hacer esto. Es simplemente una de esas malditas cosas que tienes que hacer para poder seguir recolectando avena brava y contando relatos. (K. Le Guin, 2021, p. 4)

No somos nadie, y tú también puedes serlo

Sería más o menos a principios de los dos mil. Estaba en el instituto, en concreto en la clase de Lengua, sentada junto a mi amiga Ana A. Ana era, y es, de esas personas risueñas. La recuerdo siempre con esa risa floja típica adolescente, pero la suya era especialmente contagiosa, pegajosa; básicamente era imposible no unirse a ella. Sentarse a su lado en clase era comedia asegurada. Ese día, estábamos intentando contener la carcajada cuando la profesora me miró fijamente a los ojos y me dijo algo que no voy a olvidar nunca:

–¿De qué te ríes? ¿De la ignorancia?

En este contexto, entiendo la ignorancia como la falta de información de un régimen de verdad muy concreto que podríamos calificar de institucional, convencional, jerárquico, etc. A día de hoy, puedo decir que sí, Ana y yo nos reíamos de la

ignorancia. Sin ser muy conscientes, estábamos desorganizando, dislocando, alborotando un modelo de pensamiento, unas reglas de enunciación y unas relaciones de poder que no nos representaban. La ignorancia es un riesgo, el riesgo de vivir en la oscuridad o en los espacios en blanco, en los huecos y los signos de exclamación, de pertenecer al sin sentido. Estos pueden ser síntomas de confusión, pero la confusión puede abrir nuevas posibilidades siempre y cuando no rellenemos dichos huecos con los conocimientos que aprendimos por defecto, sin cuestionarlos. Crear un territorio en ausencia de referencias avaladas u oficiales es abrirse camino a un multiverso creacionista. Con este fragmento no estoy reivindicando la ignorancia, o el hecho de no saber; esta reflexión tiene más que ver con la insurrección de los saberes, «hay que aprender a reírse de las solemnidades del origen» (Foucault citado en Soto, 2023, p. 21). Nos abríamos camino en un territorio hostil, en este caso emocional, cultural y teórico, a través de la risa. Nuestra risa era una deslealtad a las normas del saber centralizador.

La palabra norma proviene del latín y significa cuadrado. Se trata de una directriz que debe ser respetada y cuyo propósito es orientar y regular determinados comportamientos, posturas o acciones. En el ámbito jurídico, una norma representa un precepto legal. Para la lingüística, la norma es el conjunto de reglas gramaticales que los parlantes de una lengua utilizan para comunicarse. (*Conceito de norma*, s. f., traducción propia)

Para el diseño gráfico la norma es un canon, una guía o una retícula. Se podría decir que el antónimo del término norma es el término *queer*. Cualquier cosa que se defina como *queer* se alinea con cuestiones que tienen que ver con la desviación, la resistencia, el fracaso, etc. Formas que son difíciles de explicar; que generan narrativas fragmentadas, dudosas, imprecisas, desdibujadas; que rehúyen de los conocimientos oficiales y hegemónicos en una trayectoria hacia el desaprendizaje. Este camino cuestiona el orden y las certezas pasadas abriendo espacio a nuevas dimensiones temporales que se sitúan fuera de cualquier marco esencialista, entre la ética del qué aprender y la política del desaprender. El disparate, lo corporal, la baja cultura, lo cutre, la pluma y el mariposeo se entienden aquí como precursores de una metodología capaz de generar un lenguaje que evita el uso de tecnicismos o términos superlativos, crea una crítica al saber disciplinario o académico, pero en nuestros propios términos. Brigitte Vasallo, refiriéndose al campo de la comunicación mediante la escritura o el habla, dice:

Cada término superlativo innecesario, cada concepto que alcanzamos y que no devolvemos a los nuestros traducido a un lenguaje sin tecnicismos es una traición a nuestra gente, a nuestra historia, al esfuerzo que nos ha empujado hasta aquí. Es una traición de clase, ridículamente evitable además. (Vasallo, 2019)

