



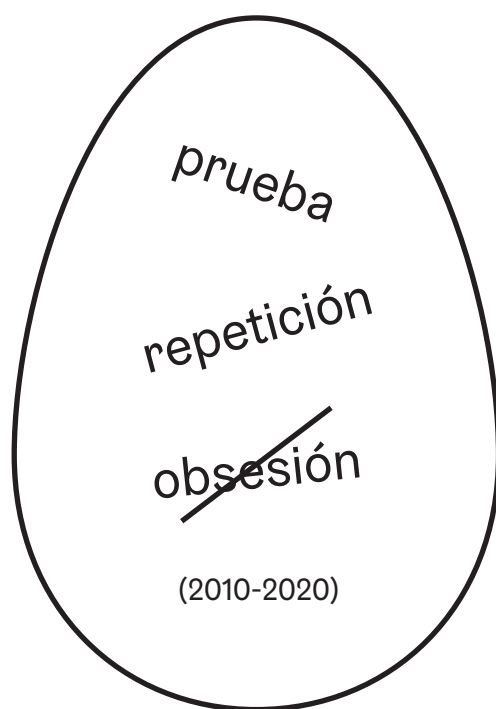
Nadia Barkate

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea



Nadia Barkate

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Prueba, repetición, obsesión

[2010-2020]

Nadia Barkate Barreiro

DIRECTORES

Jon Matzisor Uría y Haizea Barcenilla García

PROGRAMA DE DOCTORADO

1810 Investigación en arte contemporáneo

Presentada en el departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la UPV-EHU en 2022

Introducción

Esta tesis es una indagación sobre mi propia práctica. Aborda la misma y observa sus tendencias y variables puestas en relación con la obra desprendida. Como se trata de un estudio exploratorio no dispongo una hipótesis, aunque sí me formulo varias preguntas sin necesaria respuesta. Me sirven para seguir pensando en paralelo las sesiones de taller.

La exploración está acotada en el tiempo de los diez últimos años de producción artística hasta el presente y ha consistido en el sucesivo acompañamiento de la labor de taller con la escritura. A través de ciertas figuras he tratado de identificar y ordenar pautas en mi metodología de trabajo. Apoyándome en reflexiones procedentes de otras prácticas, en todo momento he intentado no perder de vista mi experiencia. Gran parte de los procesos, aún siendo mecánicos, no han podido ser explicados desde una voz académica con tendencia a plantear un consenso que no existe. Este es el caso de un tercio del total que ha sido reescrito en un formato novelado para provocar la distancia necesaria con la objetividad. El resto, está escrito en primera persona y se asemeja a un diario.

El documento se estructura en tres partes narrativas clásicas (comienzo-nudo-desenlace). La primera (Prueba) formula figuras que aparecieron en las primeras fases de observar mis dinámicas. La segunda (Repetición) se ha escrito desde un núcleo afectivo y trata de describir emociones como la alegría, la monotonía de la rutina, el compromiso y la frustración. Y por último, la tercera parte (Obsesión) pretende cerrar un final que plantea en resumen: la incómoda sensación de continuidad, la falta de conclusiones, y sobre todo, la idea del cese del trabajo y la ansiedad que genera dicha idea.

ÍNDICE

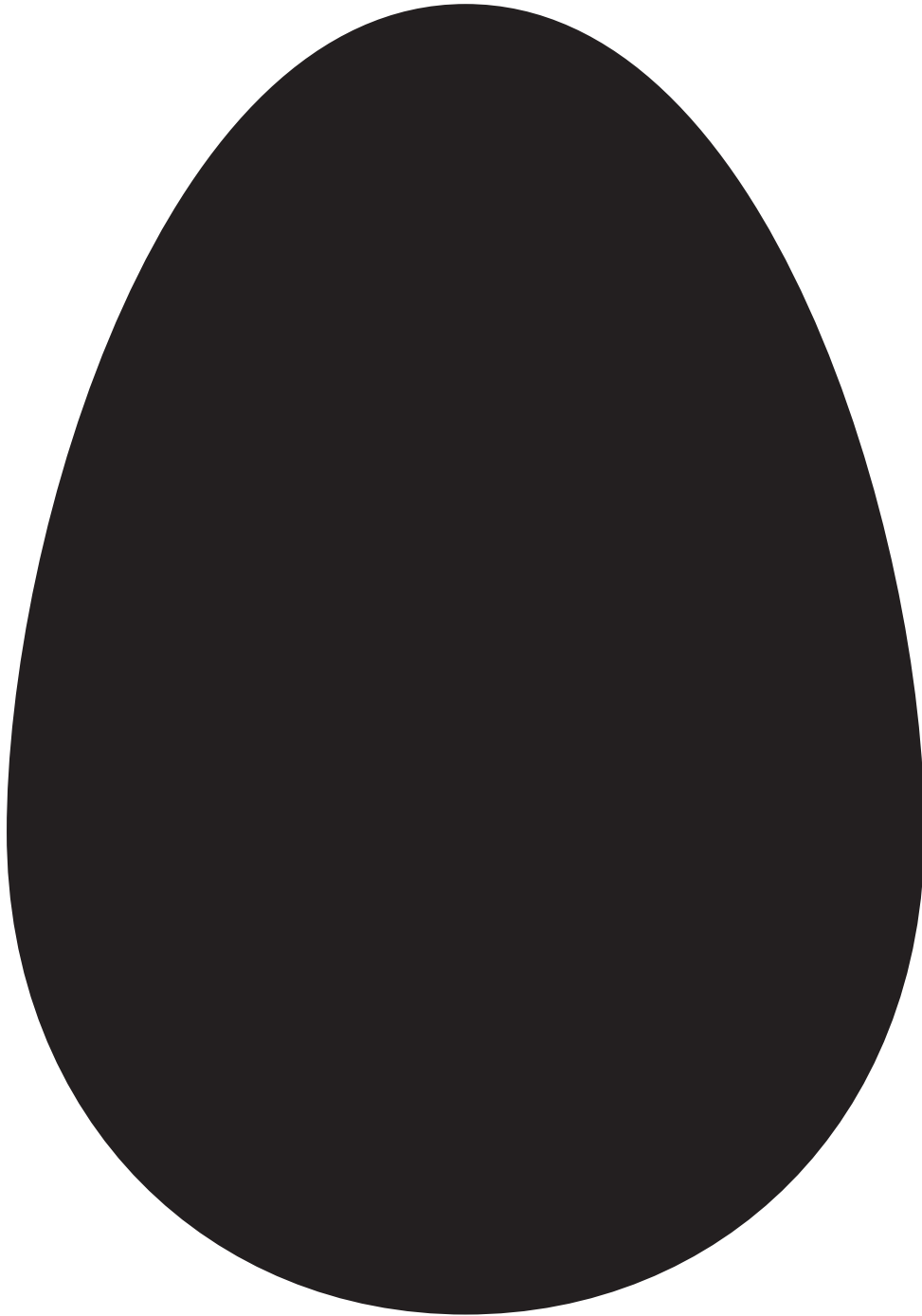
1.	Prueba	11
1.1	Negrura	13
1.2	Transparencia	21
1.3	Imaginación	29
1.4	Lo informe	43
1.5	Accidente	53
1.6	Caricatura	67
1.7	Zoom	79
1.8	Desconfianza	93
1.9	Ensayo	101
1.10	Capturar	111
1.11	Dibujo	117
1.12	Escritura	133
1.13	Autohipnósis	141
	1 - El motorista fantasma	
	2 - La perla metamorfa	147
2.	Repetición	151
2.1	Sentándose	155
2.2	Todavía sentándose	161
2.3	La cortina, el bulto y la columna de tiempo	165
2.4	Escritura manual	169
2.5	Sus Manos	175
2.6	Tuya gigante, tuya occidental	183
2.7	La nueva, la variable, la bruta y la inmediata	191
2.8	Éxtasis	199
2.9	Llegar al taller	209
2.10	Less Sauvage than Others	213
2.11	Rene Dániels	217
2.12	La semana vegetal	219

