

*Es amor: una araña
Que con cautela
En un rincón del alma
Forma su tela,
Con tal sigilo
Que ningún sabio pudo
Cortar el hilo.*

Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, núm. 5.557, 1882-1883.

*Si la vida fuera un tapiz, este dibujo (por ejemplo, el disimulo) no siempre sería completo y
variaría de mil maneras. Pero nosotros, en nuestro mundo conceptual, vemos
permanentemente repetirse lo mismo con ciertas variaciones. En esta forma lo captan nuestros
conceptos. En efecto, los conceptos no son para que se les use en una ocasión única.*

Y un dibujo está entretelado con muchos otros dibujos en el tapiz.

Ludwig Wittgenstein, *Zettel*, núm. 568 y 569, 1967.

Las telas arañan

Pedro G. Romero

Hilos sueltos aquí y allá. Algunos tapices forraban suelos y paredes. Servían también de ropa de cama y abrigo. Otros cubrían el suelo que se había destinado a los animales. Uno azul, bastante bonito, atravesado por cuerdas naranjas y rojas, se situaba en el centro del salón como adorno, enmarcando también el asiento donde solían colocarse abuelas y madres. Amarrados en lo alto, los más deteriorados, daban sombra; protegían de la lluvia, más bien, en aquella Viena fría e invernal.

Estas notas están entresacadas de los informes de los funcionarios del Ministerio de Cultura que, algunos meses después, intentaban recuperar las obras de Teresa Lanceta que habían sido expuestas en la Casa Wittgenstein de Viena. Desde hace dos años la casa había sido ocupada por gitanos búlgaros y rumanos, principalmente, que habían sido convocados allí por la Embajada de Bulgaria, actual propietaria de la casa del filósofo judío y vienés. Teresa Lanceta, espoleada por asociaciones romaníes y algunos artistas y comisarios que trabajaban ahora sobre las resistencias del difuso cultural que entendemos como “gitanos”, había accedido a mostrar allí dibujos, viejas piezas y tapices, de algún modo en solidaridad con los ocupantes de la Casa, aunque también queriendo recuperar la memoria de los muchos años que pasó viviendo con gitanos en Barcelona, en Granada, en Madrid, en Sevilla, por toda España.

Todo aquél material deshilachado debiera dar algún provecho, verdad. No sólo el pago de los seguros, que eran las pruebas que buscaban certificar los burócratas de Cultura, sino que, aquella experiencia, aquel final, no sabemos si triste o alegre, pero decididamente ejemplar, debiera regalarnos otras consecuencias. Esa era mi tarea, también funcional, me temo. Aquellos informes y aquellas fotografías debían de servirme para algo. Era un material rico e inquietante. También tenía imágenes, catálogos, todo el material previo que se había recopilado para preparar la exposición. El recorte de una alfombra, con su trama romboidal de blancos y negros, tomado directamente de entre los restos de la Casa y la fotografía de un tapiz sirviendo de mortaja para un gitano muerto eran materiales sensibles: tocarlos, mirarlos, olerlos; disparaban inmediatamente el pensamiento, disponían para la acción, nos ponían en situación. Abandone el cuarto sin idea alguna, lleno de sugerencias, sí, pero absolutamente sin una idea que volcar en aquellos papeles en blanco.

Porque vivimos en casas...

Calle estrecha, escalera estrecha de escalones altos, edificio pequeño de patios insignificantes. Piso alargado con pasillo constreñido en el que la luz eléctrica estaba siempre encendida, el tercero de un inmueble de cinco plantas. Siete habitaciones minúsculas, tres referidas a los espacios privados: dormitorios de apenas una cama y un armario de exiguas dimensiones. Una para la Ch. y J., otra para el abuelo, el padre de la Ch., y los nietos y la tercera para L. y para mí. En la nuestra se andaba de lado porque las paredes estaban recubiertas por

estanterías que albergaban nuestros bártulos, algunos de los cuales colgaban del techo.

Los espacios comunes: un pequeño salón con balcón a la calle donde L pintaba y jugaban los niños cuando aquél no estaba, por lo que los utensilios de pintura siempre se guardaban en nuestro dormitorio que, como el del abuelo y los niños, daba a este saloncito en un extremo de la casa que daba a la calle. Antes de llegar al otro extremo, interior, donde estaba el tercer dormitorio, se pasaba por un minúsculo aseo. Bueno, no había nada para asearse, ni lavabo ni ducha, sólo un inodoro de cadena alta y papel de periódico. ¡A lavarse a la cocina por turnos! Eran tiempos de compra diaria. Ch. cocinaba pucheros gitanos y papas con bacalao que yo no comía, porque trabajaba en un restaurante cercano, y los domingos que tenía libre comprábamos varios pollos a l'ast y los comíamos directamente del envoltorio en que venían. Era una fiesta.

Iba de la Universidad Central al restaurante donde trabajaba. Y tardes y noches libres para vagar; los adoquines y el alquitrán de las calles nos llamaban. Nos movíamos en diagonal estirando los estrechos lugares por donde pasábamos. Vivíamos en la calle.

Fue en esa cocina donde una noche a Ch. le cayó una gran sartén con papas fritas en la barriga. Fuimos a urgencias, le pusieron una pomada, antibióticos, calmantes y se fue a trabajar envuelta en vendajes, porque no podía prescindir del sueldo diario. También porque temía ser sustituida.

Ahora que deseo obsesivamente cambiar el lugar donde vivo, pienso en las concisas necesidades de entonces, quizá por ello saciadas. No teníamos apenas enseres, incluyendo muebles, más allá de una silla para cada uno, dos mesas, camas, ningún sofá ni sillón ni adornos, una televisión para V., que golpeaba de vez en cuando para que volviera la imagen continuamente comida por las rayas. La casa era antigua y estaba sin tocar desde su construcción hace más de un siglo. Plaquetas, azulejos, carpintería o luces eran de origen. No había adornos ni fotos que colgasen por las paredes. Ellos tenían pocas fotografías, que guardaban junto a "los papeles", y yo siempre he sido reacia a las fotografías personales.

