

## CAPÍTULO 8

### El orden perverso

# Archivo La Condesa, contramemorias de un acervo monstruoso<sup>92</sup>

*María Abril Cleve*

El siguiente escrito nace de la necesidad de salir de los límites geográficos, físicos e institucionales. Del encuentro con una ciudad histórica con sus conflictos y contradicciones. De reflexionar sobre las múltiples periferias. De la indignación que provocó una nueva avanzada del neoliberalismo vulnerando cuerpos y derechos a partir del año 2015, pero también del calor de la resistencia, del estar presente; que hace que hoy nos paremos en un contexto que abraza y reivindica las luchas de lxs cuerpxs y géneros disidentes. Del deseo de escribir una de esas tantas historias que no han sido rescatadas por las historias oficiales.

De los movimientos, del encuentro con nuevas personas y nuevas miradas, doy con el archivo digital *La Condesa*. *Nadie sabe lo que puede un cuerpo*, que en principio fascina y apabulla, temo no estar preparada para analizarlo. Cada rincón, cada nuevo *click* disparaba una serie de preguntas complejas de resolver tanto en lo metodológico como en lo teórico: ¿Cómo organizar la materialidad de un archivo que no busca ser organizado? ¿Qué selección priorizar? ¿Esa caja cambió de lugar de ayer a hoy? ¿Cómo hablar del archivo, de Laura, de Salchichón Primavera tomando una cierta distancia cuando el propio acervo pide ser observado con una mirada afectiva? ¿Cómo dar cuenta de las múltiples complejidades que encarna sin simplificarlas ni romantizarlas?

El archivo digital, conformado por el colectivo Salchichón Primavera, cuenta con 27 cajas que cambian de orden todos los días, y contienen el registro de las pertenencias y de los relatos orales acerca de Laura Dominique Pilleri, *La Condesa* de Córdoba. Laura es una de tantos personajes complejos que transitaron las periferias de una ciudad conservadora como Córdoba. Estuvo 19 años detenida, era ladrona, trabajadora sexual, militante por los derechos de las disidencias dentro del sistema penitenciario, era escritora y estudiante de la carrera de Letras Modernas de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) dentro del Programa Educación en las

---

<sup>92</sup> Este capítulo se realizó en el marco del Proyecto de Investigación *Archivos, Arte y Cultura Visual entre 1980 y 2001. Acervos personales de artistas y diseñadores de la ciudad de La Plata (Segunda parte)*. Acreditado como Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo (PPID-UNLP). Período: 2020-2022. B016.

Cárceles (PUC), era católica y portadora de VIH. Luego de realizar su cambio de documento acorde a su género autopercebido es trasladada de la cárcel de hombres a una de mujeres. Al poco tiempo de ser excarcelada sufre un paro cardiorrespiratorio que termina con su vida en el baño de la casa de su hermana Claudia.

Les integrantes de Salchichón Primavera, Melina Alzogaray, Laura Zanotti, Elena Pollan González y Pío Longo, se reúnen desde diversas disciplinas (historia, fotografía, artes audiovisuales) y desde sus militancias feministas para recopilar las pertenencias de Laura y configurar el trazado de un acervo digital que, a través de su historia, revele la de muchos otros cuerpos vulnerados. Las pertenencias materiales de Laura fueron utilizadas para el armado de un colchón que fue parte de la instalación *La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo*, inaugurada junto con el archivo el 10 de abril de 2017 en el Museo de Antropología de la UNC, como presentación pública de Laura, del proyecto y del fondo documental al cuál se accedía durante el recorrido a través de los distintos códigos QR colocados en la sala y en los objetos de Laura.

## El proyecto

Salir de los marcos académicos, trascender sus formatos y su lenguaje, fueron los principales disparadores con los que comenzaron a pensar y a construir el archivo de La Condesa. Funcionó como *pilar guía*, según el colectivo, sobre todo luego de la muerte de Laura «el archivo era la materia prima». Lali Zanotti expresa que:

era más bien un contra-archivo también, (...) en realidad no hay un orden jerárquico, que cada quien puede entrar por donde pueda entrar, que cada quien puede ver donde puede ver, intentamos no bajar ningún tipo de línea, ni tampoco ser tan literales ni explicativos. Y que haya diferentes formas de archivos en el archivo, como todo lo que pueda ser archivable, de ahí la pregunta de si puede ser archivable el cuerpo (L. Zanotti, comunicación personal, enero de 2020).

