

A DE ARCHIPIÉLAGO

23.06–10.09.2023



PEDRO
G. ROMERO

A DE ARCHIPIÉLAGO

Pedro G. Romero

«Conjunto de islas unidas por aquello que las separa». La definición clásica de archipiélago me sirve para nombrar una serie de trabajos del proyecto que llamo *Scénario* —a la vez puesta en escena y guion, en la acepción francesa de la palabra— y que, básicamente, reconsidera muchas de las formas con que mi trabajo se ha enfrentado a la idea de archivo.

Claro, el escenario es el archipiélago de las Baleares, las islas. Pensemos, además, que «archi-» comparte raíz etimológica con el concepto griego «arjé» (ἀρχή, que significa «principio u origen», el comienzo o primer elemento de todas las cosas), de donde procede también la palabra «archivo»; y también que «piélago» originalmente significa «mar», o sea, el archipiélago —el mar principal—, lo que es ahora el mar Egeo, un archipiélago de archipiélagos. De ahí viene, también, por asociación, «pléyade», o sea, diversidad de cosas elegidas. Es decir, que nuestro uso de «archipiélago» podría entenderse como un archivo de archivos diferentes unidos, precisamente, por aquello que los separa.

Desde que Casa Planas me invitó hace unos años —eran tiempos de pandemia— a visitar su archivo llevo dando vueltas por las islas con la idea de tomar notas para lo que pudiera ser una película. Esta idea no tiene que ver solo con el hecho de que últimamente me dedico a hacer películas, aunque también. Lo cinematográfico me interesa por esa idea primaria de poner imágenes en movimiento, sacarlas a escena, ampliar su campo de visión, darles a sus espacios un tiempo. Fundamentalmente eso es lo que hago también con las imágenes que tomo de este o aquel lugar, de este o aquel archivo. En ese sentido, lo que muestro aquí es mi procedimiento básico de imaginación. Hay una imagen y, como quería Walter Benjamin, un pie de foto que la completa, que la dirige, que la mueve en una determinada

Pedro G. Romero, EB. Archipiélago (Archipiélago).
Melba Levick, Puerto de La Savina, Joven Dolores, década de 1970.
Cortesía Arxiu d'Imatge i So de Formentera (AISF)

dirección. Y eso son estos trabajos, imágenes con pies de foto hipertrofiados, elefantiásicos, superdesarrollados. De hecho, hay algo abusivo en ese uso de los textos contra las imágenes. Y digo «contra» no en el sentido negativo, aunque también, sino como la idea de colocarme muy pegado a la imagen, como cuando te dicen que estás contra la pared, es decir, pegado a esta. Así funcionan, sí, las relaciones texto e imagen en los trabajos que ahora muestro. Así han funcionado siempre en mis trabajos. Recuerdo ahora, no sé de quién es el dicho, que la mejor gasolina para quemar imágenes son las palabras. Y algo de eso hay, también, algo que viene de atrás, de mis trabajos sobre imagen e iconoclastia que llevaron el nombre de *Archivo F.X.* y que duraron más de veinte años, desde finales del siglo XX.

Añadiré algo más, algo que encontré, desde luego, en aquellas visitas a Casa Planas. El modelo caótico y mezclado, el desorden organizado que encontré allí, me ha servido como modelo para mirar otros archivos de Mallorca, Menorca, Ibiza o Formentera. Casa Planas tenía, obviamente, como principal cometido guardar y hacer circular las fotografías de Josep Planas. Es un archivo impresionante que detalla con precisión militar la evolución urbanística y turística de la isla de Mallorca en lo que va a ser ya un siglo. Es brutal esa constancia, ese retrato, metro a metro, de todo lo que el capital ha avanzado por el territorio insular. Apabullante, diría yo, como la propia experiencia especuladora, extractiva, explotadora que retrata. Se puede ver cómo un territorio concreto, la isla de Mallorca, es triturado por la maquinaria del progreso, y se ve en tiempo real, segundo a segundo, en miles de fotografías, diapositivas, postales y todo tipo de trabajos con la imagen. Pues bien, junto a esto teníamos también, por cientos, por miles, las fotografías que el propio Planas había adquirido aquí o allá, y este material estaba todo sin clasificar. Amontonado, ocupando distintas cajas y carpetas. Sin un índice, con anotaciones diversas, tras pasar por miles de manos que habían, digámoslo así,

barajado y vuelto a barajar todas esas imágenes. Entonces pensé que toda aquella masa funcionaba como una especie de subconsciente del archivo principal, que allí latía una suerte de magma informe —siempre me ha gustado la doble acepción de la palabra informe— que escondía muchas de las claves de algo desconocido, pero que a mí me interesaba mirar. Ese modelo de proceder, ese modo de hacer, es el que también me ha guiado mirando, después, otros archivos.

No está de más enumerarlos. En Palma, además de Casa Planas, el Arxiu de la Col·lecció Josep A. P. de Mendiola, el Arxiu Vicenç Matas, que estaba en Binissalem, el Arxiu Miquel Font i Cirer y los fondos del *Ultima Hora* y del *Diario de Mallorca*. En Menorca, el Arxiu d'Imatge i So de Menorca-CIM. En Ibiza, el Institut d'Estudis Eivissencs, el Arxiu d'Imatge i So del Consell d'Eivissa y el Arxiu Històric d'Eivissa. En Formentera, el Arxiu d'Imatge i So de Formentera y el fondo Josep Juan Juan, que estaba depositado en la Joyería Neli's. Después, tuve que hacer consultas en el MNAC y en la Filmoteca de Catalunya, ambos en Barcelona, en la Biblioteca Nacional de España en Madrid, en el Archivo Luce de Roma, en Italia, y en el Bundesarchiv Filmarchiv de Coblenza, en Alemania. Además de archivos, las librerías de viejo y los mercadillos han sido fuente de información. Y, por supuesto, Laura Jurado —después hablaré de su colaboración—, y otros cicerones como el historiador Miquel López Gual, que me ayudó en Menorca, o el diseñador Manolo García, que me paseó por Ibiza.

Y en todos estos veía, observaba, leía pies de foto, se me ocurrían cosas, las apuntaba. No hay más. No ha sido otro el proceder. Es lo que he hecho. Dileante, quizás, como un paseante, un *flâneur* de ocasión, mirando curioso aquí y allá. Pero había un motivo, es verdad, una especie de excusa para ir haciendo todos esos recorridos. Ese *leitmotiv* o *McGuffin* correspondería al punto de vista, una perspectiva siempre excéntrica de flamencos, gitanos, trabajadores itinerantes, migrantes, nómadas, exiliados

y otras clases peligrosas que han vivido en estas islas. Nada sistemático, desde luego, pero, claro, la lógica del archivo hace su labor. Quizás la cosa se disparó antes de la invitación de Es Baluard a mostrar estos trabajos, antes incluso de la invitación de Casa Planas. Después de mostrar con María García Ruiz, en CentroCentro de Madrid y La Virreina de Barcelona, la exposición «Máquinas de vivir. Flamenco y arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios», entre 2017 y 2018, una serie de trabajos en torno a cómo el flamenco y los gitanos entendieron el espacio durante los años setenta del siglo XX, con incursiones en la vanguardia situacionista, la arquitectura social y el teatro experimental de esos años, recibí un correo de Laura Jurado, periodista e investigadora que estaba estudiando la presencia gitana en Mallorca. Aparte de abundar en los intereses comunes que nos movían, Laura me enseñó el filme *Amén romaní*, que en 1968 realizaron unos jóvenes Pere Planells y Francesc Joan sobre la barriada de Son Banya, que pretendía encerrar a los gitanos expulsados del centro de Palma. La película es experimental en muchos sentidos. Tienen algo loco, una especie de préstamo estilístico de la Escuela de Barcelona, pero también algo buñuelesco, como ese episodio en el que los dos niños gitanos protagonistas son expulsados por las gárgolas de la catedral de Palma después de haber visto colgada de su techo una infinita decoración compuesta de chacinas, sobrasadas y jamones. Y es impagable el viaje del ombligo que misteriosamente titula la película y que protagoniza Mari Carmen Torcuato, una actriz y bailarina boliviana que, en el filme, hace de gitana. Su entrada a la discoteca Barbarella, el baile al son de Jimi Hendrix, el tono psicodélico de la escena, en fin, se anuncian muchas de las funciones oscuras que acabará teniendo Son Banya en el tablero estratégico de la industria turística de la isla. Reconozco que este filme, así como el caos de Casa Planas, me ayudó a saber lo que no tenía que hacer.