Las paredes donde comíamos estaban pintadas de verde, la parte de debajo con esmalte fuerte y brillante y la de arriba al temple. No tengo recuerdo alguno de esa casa sin que el verde lo enmarque.

El abuelo había enlazado la profunda tristeza que le ocasionó la muerte de su mujer con la “perdida” de su única, joven –quince años– y guapa hija, la Ch., a manos de un gitano muy mayor al que había encomendado protegerla durante las giras por la Costa Brava. Propósito que se rompió en un tren, una noche en la que ambos, maduro guitarrista y joven bailaora, andaban desvelados al acecho del deseo. Desde entonces los dos hombres no se hablaban y ese guitarrista, ahora padre de sus tres nietos, compartía cama con su hija a pesar de que nunca abandonó a su otra familia. La casa es el lugar donde se cobija la felicidad, aunque no siempre.¹

El cuento es más o menos conocido. Aparece en *Arquitectura del cante jondo*², una recopilación de textos de Federico García Lorca en torno al cante jondo y al Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922, verdadero encuentro ecuménico de los intelectuales progresistas españoles y el flamenco. Pues bien, Lorca va paseando con Manuel de Falla, es de noche y están en Granada. La conversación gira en torno a la decadencia y desprestigio de las coplas populares que, según estos dos buenos amigos, están en manos de delincuentes, borrachos y flamencos. Andan en esas cuitas cuando desde una ventana sale una copla, canción antigua, dicen: *Flores, dejadme, que aquél que tiene una pena, no se la divierte nadie, salí al campo a divertirme, dejadme flores, dejadme*. Contenida ya en el *Cancionero popular* de Rodríguez Marín, tenemos versiones recientes de este tema, por Porrina de Badajoz, por ejemplo. A Juanito Valderrama le sirvió como inspiración para una de sus coplillas. Pero parece que la versión que escuchaban Falla y Lorca, la antigua canción, la popularizaba en aquellos días el Niño de Escacena, o sea, Manuel Escacena, cantaor sevillano, que la había grabado en placa y dado publicidad, en tabernas y colmaos, a esa hermosa letra. Es importante, claro, pues para la visión mitológica de Lorca el sentido de la letra no es casual. Las “flores”, o sea, las diversiones tabernarias, intentan “divertir”, en el sentido prostibulario de la palabra, a las verdaderas

¹ Teresa Lanceta, “Arquitectura”, primavera de 2015.

² Christopher Maurer, *Federico García Lorca y su “Arquitectura del cante jondo”*, Granada, Editorial Comares, 2001.

penas, a la tragedia que expresa la verdadera copla popular. Aunque Lorca y Falla cambiaran ese parecer, precisamente después del famoso concurso, un fracaso artístico a pesar de su trascendente brillo publicitario, en aquellos momentos hilaban un discurso, entre paternalista y redentor, sobre las necesidades populares, una visión adánica de campesinos y gitanos.

Y es importante, pues su narración toma un giro inesperado:

Nos asomamos a la ventana y a través de las celosías verdes vimos una habitación blanca, aséptica, sin un cuadro, como una máquina de vivir del arquitecto Corbusier, y en ellas dos hombres, uno con la guitarra y el otro con su voz. Tan limpio era el que cantaba que el hombre de la vihuela desviaba suavemente los ojos para no verlo tan desnudo. Y notamos perfectamente que aquella guitarra no era la guitarra que viene en los estuches de pasas y tiene manchas de café con leche, sino la caja litúrgica, la guitarra que sale por las noches cuando nadie la ve y se convierte en agua de manantial. La guitarra hecha con madera de barca griega y crines de mula africana³.

Es evidente que entre la redacción del texto y los hechos evocados han pasado algunos años. El paseo de Falla y Lorca debió tener lugar en 1921 y el texto está redactado en los años treinta. Le Corbusier visitó la Residencia de Estudiantes en 1928 y su discurso en torno a la arquitectura popular, a la adecuación entre construcción vernácula y territorio en tierras españolas, inspiró las palabras de Lorca, digamos que en un ejercicio “a posteriori”. Incluso las metafóricas imágenes finales, “barca griega y crines de mula africana”, se adecuan al discurso de entonces del arquitecto, suizo y francés, en torno a cierta continuidad entre las arquitecturas mediterránea y africana. Para Lorca, la visita de Le Corbusier supuso todo un hito que lo preñó de sugerencias y opciones estéticas. Hay recuerdos permanentes de aquella visita en sus conversaciones con Salvador Dalí⁴, por ejemplo. El término “purismo”, que en pintura habían acuñado los acólitos de Le Corbusier en *L'Esprit Nouveau*, servía a Lorca para empezar a referirse a la austeridad y funcionalismo primitivo del cante, más en ese sentido exacto que en el significado racista de original, de raza pura, no contaminado, que el término tendría después. Recordemos que en la misma revista, en 1923, Amédée Ozenfant publicaría una reseña sobre La Niña de los Peines.

³ *Ibid.*

⁴ Juan José Lahuerta, *Decir ANTI es decir PRO. Escenas de la vanguardia en España*, Teruel, Museo de Teruel, 1999.

Pese a la contextualización de la época, pese a los cambios que a posteriori se producirían en las consideraciones sobre el flamenco y la cultura popular en Lorca, no deja de ser reveladora la comparación que el poeta establece entre la casa de un pobre, seguramente bastante miserable según fotografías y crónicas de la Granada de la época, y el confort funcionalista que los arquitectos europeos en torno a Le Corbusier buscaban para la casa moderna. *La machine à habiter* convertida en máquina de vivir. Reveladora de esa mirada paternalista y redentora de la que hablábamos y terrible en relación con cierta ideología burguesa, punteada con bordados coloniales, que pretendía regenerar y urbanizar la vida de los pobres, el proletariado y el lumpen-proletariado, tal y como se nombraban en la época.