Al relacionar los relatos acerca de Laura con la materialidad de sus pertenencias, el colectivo se enfrentaba a la problemática de definir un tipo de sistema para ordenar y para clasificar los objetos de Laura dentro del archivo<sup>93</sup>. Optaron, según Lali, por el *sistema travesti* para establecer los lineamientos de un acervo *monstruoso*, capaz de mantenerse abierto y de mutar en cada nuevo acceso.

---

<sup>93</sup> El archivo digital La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo cambia el orden de sus cajas día tras día, exhibe el registro fotográfico de las pertenencias de Laura Pilleri, las entrevistas a sus familiares y amigos y las producciones del colectivo Salchichón Primavera surgidas de la intervención o edición digital de ese material. Los objetos de Laura fueron utilizados para la elaboración de un colchón que formó parte de la instalación realizada en el Museo de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC).

Un archivo que no siguiera una lógica lineal, sino que, según sus productores, exhiba las ediciones de video -donde se visualiza la sistematización de toda esa información y el material en bruto- y permita a los usuarios acceder e interrogarlo desde distintos ejes, ya sea a partir de la selección que proponen los artistas, o bien, utilizar las imágenes y videos completos de las entrevistas para trazar nuevos horizontes o acentuar otros gestos y miradas.

## Características del Archivo

*Una estampita, un botín de alta caña, una libreta, una camisa, una prisión que se atomiza en visitas a la casa de la hermana y las clases. Un rouge, un pinta uñas, un espejo. La habitación, el hábitat, el habitus, sus pertenencias son ahora la cartografía.*  
Salchichón Primavera, LA CONDESA. NADIE SABE LO QUE PUEDE UN CUERPO

Al ingresar por primera vez al archivo digital de *La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo*, se presenta el apartado *Acerca de*, en donde se relata en letras blancas la historia de Laura; los devenires del proyecto y la posibilidad de que el duelo haga resurgir una comunidad política. En esta sección nos introducen sobre la materialidad del archivo, advierten que en él cada pieza sigue viva y nos conducen hacia el deseo de *La Condesa*. Hablan de la inestabilidad del cuerpo del archivo, del de Laura y su historia personal, y del de sus propios cuerpos. Nos invitan a leer afectivamente, a ejercitar la empatía y dejan latente la pregunta: «¿Cuál es la potencia que tenemos los cuerpos vulnerados de Córdoba?» (Salchichón Primavera, 2017, s/p).

El fondo de pantalla<sup>94</sup> de este archivo digital es constante: sobre un plano negro contrasta en color cian el río Suquía que atraviesa la ciudad de Córdoba y en magenta el trazado de la red cloacal, por encima se dibuja una cuadrícula en color gris. En la parte superior de la página hay un recuadro con el título en blanco que permanece constante en toda la visualización del acervo, al hacer *click* en él accedemos al archivo. Consta de 27 cajas [Fig. 1], que simulan ser de metal, la mayoría son de tonos verdes y grises, una tiene un recuadro rojo, otra está pintada de azul, y hay una en color magenta. Se las ve golpeadas, rayadas, algunas un tanto oxidadas, como si permitieran ver el paso del tiempo. Todos los nomencladores son números, pero no siguen un patrón de orden. Están organizadas en filas de 3 cajas que día tras día cambian su orden, la única que se mantiene fija en el margen superior izquierdo, es la número 360.

---

<sup>94</sup> En la caja 12, se observa un GIF con la edición en Illustrator del mapa de la red cloacal de la ciudad de Córdoba, tanto la utilizada para el archivo como la que fue trazada en la instalación en el Museo de Antropología. Recuperado de <https://la-condesa.com/12/>