Como mapa, como guía en esta travesía, he usado, desde luego, el *Viaje a Cotiledonia*, del maestro Cristóbal Serra, sobre todo desde que descubrí que los viejos vocabularios de germanía —pues propiamente no podemos llamarlos lengua gitana o romanó— habían sido una de sus anecdóticas inspiraciones. El libro es increíble, emparentado con algunas obras de la literatura a las que tengo devoción, *Los viajes de Gulliver*, por ejemplo, de Jonathan Swift, una sátira fabulosa que también se presenta como ejemplo de literatura infantil, o *El África fantasmal* de Michael Leiris, un libro grande también, donde la imaginación sirve para escudriñar y poner distancia con los pueblos y costumbres que el escritor francés retrata. Pero sí, la confesión por parte de Cristóbal Serra de este tributo a los brevariarios caló-español que se publicaban a finales del siglo XIX y principios del XX en España me subyugó definitivamente. Ya había usado yo su *Apocalipsis: guía para el lector* como base para *El final de este estado de cosas*, un espectáculo que estrenó Israel Galván en 2008. Pero leo a Cristóbal Serra con pasión desde mucho antes. Lo descubrí con la *Antología del humor negro español: del Lazarillo a Bergamín*, que hizo para rebatir a André Breton, lo que ya me parece significativo. Son muchos los sentidos, entonces, en que Cristóbal Serra me ha acompañado recorriendo estas islas.

[Como una nota casi secreta diré que todas las piezas están ordenadas siguiendo los clasificandos definidos por Ramon Llull para su *máquina de pensar*, que según Cristóbal Serra no dejaba de ser una suerte de secularización de la cábala, vaya, Inteligencia Artificial, como nuestras computadoras o el Chat GPT, nada es para tanto].

Después, claro, reaparece un artista como Helios Gómez, al que tanto he estudiado, gitano y sevillano que, en 1929, en Berlín, participó como extra en la película *Die Schmugglerbraut von Mallorca* [La novia del contrabandista de Mallorca]. Luego, en 1936, reclutó a un grupo de gitanos

en Barcelona para unirse a la columna Bayo que pretendía liberar Ibiza y Mallorca para que estas islas volvieran a la legalidad republicana. ¿Cómo no mirar esa fabulosa —en los dos sentidos de la palabra— expedición? El desencadenante, sin embargo, fue otra imagen. La fotografía de Oriol Maspons, *La gitana y los santos*, parece que pudo tomarse en su viaje a Ibiza de 1956. La luz así lo indicaba, pero, en realidad, la foto pudo ser tomada en cualquier otro lugar de España. Lo que a mí me asombraba no era tanto la calidad de la fotografía ni el lugar, sino el hecho de que dos narraciones que me eran familiares, la iconoclastia —con esos santos mutilados— y los gitanos —cuyo interés surge por mi trabajo con el flamenco— se daban la mano en la misma imagen. Y ahí estaba de nuevo Helios Gómez, participando en el asalto a Portocristo que, aparte de cadáveres, tantas imágenes rotas dejó. Es quizás el hilo que más tiempo se mantiene en este proyecto, puesto que pasa también por las distintas imágenes que de la iconoclastia se tomaron en Menorca, incluso en Ibiza. Además, se une con otras lecturas, la denuncia al Conde Rossi que formula Georges Bernanos en *Los grandes cementerios bajo la luna*, la grotesca descripción que de todo ello hizo Miguel Dalmau en *La noche del Diablo* y, latiendo de forma decidida, la carta que Simone Weil envió al escritor francés tras leer las denuncias de su libro. A Weil le impresiona que un católico tradicionalista como Bernanos, proclive a apoyar el golpe de los militares africanistas, se atreva a unas críticas tan explícitas. Esa confesión la lleva no solo a hablar abiertamente de los crímenes que ha sabido en sus días en la columna Durruti, sino también a concluir que la crítica política tiene que estar ahí, denunciando los errores y crímenes propios y no tanto los del enemigo, que ya se sabe que es el enemigo. Frente a la propaganda y el trazo grueso del panfleto, la verdadera política mira la sangre en las propias manos, es ahí donde únicamente tiene valor y, esto es importante, donde únicamente podemos hablar de política.

Lo otro es guerra, violencia, colaboracionismo, como queamos llamarlo.

Obviamente, toda la parte de reconstrucción de historias al hilo de las diversas fotografías me ha llevado a pensar en los escritos dedicados por Vicente Valero al tiempo que pasó Walter Benjamin en las islas. Benjamin, pienso, planteó como nadie la mitad de los problemas que seguimos teniendo quienes trabajamos con imágenes —y no solo con imágenes, claro—. Tenerlo como una sombra cierta en muchos de los terrenos que pisaba, sí, ha ido dejando una huella. En fin, pero hay más protagonistas circulando por entre todas estas imágenes. No sé, están Robert Graves o Lola Flores, Chamaco y Richard Wright, Peret y Sebastiana Maldonado, la gitana procesada por la Inquisición en 1596 por decir la buena fortuna, está Lisa, la húngara que retrataron casi todos los pintores costumbristas de Palma en los años veinte y, también, el niño Chocolate, los hippies y otros héroes y mártires de la contracultura. Hay otras películas, también, la terrible —en los dos sentidos de la palabra— *Jack el Negro*, que dirigieron al alimón Julien Duvivier y José Antonio Nieves Conde en 1950, y un clásico, *F for Fake*, 1973, de Orson Welles, con las imágenes filmadas por François Reichenbach en Ibiza, una película que he mostrado como paradigma de lo que es el arte contemporáneo muchas veces. Hay bailes populares ibicencos, el folk de los menorquines Trajinada, y me acompañó durante muchos paseos la versión del *Canto de la Sibila* que ha hecho Tomás de Perrate. ¡Ah!, y Vicenç Albertí i Vidal con su extraordinaria traducción de *El barbero de Sevilla*.

Quiero subrayar también la colaboración con dos imprentas que, por supuesto, ha ido más allá de los servicios técnicos. Planteándome la manera en que tenían que circular las imágenes que tomé de los distintos archivos recurrí a experiencias anteriores, especialmente a las producciones impresas de *B de Bestiario*, un proyecto que presenté en 2020 en Peacock, una institución alrededor de las técnicas