3.	Obsesión	225
3.1	Diana	233
3.2	Compulsión	241
3.3	Fuera del taller	261
3.4	Todos los públicos	279
3.5	Los muertos nacen	283
3.6	Borde sin exagerar	293
3.7	Ensoñación	297
3.8	Gato chino	309
3.9	Escuela del curry	313
3.10	Fuente, meta, objeto, empuje	323
3.11	Muere despacio	325
3.12	Esperar es hacer	343
3.13	Hiperrealidad	347
3.14	Pared pintada	359
3.15	Jugar es hacer	361
3.16	Vivir entre vivos	373
	Bibliografía	375
	Anexo (2010-2021)	395



1

Prueba



Negrura

He visto a un Ojo Moribundo
Recorrer una y otra vez la Habitación-
En busca de Algo-parecía-
Que luego más nublado se tornaba-
Después-denso como la Niebla-
Y luego-quedar soldado en la negrura
Sin desvelar que pudiera ser
Lo que era bendición al contemplar-
(Emily Dickinson, 2001: 166)

Cuenta el pintor Ad Reinhardt, que una vez organizó una charla sobre el negro como símbolo, como color y como concepto en la cultura, en la que el sistema completo viene impuesto en términos de oscuridad e iluminación a través de los significantes operantes en *whiteness* y *blackness*¹. Declaraba que, como artista y pintor, eliminaría todo lo simbólico en ellas ya que el negro que le resulta más interesante como no-color y como ausencia de color. Enfatiza con ello, la idea del negro como intelectualidad y convencionalidad, separándolo de toda la tradición simbólica asociada al negro como

1 En la lengua inglesa, se oponen los conceptos *whiteness* y *blackness*, la primera es ambivalente para designar la blancura, la lividez, la palidez y la luz; mientras que la capacidad del negro, negrura, tiene también el significado de oscuridad, tinieblas y negatividad. Ad Reinhardt habla aquí de estos significantes simbólicos enfrentados entre estos dos conceptos desde la religión a la cultura, y pasando por la lectura simbólica de la pintura al servicio de ambas.

1. Prueba 1. Negrura

color, y abordando sus capacidades formales y como experiencia. En sus propias palabras²:

Quiero plantear la idea del negro como intelectualidad y convencionalidad. Hay una expresión “la oscuridad de la libertad absoluta” y una idea de formalidad. Hay algo sobre oscuridad o negrura que no quiero fijar. Pero es estético. Y no tiene que ver con el espacio exterior, ni con el color de la piel, ni con el color de la materia. De hecho, el negro gomoso más brillante y texturado, es un tipo de calidad no deseada en pintura. Es una de las razones por las que me mudé a una especie de gris oscuro. En todo caso es un negro mate. Y la explotación del negro como una especie de calidad, como calidad material, es realmente despreciable. Una vez más estoy hablando en otro nivel, en un nivel intelectual. El negro brillante refleja, y tiene calidad inestable por esa razón. Es bastante surrealista. Si echas un vistazo por su superficie brillante parece un espejo. Refleja toda la actividad que se desarrolla en una habitación. Como un hecho, no se le desprende.

(Reinhardt, 1954: 86)

La razón del enredo entre oscuridad y negrura, le viene dada por una relación compleja intelectual y estética dentro de arte, porque no es un color. El color está siempre atrapado dentro de un tipo de actividad psíquica afirmativa de sí misma, es decir, afirma emociones ya que significa un cambio en ellas. Hay un tipo de emoción estética, propia del arte y diferente de otro tipo de emociones, que se pueden definir como negativas. Aunque parezca complicado se puede intuir en su explicación, para Reinhardt reside

2 Todas las traducciones en las que no se cita el autor son propias. Este texto pertenece a una transcripción de un seminario de Reinhardt con el título *Negro como símbolo y concepto*. En el libro citado aparece como fragmento, aunque la transcripción completa apareció en la revista de arte contemporáneo *Artscanada* (Toronto 1943) en el número de Octubre de 1967. El seminario tuvo la forma de una conversación telefónica entre varios artistas organizada por Artscanada, durante esta conversación, Reinhardt aclaró sus puntos de vista sobre la relación del arte con la sociedad insistiendo en que, si bien el arte no tenía responsabilidad alguna hacia la comunidad, el artista tiene la responsabilidad de la sociedad como un ser humano.

1. Prueba 1. Negritura

en la contradicción entre “*Arte como arte*”³ y el “*negro como no-color*”, (Reinhardt, 1954: 87) por ello rescata la negatividad del negro como una buena idea o emoción del arte, algo que tiene que ver más con un dogma de percepción que con la expresión. Plantea el negro como algo totalizador, algo que elimina los conflictos entre los opuestos. Puede entenderse también como una zona oscura de final y comienzo. En el poema *Dark* dice del negro: “Todas las distinciones desaparecen en la oscuridad. La oscuridad es el brillo, lo numinoso, la resonancia. (...) No hay exterioridad, percepciones parciales, percepción de los sentidos. (...) Plano donde no hay extensión, ni movimiento, ni plano, ni infinito, ni percepción ni no-percepción” (Reinhardt, 1954: 86)

La noción de negatividad en lo pictórico, según explica el pintor y docente Iñaki Imaz en su tesis doctoral, está ampliamente presente en lo pictórico.

Ese encuentro con lo real, más allá de lo imaginario, que nos permite siempre comenzar de nuevo desde el punto cero, es el tipo de acto que la pintura puede llegar a realizar. El proceso pictórico así entendido, puede provocar una iluminación tanto cognoscitiva como performativa (que se incorpora al propio hacer) a través de la puesta en cuestión de los aspectos imaginarios, ideales, que no hacen sino ocultar lo real del deseo”
(Imaz, 2014: 42)

Iñaki Imaz se refiere al proceso de individualización de la pintura, al pintar como forma de construcción subjetiva. Desde el psicoanálisis se sabe que se pueden entender los procesos de creación como análogos a los de descubrimiento del sujeto

3 Aquí Reinhardt utiliza “Arte” y “arte” como conceptos diferenciados dentro de su artefacto poético de opuestos. Esta diferenciación en concreto genera dudas. En el contexto en el que aparece, traduzco la explicación de Reinhardt en la que se intuye la diferencia entre el arte manual (ligado a la artesanía) y el arte establecido: “Clive Bell lo aclaró cuando dijo que había una emoción estética que no era ninguna otra clase de emoción. Y probablemente sólo podrías definir eso negativamente. El arte está hecho por artesanos, nunca es una expresión espontánea. Los artistas siempre provienen de artistas y las formas artísticas provienen de formas artísticas. En cualquier caso, el arte está involucrado en cierto tipo de perfección. La expresión es una palabra imposible”

mediante la terapia. Pero también se sospecha que este descubrimiento del sujeto mediante la práctica artística es algo anterior al hacer del psicoanalista, que el arte va por delante en esa cuestión. Estando muy de acuerdo con las consideraciones de Imaz cuando dice “la pintura me piensa” o “la pintura me analiza”, encuentro aquí un sentido diferente, y es que en la terapia psicoanalítica se negociará con la realidad, mientras que en el arte se da una retirada de la realidad como bien señala Imaz en la cita anterior. Esta licencia se extiende en materia de arte durante la modernidad, siendo permitida y practicada la escisión con el mundo de las cosas. Según el enfoque del Carl Gustav Jung, la pintura moderna es además un símbolo por sí misma, y esto coincidiría con las tautologías de Reinhardt convertidas en lema a lo largo de sus poemas: el Arte proviene del arte y las formas del arte de las formas del arte.