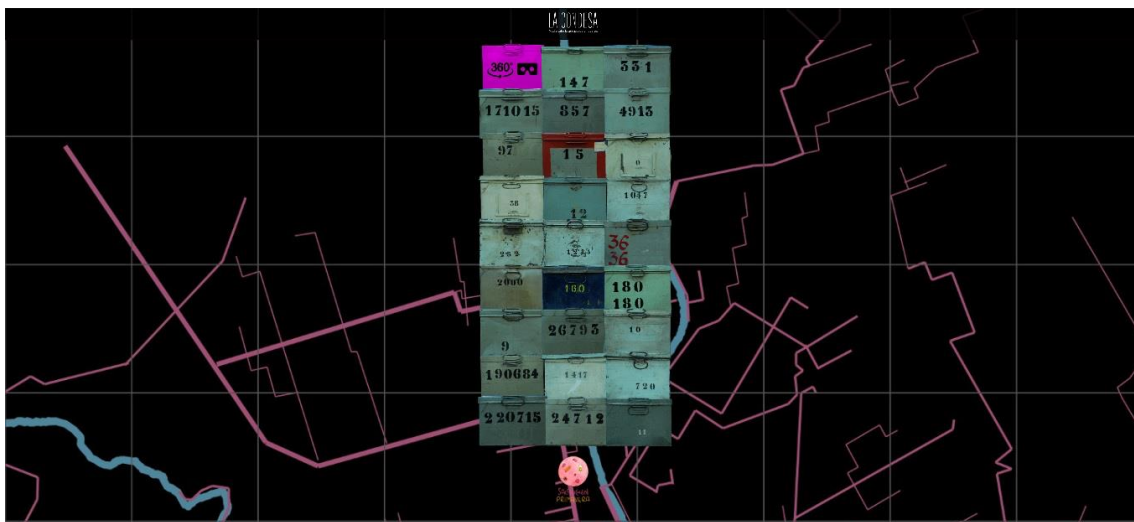


Fig. 1. Captura de pantalla. Visualización de las cajas y acceso al archivo La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo.

## Arte de Archivo- Contra-archivo de La Condesa

*Si el archivo es 'ley de lo que puede ser dicho' (Foucault, 1990: 219), la creación de un contra-archivo visual involucra la investigación de aquello que no puede ser representado.*

Andrea Giunta, ARCHIVOS. POLÍTICAS DEL CONOCIMIENTO EN EL ARTE DE AMÉRICA LATINA

La idea de *contra-archivo* estuvo presente en el proceso de trabajo de Salchichón Primavera. La condición cambiante de las cajas desautoriza la linealidad del relato y amplía las formas de acceder al universo de La Condesa. El ímpetu por trazar otra historia que de cuenta de la marginalización y de la vulnerabilidad de ciertos sectores de la sociedad definió la arquitectura del archivo. Interesa introducir en este apartado algunas reflexiones de Andrea Giunta (2010) en torno a la noción de archivo y a su expansión en el arte latinoamericano contemporáneo.

La autora realiza un análisis sobre el nuevo lugar que ocupan los archivos en la actualidad tanto en el trabajo artístico, como en la investigación, en las exhibiciones, en los programas de los museos y en las políticas desde las cuales se constituyen los acervos documentales. En este sentido, entender el archivo La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo como una producción artística nos permite reflexionar acerca de los límites entre el arte de archivo y el archivo personal. Giunta analiza el carácter de *contra-monumento* que asumen los archivos en el trabajo de algunos artistas, en tanto que cuestionan la autoridad de la noción de archivo, desde su concepción histórica, física y ontológica.<sup>95</sup> Es decir, el uso de ciertos acervos o documentos por

<sup>95</sup> Giunta retoma el análisis de Jacques Derrida en su escrito *Mal de Archivo, una impresión freudiana* (1996), el autor indaga en torno a la noción de archivo y advierte el sentido etimológico de la palabra *arkhé* en cuanto a lo primitivo, lo originario, el comienzo y, a su vez, en el sentido nomológico del *arkhé* de mandato. En el desarrollo toma en cuenta la residencia, el *arkeion* griego: la casa donde residían los magistrados superiores, los arcontes, los ciudadanos con el poder de "hacer o representar la ley"; no sólo eran guardianes de los documentos oficiales, sino que poseían las

parte de los artistas, pone en cuestión la entidad misma del archivo, disputando su condición de autoridad testimonial de los sucesos históricos.

Se desprende la pregunta, ¿por qué interpretar el acervo digital La Condesa como un *contra-archivo visual*? En primer lugar, porque nace de cuestionar la potestad de los acervos oficiales en tanto testimonios de la historia, develando la falta de lugar (en algunos de esos relatos) de los sectores sociales oprimidos y le otorga voz a las disidencias. En segundo lugar, su soporte virtual acumula el registro digital de las pertenencias de una persona a lo largo de su vida y las vuelca en el ciberespacio creando composiciones de contenidos en donde se tejen otras relaciones y se resignifica su materia. Al mismo tiempo, los objetos reales y tangibles se conjugan en un colchón que descansa en una habitación que no es un archivo. Lo que es de acceso público es el archivo digital con el registro fotográfico de los bienes de Laura y las intervenciones de Salchichón Primavera. Aquí es donde se tensa el límite entre el arte de archivo y el archivo personal, no es solo el acervo que reúne sus bienes personales, es una obra de archivo que nace del encuentro con La Condesa y sus pertenencias, con los relatos de sus allegados y, principalmente, de las posibilidades que los integrantes del colectivo encontraron en ella para interpelar acerca de una serie de reclamos de sectores marginados por la sociedad de Córdoba.