de grabado sita en Aberdeen, Escocia. Entonces, en colaboración con Filiep Tacq, nos planteamos qué podíamos hacer, las distintas posibilidades de revelado en el sentido más amplio de la palabra, de revelado en el sentido en que las imágenes aparecen o, mejor, reaparecen. Normalmente, el trabajo con las imágenes en el archivo pasa, muy exactamente, por el aparecer, desaparecer y reaparecer de las propias imágenes. Con este proceso en mente y con Filiep Tacq visitamos distintas imprentas y posibilidades de impresión para determinar un trabajo en dos direcciones, hacia adelante y hacia atrás, respecto a la producción de esas mismas imágenes. Por un lado, con Esment, hemos ralentizado la cadena de producción para fabricar los originales, por otro, con la rotativa del diario *Ultima Hora* hemos acelerado la impresión para tener, digámoslo así, todos los trabajos impresos y que los visitantes puedan llevarse, gratuitamente, toda la exposición a su casa. Amadip Esment se definen a sí mismos como una fundación que emplea dependientes con discapacidad intelectual o social. En su mecánica, más allá de cualquier paternalismo, encontramos una lógica que, en muchos sentidos, va contra el productivismo actual del trabajo de imprenta, creciendo, precisamente, en aspectos que otras empresas mecanizan en pos de la rentabilidad. Eso permite que en la cadena de trabajo los aspectos manuales —*esment* significa esmero, mimo, atención— se primen. Así, lo que hemos hecho con ellos es volver hacia atrás, digámoslo así, en el sentido benjaminiano de la palabra, para sacar a través de la reproducción técnica originales, si podemos llamar así a estas ediciones, o al menos producciones que funcionen como originales. Entonces, las máquinas pensadas para producir miles de ejemplares solo tiran unos pocos, que inmediatamente entran en la cadena de producción manual y son cortados, ensamblados, pegados, cosidos, en fin, toda la artesanía que se espera de unos trabajadores *bricoleur*, adalides del pensamiento salvaje. En el sentido contrario,

hemos trabajado con la rotativa del diario *Ultima Hora*, la más antigua de la isla y la que ahora imprime toda la prensa de Mallorca, incluida la competencia, así como medios peninsulares e incluso tabloides de Inglaterra o Alemania. Con ellos damos una versión democrática, no sé si reducir la palabra simplemente a una cuestión estadística, pero sí, la idea es que podamos repartir miles de ejemplares entre los visitantes de la exposición en Es Baluard y que se lleven a casa una parte sustancial de lo que ocurre allí, de lo que acontece, desde luego, con otra puesta en escena, pero sustancialmente lo mismo. Así, en cierto modo podemos decir, acordándonos de las primeras líneas de este escrito, que con Esment hacemos la puesta en escena y con *Ultima Hora* el guion, recuperando el significado que quiero darle a la palabra *scénario*.

Propiamente, mi trabajo trata de poner en relación cosas diversas, distintas, separadas unas de otras por aquello que las une. De ahí mi querencia por el archipiélago. En muchos sentidos, el encuentro fortuito del paraguas y la máquina de coser en la mesa de disección no es tal, la potencia poética de Lautréamont está en eso precisamente, en que, aunque no sea evidente, hay trazas, conexiones, líneas de relación entre todos los elementos que la frase conjura. Ponerlos en relación, de muchas maneras, es ponerlos en escena. Y en ese sentido, las lógicas teatrales de mi trabajo, de un teatro sin teatro, desde luego, organizan, de alguna forma, toda esa circulación, todo ese flujo, todo eso que llamamos «relaciones». Tengo gran aprecio por eso que los franceses llaman «los intermitentes del teatro», tomando aquí, claro, otro sentido. Así, podríamos decir que este es un proyecto intermitente, tartamudo, discontinuo, en efecto, así es el archipiélago.

Por lo demás, amén de la exposición, el proyecto se acompaña de una proyección de cine, el 7 de septiembre, con las primeras películas realizadas por Pedro G. Romero: el largometraje *La película* (2005), una especial versión

de *Perros callejeros*, con Paul B. Preciado, Marina Garcés, Marisa García, Valeria Bergalli, Deborah Fernández, Eva Serrats y Pamela Sepúlveda, y el cortometraje *Los excéntricos* (2018). Y todavía hay una tercera pata, *Arxipèlag*, una pieza escénica elaborada junto a Mariàntonia Oliver, Perrate, Los Gemelos de Korea y un grupo de niños y niñas de la barriada de El Hoyo.

Pedro G. Romero, CB. Vacío (Nihilismo). *Sin título*. →
Fotografía P.G.R. (Máquina P.H.)



En los planos aéreos hay siempre una extraña sensación de vacío. Ese espacio vacío que no se ve si no es desde el aire, les confiere a estos planos algo interesante, algo semejante a la página en blanco, y por eso muchas historias comienzan así, llegando a la nada, donde puede empezar a escribirse todo. Se trata de un vacío político, también, algo que posibilita el ojo de la técnica. La fotografía aérea nos hace comprender que la mirada de Dios omnipotente no existe. Se trata de aviones o satélites o drones. La técnica seculariza pornográficamente, con una objetividad que asusta, con una mirada que siempre da terror. Lo que media entre el punto de vista y la tierra es nada. En los principios de la modernidad la soberanía de origen divino fue sustituida, secularizada se dice también, por la idea de pueblo. Pero, en realidad, ese espacio quedó vacío. No había nada que lo ocupara. En realidad nunca lo ha habido, dirían los ateos. Pensemos en la imagen de la página en blanco, cuando todavía es posible escribirlo todo. El pueblo, mejor dicho, el populacho, es decir la parte del pueblo a la que se le niega ser pueblo, sabe bien de este vacío y lo llena, desde siempre, tiempo inmemorial, con una imaginación desbordante. Cuando no hay leyes todo es posible. Llegamos a Menorca y dice el libro: «El lado oriental son pobletes lo que tiene. Allí es ver tierra llana y taragozas de nada». No es casualidad que en este viaje lleve en la mochila como libro principal el *Viaje a Catiledonia* de Cristóbal Serra. Esa imaginación, acaso, solo puede escribirse cuando te das cuenta de que la página está en blanco, de que no hay nada. El saber teológico de Serra, curiosamente, se funda quizás en la angustia que le produce esa nada. Es curioso que Serra refiera ciertos libros de jerga, los libros medio inventados que Rafael Salillas, Tineo Rebolledo o Barsaly Dávila ofrecieron como apuntes de caló, la lengua de los gitanos, como punto de partida de su viaje. En realidad, son tratados de jerga, de lenguas de las clases delincuentes, y no es casualidad que los autores fueran policías, jueces y el director de una cárcel. A los gitanos no solo se les negaba una lengua propia sino que se les atribuía un lenguaje medio dadaísta, sin sentido, o mejor aún, el exacto lenguaje del mundo al revés. Es habitual que las novelas realistas se pierdan, a menudo, intentando reproducir el habla real de la gente. Las novelas de los bajos fondos o del lejano mundo rural. Se pierden, sí, se desfondan. La jerga, las hablas y los dialectos lo convierten todo en mito y fantasía. Le pasa a Joyce, le pasa a Faulkner, lo escucha literalmente Jean Rhys en *Archo mar de las Serpientes*. El realismo no es más que una convención burguesa, un lenguaje que se lo debe todo a la ley, un espacio de consenso, tantas veces miserable. Lo que habla por debajo, cuando se escucha, vuelve hacer del mundo un lugar impenetrable. Eso es lo que ponían nuestros policías en boca de sus reos, los gitanos. Es lógico que el disparate etimológico y la eufonía onomatopéyica que esconden esos tratados encendieran la desbordante imaginación de Serra. Por eso, las apenas noventa páginas de este libro son nuestra guía. Un poco como cuando los del Colectivo Situaciones, sociólogos marxistas argentinos de rigor insuperable, usaban las disparatadas novelitas de César Aira para adentrarse en el mundo de Villa Miseria, los barrios de chavolos que acogen en los suburbios de Buenos Aires a los parias de la tierra. Aquí todavía no hay parias: «En el centro de la región oriental se encuentran lugares que jamás se libran de la miseria».