Esta reflexión abre camino a una escritura y lectura populares, enemigas de todo precepto gramatical que se anuncian sin la necesidad de expertos. Esto constituye un estilo de escritura atento a una dimensión histórica o que proviene de una realidad específica. Implica otro modo de comunicación que a su vez es susceptible de presentar un disloque que colapse las reglas del lenguaje claro, nítido y

comprensible. Los materiales gráficos que analizo de los nuestros, no solo no recurren a tecnicismos, sino que a menudo emplean palabras inventadas o insultos por su poder de evocación. Precisamente por ser un lenguaje no experto, es susceptible de subvertir las normas que posibilitan la creación de significado, generando así una multiplicidad de términos.

«Digo tortillera, sí, pero antes que la confirmación de una identidad como categoría ontológica, es para hacer colapsar un sistema de inteligibilidad» (flores, 2014, p. 15). Históricamente, las comunidades *queer* han tenido una relación estrecha con la creación de un lenguaje propio, descifrado solo por quienes comparten nuestra misma pluma. Por ejemplo, el lenguaje de la bandana (*Hanky Code*) que se hizo popular en San Francisco entre las décadas de los setenta y los ochenta, o *Polari*, la jerga hablada por comunidades gays en la Inglaterra de principios del siglo XX.

—Perdona, ¿eres del sindicato de la harina?

—¿Cómo?

—¿Que si eres librera? —se preguntaban en clave las lesbianas españolas.

A lo largo de la investigación de campo con el material gráfico en el contexto español, me topé con el fanzine *K7 es K7*, editado por LIGAN (Liberación Gay de Andalucía). De manera recurrente, para cerrar cada edición, vemos una frase suelta en la que dicen «Habla bien, habla andaluz» (*K7 es K7*, 1994), un alegato a no corregir nuestros acentos, dejes o pronunciaciones y poder alcanzar un lugar como oradores desde nuestros referentes más cercanos. Hablar con acento, la búsqueda de la agitación política en el insulto, el juego de palabras o el disparate, todo ello es precursor de lo *queer*.

«No ha estat fàcil trobar el punt de contacte amb vosaltres doncs som 'vosaltres' també» (*Tribades*, 1988). En esta frase extraída del número cero de la revista *Tribades*, editada por el Grup de Lesbianes Feministas de Barcelona en 1987, se afirma: "somos vosotras también", aludiendo a su doble papel como productoras y consumidoras de cultura lesbiana. Bien por necesidad o por deseo, o un poco por ambas, personas que previamente no se habían considerado productoras culturales emergen como escritoras, editoras, diseñadoras, etc. Esto se hace muy evidente en las publicaciones que se editan durante todo el periodo investigado. Hay siempre una relación entre las publicaciones de los grupos activistas y sus lectores. La comunicación no es unidireccional, sino que opera de forma bidireccional. Son productoras de una cultura "de cualquiera" precisamente por evitar el tecnicismo. En el multiverso, los nuestros somos nosotros, vosotros y ellos. No somos nadie, y tú también puedes serlo.

¿Se podría extrapolar este análisis, iniciado a través del texto de Brigitte Vasallo, sobre el lenguaje escrito al lenguaje visual? La reflexión que hace la escritora se basa en evitar los términos técnicos que ansían los métodos académicos tradicionales, ya que impiden que podamos comunicarnos con los nuestros o nos alejan de ellos, ¿o somos nosotros? Si el lenguaje de los nuestros tiene que ver con el desmontaje de los escenarios de saber en busca de un lenguaje que incorpore el disenso y el conflicto, ¿cómo podríamos extrapolarlo al campo del diseño gráfico? Las imágenes de nuestro pasado disidente sexual y de género tienen un carácter efímero, están reproducidas por medios de impresión de baja calidad e incluso se