El negro es un símbolo de la exterioridad, y aparte un símbolo estético referido a sí mismo, una subjetividad del arte, no de la persona, en el que su significante es positivo. El arte niega y afirma pero a la vez ha sido negado y afirmado, en cuanto a sus negaciones. La analista alemana Aniela Jaffé utiliza el ejemplo de forma profana de la pintura moderna: “Aún aquellos que son hostiles al arte moderno no pueden evitar que les impresionen las obras que rechazan; están irritados o repelidos pero (como demuestra la violencia de sus sentimientos) están emocionados. Por regla general la fascinación negativa no es menos frecuente que la positiva” (Jaffé “El simbolismo en las artes visuales”, en Jung, 1996: 258)

Volviendo al poema de Emily Dickinson (2001: 166), este no color o el significante oscuridad y negatividad, son ofrecidas como imagen del vacío. La escritura busca algo que describir, el dibujo, o el diagrama en la pintura, sirven para descubrir algo. Puedo entender un espacio y su proyección, el espacio de la mente y su extensión. La poeta dispone así un espacio mental sugerido por las coincidencia de la proyección de su espacio físico hacia el exterior y hacia el interior, ella es su propia habitación a oscuras.

1. Prueba 1. Negrura

Didi-Huberman escribe *Ser cráneo* (2009), un interesante ensayo de exploración de la calavera humana. Desde el punto de partida del cráneo, figura de la pintura antigua o moderna (de referencia esencial para Leonardo y para Durero), pero asimismo para la anatomía o para el escultor contemporáneo, se vale del artista italiano Giuseppe Penone cuya obra está más cerca de lo poético y sensorial, que de lo simbólico y metafórico, para hablar de la construcción del espacio mental a partir de las proyecciones de lo visible y lo invisible. La fotografía de Penone aquí presentada es una de sus obras más conocidas, registra la acción *Rovesciare i propri occhi*⁴, realizada en 1970 en Roma, en las que el artista lleva unas lentillas de espejo que le impiden ver pero que reflejan el exterior. Didi-Huberman (2009: 10) percibirá el cráneo primero como umbral, “Antes del cráneo - signo, antes del cráneo - objeto, está pues el cráneo - lugar, el que inquieta el pensamiento, y sin embargo lo sitúa, lo envuelve, lo toca y lo despliega”.

El filósofo griego Aristóteles había situado el pensamiento en el corazón y más adelante, el resto de productos y fenómenos psíquicos como ideas y emociones, se alojaron en la cabeza, se trató de identificar las funciones correspondientes a sus proyecciones escópicas y autoescópicas⁵. Hasta que el pensador alemán Immanuel Kant dijo acerca del aparato psíquico, que la psique era extendida y que no se sabía nada. Pero a veces la poesía se acerca de una manera más certera a lo desconocido. Así ocurre que la poeta americana Emily Dickinson mediante el verso “quedar soldado en la negrura” (2001: 166) identifica algo muy similar a la idea de pensar

4 *Rovesciare i propri occhi*, 1970 (Invertir los propios ojos). Acción de dos horas de duración realizada en Roma en 1970. Comentada por Angela Molina (2004) “Penone lleva unas lentillas-espejo que le impiden ver pero que reflejan el mundo exterior, las lentes actúan como una barrera entre el artista y su entorno. Si con los ojos cerrados los humanos perdemos la comprensión de nuestra realidad pero somos capaces de entender mejor el volumen/el cuerpo, las lentes le servirían al artista para hacer de ese cuerpo una escultura que únicamente refleja lo que uno habría de ver” Crítica de la exposición de Giuseppe Penone en Caixa Forum de Barcelona, Enero de 2015.

5 Creo que la idea de proyección se entiende aquí bastante bien, como hacia dentro o hacia fuera. De todas formas, si se desease para profundizar en dichas nociones (escópico y autoescópico) Didi-Huberman cita tres libros: Sollier, *Los fenómenos de autoscopia*, Paris: Alcan; P. Schilder, *La imagen del cuerpo. Estudio de las fuerzas constructivas de la psique*, Paris: Gallimard; B. D. Lewin, *La dura vida de la imagen*, Nueva revista de Psicoanálisis, XLIV, 1991.

como ver no viendo o tratando de ver. Didi-Huberman coincide con Dickinson, más adelante en su ensayo explorando la sensación de oscuridad, escrutando el interior del cráneo con la figura de *ser fósil*:

Una especie de ceguera táctil sobre la cual se reflexiona generalmente muy poco: nuestro cerebro está en contacto con una pared de la cual no sabe nada, que no ve, que ni siquiera siente (parafraseando a Freud, se podría decir que “la psiquis está en contacto, no tengo ni idea”).

(Didi-Huberman, 2009: 18)

¿Cómo es posible saber, si es muy complicado ver en la oscuridad? Al acostumbrarse las imágenes empiezan a tomar forma, pero no se pueden precisar con exactitud sus límites y sus zonas ocultas, rodeadas de negro, pero definidas de manera muy diferente a la visión a la luz del día. La metáfora de Dickinson de la habitación como espacio mental resulta esclarecedora, la habitación a oscuras del cráneo donde se revela el bulto. Este bulto no es plano porque es un espacio tridimensional aunque sea interno, en el que los ojos anotan el espacio hacia dentro, al igual que en las “hojas del cerebro” de Didi-Huberman. Para él la escultura se acercaría mucho a esta sensación psíquica y orgánica en cuanto a que podría tomar el valor de piel:

... porque sería capaz de desarrollar (por contacto, por *frottage*, por proyección) una espacialidad que la experiencia visible no alcanza a tocar, a abrazar (...) Es un lugar por excelencia, que nos enseña lo que «umbral» o «habitación» quieren decir: sería habitación no el sitio dentro del cual habitamos, sino lo que nos habita y nos incorpora a un tiempo.

(Didi-Huberman, 2009: 23-24)

Intentando mirar hacia dentro de mi mente, como en la habitación a oscuras del poema de Dickinson, me sorprende pensando en las idas y vueltas que suponen