Pedro G. Romero, DBC. Well (Armas), *Iglesia de Sant Francesc, Guerra Civil, Maó*. Fotografía de autor no identificado. Colección Luis Alejandre. Arxiu d'Imatge i So de Menorca-CIM

Pedro G. Romero, FH. Espacio (Arquitectura). *Sin título*. Fotografía de Josep Juan Juan. Fons Josep Juan Juan





Pedro G. Romero, HC. Graves (Coreografia). Reportaje de la fiesta de Robert Graves, 1958. Fotografía de Josep Planas. Cortesía del Arxiu Planas

Pedro G. Romero, HD. Baile (Coreografia). Ball pagès [Baile payés], 1960. Fotografías de Albert Schwarz [Eivissa, 1960. Ceditas al Institut d'Estudis Eivissencs]



Rotativa. Fotograma de la película *Film Taller del diario Última Hora*, 1921, dirigida por Rafael Balbi Muñoz. Cortesía del Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca
Sesión de trabajo para «A de Archipiélago» en Esment

Pedro G. Romero, *La película*, 2005, con Paul B. Preciado, Marina Garcés, Marisa García, Valeria Bergalli, Deborah Fernández, Eva Serrats y Pamela Sepúlveda; duración: 87'

Pedro G. Romero, *Los excéntricos*, 2018, duración: 7'.
Cortesía del artista



Pedro G. Romero, *Arxipèlag* [Archipiélago], 2023.
Con la colaboración de Mariantònia Oliver, Perrate,
Los gemelos de Korea, CEIP Es Secar de la Real
y los niños y niñas de la barriada de El Hoyo



LA IMAGEN COMO ESCENA

Andrea Soto Calderón

¿Y si todo el espesor de las imágenes se jugara
en el pliegue que se cierra sobre el ojo cuando parpadea?

Un proceso nunca es percibido en su totalidad; nadie puede situarse en el punto exacto donde puede verlo todo. El método de la escena opera recortando y configurando un campo que se determina según la relación con la situación que forma. La escena no es solo una referencia específica y acotada al teatro. Podemos hablar de escena en el encuadre de una fotografía que introduce una desproporción entre el enmarque y los individuos, la decisión de cómo se insertan en una delimitación; en un filme introduciendo un plano muy largo; o también en el paisaje desfigurando un lugar como algo dado y moviéndolo hacia aquello que ha sido producido históricamente. A partir de ahí se plantea la cuestión de: ¿cómo nos vamos a relacionar con ese estado de las cosas? ¿cuál es la capacidad de aparecer que estamos configurando? ¿qué tipo de operación puede alterar el orden de lo dado?

La escena no es una alegoría que se construya para ilustrar una idea, la escena es, de entrada y por principio, un encuentro. Esta comprensión evita pensar las imágenes como entidades o unidades fijas, al tiempo que las concibe como desplazamientos de escenas redefine su estatuto. Cuando muestras algo se hace necesario mostrar muchas cosas, porque lo que hace imagen no es un elemento o un índice que designa el todo reunido en ella. Lo que hace imagen es el movimiento que vincula, la vibración en la que emerge *algo* diferente que es lo que se está moviendo.

1. Rancière, Jacques. *El trabajo de las imágenes. Conversaciones con Andrea Soto Calderón*. Madrid: Casus Belli, 2022, p. 46.

Pensar las imágenes como escenas es una práctica que consiste en entregarse a lo pensado, hacerse parte de su movimiento. Las escenas habilitan condiciones de posibilidad para que las palabras, las formas y los ritmos formen una superficie. Las escenas inscriben una posibilidad en el mundo. El conflicto se expone creando la escena de su exposición, una pequeña máquina que teje su comunidad sensible y hace que ese tejido pueda ser pensado. La escena supone entonces una manera diferente de preguntar, pero también un empeño en el engendramiento de envolturas, creando sus propios límites a través de un juego de relaciones que no sigue un nomadismo funcional, como si fuéramos parte de una trayectoria que se ha propagado.

En «A de Archipiélago» Pedro G. Romero recurre a la definición clásica de ‘archipiélago’ como un conjunto de islas unidas por aquello que las separa. Con este punto de partida articula una serie de trabajos que asumen el nombre provisional de *Scénario*, nombre impropio que le permite *tomar partido por* la escena y reconsiderar muchas formas desde las que enfrentarse a la idea de ‘archivo’. El problema que plantea el archipiélago es el de encontrar los pasajes entre conjuntos tan diversos, un desafío a la capacidad de conocer sin objeto. Quizás por ello una de las tantas preguntas que pulsiona en estas investigaciones es: ¿cuál es la relación mínima que establece un vínculo?

De manera oblicua podemos leer, mientras los ojos se desvían hacia la imagen que deslinda y se fuga, una frase de Elias Canetti en *El suplicio de las moscas*: «todos los auténticos saltos se realizan lateralmente, como los saltos del caballo en el ajedrez. Lo que se desarrolla en línea recta y es predecible resulta irrelevante. Lo decisivo es el saber torcido y, sobre todo, el lateral». Bien puede ser leída como una declaración de principios, un modo de hacer que procede por saltos: imágenes que saltan de un lugar a otro, de un mercadillo al baratillo de Sa Porta, en Palma (Mallorca); fotografías que nos abisman con unos cuerpos que se inclinan

desde la altura casi a ras del tejado, se deslizan por las calles asomando una fiesta que no se deja mostrar o se evaporan junto a la letra de una canción que sale de la boca de un niño tiritando de frío.

Podríamos decir que las escenas que Pedro G. Romero articula son «escenas que se ignoran y se hacen señales»,² no están demasiado pendientes de qué hace una y cómo se toca con la otra, pero tienen un compromiso intenso con las situaciones que forman, incluso por el rabillo del ojo, abriendo sus pliegues, prolongándolos, añadiendo capas de tiempos y experiencias que acumulan o bien podrían acumular. Atizando la supervivencia de las imágenes para impedir que esas imágenes se cierran en su captura. Recientemente he comprendido que, contrario a lo que sostiene Jacques Rancière, el simulacro no indica tanto una oposición con lo real; más bien nombra a aquellas imágenes que llevan en sí mismas la propia muerte, que no tienen vida póstuma, que se entregan a su propio vacío que es el vacío de las mercancías: imágenes que son incapaces de engendrar nuevas imágenes. Marie-José Mondzain ha pensado bien estas equivalencias de las relaciones de las imágenes con el poder y la conversión de la imagen en dinero, y cómo estas remiten a los cuerpos: «el peligro inmaterial de la imagen como fantasma, como aparición virtual, es arrastrado por la iconoclastia a su condición de cuerpo, de órgano, de cosa».³

Pensar por imágenes no consiste en examinar críticamente determinadas proposiciones; es necesario un movimiento más profundo y superficial: sospechar de lo que se nos ofrece como verdadero e introducir un elemento diferencial. Como se ve, se trata de un movimiento paradójico que forma su profundidad en las superficies que nos forman e informan. Lo que se considera verdadero es un conjunto de

2. Foucault, Michel. *Theatrum Philosophicum*. Barcelona: Anagrama, 1995, p. 47 y 15.

3. Pedro G. Romero. *Mercadillo (Armas)*. Es Baluard, 2023.

creencias que se ha olvidado que lo son, por lo que se necesita «tener conocimiento de las condiciones y circunstancias en que los valores surgieron, en los que se desarrollaron y modificaron»,⁴ comprender las condiciones de origen y nacimiento, pero desde la fuerza activa de la distancia de esos enredos. Por ello, como decía Agustín García Calvo, «el dinero es la mentira de las mentiras, por eso es por lo que necesita tanta fe. Mucho menos que papeles: eso es para andar por casa. La Red Informática Universal cruzándose en los mercados de Tokio a Melbourne, eso sí que es Dinero y no tiene cuerpo ninguno ni la menor apariencia; por eso necesita tanta fe. No se sostiene más que por fe, por crédito».⁵

No solo es necesario deshacer los nudos de creencias, para recuperar las luchas, las memorias, los procesos, las contradicciones, esas particularidades no tanto borradas como desatendidas; es necesario introducir ritmos corporales, pulsos que configuren la posibilidad de esa experiencia. La realidad no se genera en el contacto inmediato con las ideas. Sus condiciones de posibilidad han de ser producidas. La vida tiene hábitos, es necesario un andamiaje, una infraestructura para poder introducir lo que no es o no es todavía o incluso «de lo que no existe y de lo que tal vez no puede existir más que como imagen».⁶

Históricamente, la imagen ha basado en el parecido una parte fundamental de su poder visual. Pero una parte considerable del trabajo de las imágenes consiste en crear nuevos lazos, es más, una parte significativa de las imágenes arruina toda posibilidad de comparación. Proceder por

4. Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza editorial, 2005, p. 28.