No es casualidad que, bajo los auspicios de Le Corbusier, empezaran a ensayarse en los solares norteafricanos los polígonos de viviendas, ciudades dormitorio para la mano de obra trabajadora que se acomodaba en la periferia de las urbes modernas, que después se extenderían por las ciudades europeas y latinoamericanas, en fin, por todo el mundo. Es interesante observar como Le Corbusier sublima muchas de estas referencias culturales y políticas en proyectos y consideraciones paralelas y, mientras apoya esa racionalización “concentrataria” de los arrabales urbanos en Argelia, es capaz de poetizar sobre el tapiz, el “Muralnomad”, mural y nómada, al que da raíces arquitectónicas y constructivas en las casas de los nómadas, gitanos y saharianos, por ejemplo.

La ponderación del tapiz como arquitectura toma consideraciones y aplicaciones de la vida burguesa de entonces, incluso del *still life* norteamericano: *Los tapices son murales nómadas. Es el mural de los tiempos modernos. Somos nómadas que vivimos en conjuntos de apartamentos y cambiamos de sitio conforme cambian nuestras necesidades familiares*⁵. El tapiz es la casa. En la fantasía primitivista de Le Corbusier se pliegan los tiempos y las culturas, norte y sur, pasado y futuro. *No podemos hacer pintar un mural sobre las paredes del apartamento. Por el contrario, este muro de lana que es el tapiz puede ser separado del muro, enrollado, llevado bajo el brazo y utilizado en otra parte. Es por esto que he bautizado a mis tapices como “murales nómadas” (Muralnomad)*. El arquitecto granadino Juan Calatrava nos abunda más en la cuestión: *Cuestionar el uso tradicional de los tapices y, en general, de los elementos textiles en el interior de la vivienda. Así, enseguida llega a definir la autonomía del tapiz con respecto a la pintura y propone ligarlo más bien a la arquitectura, entendiéndolo no como mero objeto ornamental sino como poderoso medio de definición del espacio (incluyendo*

⁵ Le Corbusier, *Tapisseries Muralnomad*, Bruselas, Zodiac, 1961 (traducción de María García).

los aspectos acústicos que tanto le preocupan por entonces: el equilibrio entre el hormigón, material sonoro, y el textil, material absorbente de sonidos). El tapiz tiene más que ver con un muro que con un lienzo. Le Corbusier llega de hecho a concretar cuál debe ser la altura, las medidas del Módulo disminuidas 5 cm⁶. ¡El Módulo rebajado en 5 cm! Pues sí, gitanos y moros debían parecerles bajitos.

En 1953 tiene lugar en Aix-en-Provence el IX Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, CIAM, dedicado al hábitat, donde se entroniza la *unidad habitacional* de Le Corbusier como patrón universal. De distinta manera que el llamado Team X, el grupo de arquitectos –Alison y Peter Smithson, Jaap Bakema, Aldo van Eyck– que refutaría estas tesis en el siguiente CIAM, el CIAM X de 1956, precisamente, el llamado Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista nació como un revulsivo a esa hegemonía sobre que debiera significar “habitar”. La atención por las artesanías y otras artes consideradas “menores” era uno de sus *leitmotiv*. Al congreso de Alba de 1955, Constant, que tocaba la guitarra y era aficionado a las músicas gitanas, llevó algunos patrones de telas con nombres de cantes flamencos. También Asger Jorn respondió a la invitación con piezas que se vinculaban al textil, trabajos en puro algodón, y otras artesanías que ligaba a sus desarrollos en material cerámico. Esta reivindicación artesanal era lo que estaba en el centro de sus preocupaciones. Se trataba de modificar el hábitat por medio de sus útiles pero, en vez de darle el valor funcional de Le Corbusier, conferirles valores psicológicos, incluso mágicos. Tanto Jorn como Constant conocían las experiencias psicogeográficas y el urbanismo unitario que propugnaba un grupo de letristas relacionados con Guy Debord y Michèle Bernstein. Especialmente activos eran los norteafricanos Mohamed Dahou, Mustapha Khayati y Abdelhafid Khatib, que habían enunciado por primera vez condiciones psicológicas para los objetos y el espacio urbano, condiciones fundamentales que nada tenían que ver con las prácticas racionalistas de la arquitectura funcional y que reivindicaban *el pelo de una piel de cabra o la elasticidad de una malla*⁷.

Giuseppe Pinot-Gallizio, que oficiaba de anfitrión en aquellos encuentros de Alba, estaba vinculado con unos gitanos aposentados en la explanada del Mercado Central de Alba. Gallizio era concejal en el Ayuntamiento democristiano, como representante socialista, y miembro de la antigua República Partisana. En unos terrenos que le habían sido expropiados a su familia

⁶ Juan Calatrava, “El sentido de una exposición”, en *Le Corbusier el artista*, cat. exp., Zúrich, Fundación Pablo Atchugarry, 2010.

⁷ Pedro G. Romero, “Los nuevos babilonios”, en *Constant. Nueva Babilonia*, cat.exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.

por el fascismo, una antigua Colonia de Juventudes *Mussolini* que había destruido una crecida del río Tànaro después de la guerra, propuso instalar a los gitanos. Aprovechando la presencia de Constant en el congreso, trabajaron en una colonia, un proyecto arquitectónico en el que los gitanos pudieran instalarse y que, como es sabido, daría lugar al proyecto urbanístico de New Babylon. Las observaciones que compartieron Constant y Gallizio vinculaban a los gitanos con esas cualidades psicogeográficas, su sabido nomadismo, sí, pero también el establecimiento especial de relaciones entre los hombres y las cosas.