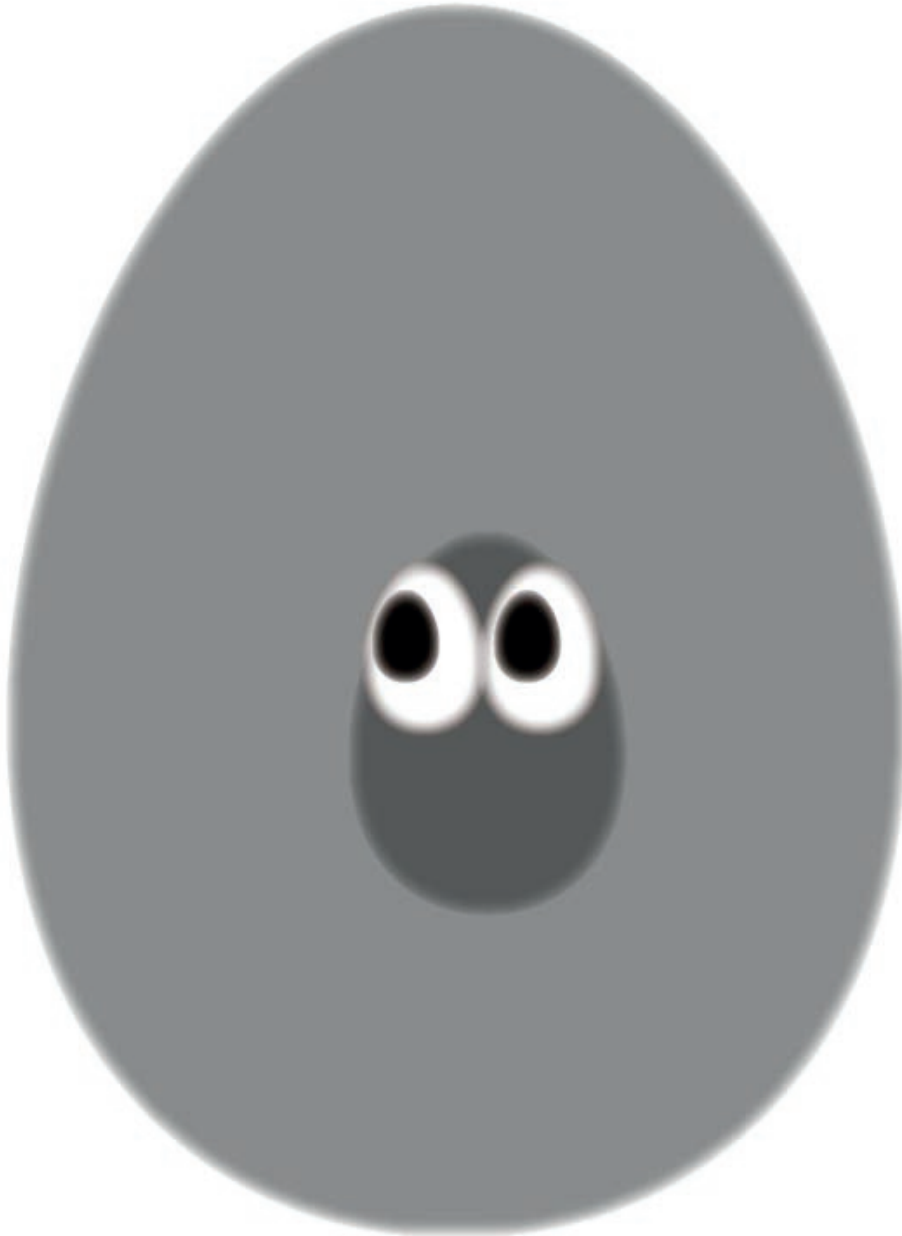
1. Prueba 1. Negrura

ponerse a crear, y en las trayectorias de pensamientos y actos que definen el espacio que aún no se ha formalizado. Pienso que las posibilidades de comienzo son infinitas, y que este espacio definido por Didi-Huberman y por Dickinson, propenso a estar situado dentro del cráneo o de la mente, representa el lugar de inicio y también la formulación repetitiva del inicio en sí. Sin querer verlo como algo metafísico sino como un ejercicio practicable de exploración humana, me gustaría situarlo como un espacio negro de lo no visto: el lugar oscuro en el que desaparecen las distinciones y el fondo de todo, en el que empieza la primera prueba todas las veces y en el que todo se esparce.

La capacidad psicodélica de todo esto, sugiere pensar también en un retroceso al espacio del sueño, al de la conciencia dormida o de la emancipación con la realidad. Un interior en el que todo es confuso y nada se sabe pero se existe como la realidad más real. La búsqueda se da en ese espacio imaginado donde todo está emplastado en negro, que a su vez refleja. El escritor inglés de ciencia ficción, James C. Ballard predijo algo muy relevante al final de esta línea en una entrevista:

Creo que la exploración del espacio y del tiempo doméstico (como se perciben en la pintura surrealista) va a cambiar. Estoy seguro de que esa dirección en la que todo se mueve, y de que estamos retrocediendo. En los cuatro siglos transcurridos desde el Renacimiento, la Revolución Industrial ha colonizado el mundo externo, llenándolo de máquinas y toda clase de artilugios tecnológicos. Pienso que la humanidad ahora empezará a dibujar de nuevo en su propio cráneo. Habrá un giro hacia dentro, y creo que el televisor estará en el núcleo del cambio. Utilizando la electrónica moderna, las cámaras caseras y todo lo demás uno podrá refugiarse en su propia imaginación. Doy la bienvenida a todo eso...

(Ballard, 2013: 129)



Transparencia

Sin reglas aún, sin compromisos, sin aplicar leyes,
dibujo que es alusión más que descripción.

(Henry Michaux, 2000: 191)

Mis tentativas van dirigidas a explicarme a mí misma el espacio mental en el que sucede lo artístico. Es posible que dicho espacio mental realmente no exista, pero igualmente, si este espacio es sólo metáfora me pregunto a menudo por él. Trato también de entender, poner nombre y desarrollar en este texto mis estrategias, las que pongo en práctica cada día en el taller y las que acierto a entender que son muchas y variadas, sobre todo, que no me sirven por mucho tiempo. Son condiciones de *quita y pon* que utilizo para que este espacio mental siga activo, es decir, para no parar de producir. He observado cierta resistencia en los procesos, es como si exigiesen en cierto modo que cambie las reglas. Por eso, personalizando el trabajo, imagino que aquello que estoy haciendo adivina cierta transparencia en mí. Es como si la obra en curso supiera cual va a ser mi siguiente paso y esto obstaculiza que salga adelante.

Mientras lo explico, observo que cometo el error de sospechar que esto que expongo puede ser un espacio común, mi experiencia y mis consideraciones. Pero también sé que no puedo abordar el hablar de mis procesos sin correr ese riesgo, al fin y al cabo, no habrá un espacio general de acuerdo pero si algunas coincidencias con las experiencias ajenas. Necesito crear figuras para hablar de ello, por eso desde el principio, me he ajustado a una narración alegórica para poder ordenar lo que me

propongo contar, para poder seguir escribiendo sin ahuyentar la lectura.

Si hubiera que colocar una figura productiva en la caja negra de la mente, esta sería sin duda la metáfora, es decir, el traslado de un concepto o idea, a otra diferente en la cual lo representado se conserva por una relación de semejanza. Esta figura garantiza un intercambio simbólico. Para el filósofo José Ortega y Gasset, la metáfora significaba a la par un procedimiento y un resultado, es imaginación y el objeto producto de dicha actividad, y algo inherente a la actividad artística. La metáfora constituye una libertad en la utilización de las ideas, es decir, una transformación de las mismas, y al mismo tiempo guarda una relación de semejanza con la realidad. Ésta opera también en las distancias, a saber, crea lazos de relación entre significantes muy distantes entre sí y, como él mismo explica, la razón por la que la metáfora nos satisface es porque habilita coincidencias más “hondas y decisivas que cualesquiera semejanzas” (Ortega y Gasset, 2010: 253)

En la metáfora hay un vacío de sentido, un robo de la identidad de la cosa transformada. Esta sustracción se compensa con una imagen de naturaleza poética, una ganancia que aporta una nueva vida a la cosa. La satisfacción que comenta Ortega y Gasset, también tiene que ver con la sorpresa, aquello que rompe la linealidad, la coherencia de lo que esperamos escuchar o ver en un objeto. Algo que nos rompe la cabeza y que es un placer inesperado.

El profesor y filósofo inglés William Olaf Stapledon escribió un libro llamado *El Hacedor de Estrellas* (1937). En este relato, imagina toda la historia del universo desde el principio hasta el fin. De esta novela partirán muchas de las ideas fundamentales de la ciencia ficción moderna. La narración comienza cuando el protagonista, que es él mismo, sufre una especie de desvanecimiento o revelación al mirar al cielo:

El reloj de la iglesia empezó a anunciar la medianoche. La primera campanada muy débil se perdió a lo lejos. El sonido estimuló mi imaginación, y todo me pareció de pronto nuevo y raro. Miré una estrella y otra y ya no vi

el firmamento como un techo y un piso enjorados, sino como una serie de abismos centelleantes poblados de soles.