5. García Calvo, Agustín. «Un día, fe». En: G. Romero, Pedro. *El fantasma y el esqueleto. Un viaje, de Fuenteberidos a Hondarribia, por las figuras de la identidad*. Editado por la Diputación Foral de Álava con la colaboración de Sala Amárica, Vitoria-Gasteiz, 2000, p. 591.

6. Goddard, Michael. *The cinema of Raúl Ruiz: impossible cartographies*. Nueva York: Wallflower Press, 2013, p. 4-5.

escenas introduce la capacidad de una no correspondencia con nuestros objetos habituales de percepción, pero no desde un privilegio por el extrañamiento, sino desde un cierto desajuste: «la escena no se monta a imitación de la realidad, en escena se construye una realidad que es doble y que para mostrarse como tal realidad debe primero encargarse de destruir cualquier posibilidad de imitación».⁷ No se trata de que la vida sea una farsa, «se trata de la complejidad del diagrama de las posiciones que permiten el vivir».⁸ Por eso la escena es también el lugar donde se ensayan otras formas de vida. Podríamos devolverle a Pedro la referencia tan querida que hace a Ramón Gómez de la Serna, cuando Silverio Lanza sostiene que «la esencia de su arte está en deshacer, no en destituir, como el grano de trigo se deshace para construir una harina nueva».⁹

Trabajar desde esta aproximación a las imágenes es rechazar una lógica que las envía a una realidad escondida detrás de las apariencias: «la elección de la escena es la elección de una singularidad, con la idea que un proceso se comprende siempre a partir de profundizaciones de lo que está en juego en una singularidad».¹⁰ El trabajo de la escena consiste, precisamente, en poner en relación lo que aparentemente no tiene relación o aquello que necesita que su apariencia sea producida para que tenga posibilidad de existencia. Por ello, crear escenas es también un trabajo con las apariencias, en donde, por supuesto, la apariencia no es lo contrario de la realidad. El movimiento no es entre el espacio de la caverna y el lugar de la verdad, es el de una apariencia contra otra. Andamiaje que va desde el cante, contar una

7. G. Romero, Pedro. «Actores, situaciones, desenlaces. La máquina teatral y el teatro: escenas subalternas en el Estado español». En: *Un teatro sin teatro*. Barcelona: MACBA, 2007, p. 47.

8. *Ídem*.

9. *Ibid.*, p. 51.

10. Rancière, Jacques; Jdey, Adnen. *La méthode de la scène*. París: Lignes, 2018, p. 11.

historia, producir un choque, introducir una cita o alimentar el deseo de llevarnos hacia otra imagen. Se trata de estar en la superficie de las cosas. Es en las superficies donde se juega la resistencia, ensayando un movimiento, abierto *al* y abriendo *el* acontecimiento.

La imagen está conectada con el ojo que la ve, de ahí la responsabilidad de las imágenes de crear una mirada que no domine la escena, que esta se deslice y pueda transformar al ojo que la mira. En este caso, la exposición parece estar invitándonos a un encuentro físico que se da entre la mirada lateral y el ojo parpadeante, como si el espesor se jugara en el pliegue que se cierra sobre el ojo, en la relación que se produce entre lo que se mira y lo que nos mira. Por lo tanto, como he dicho, no se trata de lo que oculta la imagen, no es una búsqueda por lo que queda detrás de la imagen. Si hay un atrás sería al modo de lo que resta alrededor de una conversación. La verdad de los objetos se expresa precisamente en su superficie.¹¹

no es lo hondo es lo jondo

El montaje abre la posibilidad de un procedimiento que permite construir una memoria que no entiende su vínculo como una relación con la profundidad, como si se vinculara con un depósito volumétrico, sino que lo hace por extensión, una suerte de depósito superficial.¹² De ahí que desasirse de la lógica de la representación no tenga tanto que ver con renunciar a representar, sino con los modos en que se establece una conexión. El montaje es un procedimiento

11. Buck-Morss, Susan. «Estudios visuales e imaginación global». En: Brea, José Luis (ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, p. 145-159.

12. Nelly Richard y Jaime Muñoz, «entrevista a Eugenio Dittborn», 6º Festival Franco-Chileno de Video Arte, Santiago de Chile, Instituto Chileno-Francés de Cultura, 1986 (catálogo sin numeración de páginas).

que opera en las superficies, por monturas que instituyen una visión de la realidad. La imagen entendida así efectúa entonces el ejercicio contrario al de la síntesis. Cuando vemos imágenes no vemos objetos constituidos, sino en vías de su institución. La estructura está desgarrada, esa es también la materialidad o resistencia de las imágenes.

Jeff Wall afirmaba que no hay que escoger «entre hecho y artificio, hay que trabajar a la sombra de esta opción».¹³ No diría que Pedro trabaja en las sombras de esta opción, pero sí que introduce zonas de opacidad para formar un mecanismo de pensamiento que cuestiona la imagen que estamos viendo y el texto que estamos leyendo. El trabajo está en movimiento, así como la pregunta por cómo nos relacionamos con estas representaciones. Aun cuando las imágenes que levanta son fotografías en muchos casos desatendidas por la banal cotidianidad de los hechos, de pronto es como si la música del pasacalle de Traginada volviera a sonar y se inscribiera en un paisaje más amplio en donde casi se puede ver descendiendo por los adoquines de piedra a jóvenes tarareando al ritmo del folk «sa mare li diu plorant: Roseta, que estàs millor?». No es una escenificación, es una escena, la noción tambalea para inclinarse a su propia indeterminación, para entretenerse en las cosas. Entretenerse, que es una manera de mantenerse en el desvío de sentido.

Como bien dice Pedro, analizando otra de las imágenes que atribuye a la categoría de ‘nihilismo’, una fotografía tomada en los años setenta en Alaior, en los alrededores de lo que fue la Gangaria Inglesa, en la que se muestra a unos músicos callejeros cantando en una especie de mercadillo de segunda mano. El caso es que los músicos llevan una suerte de narices postizas, un toque *clown* bastante habitual en este proceder, pero la luz del ambiente y la casualidad del punto de vista hacen que esas narices se alarguen y

13. Wall, Jeff. *Fotografía e inteligencia líquida*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 46.

entrecorten según evoluciona el instante de cada fotografía. Es difícil para la cámara recoger ese efecto que en la instantánea que muestra parece casual. Pero de eso se trata en esta toma, de conseguir mediante la luz natural y sin efectos especiales que las narices crezcan y mengüen como en el Pinocho de Collodi: «no es que Pinocho mienta, lo que se manifiesta en el continuo crecer y menguar del atributo de madera es el carácter móvil de la verdad, su maleabilidad, su continuo evolucionar “performativo”». ¹⁴

Cuando Friedrich Nietzsche propone el método genealógico comienza afirmando que «todas las cosas largas son difíciles de ver, difíciles de abarcar con la mirada»; ¹⁵ por ello, es necesario rodearlas. Contrario a las líneas de pensamiento que buscan ir directamente al punto, es necesario recuperar una práctica que es quizás una de las más olvidadas, para la cual se ha de ser casi vaca: el rumiar. Rumiar no es solamente masticar muchas veces algo, sino que se mastica aquello que vuelve de las cavidades del estómago para desmenuzarlo una vez más. Con ello Nietzsche parece indicarnos que el método genealógico no consiste en hacer abstracciones generales, pero tampoco basta con acercarse detenidamente a lo que se quiere analizar; no es suficiente leer y mirar, es necesaria una «seriedad prolongada, valiente, laboriosa, subterránea», ¹⁶ que sea jovial, esto es, una capacidad que pueda volver sobre lo ya digerido, sacarlo sin salir completamente del organismo del que forma parte, y recorrerlo con preguntas totalmente nuevas.