Gallizio había tramado su amistad en los mercadillos de telas que servían de sustento a estos gitanos; no sólo era la compra venta, también el especial uso de telas y retales había llamado su atención. Las telas infinitas y las impresiones de su *Pintura Industrial* proceden de esas observaciones. A partir de la especial manera con que los gitanos mercadeaban con los brazos de tela, de la capacidad imaginada para reutilizar retales y restos de lana y algodón, Gallizio realizó su *Pintura Industrial*, que se basaba en artesanales sistemas de impresión –¡con una máquina de hacer caramelos!– y en la venta por trozos, a gusto del cliente, de esas mismas telas. Otro de sus trabajos, la *Caverna de la antimateria*, se basaba en sus experiencias en los “hábitats” forrados de tela que los gitanos acostumbraban a desarrollar en el interior de sus carromatos y casas de alquiler temporal. A base del forrado de telas, mezclando texturas y colores, conservaban las gitanas un hilo familiar en sus habitaciones, estuvieran aquí o allí, en este o en aquel otro viaje. Gallizio llenaba el suelo de la *Caverna* con hierbas recogidas en el campo con propiedades mágicas, como también había visto hacer a las gitanas, que aprovechaban las cualidades insecticidas del romero o las fragancias de la lavanda para “decorar” sus interiores. Con la colaboración de Walter Olmo, Gallizio hizo grabar una banda sonora en la que la música industrial y la electrónica se mezclaban con cantos y músicas gitanas, un colchón de sonidos que resonaba al fondo de la construcción ambiental que eran las telas de la *Caverna de la antimateria*.

Los situacionistas Guy Debord y Alice Becker-Ho reivindicarían años después a un artista textil, Jan Yoors, que había vivido y viajado con gitanos desde los trece años⁸. Es interesante la dedicación de Yoors a las artesanías, que retomaba de su padre, un artista del vidrio que había viajado y trabajado en España, donde se había forjado su afición por el flamenco y, también, por la cultura gitana. No es que Yoors valorase especialmente la artesanía gitana ni conociera ninguna forma especial de artesanía textil en sus días con los gitanos polacos, húngaros,

⁸ Ver Jan Yoors, *Los gitanos*, Barcelona, Bellaterra, 2009.

rumanos, franceses o españoles, pero Yoors estaba convencido que era en esa experiencia vital donde había nacido su necesidad de dedicarse al tapiz, a la construcción de tapices de dimensiones arquitectónicas, con esa voluntad de dar forma al espacio desde la tela, de dar habitabilidad. En algún sentido Yoors retoma las preocupaciones de Le Corbusier, pero en ningún modo busca una finalidad funcionalista. El ornamento y otras sensaciones sensibles están en los fundamentos de su arte del tapiz. Son muy curiosas, de todas formas, sus grandes alfombras abstractas, que toman como modelo sus propias fotografías del ámbito arquitectónico. Carteles desgarrados de la pared, callejones en penumbra, la parte de atrás de viejos caserones. Esas son las fuentes de una profusión abstracta de colores entretreídos, campos de color que los tapices extienden por habitaciones, salones y vestíbulos de grandes edificios.

Hay una memoria sensible que Yoors exhibe al hablar de los gitanos y que se refiere al uso de la ropa, al uso del traje nuevo –un gitano se pone un traje recién comprado y no se lo quita hasta que se deshace a tiras o se empapa de una suciedad insoportable–, del buen vestir, del sombrero siempre puesto, al vínculo de ese arreglo personal, de ese estar guapo, en relación a los muertos. Pulika, el compañero de aventuras de Yoors, compró, recordando el gusto de su difunto hermano, trajes, camisas, zapatos, abrigos y sombreros nuevos para regalárselos al primer payo que encontraba a su paso, en memoria del fallecido. Extraño dispendio. Yoors dice que nunca le explicaron el origen de dicha costumbre. Tampoco le hablaron del origen de los *mulengi dori*, los trozos de “cinta de hombre muerto” –coloridos estampados de tela con el largo del ataúd de los muertos– que acostumbraban anudar a sus cuellos como amuletos; en fin, había algo en el confort y el refugio del vestido, en la manta en el suelo, en el colchón de trapos amasados, que le resultaba a Yoors reconfortante y, a la vez, le traía a la mente la imagen clara de la muerte y, quizás, también, en consonancia, la conciencia alegre de estar vivo. Es ese sobrevivir permanente de los gitanos –pues Yoors no idealiza las condiciones a menudo miserables y duras de su forma de vida– lo que resulta reconfortante, al fin y al cabo. Una memoria táctil de todo ello que se desencadena con el frufú, con el roce de unas sencillas telas, y que le trae al presente la muerte y la constancia de estar vivo y de disfrutar de ese momento.

Yoors habla, además, de ese aprendizaje inconsciente en relación a las gitanas, a las mujeres gitanas. Por supuesto, lo hace con todas las suspicacias. Un arte menor, una artesanía ligada al ejercicio femenino –Yoors siempre ponderó la colaboración de su esposa y de su cuñada en estos trabajos– y a la condición subalterna de los gitanos, en fin, eran elementos todos ellos

que tenían que ser tenidos en cuenta para ejercer el arte del tapiz. Esa condición menor, de todas formas, ofrecía a Yoors la posibilidad de escapar al gran arte, a la trama comercial y corporativa del arte contemporáneo que, de alguna manera, lo excluía. En esa exclusión, en la dedicación al trabajo artesanal, en el tacto de los hilos y en el olor de los tintes, Yoors encuentra una despreocupación y un estar aparte que son fuente, para él, de la alegría de vivir con que quiere encarar sus días.

Francisco Moreno Galván, pintor y escritor flamenco, tuerto de un ojo, gustaba de darle a su condición de tullido una dimensión estética. Un pintor tuerto, de un solo ojo, decía, pues el otro lo había perdido por dedicárselo a los flamencos, a los gitanos. En realidad no estaba tuerto y esa minusvalía le servía para defenderse de los reproches de su hermano, José María Moreno Galván, crítico e historiador del arte, que pensaba que Francisco perdía su talento como pintor por mor de su afición por los cantes y los bailes flamencos. Ese mismo hándicap lo aplicaba, con más o menos sorna, a su cuñada, la artista Carola Torres. Carola fue Premio Nacional de Artes Plásticas en 1980 por su trabajo con los tapices. Lo importante es que fue la primera mujer en obtener tal reconocimiento, pero eso, si es que damos algún valor al reconocimiento institucional, apenas ha servido para entender o estudiar su obra, relegada a sus éxitos con los tapices de Tàpies o Miró, pero menospreciada su categoría de artista. Francisco igualaba así esa condición menor que José María otorgaba al flamenco con otra “minusvalía”, la condición femenina y la artesanía telar.