(Stapledon, 1985: 20-21)

Al final de su párrafo, se puede ver que unas metáforas son intercambiables con otras. Hay luces y sombras, lo raro deviene en nuevo y viceversa. Resulta algo obvio comentar que cualquier narración está estructurada en parte a base de metáforas, y que cuanto más pregnantes son las imágenes que generan, más absorben la atención y más transparencia emanan.

En la novela citada el protagonista y narrador se maravilla mirando al cielo desde una colina. Interpreta en el cotidiano cielo nocturno, el tiempo furtivo y esas otras historias de vida ajena a él, pero tan vivas como él, que por sí mismas provocan el nacimiento del mundo en su libro. Stapledon contempla y sufre la visión del firmamento como un profeta o quizá mejor dicho, como un verdadero esteta. Como tal, trata de acaparar lo inmenso y desconocido recreándose en el espacio que no alcanza ni con la vista, reduciéndolo a un objeto que cabe en su vacío interior, para manejarlo. Por eso *El hacedor de estrellas* es una obra extraña, no se puede distinguir entre un relato y las divagaciones de una voz interior que funciona análoga a la oscuridad del universo, necesaria para plantear todas las dudas en la misma medida. Hace del universo un objeto tan complejo como su propio organismo. La relación del arte es con el objeto, el objeto ha de ser tratado como desconocido, o como visto por primera vez.

Pienso que lo importante no es que el escritor trató de asir el objeto, de describirlo, de poseerlo en su novela encontrando buenas palabras. Lo relevante es que no lo hizo para mantener el control sobre su historia sino para encontrar una suerte de coincidencias entre el objeto y él mismo. Algo que el escritor George Bataille describió de esta manera: "Escribir es buscar la suerte. La suerte anima a las partículas más pequeñas del universo: el centelleo de las estrellas es su poder." (Bataille, 1977: 45)

Hasta aquí, creación y resistencia parece que vienen dándose la mano. Si Stapledon no se hubiese aventurado fuera de su control, no hubiera podido abarcar la historia que intuían sus ojos. Por eso tuvo que viajar hacia dentro de su cuerpo para poder hacerlo, una suerte orgánica le ayudó, porque su interior era tan ignoto que la visión que trataba de describir. Lo que nunca ha sido descrito se resiste.

La analogía la encuentro aquí en cada objeto que trato. Siempre es portador de una fuerza evasiva hacia mis intentos de abordarlo. El objeto está frente a mí con una vida que no se describe y que es resistente a mis deseos de transformarlo. Con toda su presencia y corporalidad me rechaza, se niega a ser representado, a ser intervenido. Y eso provoca mi insistencia por dominarlo y si no hay suerte, de engañarlo a mi favor. Esta insistencia también designaría una necesidad de poder sobre cada cosa, pero fruto de la resistencia mutua. Un conflicto interno es lo que significa cada obra de arte y, dentro del cual, cada individuo busca su forma de dominación, que pasa por aceptar la falta de control en el acto e integrar lo absurdo de ese deseo. Y sobre todo culmina con que el artista queda inscrito, en cierta forma atrapado, dentro de la cosa que acaba de crear. El equilibrio se da en un acto de fagotización. Quien se pone frente a una obra de arte recibe sin duda esta relación tirante: al colocarse ante una pintura está viviendo por primera vez un conflicto de mirada y este conflicto es una demanda de acción y por tanto una metáfora de totalidad. La obra absorbe a quien la mira. Esto es algo que casi pertenece al delirio, porque mirar es también transformar y ser transformado. Ponerse frente a una obra de arte, tanto para percibirla como para ejecutarla, implica no sólo una transformación, sino una acción de reconocimiento que es efecto de mirar a lo opaco, que es una de las estrategias de resistencia del objeto. Esto está muy bien descrito en un párrafo de Ortega y Gasset que dice así:

Nuestra mirada al dirigirse a una cosa tropieza con la superficie de ésta y rebota volviendo a nuestra pupila. Esta imposibilidad de penetrar los objetos da a todo acto cognoscitivo—visión, imagen, concepto—el peculiar carácter de

dualidad, de separación entre la cosa conocida y el sujeto que conoce. Sólo en los objetos transparentes, un cristal por ejemplo, parece no cumplirse esta ley: mi visión penetra en el cristal, es decir, paso yo bajo la especie de acto visual a través del cuerpo cristalino y hay un momento de compenetración con él. En lo transparente somos la cosa y yo uno. Sin embargo ¿acontece esto en rigor? Para que la transparencia del cristal sea verdadera es menester que dirija mi vista a su través, en dirección a otros objetos donde la mirada rebote: un cristal que miráramos sobre un fondo vacío no existiría para nosotros. (...) si en lugar de mirar otras cosas a través del vidrio hago a este término mi misión, entonces deja de ser transparente y hallo ante mí un cuerpo opaco.

(Ortega y Gasset, 2010: 253)

“En lo transparente somos la cosa y yo uno.” En esta frase que extraigo, Ortega y Gasset parece referirse a una acción de atravesar la cosa, de penetrar en ella y de encontrarse dentro como si fuera un momento de compenetración. Lo cual implica que el objeto nos ha atravesado también. Esta forma de pensar ambigua aún es posible. El objeto de algún modo nos piensa y es fácil reconocer, que sucede así en el arte: al querer atravesar el objeto, nos encontramos ensartados en él y, de algún modo, esta violencia es el signo de la coincidencia de la mirada y el sentido.

La transparencia es consecuencia de esta penetración. Así, por ejemplo, está forzada la intersección en varios de los dibujos del artista Francis Picabia. Ensarta o inscribe un dibujo sobre otro dibujo, lo llena y lo violenta. Podemos ver el fondo en él y el borde de su desaparición. Mirar el objeto también supone olvidarlo una y otra vez. En el mismo texto, Ortega y Gasset dice:

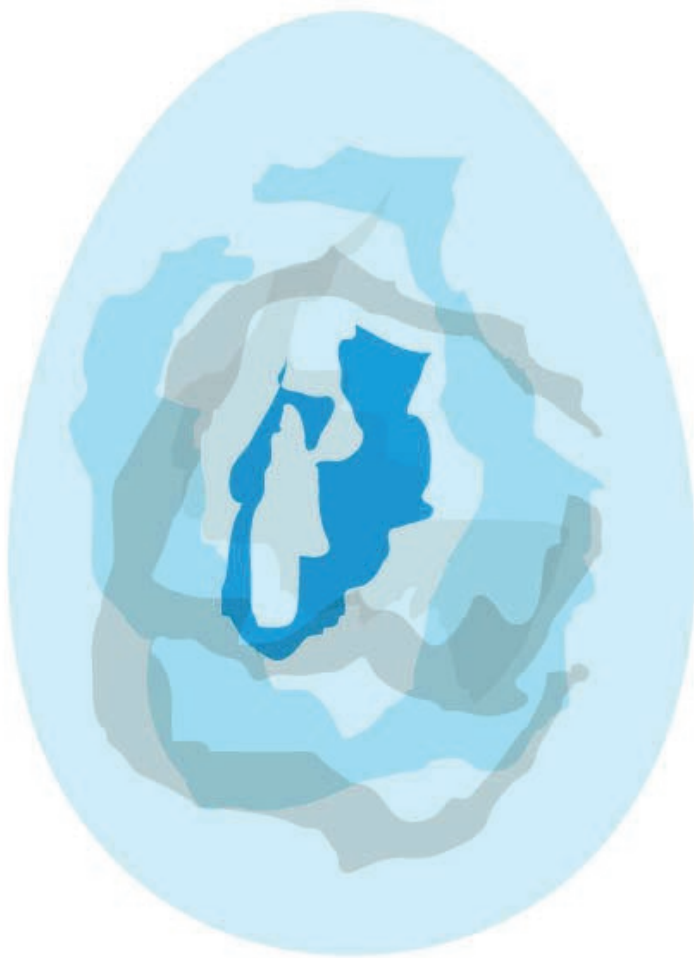
El ejemplo del cristal puede ayudarnos a comprender intelectualmente que instintivamente, con perfecta y sencilla evidencia, nos es dado en el arte, a

1. Prueba 2. Transparencia

saber: un objeto que reúne la doble condición de ser transparente y de lo que en él desaparece no es otra cosa distinta, sino el mismo.