En *El fantasma y el esqueleto*, Pedro G. Romero sostiene que de alguna manera el artista tiene que estar en la fosa,

14. Pedro G. Romero. *Pinocho (Nihilismo)*. Es Baluard, 2023. Este párrafo reproduce un fragmento de lo escrito junto a la imagen, el entrecomillado completo ha sido omitido por una cuestión de ritmo.

15. Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza editorial [1887] 2005, p. 47.

16. *Ibid.*, p. 30.

horadando, y desde allí rodearla, «rellenarla, aún a riesgo de enterrarse vivo». ¹⁷ Podríamos decir que el trabajo de Pedro procede por rumiar no tanto un tema, sino las mecánicas desde las que los modos de vida se forman, indagando los vórtices que provoca la máquina que socava la realidad y cómo esas máquinas pueden liberar otros usos. En ocasiones eso ha implicado formar sus propias instituciones, pero en la mayoría de los casos sus elecciones son por procedimientos menores.

La *literatura menor*, expresión de Franz Kafka en sus *Diarios*, es la afirmación de que no basta con inventar una lengua, es necesario inventar una máquina, en su caso literaria, que tiene por objetivo un desmontaje del dispositivo político. No es suficiente disputar un sentido, es necesario poner a operar otros funcionamientos, atender a la materia expresiva no formada que necesita un procedimiento específico. De ahí que atender a lo *menor* pase por producir los modos de este acercamiento, los modos de su consistencia.

Desde hace un tiempo sabemos que las imágenes no representan la realidad, pero aún permanecen en su oculto comienzo sus procedimientos maquínicos, «las imágenes pertenecen al entremundo o, más bien, introducen en el mundo una política sensible y vibrante. Para poder pensar un mundo es preciso que imágenes inasignables corten, cual navajas invisibles, todo aquello que pudiera constituir una masa, un bloque, una compacidad, una continuidad. Sin ser gran cosa, la imagen es, no obstante, un acontecimiento sísmico, que hace temblar los cuerpos y resquebrajarse la tierra». ¹⁸

No basta entonces con inventar imágenes, es necesario inventar una máquina, escenas que pongan a operar otros funcionamientos que no descuiden el trabajo de las materias

17. G. Romero, Pedro. *El fantasma y el esqueleto*, op. cit., p. 30.

18. Mondzain, Marie-José, *Images (à suivre)*. *De la poursuite au cinéma et ailleurs*. París: Bayard, 2011, p. 2.

y la exterioridad de las relaciones. Operar estratégicamente, usando incluso el espectáculo.¹⁹ Sacudir la historia, tocar su memoria, mover sus fuerzas de relación.

Coda

V de Vaca

Enciendo la radio y oigo que el locutor de un programa de esoterismo dice: «el fantasma de la primera vaca le salvó probablemente la vida, porque al cruzarse por delante del automovilista le previno con respecto a la segunda vaca, esta sí real, que un par de kilómetros más allá iba a hacer lo mismo». La verdad, una noticia así me rompe todos los esquemas.²⁰

19. G. Romero, Pedro. *Un teatro sin teatro*, op. cit., p. 51.

20. Atxaga, Bernardo. «Alfabeto sobre fantasmas en el que solo la M habla de milagros». En: G. Romero, Pedro. *El fantasma y el esqueleto*, op. cit., p. 564.

UNA ISLA DENTRO DE UNA ISLA

Laura Jurado

Una isla tiene tantas historias como gente vive en ella. Aunque haya gente que nunca cuente la suya.

D. H. Lawrence —autor de *El hombre que amaba las islas*, pero que dijo de Mallorca que era «aburrida», «silenciosa», aunque bañada en una «somnolencia permanente» que le daba «el encanto del trance de los sueños»— escribió que una isla, si es grande, no es muy distinta de un continente. «Tiene que ser realmente muy pequeña para que uno se sienta como en una isla», añadía. Obviaba, olvidaba, que el vacío que la rodea es aún más importante que la propia tierra. Una isla es una porción de tierra rodeada de agua por todas partes. Un lugar en el que, a diferencia del continente, siempre es sencillo saber qué está dentro —y es *aquí*— y qué está fuera. Y que, en parte, construye su propia identidad, su historia, a partir de esa dicotomía, de esa diferencia entre lo considerado propio y lo ajeno. Y lo ajeno, lo de fuera, rara vez deja de serlo por mucho que su llegada se cuente en siglos.

La *excepcionalidad geográfica* de la isla ha servido siempre de atractivo para viajeros. De hecho, su retrato también bebe de la mirada de ese ajeno. Pedro G. Romero habla de Robert Graves, Georges Bernanos y Walter Benjamin. Todos saben que Mallorca ha construido buena parte de su imaginario a partir de esa frase de Gertrude Stein, hoy a medio camino entre el eslogan y la profecía: «Mallorca es el paraíso si puedes soportarlo».

Como los viajeros, primero la literatura y luego el cine se sintieron fascinados por el *topos insular*. No solo por su aislamiento, sino también, precisamente, por el alejamiento del continente. Como D. H. Lawrence, Agustín Gámir y Carlos

Manuel sostienen que la «isla cinematográfica» nunca es de grandes dimensiones.¹

De las novelas, los *tópicos insulares* pasaron a la imagen en movimiento; y las islas fueron, sucesivamente, lugares paradisiacos, espacios de terror y misterio —de monstruos, de hombres perdidos, de almas perdidas, del fin del mundo—, enclaves estratégicos, lugares de segundas oportunidades e, incluso, del infierno. Siguiendo la selección de películas que Pedro G. Romero ha realizado para «A de Archipiélago», podríamos decir, también, que ha sido guarida —si no edén— de la delincuencia: de las falsificaciones de Elmyr de Hory en *F for Fake* al contrabando de *Jack el Negro* o *Die Schmugglerbraut von Mallorca* [La novia del contrabandista de Mallorca].

En 1970 los cineastas Pere Planells y Francesc Joan también vinieron a Mallorca a rodar su primera película, *Amén romaní*. En realidad, era un encargo del empresario Josep Vert, quien les proponía retratar el *experimento social* que acababa de inaugurarse a unos pocos kilómetros de Palma. Cuando Planells y Joan instalaron su cámara sobre un *dos caballos* para filmar su entrada en Son Banya descubrieron ante sus ojos una isla dentro de una isla. En mitad de la nada se alzaban hileras de barracones blancos divididos en un centenar de casas. A la espalda, la ropa se mecía en improvisados tendederos en patios cerrados con celosías de hormigón. En sus calles, en sus puertas, solo había gitanos. Y el resto del mundo empezaba a varios kilómetros de allí.

«Yo nunca había visto algo así, y eso que andábamos a menudo por los arrabales de Barcelona», reconocía en una entrevista. La cámara retrataba la miseria. Las calles destaraladas. Los pies descalzos. El autobús de la EMT forrado con una publicidad de Quely frente a unas casas en las que se merendaban cuatro garbanzos torrados. El perfil de algún

avión ya recortaba aquel cielo de casas bajas. «Era pasar del despegue del *boom* turístico a una realidad con años de retraso», define el cineasta.