En este sentido, interesa retomar los aportes de Hal Foster ([2004] 2016) en su búsqueda por rastrear el impulso de archivo en el arte contemporáneo. Analiza el arte de archivo en los tres casos que toma, abordando las huellas desconocidas o los proyectos incompletos que atraen a los artistas a pensar nuevos puntos de partida para ese material de archivo. El autor afirma:

(...) la obra en cuestión es de archivo ya que no solo recurre a archivos informales, sino que también los produce, y lo hace de una manera que pone de relieve la naturaleza de todos los materiales de archivo, como encontrados pero contruidos, factuales pero ficticios, públicos pero privados. Además, a menudo dispone estos materiales de acuerdo con una lógica casi de archivo, una matriz de citación y yuxtaposición, y los presenta en una arquitectura casi de archivo (...) (p. 105).

De lo expuesto hasta aquí podemos pensar que el impulso de archivo en la obra de Salchichón Primavera nace del encuentro con aquellas fuentes desconocidas: Laura, sus escritos y su historia. Su muerte, la imposibilidad de producir el archivo con su relato vivo, hacen de las pertenencias de Laura el nuevo punto de partida. La condición cambiante del orden de las cajas (exceptuando la caja 360), propone diversas formas de acceso que rompen con la linealidad y la jerarquización de los contenidos, a la vez que amplían las posibilidades de lectura de los usuarios<sup>96</sup>.

---

competencias hermenéuticas; tenían el poder de interpretar los archivos. El *contra-monumento* que recupera Giunta cuestiona la noción de archivo desde «(...) el cruce de lo topológico y lo nomológico, del lugar y de la ley, del soporte y de la autoridad» (Derrida, 1996, p. 11).

<sup>96</sup> Esto permite reflexionar acerca del concepto de rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1987). Foster retoma esta noción para analizar la manera en que surgen las obras de arte de archivo a partir de transformaciones, nexos y

En efecto, este arte de archivo, según Foster ([2004] 2016), elabora nuevos órdenes de asociación afectiva, su voluntad de relacionar más que de totalizar le brinda un sesgo de paranoia. Refiere esta condición al doble cuestionamiento que hacen estos archivos informales a los acervos oficiales dado que, por un lado, pueden leerse como órdenes perversos en búsqueda de perturbar el orden simbólico general; mientras que, por el otro, pueden implicar una puesta en crisis o un cambio radical de la ley social.

Quizás la dimensión paranoica del arte de archivo es la otra cara de su ambición utópica, su deseo de convertir tardanza en devenir, de recuperar visiones fallidas en el arte, la literatura, la filosofía y la vida cotidiana en escenarios posibles de tipos de relaciones sociales alternativos, de transformar el no lugar del archivo en el no lugar de la utopía (p.123).

En este sentido, la práctica de contramemoria en el arte de archivo, contribuye a dar cuenta de una falla en la industria de la memoria, en el orden simbólico de una sociedad de control que sigue una razón de archivo administrando, archivando y vigilando las acciones de sus individuos. El arte de archivo imita, según Foster, la paradoja de un mundo contemporáneo que parece conectado y desconectado a la vez.

Las cajas 10 y 147 contienen 125 y 140 imágenes respectivamente; analizar cada una y sus posibles vínculos con las demás, sería una tarea demasiado ambiciosa y, quizás un poco irrelevante a los fines de este capítulo. Si bien las posibilidades de lectura son múltiples y aparentemente inagotables, el propio archivo presenta relaciones que no son lineales, pero de las cuáles se pueden distinguir intenciones, signos y una cierta unidad en el relato.