(Ortega y Gasset, 2010: 253)

Uno de los lugares del arte es el de la metáfora, cualquier significado está trasladándose de sentido: es una mudanza perpetua. El objeto del arte es dual o múltiple, se sitúa ambiguamente en frente y escondiéndose. Es opaco y transparente, es obvio y se presenta oculto, o como dice Ortega y Gasset de forma mucho más precisa: "(...) este objeto que se transparenta a sí mismo, el objeto estético, encuentra su forma elemental en la metáfora." (Ortega y Gasset, 2010: 253)



Imaginación

El sonido se convertía en un imán que lo aglutinaba todo, pensamientos imágenes y percepciones, perdían su rigidez habitual. La conciencia era un líquido que disolvía cualquier fricción u obstáculo y el tiempo era un cauce que permitía mantenerse en la cresta de la ola, y ese estado duraba mientras sonaba la música. Se cabalgaba sin esfuerzo en el vértice preciso en el que se cumplía el ahora y no había posibilidad de caída. Era una meseta de plenitud sin lugar para los anhelos y los deseos. El instante era perfecto.

Esos ratos producían una gran euforia y se grababan profundamente.

En un momento dado, mi madre podía decir algo así como que es ya hora de dormir y apagaba la radio o cambiaba la emisora para escuchar las noticias. Y yo me quedaba con una sensación de haber hecho un descubrimiento y pensaba que eso tenía que ser lo que llamaban, “la gran musica”, “el arte”.

(Eva Lootz, 2007: 52)

Me siento muy cerca de este recuerdo de la infancia narrado por la artista Eva Lootz. Yo recuerdo mis primeras nociones de experiencia estética, también en la infancia, quedándome perpleja frente a los cuadros de los martirios de los santos en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Recuerdo insistir en volver varias veces para vivir la misma experiencia. La experiencia que mi cuerpo obtenía no era la de espiritualidad, sino la de abstracción, en la que deambula un placer relacionado con la incredulidad y la reconstrucción de la imagen. La imaginación es el elemento que se supone como “creador” de toda propuesta.

1. Prueba 3. Imaginación

En la infancia imaginamos con facilidad, el motor de la imaginación es muy sensible y a la vez un mecanismo muy sencillo. Esto debe de ser porque el impacto que la realidad ofrece a los ojos de un niño es del mismo modo sorpresiva y cotidiana. Como las imágenes que provoca cualquiera de los Haikus de las estaciones de Matsuo Basho, el poeta más célebre del periodo Edo japonés. A continuación coloco tres:

El rayo
desgarrando la noche negra
el grito de la garza

Claro de luna
el niño que acompaño
tiene miedo de los zorros

En la cascada clara
las agujas verdes de los pinos
se desparraman
(Basho, 2013: 54-55)

En estos poemas, las imágenes son aparentemente sencillas, pero si tuviéramos que imitar, por ejemplo en un cuadro, la acción de los elementos de cada paisaje o la significación de cada una de las palabras sueltas, nos daríamos cuenta de la complejidad que entraña cada una de ellas. El psicólogo y humanista francés Philippe Malrieu escribió en referencia a la pintura contemporánea de los años 70:

Las obras de arte tienen por función realizar, en el sentido más auténtico de la palabra, lo que en el sueño sólo eran apariencias y en el mito significación. La imaginación desvela aquí, bajo lo real dado *natural*, un algo real escondido y desconocido. Nos hace ver, entender y pensar en lo profundo de otras realidades a las que no estamos acostumbrados.
(Malrieu, 1971: 49)

1. Prueba 3. Imaginación

Unos párrafos después Malrieu introduce el problema de la fuente y el objeto de la imaginación: “Todas las tradiciones ven en la imaginación un modo de unión entre las cosas y el yo” (1971: 16). Lo que él quería decir es que la imaginación es también la forma de relacionarnos con los demás y con las cosas, y a la vez, la manera en la que lo externo influye sobre nosotros. Estas relaciones pertenecen al mundo de las pasiones: “la imaginación es de alguna manera la simpatía que experimentamos por los seres a los cuales estamos así unidos” (Malrieu, 1971: 16). Como observaba el psicólogo, esta simpatía es presentada con diferente enfoque en diferentes momentos de la cultura. Por ejemplo, para los románticos se trataba de la exploración de un mundo interior y como lo que permanece oculto en las sombras del sueño, que es facultad del espíritu.

En las teorías sobre los arquetipos de Jung, esta idea de la imaginación variaría mucho, porque aparece la noción del sueño como revelación del inconsciente. Inconsciente que pertenece no al espíritu, sino a un cuerpo que vive deseos y aversiones que no reconoce, y que le hacen remontar a los primeros años de vida. No nos relacionamos con el exterior únicamente a través de afectos y empatías. Del mismo modo que una parte nuestra se nos presenta oculta y sin revelar, tampoco comprendemos las motivaciones que nos hacen acercarnos al otro. Pareciera que ese acercamiento no produjese más que un gran interrogante, en cuanto al deseo se refiere. El espacio de transición desconocido activa nuestra imaginación, y pareciera que rellenamos casi automáticamente de significado todo aquello que no lo tiene, como si hubiera un terror al silencio y a la oscuridad. En esos momentos, estamos creando una narrativa de urgencia que nos permite estar en relación.

Vuelvo inmediatamente a la cuestión que me interpela: ¿Por qué hablo de la imaginación? ¿Por qué doy por hecho que es tan importante para mí detenerme aquí en un concepto tan obvio? Y sobre todo: ¿por qué empiezo este capítulo hablando de mi niñez?. A medida que mi texto se empapa de un tono autobiográfico que sé que quedará evidenciado muchas veces en adelante, también soy consciente de que no

1. Prueba 3. Imaginación

hay otra forma de explicar determinadas cosas. Al contar estas experiencias personales con el arte estoy obligándome a pensarlo todo desde el principio y observo que hay algo que no puede pasar desapercibido en la escena del museo frente a los cuadros de los santos. Por un lado, es muy posible que tuviese mi primer contacto no leído (no textual) con los mitos y que ese contacto generase en mí la necesidad de crear mitos propios, que es lo que vengo haciendo durante toda la vida de mi práctica. Pero por otro lado, y quizá más importante, soy consciente de tener claro por primera vez, de que estaba teniendo mi primer *conflicto de forma*. Esto es algo que no ha supuesto un aprendizaje, porque cada conflicto de forma que he vivido posteriormente se ha revelado ante mí como una emoción única. Emoción que busco, y por tanto conflicto que siempre espero. ¿Podría decir de aquella escena que es mi primer recuerdo de ver y fascinarme con el juego que se me había propuesto? Sospecho que fue así, y que la infancia es el momento propicio para que esto ocurra, porque sencillamente es cuando más capacidad tenemos de creer. Poder revivir esta capacidad es una suerte.