desvanecen. ¿No sería, entonces, una traición a los nuestros comunicarnos con imágenes técnicamente impecables, en full HD, y realizadas con tecnologías accesibles solo para unos pocos? Las imágenes de nuestra herencia son imperfectas, su factura pobre nos revela más cosas que solo una mera apariencia, nos llevan a su pasado marginal y responden a por qué no tienen un valor cultural claro, se consideran menores o no han sido objeto de conservación por el archivo institucional hasta hace bien poco. El valor de la imagen, al menos en la sociedad contemporánea, está basado en la resolución. La resolución es a la imagen lo que el tecnicismo al lenguaje. Las nociones de calidad o de rigor son métodos eficaces para mantener la hegemonía de unas producciones culturales sobre otras. Por eso me voy a posicionar del lado de las imágenes inadecuadas, de baja calidad, anónimas, que desafían el patrimonio y los derechos de autor, hechas con herramientas ineficientes. Voy a hacer apología de las imágenes de la imperfección formal porque, en el contexto de esta investigación, vienen a considerar el diseño gráfico como producto resultado de una experiencia de vida en relación con un contexto, con un lugar, donde lo importante es el proceso de creación, el estado intermedio y no tanto el objeto final. Esto plantea una forma distinta de emplear las herramientas del diseño gráfico y de entender que éste no es neutro. No solo surge en forma de respuesta a un enunciado, sino que también puede emerger de conflictos o coyunturas locales; en definitiva, participa de la dimensión histórica y cultural. Las imágenes hechas por los nuestros desafían el patrimonio, su herencia es difícil de localizar porque están copiadas y duplicadas; se reapropian, se transforman y vuelta a empezar. Se trata de un diseño que favorece la reelaboración colectiva en una dialéctica de intercambio y de comunicación recíproca.

Trapero de la historia y la memoria

Walter Benjamin, en *El libro de los pasajes*, nos ofrece una imagen interesante de una persona que recolecta. La denomina "el trapero", alguien que deambula buscando desechos de la historia o de la memoria.

– ¿Volvemos al tabaqué?

– Sí, pero la figura del trapero nos aporta algo muy interesante: no quiere inventariar esos desechos, «sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos» (Benjamin, 2009, p. 462). Esta recolección no se hace para la contemplación del experto, ni para la conservación; el tabaqué deviene verbo, es acción en sí mismo. En relación con esto, hay un comentario especialmente pertinente que hace Bruce Labruce sobre los fanzines *queer*:

No están hechos para ser catalogados, historizados y analizados hasta la muerte, por el amor de Dios. Se supone que son desechables. Esa es la idea. Tira tus fanzines ahora mismo. Adelante. De todos modos, el material fotocopiado no dura para siempre, ¿sabes? Se desvanece. (Labruce Citado en Poletti, 2008, p. 3, trad. propia)

La idea de la destrucción voluntaria de los fanzines, como propone Bruce Labruce, es totalmente contraria a la idea de que un bien histórico debe ser conservado, catalogado y estudiado. Esta línea de pensamiento está en contra de la herencia

cultural, del árbol genealógico o del legado visual. Si rompemos nuestros vestigios culturales *queer*, ¿tendríamos cultura? ¿Acaso se mide esta cultura por los restos materiales que hemos llegado a conservar? No están diseñados para la eternidad, como dice Labruce; aunque los conservemos, se nos van a desvanecer igualmente. Los nuestros son documentos efímeros del «anti-rigor» y la «anti-evidencia», en palabras de José Esteban Muñoz (Muñoz, 1996, p. 10). Si hay algo que está claro por la propia naturaleza de estos materiales es que no se identifican con el término patrimonio; no se hicieron para ser ejemplares ni patrones; no pretenden, ni deberíamos pretender, crear con ellos otro canon u otra regla. Lo patrimonial remite a una herencia y propone narrativas totalmente lineales basadas en el eje genético. Una idea opuesta a lo patrimonial tendría que ver con la alteración, el cambio, la transformación, incluso la destrucción. Esto no significa que esté a favor de destruir nuestros fanzines; de hecho, sin el trabajo de preservación de los archiveres y de los archivos autogestionados, esta investigación no podría realizarse. Sin embargo, me alinea con la opinión de Labruce en el sentido de que acercarnos a ellos como objetos inertes o para la contemplación lleva a caminos sin salida. Quizás lo que se deba destruir es la estructura del árbol genealógico asociado a lo patrimonial.