Yo vivía en Barcelona cuando, en 2018, el Centre de la Imatge La Virreina inauguró la exposición «Máquinas de vivir. Flamenco y arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios». Los comisarios Pedro G. Romero y María García Ruiz habían trasladado a una excelente propuesta artística sus años de investigación sobre el pueblo gitano y los flamencos. Allí estaban sus representaciones en el cine, los pasaportes de los nómadas y los carnets antropométricos. Pero también todo un espacio dedicado a su vinculación con la arquitectura y el urbanismo. Fue allí donde descubrí que el poblado de Son Banya no era un caso aislado. En la muestra se exponían maquetas, mapas y bocetos de al menos media docena de poblados construidos *ex profeso* para gitanos en Europa, y que llegaron a España para extenderse por toda su geografía desde finales de los sesenta. Con el tiempo he conseguido documentar cerca de una treintena.

La exposición fue el detonante —el *inciting incident* cinematográfico— para poner en marcha un proyecto al que llevaba años dando vueltas. Porque Son Banya no estaba representado en aquella muestra. Como tampoco los gitanos balears. Lo que descubriría luego es que su presencia también es prácticamente nula en la literatura científica. Quienes han trazado la historia de los gitanos no han hablado de Baleares. Y quienes han escrito la historia de Baleares no han incluido en ella a los gitanos. Una doble laguna en la que las *Notes sobre gitanos i estrangers* de Ramon Rosselló Vaquer han sido tan pioneras como excepcionales. Nadie más que él ha rastreado en los archivos para mostrar que su presencia en el archipiélago se remonta a finales del siglo XVI. Porque los gitanos llevaban mucho —demasiado— tiempo siendo *los otros*. Los de fuera.

Una isla tiene tantas historias como gente vive en ella. Aunque haya gente que nunca pueda contar la suya.

1. Gámir, Agustín; Manuel, Carlos. «La representación de las islas en el cine». En: *Espacios insulares y de frontera, una visión geográfica*. XXIII Congreso de Geógrafos Españoles, Palma, 2013.

El rodaje de *Amén Romani* de Planells y Joan llegó a Son Banya meses después de su inauguración. Un gueto —un «campo de concentración», afirma Planells— de 124 albergues presuntamente provisionales a los que trasladar a las familias gitanas que vivían en chabolas en la zona del Molinar porque el trazado de la nueva autopista al aeropuerto coincidía de pleno con el asentamiento. Un poblado levantado entre el paternalismo y la protección de la imagen turística. «Había que suprimir el feo espectáculo de chabolismo en un lugar, precisamente, tan a la vista de los millares de turistas que aquí llegan, a la entrada misma de la ciudad», llegó a decir el gobernador civil.² Era el paso intermedio entre la barraca y el piso porque «esa gente subdesarrollada»³ necesitaba de un «largo proceso de educación cívica»,⁴ decían todos, para poder vivir en sociedad.

Efectivamente, Son Banya no fue, no ha sido nunca, un asentamiento autoconstruido, espontáneo y voluntario, sino que tuvo promotores —con la asociación INGIMA a la cabeza—, arquitectos, ideólogos y el apoyo de las instituciones públicas. Como subraya Cristina Botana Iglesias, la «responsabilidad pública e institucional» en la guetificación gitana que surgió desde finales de los sesenta en España «está aún por reconocer».⁵

Aún tuvieron que pasar varias décadas para que los gitanos baleares alzarán la voz. En 1983 Desarrollo Gao Caló se convirtió en una de las primeras asociaciones gitanas en las Islas. Para entonces, la idea de que Son Banya era poco

2. Cortés, Lamberto. «Mañana serán inaugurados en Son Riera 124 albergues provisionales para familias gitanas». *Diario de Mallorca* [Palma] (03.08.1969), p. 6.

3. Sabater, José. «Inauguración del poblado gitano». *Diario de Mallorca* [Palma] (30.07.1969), p. 11.

4. Anteproyecto Son Riera febrero 1968 — descripción del anteproyecto.

5. Botana, Cristina. «La promoción pública de segregación urbana». *Crítica urbana: revista de estudios urbanos y territoriales* [A Coruña] 3, 12 (2020), p. 17-20.

más que un gueto estaba ya más extendida. Pero, para la gran mayoría, los gitanos pasaron a ser *solo* esos: los marginales. No cabía más gitanidad que la de Son Banya. Y este estereotipo se extendió rápidamente a toda la etnia. Y más de medio siglo después, ese «poblado de transición» que tenía que haber existido durante apenas una década se enquistó y se hunde cada vez más en la exclusión.

Durante décadas esa otredad que representaban los gitanos se coló en las casas *de los de aquí* como una amenaza siniestra. *Hala!, una culleradeta més. Si no, cridaré aquell gitano que hi ha fora...*, recordaba Bartomeu Vallespir que le decían de niño en su casa.⁶ En Ariany, decían Catalina Pont y Jaume Taberner, cuando un niño no se portaba bien le decían que vendrían los gitanos del Pou Jurá y se lo llevarían.⁷ Jaume Santandreu sostiene que ha existido entre *nosotros* un racismo «soterrado y sutil» contra el pueblo gitano. Un racismo «colateral» a otro, «asumido por la buena conciencia del pueblo mallorquín»: el racismo contra los *forasters*.⁸

Una isla tiene tantas historias como gente vive en ella. Aunque haya algunas que nunca sean contadas.

La historia del pueblo gitano en Baleares, en realidad, se remonta a mucho antes de Son Banya. Entre finales del siglo XVI y principios del XVII se constata su presencia en Felanitx, Inca y Palma, donde pronto establecieron una pequeña comunidad en torno a la iglesia de Sant Miquel. Habían llegado de Valencia, de Cataluña, de Cerdeña e incluso de Salamanca. En 1578 nació la gitana *inquera* Magdalena Bertrana y, en 1598, la *felanitxera* Francina Elvira. Los primeros gitanos hicieron ofrendas a la Mare de Déu de

6. Vallespir i Amengual, Bartomeu. «Han arribat els gitanos». *Dijous* [Inca] (11.06.1981), p. 4.

7. Taberner, Jaume; Pont, Catalina. «Els pous públics d'Ariany». *Ariany* [Ariany] 181 (set./oct. 1992), p. 11.

8. Santandreu, Jaume. «Mallorca: un racisme subtil». *S'Arenal de Mallorca* (15.03.1985) p. 6.

Lluc, pero también sufrieron el hostigamiento y la persecución de la Inquisición, que condenó a siete mujeres gitanas en causas por hechicería y encantamientos.

Sus llegadas se ampliaron ya en el siglo XIX. En 1872 se documenta su presencia en Menorca, y antes, en 1869, en Ibiza. En la época en la que, según el Archiduque Luis Salvador, los payeses ibicencos, cuando salían de misa, formaban corros alrededor de algunos gitanos llegados de la Península para que les leyeran el futuro en las líneas de la mano.⁹ Antes, mucho antes, de que desembarcaran en Sa Penya las familias gitanas que llegaron con el Padre José y de que el mismísimo Juan de Dios Ramírez Heredia —el que fuera el primer diputado español perteneciente a la etnia— escribiera que ya no quedaban gitanos en Baza porque todos se habían marchado a Ibiza.¹⁰

Pese a que aún no se han podido constatar las consecuencias que la legislación antigitana tuvo en el archipiélago, sí sabemos que precisamente en el siglo XIX se registró un fuerte acoso a la etnia. Las órdenes de expulsión eran continuas. Se les suponía tan delincuentes que ni siquiera hizo falta que delinquieran para ser desterrados. Algunos fueron reembarcados en el mismo momento en el que acababan de tocar puerto por mucho que tuvieran la documentación en regla. Tampoco hizo falta que las autoridades se preocuparan por quién pagaba ese billete de vuelta, ya que hubo ocasiones en que las propias navieras se ofrecieron a costearlo.