Joseph Campbell, situó el origen de los mitos, el enigma de la imagen heredada y repetida en todas las culturas en la infancia a través de un dispositivo primario y espontáneo: el de la fantasía y el juego. La capacidad reside en poder transformar cualquier momento trivial y cotidiano en mágico. La creencia autoimpuesta, inevitable en la infancia, formula un cambio de punto de vista. En sus propias palabras:

Ha habido un cambio de punto de vista: de la lógica de la esfera secular normal, donde las cosas se entienden como diferentes las unas de las otras, a una esfera teatral o de juego donde se aceptan por lo que se *experimenta* que son y la lógica es la de “hacer creer”, “como si”.

(Campbell, 2016: 50)

El antropólogo Leo Frobenius trató de explicar el poder de lo daimónico en la infancia a través de una escena de juego de una niña. En medio del juego, hay un cambio de

1. Prueba 3. Imaginación

estado o de normas del juego, algo o en sus palabras: “una erupción de emoción”(-Frobenius, 1928:143-145 en Campbell, 2016: 50). El ejemplo que puso Frobenius es el siguiente: un profesor escribe en su despacho mientras que su hija está corriendo por la habitación y no le deja concentrarse. Por ello, él da a su hija tres cerillas usadas para que juegue. La niña da nombre a éstas tres cerillas: Hansel, Gretel y la bruja. Al cabo de un tiempo considerable, la concentración del profesor se ve interrumpida de nuevo por un grito de miedo de la niña. Al preguntar a su hija por el incidente, ella responde: “¡Papá, papá, llévate a la bruja, no puedo tocarla más!” (1928:143-145 en Campbell, 2016: 50). Describiría este cambio a continuación de su ejemplo de esa manera:

Es característica del cambio espontáneo desde el nivel de los sentimientos (*Gemüt*) al de la conciencia sensual (*sinnliches Bewusstsein*). Además, la aparición de tal erupción significa obviamente que un proceso espiritual determinado ha llegado a su fin. La cerilla no es una bruja, ni fue una bruja para la niña al principio del juego, por tanto el proceso reside en que la cerilla se ha convertido en una bruja a nivel de los sentimientos, y la conclusión del proceso coincide con la transferencia de esta idea al plano de conciencia. La observación del proceso elude el examen del pensamiento consciente, porque éste se hace consciente sólo después o en el momento de la conclusión. No obstante, puesto que la idea es, tiene que haberse *originado*. El proceso es creador en el más alto sentido de la palabra; pues, como hemos visto, para una niña pequeña una cerilla puede convertirse en una bruja. Resumiendo, la frase de la *conversión* se produce al nivel de los sentimientos, mientras que la del *ser* se da a nivel consciente. (Frobenius, 1928: 143-145 en Campbell, 2016: 50)

Lo cierto es que yo guardo multitud de recuerdos de juego similares a la experiencia de la niña de las cerillas. La *erupción de la emoción*, que describe se parece mucho a la experiencia de ver aquellos cuadros en el museo, y a otras vivencias posteriores

que he vivido en la infancia que quizá sería tedioso narrar aquí. Esta erupción la conservo en la edad adulta con el arte. Puedo recordar como decidí empezar a crear mis propias imágenes para acceder a ese momento de conversión mágica o de traslado de sentido. Por lo tanto, tengo que reconocer que no estoy muy lejos de ese primer impulso, que tuvo la suficiente importancia en mi biografía, como para necesitar crear y disponer de mis mitos propios (mis propios símbolos). Y ahora soy capaz de pensar, que más allá de mi relación de intimidad con mis imágenes, estaba trabajando con algo mucho más grande que lo que permitía mi imaginación. Estaba jugando con algo inabarcable y aún lo estoy, pero el motivo del juego ha sido siempre obtener esa ganancia personal, que se traduce en un momento de satisfacción al nivel de los sentimientos. Con respecto a esto, Campbell dijo simplemente: “La capacidad del hombre para el juego anima su impulso de crear imágenes y organizar formas de manera que éstas generen nuevos estímulos para sí mismo.” (2016: 74)

Es fácil entender que la *erupción de la emoción* de Frobenius coincide con una visión que irrumpe en medio del juego. Lo atraviesa entre la realidad y la ficción. La realidad está siendo fingida o actuada según la lógica de las reglas teatrales del juego y la ilusión comienza cuando la niña acaba de creerse la recreación. Creerse el pasatiempo, introducir el juego es perderse en él. La pérdida de la realidad, viene acompañada de la ganancia simbólica. Pero el juego siempre dispone ambos marcos de representación solapados en algunos lugares. Lugares a los que el acceso viene dado por el dejarse llevar por las inercias la diversión.

La deidad Maya es una figura en el hinduismo que resulta perfecta para ejemplificarlo. Maya es la palabra que designa la ilusión, una imagen de lo irreal y del engaño. Maya coincide simbólicamente con otra deidad, la diosa tántrica Tara, que oculta y proyecta la verdad al mismo tiempo y cuyo nombre significa estrella en sánscrito. En el símbolo imaginación e ilusión se parecen pero la diferencia parece estar en creerse o no la imagen producida. Imaginar no significa necesariamente delirar o perder la cordura, pero si dejarse llevar aún sabiendo del riesgo de hacerlo. La

1. Prueba 3. Imaginación

imaginación insiste y se arriesga. La ilusión engaña y descontrola. En la edad adulta creer no es tan fácil y esto supone un obstáculo. Por otro lado, la artista adulta sabe fantasear, pero la imaginación no conduce siempre hacia la ilusión, porque no aspira a representar la realidad. Esta diferencia llamó tanto la atención al filósofo británico Robin George Collingwood que dedicó todo un ensayo a la imaginación. Este desajuste entre la realidad y la irrealidad está muy presente en la práctica del arte, como dice él mismo:

No existe la llamada “ilusión artística”, pues “ilusión” significa creer en la realidad de aquello que es irreal, y el arte no cree en la realidad de nada. Sus supuestas afirmaciones no son tales, más bien al contrario, son la suspensión de una afirmación. Lo que llamamos ilusión no consiste en decirnos a nosotros mismos “esto es verdad”, sino en no decirnos “esto es ficción”. Esta actitud, tan poco asertiva como lógica, no es sino la imaginación en el pleno sentido de la palabra. (...) cuando uno imagina un objeto no ha de importarle su realidad o irrealidad.

(Collingwood, 2016: 17)

Para Collingwood, no parece tan sencillo demarcar los límites de la irrealidad, o de la realidad. De hecho cuando se está trabajando en arte, se tiene la sensación y otras veces el deseo de trabajar con material real, de tratar con la realidad. Creo que puedo reconocer esta experiencia, del mismo modo puedo decir que no reconozco nada objetivo de la realidad, no sé que es la realidad. ¿Qué hacer con este interrogante? Hacerlo ser funcional. Pongamos que la realidad es el horizonte, siempre está a la misma distancia, a la que nunca llego. Esa distancia es el proceso, por ello es necesaria esta distancia. Avanzamos por medio de la simbolización. La transformación de aquello real, se ha efectuado en un cuerpo nuevo que ocupa una dimensión aún más evidente en la realidad que en la que antes se situaba. Podría decir que es el signo situado, que la realidad es un marco, pero no estoy segura. No es menester del arte afirmar si algo es o no real, sino avanzar hacia la imaginación

1. Prueba 3. Imaginación

pura de esa pieza y su realización (pieza y artista). Atravesar esa pieza con una misma y sobre todo avanzar. Fantasearla.

El artista no entiende lo que significa la palabra *realidad*, es decir, no asevera ni juzga. Sus supuestas afirmaciones no son tales, ya que no afirman nada; ni siquiera son expresiones, pues no expresan pensamiento alguno. No *expresan* lo que él imagina, sino que *son* lo que el imagina. Y aquello que imagina son las fantasías que componen la obra de arte.