—Propongo, entonces, sustituir el árbol por otra estructura.

—¿Vegetal?

—Vale, pero no naturalista.

—Entonces, que sea una mala hierba, «siempre amenazando con arruinar el cultivo y con podar el intelecto con la vida de esas plantas locas» (Halberstam, 2018, p. 21).

Si hiciéramos esto ya no habría un centro, la trayectoria dejaría de seguir un modelo, un padre, un patrón o una regla; es decir, dejaría de haber un modelo de semejanza o imitación, sólo habría surgimiento de nuevas imágenes liberadas en una trayectoria impredecible y de relaciones dinámicas. Se establecería entonces, en palabras de Andrea Soto, una «relación con el pasado donde su peso no nos impide crear nuevas condiciones para su desarrollo» (Soto, 2023, p. 76). Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas* dicen que existen dos tipos de memoria: una larga y otra corta.

La memoria corta es del tipo rizoma, diagramática, mientras que la larga es arborescente y centralizada. La memoria corta no está sometida a un modelo de inmediatez a su objeto, pero funciona en condiciones de discontinuidad, de ruptura y de multiplicidad. (Deleuze et al., 2002, p. 21)

Si las imágenes que conservamos, hechas por las nuestras no son continuas, están fragmentadas y abocadas a desvanecerse, parece interesante alinearse con los procesos de memoria corta. Con ella podemos incluir el hueco, la grieta, lo incompleto, la ficción o incluso el olvido en el proceso. Además, se evitan posturas nostálgicas o de respeto patrimonial exponiendo las imágenes pasadas a un multiverso, a una fricción de ejes genéticos o a un colapso de lo lineal, un pensamiento diagramático de asociaciones atemporales. No exponamos nuestras imágenes a la contemplación del conocedor, sino a la producción de los traperes. Propongo entender las imágenes de nuestra herencia disidente como un germen, con las que poder activar nuevos comienzos y reconocernos en nuestra propia

creatividad. Se trata de poner a trabajar a los materiales gráficos de nuestra herencia, estirar los márgenes de las posibilidades avaladas o autorizadas para desinstalar, desbloquear, deshacer y desmitificar instrucciones, reglas o maneras de hacer. Una práctica experimental que propone mantenerse en un estado de proceso continuo, un rumiar laborioso y prolongado. Un camino sin destino, de objetivos dispersos e imprevisibles, de errores, desencajes e inconsistencias, de formas por venir.

Ven y mete la mano en el tabaqué. Encontrarás una sopa que desborda entre los intersticios de la retícula, una mezcla de pasado, presente y futuro, un espacio en el que todo lo que hemos aprendido se puede desaprender. El tabaqué no es un surtidor de sentido, no busques una imagen patrón, arquetipo o universal, aquí tan solo hay multiplicidad, posibilidad, potencialidad, devenir, un cúmulo de impulsos o virtualidad.

Si tengo que acabar aquí ¿o empezar? Lo haré como lo hacían las nuestras con una consigna alentadora: ¡Las niñas buenas van al cielo y las malas al multiverso!

Referencias

Aguirre, Imanol (2008). Nuevas ideas de arte y cultura para nuevas perspectivas en la difusión del patrimonio. En *El acceso al patrimonio cultural: Retos y debates* (pp. 67-118). Universidad Pública de Navarra, Cátedra Jorge Oteiza.

Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje más allá de la palabra y de la escritura* (1ª ed.) (Trad. de C. Fernández. Medrano). Paidós Ibérica. (Trabajo original publicado en 1984).