Aquella persecución continua —junto a los siglos de nomadismo que llevaban a la espalda— hizo que tardaran años en crear comunidades estables. Iban de un pueblo a otro, de una feria a otra, levantando sus campamentos en las afueras. Eran caldereros, esquiladores, herreros, chalanes, cesteros,

9. Rosselló Vaquer, Ramon. *Notes sobre gitanos i estrangers*. Felanitx: Gràfiques Llopis, 2006.

10. ASGG. *Estudio sociológico: los gitanos españoles 1978*. Madrid: Asociación Secretariado General Gitano, 1990.

leían la buenaventura y organizaban espectáculos para los que llegaron a traer a Mallorca y Menorca osos amaestrados, con los que actuaron en la plaza de toros de Palma en 1886 y recorrieron las calles de Inca en agosto de 1907.

A principios de los cincuenta ya se documentan familias gitanas instaladas de forma estable en diversas localidades de las Islas. En Mallorca, además del «Sacromonte mallorquín» —como bautizó el periodista J. Maria Domènech al barrio de El Molinar—¹¹ la Porta de Sant Antoni se convirtió en el otro centro neurálgico en el que convivían los gitanos catalanes, dedicados a la venta de tejidos, con los andaluces.

Cuando el *boom* turístico estalló en el archipiélago, los gitanos sintieron con fuerza sus consecuencias. La situación se complicó aún más para los más excluidos, que vivían en asentamientos precarios. En Palma, el Ayuntamiento denunciaba el «deplorable espectáculo» de «la gitanería» en esas chabolas «que tanto desdicen del buen nombre de esta capital eminentemente turística».¹² La ciudad volvía su mirada al mar y constataba que buena parte de la primera línea de El Molinar seguía ocupada por esas barracas gitanas tan poco atractivas para una urbe que buscaba crecer en viviendas de lujo y turistas. La persecución llegó a incluir un asalto en el que las autoridades prendieron fuego a todas las chabolas que encontraron. No sabían, no esperaban, que aquel mismo poblado se convirtiera en atracción para turistas hasta el punto de tener que prohibir que más autocares repletos de suecos se detuvieran en las inmediaciones para inmortalizar aquel presunto *typical Spanish*. Aquel «arrabal gitano» —un barrio más parecido «a un basurero que a otra cosa»— que existía «a un tiro de piedra del lujo turístico de Palma»,¹³ como lo describía el diario sueco *Söndagstidningen*.

11. Domenech, J. M. «Y yevo zangre de Reye en la parma de la mano» [*sic*]. *La Almudaina* [Palma] (13.04.47), p. 4.

12. Orden de 17 de mayo de 1958 – Arxiu Municipal de Palma.

13. Traducción del artículo de Helge Ströhm conservada en el Arxiu Municipal de Palma.

Pero el turismo también generó una demanda laboral voraz de la que la comunidad gitana formó parte. Se iniciaron en la venta ambulante, actuaron en los tablaos flamencos que comenzaban a abrir sus puertas en las ciudades, trabajaron de sol a sol en la construcción que poco a poco iba engullendo el archipiélago. Y, cuando el turismo vació la tierra de jornaleros, se convirtieron en mano de obra indispensable. La *gente* menospreciaba el campo, su dureza. La construcción y la hostelería acaparaban todo el personal disponible. La relevancia, la indispensabilidad, que alcanzaron los temporeros gitanos —decía el *París-Baleares* ya en 1971— era una «prueba evidente de que el turismo no lo soluciona todo».¹⁴ «Lo de los *calés* ha sido una gran solución. Sin ellos hubiera resultado imposible el recolectar»,¹⁵ repetían los payeses.

La memoria histórica —como la social, la cultural, la económica— también ha pasado por alto la memoria gitana. Poco o nada se sabe de los gitanos que residían en las Islas cuando la Guerra Civil vino a desmoronarlo todo. Poco o nada se ha investigado a los gitanos que, según Helios Gómez, llegaron con la columna de Bayo a Mallorca y desembarcaron en Portocristo. «Había gitanos que pelearon como leones en un parapeto que se llamó de la Muerte».¹⁶ Desconocemos sus nombres, desconocemos si alguno fue asesinado y enterrado en las fosas que la nueva Ley de Memoria Democrática ha ido abriendo en las Islas. Quizá no lo sepamos nunca.

Una isla tiene tantas historias como gente vive en ella. Y hay historias que merecen ser contadas.

14. «Campos del Puerto». *París-Baleares* (set. 1971), p. 11.

15. Riutord. «Más de 300 gitanos en la recolección de la almendra». *Diario de Mallorca* [Palma] (28.08.1971), p. 7-9.

16. J. F. «Los gitanos en la Guerra Civil». *Crónica* [Madrid] (18.10.1936), p. 4.

A de Archipiélago

Pedro G. Romero

Del 23 de junio

al 10 de septiembre de 2023

Organización

Es Baluard Museu d'Art

Contemporani de Palma

Dirección

Imma Prieto

Comisariado

Pedro G. Romero

Documentación

Laura Jurado

Escena

Mariantònia Oliver

Diseño pantallas

Filipe Tacq

Edición pantallas

Natalia Zarco

Coordinación exposición

Pilar Rubí

Catalina Joy

Solange Artilles

Registro

Soad Houman

Rosa Espinosa

Montaje

Art Ràpid

Es Baluard Museu

Transporte

Balears art i llar

Seguros

Correduría Howden Rs

Diseño gráfico

Hermanos Berenguer

Textos

Pedro G. Romero.

Artista y comisario

Andrea Soto Calderón.

Filósofa

Laura Jurado. Periodista.

Premio Ciutat de Palma
de Investigación 2020

Corrección y Traducción

Àngels Àlvarez

Impresión

Esment Impremta

Grup Serra

© de la presente edición,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2023

© de los textos, los autores

© de las obras, los artistas

© Pedro G. Romero,

Reconocimiento - No Comercial (by-nc)

© Arxiu Planas

Créditos fotográficos

P. G. R., p. 13

Josep Juan Juan. Cortesía del Arxiu

d'Imatge i So de Formentera, p. 14

Cortesía del Arxiu d'Imatge

i So de Menorca-CIM, p. 15

Josep Planas. Cortesía del Arxiu

Planas, p. 16

Albert Schwarz. Cortesía del Institut

d'Estudis Eivissencs, p. 17

Esment, p. 18

Pendiente, p. 19

Cortesía Mariantònia Oliver, p. 20

Agradecimientos

Luce Historical Archive, Roma

Arxiu del So i de la Imatge Mallorca (ASIM)

Arxiu Històric d'Eivissa i Formentera

(AHEiF) – secció Arxiu d'Imatge

i So Municipal d'Eivissa (AISME)

Arxiu d'Imatge i So del Consell Insular

d'Eivissa

Arxiu d'Imatge i So de Formentera (AISF)

Arxiu d'Imatge i So de Menorca-CIM

Arxiu Planas

Diario de Mallorca

Esment Impremta

Fons Josep Juan Juan

Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Fundación Photographic Social Vision

FX Archivo

Grup Serra

Institut d'Estudis Eivissencs

Museu Nacional d'Art de Catalunya,

Arxiu Fotogràfic Oriol Maspons

Marina Balague, Raul Cantizano, Susi

Casasayas, Martin Davies, Lourdes

Guasch, Nélida Juan Vicente, Aleli

Mirelman, Xavi Oliver, Silvia Omedes,

Perrate, Marina Planas, Pere Planells,

Catalina Sansano, Pepe Serra, Fanny

Tur, Deborah Van Praag

ISBN 978-84-18803-74-1

DL PM 01046-2023

Ejemplar gratuito. Prohibida su venta

#PEDROGROMEROESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD
MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE PALMA

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10
07012 PALMA
T. (+34) 971 908 200

HORARIO: DE MARTES A SÁBADO DE 10 A 20 H
DOMINGO DE 10 A 15 H