Entre el contenido de ambas hay elementos que se repiten, pero no parece una repetición azarosa e involuntaria, sino que son presentados en formas diferentes. Siguen esa lógica casi de archivo, en la disposición de esos objetos en las cajas y en su interacción dentro de esa matriz de ordenación. Si bien entre las pertenencias que se encuentran repetidas hay una hoja de afeitar usada y una campera de jean, nos centraremos especialmente en un peine azul [Fig. 2], el pomo de una crema de Detebencil [Fig. 3] y un estuche de sombras de ojos usadas [Fig. 4]. El registro en un caso (el de la caja 147) la muestra de manera individualizada, los objetos son exhibidos como piezas únicas del archivo, se presentan como aislados, pero, en esta suspensión, resultan más personales y representativos de Laura. Mientras que en el caso de la caja 10 apenas se identifican dentro del neceser de Laura [Fig. 5], es decir, el registro aquí nos involucra en el uso cotidiano de esos elementos en la vida de su portadora. En la caja 10 los materiales (en algunos casos apenas insinuados debido a que requieren de una mirada atenta para ser descubiertos) dan cuenta de un doble funcionamiento dentro del acervo, por un lado, como piezas catalogables, individualizables y por el otro, como rastros o huellas de la cotidianidad de Laura. En la apertura

---

desconexiones, pensando en los principios de conexión y heterogeneidad, mediante los cuales cualquier punto del rizoma se vincula con cualquier otro, sin necesidad de seguir un orden lineal.

de ese pequeño espacio en donde convergen, se percibe un gesto de la vida privada de Laura, un micro-relato dentro de un porta cosméticos, dentro de una caja en un archivo.

El análisis de estos objetos y su funcionalidad dentro del archivo, nos lleva a retomar la cita de Giunta (2010) que encabeza este apartado. En los modos en que Salchichón Primavera pone de manifiesto las prácticas asociadas al uso de los elementos podemos distinguir la construcción social de la diferencia sexual. En ambas cajas el registro de los bienes de Laura da cuenta de la performatividad de género a lo largo de su historia y el recurso visual de la repetición que analizamos, no hace más que evidenciarlo al colocar nuestras miradas en esa forma de representar lo irrepresentable. En este sentido, la manifestación de este contra-archivo visual que aparece en el montaje de esas fotografías diversas deja entrever las complejidades de *lo monstruoso* y sus posibilidades de representación.



Fig. 2. Fotografía 65; caja 147, Archivo La Condesa.



Fig. 3. Fotografía 79b; caja 147. Archivo La Condesa.



*Fig. 4. Fotografía 115; caja 147. Archivo La Condesa.*



*Fig. 5. Fotografía 24, caja 10. Archivo La Condesa.*

## Lo archivable de un cuerpo

Nelly Richard (2018) afirma que los cuerpos son soportes escritos por múltiples aparatos de significación que construyen una narrativa de género, es decir, un conjunto de reglas y formas de actuación dentro de un sistema de clasificación. La autora introduce las nociones de paródico y subversivo para dar cuenta de los quiebres de sentido generados por las corporalidades anti-normativas y las estéticas travestis.<sup>97</sup> Lo paródico se vuelve subversivo en las producciones

---

<sup>97</sup> Richard recopila análisis y debates sobre el lugar que ocupan los feminismos, las sexualidades y géneros disidentes en los contextos locales, históricos y sociales de América Latina. Cuestiona la espectacularización de lo queer metropolitano en los archivos norteamericanos, principalmente, que llevan a lo queer a teatralizar lo trans «(...) como si no se



artísticas de las disidencias cuando sus fisuras críticas revelan los mecanismos de asimilación y espectacularización, que hacen que todo cuerpo sea catalogable y clasificable dentro de los archivos de lo queer metropolitano, sin ningún tipo de mediación. La autora expresa que «(...) las subversiones críticas de la identidad sexual consisten en producir divergencias de sentido que alteren los modos de representación establecidos» (Richard, 2018, p. 34).

Sobre esto, podemos retomar la pregunta de Salchichón Primavera ¿es posible archivar un cuerpo?, y reflexionar sobre el propio archivo como un cuerpo dinámico que reúne varias narrativas. Las cajas 10 y 147 comparten la particularidad de interponer entre el registro de los objetos de Laura sus propias fotografías a lo largo de su vida. Sus imágenes interrumpen el flujo de elementos que podríamos encontrar por fuera del archivo, en nuestras propias cotidianidades o, en nuestros propios acervos personales. Las fotografías de La Condesa, sus retratos y autorretratos, acentúan el sentido de aquella otra materialidad que hace presente su ausencia física.