También Curra Márquez, tapicera y artista telar, que trabaja en Sevilla desde los años sesenta, sufre ese tipo de desconsideraciones. Su trabajo con el arquitecto Luis Marín siempre se ha subrogado a la condición ornamental, pero no sólo no es así, sino que, a menudo, sea en la construcción de polígonos de vivienda o en los proyectos de grandes teatros, cortinas y telones tienen una función constructiva, no sólo decorativa. El tapiz, sea en el lujoso telón o en la modesta cortina, humaniza el espacio, lo transforma y lo hace visible. Es en esa condición de visible que Curra Márquez desarrolla sus trabajos ingenuos de *patchwork*. Lo importante es la dimensión constructiva, claro, la trama, no las figuras y dibujos de los distintos recortes; el trenzado y no la anécdota de las pequeñas representaciones.

Sin embargo, esto es lo que desde hace años viene haciendo Teresa Lanceta a partir de un encuentro casual con el textil. Desde entonces comenzaría un difícil camino destinado a investigar, a reinventarse las posibilidades expresivas del textil, al margen de cualquier intención decorativista. Un camino especialmente difícil cuando se maneja un medio tan

tradicionalmente asociado a las artes decorativas, cuando se cuenta con unos canales de difusión del arte tan habituados a la pintura. “Durante mucho tiempo, en las galerías me decían: ‘Haz esto mismo pintado y te exponemos ahora mismo’. Sin embargo, siempre me he negado. Yo admiro el carácter gestual, el ritmo rápido de la pintura, pero yo no puedo hacerlo. Es demasiado directo para mí. Yo necesito elaborar la idea e ir haciéndola surgir poco a poco. Además, hay algo en el tapiz que me atrae especialmente, el hecho de que si te equivocas no puedes rectificar. Es como la vida. Lo que has hecho, hecho está y tienes que asumirlo”⁹.

Tullidos

(Siempre me sorprendió, cuando estábamos allí sentados en la terraza de un bar, que no se nos partiera el alma viendo tantos inválidos, muchos de ellos operables; pero no, Jamaa el-Fna, la plaza por excelencia, te absorbe en su rueda y acabas viendo solamente una palestra de luchadores que magnifican la vida [Teresa Lanceta, “Ciudades vividas”, en Luis Claramunt, cat. exp., Barcelona, MACBA y MNAC, 2012].)

La luz caída es muy bella

Había muchos tullidos en aquel entonces. El término definido por la RAE describía bien a la mayoría de ellos: “que han perdido el movimiento del cuerpo o de alguno de sus miembros”. Y no me refiero exactamente a los minusválidos o discapacitados cobijados por la ONCE, Caritas o parroquias, no, Eran tullidos de Barrio Chino, con hierros aparatosos y ostensibles que les sostenían externamente las piernas y que una pensaba cuánto les habría costado habituarse al dolor que esos mismos aparatos les producirían. También los había con manos y brazos postizos mal simulados.

Los movimientos de unos y otros les daban un aire a lo Frankenstein, desde luego. Muchos menos de lo que más tarde vería en Marruecos pero más o menos del mismo estilo. En sillas de ruedas, también los había. Se distinguían no sólo porque más que tullidos eran inválidos sino porque la necesidad de un

⁹ María Escribano, “Sobre la exposición ‘La alfombra roja’”, *El País*, 9-12-1989.

acompañante, una especie de lazarillo andariego, implicaba una picaresca adicional.

En el barrio, no se ocultaban las desgracias, quizá porque, a pesar de ser un lugar donde la crueldad natural o infligida existía en toda su extensión, la suerte se simultaneaba, incluso las que estaban echadas. Se ejercía una amplia diversidad de modos resumidos en buscarse la vida como fuera, es decir, precariedad y entrega. Incluso, en ocasiones, rozando la frontera difusa de las estafas de pequeña monta, de recados o múltiples favores.

Ideología de superviviente. En eso también se dejaba ver la extrema necesidad. Así que, aunque recelaban e íntimamente detestaban a la policía, también la admiraban y se mostraban siempre dispuestos a atenderla, sobre todo a esa policía que se amalgama bien en el entorno de Barrio Chino. Representaba a la autoridad y a los poderosos; algo temible y, al tiempo, apreciable, la autoridad y los poderosos.

Junto a los tullidos, los alcohólicos, superados más tarde con creces por los drogadictos; ambos compartían las barras en comunión diaria en la búsqueda del olvido. Se vivía en la posibilidad y bajo su cobijo se apiñaban, unos en su lucha diaria y otros en su dejarse llevar por las corrientes de aire.

Flotar era un arte y en ese verbo se sustentaba todo el barrio. Fascinaba la pulsión gitana: la supervivencia como violencia y arte. Y por eso aquél vendía cupones con arte y éste otro tenía arte para los engaños, para cantar o para sacar la pasta.

Junto a estos especialistas del menudeo, aparecía algún asesino súbito, como aquel policía que mató con el arma reglamentaria al poco de casarse a su mujer embarazada, pero éste no estaba tullido; era joven y fuerte y tenía una paga todos los meses.

La noche llegó antes que el sueño¹⁰.

¹⁰ Teresa Lanceta, "Tullidos", otoño de 2015.

Resultan claras las observaciones de la propia Teresa Lanceta sobre su trabajo, el análisis estructural. María García recoge algunos de sus comentarios en relación a la oposición entre cuadrado y triángulo en el desarrollo simbólico de la abstracción durante el siglo XX¹¹. Erwin Panofsky ya nos advirtió que la perspectiva, por ejemplo, más que una herramienta inocente para la representación del mundo, es un poderoso dispositivo ideológico para su colonización¹². La perspectiva, al igual que el amor cortés o el crédito financiero, nació en un lugar y en un momento determinados y se encuentra entrelazada en una determinada manera de entender el mundo. Así que conceptualizar la oposición entre el cuadrado y el triángulo como formas estructurales de composición –*la oposición entre la casa cubo y el tejado a dos aguas*, dice María Ruiz– es algo más que una mera elección estética, entre otras cosas porque no hay meras elecciones estéticas; todas las decisiones, también las ornamentales, tienen consecuencias. Ornamento y delito¹³.