Benjamin, Walter (2009). *Libro de los Pasajes* (Trad. de Isidro Herrera Baquero, Luis Fernández Castañeda y Fernando Guerrero). Akal. (Trabajo original publicado en 1982)

Conceito de norma (s. f.). Conceito.de. Recuperado 23 de septiembre de 2024, de <https://conceito.de/norma>

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (2002). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (5ª ed.) (Trad. De José Vázquez Pérez con la colab. de Umbelina Larraceleta). Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 1980).

Experimental Jetset (2011, 24 de mayo). *Affecting the surface: Some quick observations on the word «graphic» (for Automatic Books)*. <https://www.jetset.nl/archive/future-of-print>

flores, val, Henríquez, Tomás y Díaz, Jorge (2014). *Desmontar la lengua del mandato, crear la lengua del desacato*. Colectivo Utópico de Disidencia Sexual (CUDS).

Halberstam, Jack (2008). *Masculinidad femenina* (Trad. de Javier Sáez). Egales. (Trabajo original publicado en 1998).

Halberstam, Jack (2018). *El arte queer del fracaso* (2ª ed.) (Trad. de J. Sáez). Egales. (Trabajo original publicado en 2011).

K. Le Guin, Ursula (2021). *La teoría de la bolsa de transporte de la ficción* (Trad. de K. Nedev y J. Pérez). Biblioteca anarquista Anti-Copyright. <https://es.anarchistlibraries.net/library/ursula-k-le-guin-la-teoria-de-la-bolsa-de-transporte-de-la-ficcion>

K1 es K1 (1994, diciembre). La liberación gay es posible la independencia también. *K1 es K1: Fanzine por la liberación gay de Andalucía, 1*. https://www.unarchivotransfeministaandaluz.com/files/ugd/71f206_c490ec6bac884a889e40b8700ffaaceb.pdf

Olegaria 2-2-79 (1979, abril-mayo). Con menos ley y más redadas. *La Pluma, 4* (4).

Manzi, Javiera (2019). Gráfica y movilización estudiantil en Chile. Las luchas del presente, las tareas del archivo. En S. Aréchiga Mantilla, S. Carrillo Herrerías, y N. Pradilla (Eds.), *Archivos fuera de lugar: Desbordes discursivos, expositivos y autorales del documento* (pp. 71-81). Taller de Ediciones Económicas.

Muñoz, José Estevan (1996). Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory, 8* (2), 5-16. <https://doi.org/10.1080/07407709608571228>

Non Grata (1994, junio). Editorial. *Non Grata. Bollo-zine de LSD, 0* (3). <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/idurl/5/15942>

Poletti, Anna (2008). *Intimate ephemera: Reading young lives in Australian zine culture*. Melbourne University Press.

Sentamans, Tatiana (2023). Esbozando una mueca. Notas sobre la investigación en artes desde perspectivas críticas. En *MUECA:S: conversaciones sobre metodologías torcidas*. Ediciones Bellaterra.

Soto, Andrea (2023). Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico. Ayuntamiento de Barcelona. Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge.

Tribades (1988, enero). Proleg. *Tribades, 0*. (Disponible en el Centre de Documentació de Ca la Dona).

Trujillo, Gracia (2022). *El feminismo queer es para todo el mundo* (2ª ed.). Catarata.

Vasallo, Brigitte (2019, 3 de abril). Lenguaje académico y traición de clase. *Pikara Magazine*. <https://www.pikaramagazine.com/2019/04/lenguaje-academico-y-traicion-de-clase/>

Zarzamora (1984, julio). El tabaque. *Zarzamora, 1*. (Disponible en el Centre de Documentació de Ca la Dona).

Cómo citar: Olmedo Alguacil, Ana (2025). Como pera en tabaque. Una metodología recolectora en la producción gráfica de la disidencia sexual y de género en el Estado español. *ReCIA – Revista del Centro de Investigación en Artes, (1)*, 101 -112. <https://doi.org/10.21134/td9jbv42>