La caja 10 engloba dos aspectos de Laura, por un lado, su vida íntima, la infancia, juventud y los vínculos, quizás, más cercanos. Y por el otro, el recorrido por las instituciones que transitó. Tomaremos una fotografía que es una de las tantas que -según su hermana Claudia- Laura le enviaba a su madre para que supiera que estaba bien (Pilleri y Zanotti, 2017: s/p). Laura se escapaba para buscarse a sí misma [Fig. 6]. En esta imagen la vemos muy joven en alguna playa de los ríos de Córdoba. No sabemos quién capturaba la foto, ni quiénes son esas personas que se ven en el fondo. Laura parece una figura superpuesta sobre un fondo de personajes y actividades disímiles, su gesto es serio y su mano derecha agarra la muñeca de su brazo izquierdo que sostiene una revista: *Susy, secretos del corazón*.<sup>98</sup> Dentro del correlato que propone la seguidilla de imágenes de la caja, esta fotografía es la última que aparece de su infancia y juventud. De ahí en adelante lo paródico de esa performatividad que se observa en las fotografías de Laura posando, deviene en lo subversivo del montaje que realiza Salchichón Primavera, intercalando sus fotografías vestidas de Ricardo, sus objetos, materializando *la monstruosidad* en el juego del ensamble.

---

tratase de un sector que sigue siendo oprimido y excluido, y necesitando del feminismo como arma de resistencia crítica» (Richard, 2018, p. 33).

<sup>98</sup> La revista *Susy, secretos del corazón* fue una revista de estética pop de la editorial mexicana Navarro, publicada a partir de 1960 y distribuida en Argentina por Acme. Se destinaba a mujeres jóvenes con una temática afín a las ideas del amor romántico heterosexual y cisnormativo, reforzando los estereotipos de género hegemónicos.



**Fig. 6.** Fotografía 23, caja 10. Archivo La Condesa.

La *monstruosidad* del archivo es construida, como veíamos en Foster ([2004] 2016), acorde al dinamismo de las identidades. Esta fotografía con Laura en su versión de «Ricardito», huyendo para encontrarse, explorándose, quizás recurriendo a una *Susy* como un recurso para alimentar la parodia de lo femenino alegórico, nos hace pensar en la necesidad de esa foto como un acto de subversión en el contexto en el que fue tomada. Laura podría haber aparecido sin ningún objeto, pero eligió posar con su revista y en ese gesto dejó abierta una ventana a una gran posibilidad de lecturas.

En las imágenes analizadas es posible dar cuenta de ese contra-archivo visual que menciona Giunta (2010), configurado en las sucesiones de imágenes y objetos disímiles, y en los saltos temporales que presenta el montaje de las cajas 10 y 147, que desordenan las jerarquías y establecen distintas formas de archivo, diversos modos de representar lo irrepresentable. Esta obra de archivo, que reelabora la vida de Laura a partir del ensamble de sus pertenencias, sus retratos y los registros orales de sus seres queridos busca generar nuevos órdenes de asociaciones afectivas desde un ejercicio de contramemoria en donde las fotografías de Laura manifiestan una falla en el orden simbólico de una sociedad de control que administra qué cuerpos pueden ser representados y archivados. Al tiempo que desmonta, en el juego entre lo paródico y lo subversivo, el aparato de normatividad sexual que establece narrativas binarias únicas y absolutas. Los objetos de estas cajas exponen las tensiones y negociaciones de los cuerpos en la performatividad de género. A su vez, en los gestos que analizamos (que son solo algunos) se establecen divergencias de sentido, nuevas posibilidades de lectura y comprensión de tantos cuerpos históricamente excluidos.

## Referencias

- Derrida, J. (1996). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta
- Foster, H. ([2004] 2016). El Impulso de Archivo. *NIMIO. Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, 3 (3), 102-125. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/nimio/Nimio-3.pdf>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus. Capitalism and schizophrenia [Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia]*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *Errata. Revista de Artes Visuales*, 1 (1), 20-38. Recuperado de [https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista\\_de\\_artes\\_visuales\\_errata\\_1\\_issuu](https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu)
- Pilleri, C. y Zanotti, L. (2017) La Condesa. Nadie sabe lo que puede un cuerpo (Nuevos fragmentos de lo que es). *Etcétera. Revista del área de Ciencias Sociales del CIFYH*, 1 (1), 1-15. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/etcetera/article/view/22680/22615>
- Richard, N. (2018). *Abismos Temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Santiago de Chile: Metales Pesados.