Por ejemplo, comparemos estas notas procedentes de los escritos de Teresa Lanceta con los informes depositados en el Ministerio de Cultura sobre el paradero, abandono y pérdida de los tapices expuestos por la misma Teresa Lanceta en la Casa Wittgenstein, informes de los que dábamos cuenta al principio de este escrito.

*Una pasada, otra, un hilo, otro; empezar con las formas más primarias; unos hilos verticales cruzados por unos horizontales [...]. A medida que iba haciéndolo [el tapiz de rayas] sobre unas rayas blancas y otras grises entremezclaba algunas de color [básicamente rojo y amarillo], surgían pequeñas variaciones en el punto. Quebraba las rayas para recuperarlas un poco más arriba, con lo que aparecían esos ritmos diagonales que salen tantas veces en mi trabajo*¹⁴. Y adjunta el funcionario la historia de Saú, un muchacho, retrato vivo de los niños perseguidos por Herodes, que apenas conocía el alemán, apenas hablaba el romaní, pero se aferraba con fuerza al tapiz que, según la descripción adscrita, adherido al muro con unas cuerdas, marcaba su sitio en la casa a la hora de dormir. Un sitio lúgubre y miserable, abierto en el falso muro que separaba la cocina del salón, un muro en el que esa tela significaba algo, algo tan fuerte como para que el huérfano se agarrara a él –el interés del funcionario tenía que ver con el paradójico buen estado de conservación que la tela manifestaba– con tanta determinación.

¹¹ María García Ruíz, *Notas de construcción. Somos las calles*, Madrid, Espacio Nadie, Nunca, Nada, No, 2015.

¹² Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1999.

¹³ Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

¹⁴ Teresa Lanceta, *Esperando el porvenir*, Madrid, Galería Buades, 1993.

El cuadrado crea y acota el espacio, mientras que el triángulo posibilita el movimiento y la actividad óptica. El triángulo es la figura poligonal más simple y su multiplicación uniforme produce franjas, rombos y hexágonos, transformaciones a las que el color contribuye. Por sus características y su comportamiento visual el triángulo se asocia al rombo, como ocurre en muchas tradiciones de predominio geométrico, entre ellas las textiles norteafricanas¹⁵. En la terraza, tan desdibujada desde la ocupación gitana de la Casa Wittgenstein, las nuevas cubiertas se habían rematado con algunas vistosas telas, tapices que caían a izquierda y derecha del improvisado tejado. Los tapices, donde no era difícil ver subidos a algunos de los perros, incluso a la cabra de la casa, habían aguantado bastante bien el deterioro natural de la lluvia y en los días de sol aún daban para sacar algún color –naranjas sobre los azules–, algún brillo inusitado entre los hilos desgajados que solía mover el viento despeinando las cubiertas del edificio.

La unidad, que constituye el módulo de repetición, es simple y se une una a la otra directamente, siguiendo el método occidental de buscar lo esencial de la imagen y de depurar los accidentes. Bien es verdad que las zonas exteriores de la casa, aquellas que solía visitar con frecuencia la policía y los funcionarios que continuamente acosaban a la comunidad apenas habían sido cubiertas por los tapices. No se trataba entonces de señalética alguna, ni de ningún sistema de comunicaciones sofisticado. La necesidad decorativa no era una bandera del grupo, no, no estaba marcándose allí ninguna necesidad identitaria. Es más, era en las zonas delincuentes –la policía llamaba así a los espacios que escapaban de la vigilancia óptica a través de los grandes ventanales de la Casa– donde se apiñaban los tapices más bonitos, según el gusto de los gitanos, los más esplendidos y los mejor conservados, al parecer de los funcionarios.

La yuxtaposición de franjas no es una red usual, porque la multiplicación del módulo sólo es posible en dos de sus lados, mientras que en los otros dos no hay duplicación sino extensión. La característica más peculiar de esta trama es la resistencia a la jerarquía, aun en el caso de que las franjas tengan distintos tamaños y colores. Y, sin embargo, la disposición de los tapices en los distintos espacios de la Casa tenía un sentido que, por más que escapara al entendimiento de los funcionarios, éstos no dejaban de hacer notar. Había un sentido. Los triángulos grises

¹⁵ Esta nota y las siguientes proceden de la tesis doctoral de Teresa Lanceta: "Franjas, triángulos y cuadrados: estructuras de repetición en tradiciones textiles y en artistas del siglo xx", Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte Contemporáneo (leída el 17-7-1999).

estaban desplazados a las alcobas y los ribetes rojos predominaban en las cocinas y los almacenes de alimentos. Nadie explicaba el sentido de aquella disposición, pero todos los habitantes de la Casa la entendían y sabían seguir aquella enigmática regla. El experto alemán que los acompañaba creyó encontrar un sentido en la disposición de unos pequeños fragmentos blancos que colgaban del techo en zigzag, creyó encontrar marcas que indicaban una especie de salida secreta, pero no, acabó perdido en un cuarto al fondo del sótano, un rincón al que no iba nadie y desde el que se podía escuchar con claridad lo que pasaba en el pequeño teatro que las autoridades búlgaras habían construido en la pendiente de terreno sobre la que se aposentaba la Casa. En ese teatro tenían lugar las fiestas, claro, las abundantes fiestas con que los gitanos celebraban todo lo que entraba y salía de la casa, las visitas ilustres, los asados, las bodas. Pero todos participaban de la fiesta, a nadie se le ocurría refugiarse en aquel rincón del sótano donde, al parecer, tan buena acústica había.

La red cuadrangular se manifiesta como la más neutral, tanto en cuadrícula como en bloques de color, y difícilmente transgrede sus características principales, homogeneidad, extensión virtual ilimitada por cualquiera de sus lados y composición no jerárquica. Porque había pulcritud. Todo tenía siempre una apariencia eficiente y ordenada. Los informes detallaban los datos más escabrosos y el lamentable estado de las alfombras y tapices pero, en general, lo que se observaba daba apariencia higiénica, cerebral, esto aquí y lo otro en ese lado. La lógica del campamento se imponía con su parentesco militar. Por eso los tapices habían atrapado a la comunidad gitana. En éstos, en su claridad dispositiva, en la contundencia de sus formas, encontraban un sosiego y un confort visual que compensaba la observación detenida de sus tramas, la complejidad de sus líneas, el aparente y vago diseminarse de triángulos y curvas zigzagueantes. La voz autorizada de Musika, otro escapado de Herodes, un joven que había llegado a la Casa meses después de la ocupación, los comparaba con televisores y computadores, un montón de puntos y líneas, los famosos bites, el entretenimiento de ver el mundo ahí, en puntadas de hilo. Ahora corríamos entre el trigo alto, nos dábamos patada y puñetazos persiguiendo una bola de trapo; la colilla del cigarro que, aún así pasaba de mano en mano, sin que nadie quisiera acapararla aunque defendiera con su vida cada calada; el valor de las zancadillas que te hacían volar y aterrizar sobre la paja y el grano, gritando de dolor y devolviendo, al momento, una sonora carcajada que era encajada por todos con celebración.

La red triangular también tiene la posibilidad de extenderse ilimitadamente en cualquiera de sus lados, de no jerarquizar ni privilegiar zonas de la composición pero, al romper el paralelismo con nuestro entorno arquitectónico, tiende a provocar una continua sensación de

movimiento. El trabajo en sí mismo es tan paciente y en cierto sentido monótono —una pasada, otra...— que la única manera de no convertirlo en algo estancado es dejar margen a la intuición y a la improvisación. Y la vida se convertía en pesadilla, sí, también. Algunos tapices estaban condenados sin fundamento alguno tan sólo porque habían servido de escenario de una pelea, de la cruel paliza que, a veces, recibían las mujeres o de la trifulca sangrienta entre dos jefes por conseguir la careta del cerdo o el aguardiente de más grado. La línea que serpenteaba y nos recordaba las viejas calles de Kampala se convertía, efectivamente, en serpiente y despertaba viejos temores, supersticiones y malos augurios que condenaban al tapiz a tapar una grieta o absorber una pérdida de agua. Uno de los informes finales hablaba de tapices restaurados y se trataba más bien de algunas de estas telas caídas en desgracia que las viejas del lugar habían querido recuperar cambiando la disposición de triángulos, líneas y cajas. Cortaban por lo sano el trozo más significativo que se dibujaba en el tapiz y lo daban la vuelta y lo presentaban de nuevo, ante los ojos nuevos de todos. Ese hacer, ya lo dicho antes, no tenía ninguna funcionalidad simbólica, no había signos ni advertencias. Se trataba de redibujar. Figúrense que los patrones de artesanía, por más que se empeñen nuestros etnógrafos en emparentarlos con sistemas elementales de alfabetización, no tenían más significados que los de la impronta, una sensación de espacio, una capacidad de atención; todo esto ya era suficiente recompensa por el trabajo de remiendo al que se dedicaban las viejas en sus retiros y descansos.

En *Lo arácnido*¹⁶ Fernand Deligny no deja de citar incesantemente el clásico de Karl von Frisch, *Arquitectura animal*¹⁷, pero no por fascinación elemental ni por encontrar una argumentación científica a sus impresiones. Deligny sabe ya cuales son las formas de arquitectura predominantes en el animal hombre y no tiene intención de distinguirlas de las construcciones de otros animales. Deligny sabe que en lo humano hay un animal consciente que es colonizado por el lenguaje y es esa colonización la que da lugar a los diversos hábitats, habitaciones y habitares. Es en relación a esa otra tensión entre el lenguaje y el animal donde surge la posibilidad de entender otras necesidades, otras formas de estar en el espacio, incluso de estar sin el reconocimiento pleno de que aquello sea habitar. Las formas de hacer de la araña, tan precisas, sirven para la complejidad del dispositivo habitacional que Deligny quiere demoler. Sabemos que Deligny trabaja con niños autistas pero él apenas abusa de esa especificidad. Lo que le interesa es ser capaz de diferenciar una trama de formas de estar en el mundo aparentemente no normalizadas, desde luego no hegemónicas, con la complejidad

¹⁶ Fernand Deligny, *Lo arácnido y otros textos*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2015.

¹⁷ Karl von Frisch, *Animal Architecture*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1974.

propia de quién además tiene que sobrevivir, alimentarse y no pasar frío en la intemperie del mundo. ¿Cómo es posible esa interacción? Deligny no oculta que el mismo sistema por el que la araña segrega los finos hilos de su tela va a servirle como fauces con las que conseguir alimento y canal constructor por el que moverse, habitar, colonizar el espacio. La tela de araña sirve a la vez de aparato digestivo, de casa y transporte en el mundo, de trampa con que defenderse y cazar a los otros. La complejidad de ese sistema debe servirle para comprender un determinado mundo y no para hacerse allí su dueño. Nada es ejemplar, entonces, no hay modelo sino hilos que vibran aquí o allá, música más que señales. Ése es el desesperado intento de *Lo arácnido*, que las vibraciones de la tela, los saberes que ello entraña, no se conviertan en signos, en vocabulario de ningún tipo, tan sólo en intenciones, en el reconocimiento de algunos gestos, nada efectivo, mera disolución en un sistema de afectos. Una música si acaso.

Lo importante es la red. En eso los informes de los funcionarios del Ministerio de Cultura son concluyentes. Si la intención de las tramas de hilo que teje la artista era otra que la mera decoración, no podemos decir que con su diseminación y ruina a lo largo y ancho de toda la Casa Wittgenstein, en mano de sus habitantes gitanos, no podemos decir, digo, que ese entramado se encuentre alterado; más bien ofrezca así su expresión más convincente. En efecto, el tapiz, el tapiz entendido en su profunda trama, se convierte en una manera de entender la complejidad de lenguajes que aparecen en el mundo y, sea con los gitanos o con los magrebíes, sea con videos o con telas, sea con el lápiz o con las manos, aparecen hilos que se superponen, ocasiones diversas para dar lugar a las distintas cosas. El tapiz, la trama de hilos superpuestas que reiterando el dibujo reitera a la vez su estructura y sus argumentos, permite que aparezcan formas diversas, ocasiones de que las cosas sucedan de diversas maneras, la urdimbre de sucesos que nos mantiene vivos cada día.

Y esta trama, como la de la araña que refería Deligny, es de una gran eficacia política. La red es una ciudad, sí, un espacio público, un conjunto de habitaciones y calles. La urdimbre del tapiz permite que las cosas, el cotidiano devenir de las cosas que se repiten y diferencian, los hábitos que cada espacio confiere, no vuelvan a repetirse de igual manera y forma. La red del tapiz permite, con continuidad, las diferencias. En el tapiz no sólo se descansa, sus dibujos son fuente de pesadillas. Lo bueno y lo malo se entretajan, es así, se entretajan. La tela no sólo es comfortable, también araña. La urdimbre dispuesta así, la de los tapices éstos de Teresa Lanceta, tiene esa capacidad, ese dibujo del mundo y su experiencia. No nos interesa tanto el motivo ni la referencia cultural que asientan, ni tan siquiera la tremenda capacidad de evocar

experiencias de vida concretamente vividas, valga la redundancia. El tapiz es un dispositivo y es un dispositivo complejo. El tapiz, frente a modelos como el mestizaje o el multiculturalismo, tiene su propio significado. En ese sentido, funciona como un sistema de sujeción, sí, un gobierno complejo del mundo y sus cosas. Pero el asunto principal es que el mundo sucede de mil maneras y ser capaz de apuntarlo en su complejidad es suficiente, un modelo, una manera de habitarlo verdaderamente.

La delincuencia frente el adorno. Y es que Teresa Lanceta sabe que la ley no es ya el ornamento sino su contención, el funcionalismo que nos gobierna. Si Adolf Loos identificó delincuencia con ornamento, debemos saber que lo que se presenta como racionalismo es mero adorno, la lisura de un tejado mera impostura moderna, el minimalismo una tendencia chic, lo sencillo un uniforme de policía.

La trama frente al arabesco. No es casualidad que Teresa Lanceta trabajara en Marruecos sobre las artesanías que resistieron la colonización árabe y sus imponentes caligrafías. Pero esta atención por la imaginería abstracta de los nómadas que preexistieron a las invasiones árabes, a sultanatos y reinos alauitas, esconde también algo que busca dirigir nuestra mirada. El interés de Teresa Lanceta por los artesanos y sus vidas, por el devenir diario de las tejedoras con las que trabajó y sus hijas, muchas de ellas ahora emigrantes, tiene que ver con ese mirar a la tela, a la estructura de la tela, hilos más allá de los hilos, urdimbre expandida.

El rajo frente al melisma. Detengámonos un momento en su serie *Mujeres con rajo*, de los años noventa, una serie de retratos escritos de mujeres flamencas, en ese sentido extendido de "lo gitano" que va más allá de la etnia y que se entiende casi como un arte, una cualificación diferente de la vida. Pues bien, un hilo muestra la fortaleza, el carácter de esas mujeres, y otro, el que lo cruza, el atavismo machista que las llena de palizas y sumisiones; otro grupo de hilos se cruza, como los caminos, desde el Egipto Menor, entre Siria y la actual Grecia, con los recorridos de canasteros y andarríos, con las carreras frente a la Guardia Civil y las escapadas de los robagallinas; otro hilo muestra su voz, cuando cantan, otro la voz que las guía en el día a día, la que mantiene vivas sus casas, sus familias y sus haciendas, otro la voz que se queja; hilos que vienen de Rumanía, chatarreros, hilos de cobre, hilos que se chocan con las sedentarias luces de los pueblos de Andalucía donde se asientan, un tiempo y espacio distintos, donde parecen payos estos gitanos; hilos de la discriminación social con hilos de la hiperrepresentación simbólica; hilos románticos con miserables hilos... una tela, rica y extrema.

Por eso entiendo que el gitano se lleve la alfombra para tirarse sobre la hierba, que deje mezclar en su urdimbre tallos, espigas y cardos; nada de tumbarse a pelo sobre el suelo, eso sólo pasa en la imaginación romántica o en las meriendas burguesas. El gitano valora el grosor de la urdimbre cuando se acuesta en la tierra. Sabe que no hay diferencia entre el suelo del bosque y la tela sobre la que se asienta, que son lo mismo cultura y naturaleza. No hablo del gitano en general, no, hablo de aquél que, al final del día, se tumba y canta: *Tengo una estera, yo tengo una estera, aonde yo duermo mi borrachera, aonde yo duermo mi borrachera*¹⁸.

¹⁸ Juanito Mojama y Ramón Montoya, "Que calle tan oscura", 1929 (soleares y bulerías): "Que calle tan oscura, / Que calle tan oscura / que oscuría de calle / ay, que niña tan bonita / si me la diera su mare. // Ahí viene Pepe con el carbón / carbón de encina lo vendo yo. // Lo que tú has hecho conmigo / ni hecha cuartos, no lo pagas. / Lo que tú has hecho conmigo / ni puesta por los caminos. // Qué miedo me da / Qué miedo me da / de ver a los moros de pelear / que de ver a los moritos de pelear. // Al tiempo / al tiempo / al tiempesito / me contestó una voz / ay, que ay, ay, ay ya / ay que ay! por amor de Dios! // Tengo una estera / yo tengo una estera / aonde yo duermo mi borrachera / aonde yo duermo mi borrachera".