(Collingwood, 2016: 20)

Ya que las fantasías de la artista son lo que componen íntegramente su obra, habría que buscar entre esas fantasías todo su sentido. Desligarse de todo lo demás no es fácil, pero éste cosmos ha de ser hermético, necesita de velos. Debe de del estar protegido del pensamiento y de la interpretación, propia y ajena. Y esta necesidad de esquivar su lectura, estaría más ligada a la protección de su capacidad daimónica, que a una supuesta impostura de extrañeza que se le atribuye, creo que injustamente, al arte. En base es sencillo: lo intelectual y lo físico son una misma cosa en el arte, y sus espacios de transición entre imaginación e ilusión, entre forma y realidad, lo hacen posible. Las artistas saben que esto es posible al nivel de la imagen, al nivel de la representación. Pero no es una garantía de la imagen *por sí misma*, hace falta bucear en soledad durante mucho tiempo para encontrar el sentido. Las personas hacen arte para ellas mismas en primera instancia, después, si hay suerte llegan a la emoción de las demás personas. Lo insólito es la ganancia: la erupción en la emoción o en la conciencia se desprenden de este contacto con una misma. Por eso, recuerdo siempre uno de los aforismos de Valéry: “Aprende a leer en tu espíritu y todo lo restante vendrá por añadidura” (1977: 129)

No se puede pretender que una obra de arte sea científicamente demostrable y valorable, nunca hay consenso. En definitiva, se trata de una imposición. Traducir el elemento estético a formas racionales o estrictamente conceptuales sería como

1. Prueba 3. Imaginación

matarlo y así sucede la mayoría de las veces. El filósofo y pintor italiano Gillo Dorfles dijo acerca de esto que había que admitir la existencia de un tipo de pensamiento visual, independiente del racional.

Aceptar la existencia de un *visual thinking* significa, en definitiva, admitir la posibilidad de una acción del arte de carácter completamente diferente al de la lógica y al de la ciencia: una acción que invade el territorio (dentro del cual se produce) en el que actúan y se desarrollan los grandes mitos de la humanidad, ese terreno mágico que en otro tiempo apareció poblado por fuerzas ocultas, demoniacas, numinosas y que hoy ve agitarse –con otros nombres– fuerzas análogas.

(Dorfles, 1974: 37)

Ya en 1985 el filósofo checo-brasileño Vilém Flusser, describió como si se tratase de una premonición un devenir del mundo en forma de imágenes técnicas y una nueva forma de comprensión en la que la superficialidad tomaría un lugar elogiado. Ya que el clásico ideal del artista demiurgo, de la inspiración del hombre renacentista es imposible, ya que hay demasiados datos que tener en cuenta y que archivar en el ideario consciente-inconsciente de la cultura, la necesaria informatización, y registro tecnológico, Flusser habla de fotografías, textos y películas, que además de ser inabarcables, arman la realidad casi envolviéndola de imaginación, de ahí la metáfora de la superficie: todo está ya imaginado. Y aún así, incluso con tanta variedad de registros y experiencias, sigue ¿haciendo falta?, o es inevitable que surja información nueva.

El artista es quien tiene el compromiso según Flusser, de crear esa nueva información mediante la abstracción de la existente a través de los sentidos. El modelo que propone este autor, es reconocido por él mismo como “un modelo fenomenológico de la historia de la cultura” (Flusser, 2015: 31). La mano abstrae. La visión es

el segundo gesto que abstrae. Desde el principio: “Gracias a la visión, el hombre se transforma a sí mismo en *homo sapiens*, es decir, en un ente que actúa según un proyecto (Flusser, 2015: 31). Después de la acción de la vista, nos recuerda que la conceptualización de esas imágenes es el tercer gesto de abstracción. Un poco más adelante será aún más explícito: la conceptualización es el gesto “gracias al cual el hombre se transforma a sí mismo en hombre histórico, en actor que concibe lo imaginado” (2015: 31).

Cuando Flusser dice: *actor que concibe lo imaginado*, yo cambiaría el acto de concepción por la acción de gobernar. Porque la apropiación de la artista de su propio imaginario, requiere varias manipulaciones y después de una imposición definitiva: una *auto-creencia* que culmina en el *hacer creer*. Como bien se sabe, tomar una decisión, y aceptar sus consecuencias. La significación no es producida por la decisión en sí, más bien por sus consecuencias, fuera de control. Por ello estaría en el mismo horizonte que la realidad: formulada, visible, pero lejana y no accesible. Esta decisión, según creo, no pasa a través de sus sentidos, sino mediante una acción de imponer el último significante. Contraponer un símbolo frente al símbolo. Provocar la confrontación.

Para mí es como un juego de cartas: hay un arcano en la mesa, yo pongo otro. Siempre hay una certeza loca y una duda razonable. Pero leyendo a Flusser me pregunto: ¿cómo se efectúa para él tal conflicto de simbolización? Tal y como entiendo sus palabras, se efectúa través de sencillos y conocidos gestos, y bajo el supuesto de que *ver es tocar*. A través de la manipulación y sus canales. Manipulación, que es la acción conjunta entre visión y tacto que se compenetran en un sistema y confunden sus funciones. Ver con las manos, o tocar con los ojos, sabemos que es algo habitual. Pero también otras sinestesias: ver con los oídos o tocar con los oídos, lo podría decir una artista del sonido. También lo sugiere Eva Lootz en el texto introduzco al principio de este capítulo: “Era una meseta de plenitud sin lugar para los

1. Prueba 3. Imaginación

anhelos y los deseos” (Lootz, 2007: 52). La manipulación como meseta, como negación del lugar y por tanto la afirmación de perderse. Avanzar a través del impotencia pero recordando la utilidad del misterio, a veces, a través de un ritual, por ejemplo, formulando una palabra (palabra = sonido = superficie = imagen). Poner un relieve en la meseta o como Paul Valéry resuelve en una frase: “La desesperación deriva del no saber qué cosa hacer, pero una palabra mágica nos permite actuar a decirlo, sin conocer que será útil” (Valéry, 1977: 130). Podemos confiar en nuestros sentidos y Flusser insiste en ello:

La manipulación es un gesto primordial; gracias a esta el hombre abstrae el tiempo del mundo concreto y se transforma a sí mismo en un ente que abstrae, es decir en un hombre propiamente dicho. Sin embargo las manos no manipulan ciegamente, ellas están bajo el control de los ojos. La coordinación de las manos y los ojos, de la praxis y la teoría, es uno de los sistemas de la existencia humana.

(Flusser, 2015: 30)

Por tanto esta manipulación aunque manual, no es necesariamente manual. Entregarse a los sentidos, es confiarse a su confusión, que no implica conflicto necesariamente. La manipulación tampoco debería ser entendida como una negociación violenta obligada con el objeto. Para qué, ¿para saber diferenciarse de él?

¿En verdad queremos diferenciarnos del objeto? Mi respuesta es que creo que no. Podemos confundir los sentidos y también confundirnos con el objeto. El conflicto resulta inútil, es mejor dejarse llevar, es mejor que el objeto mande. Porque una vez en la senda de esa meseta, todo viene dado. Aceptarlo es parte de la manipulación y, en un punto, nos encontramos con nosotras mismas. Un fragmento de un poema de Ad Reinhardt coincide plenamente en que lo más importante es encontrarse dentro del objeto:

1. Prueba 3. Imaginación

Seeing is touching, eyes feel light waves

Blackest of blasphemies

“Why does you kick against the pricks?”

Crucial in artists’ sensibility, integrity,
critical sense of own identity.

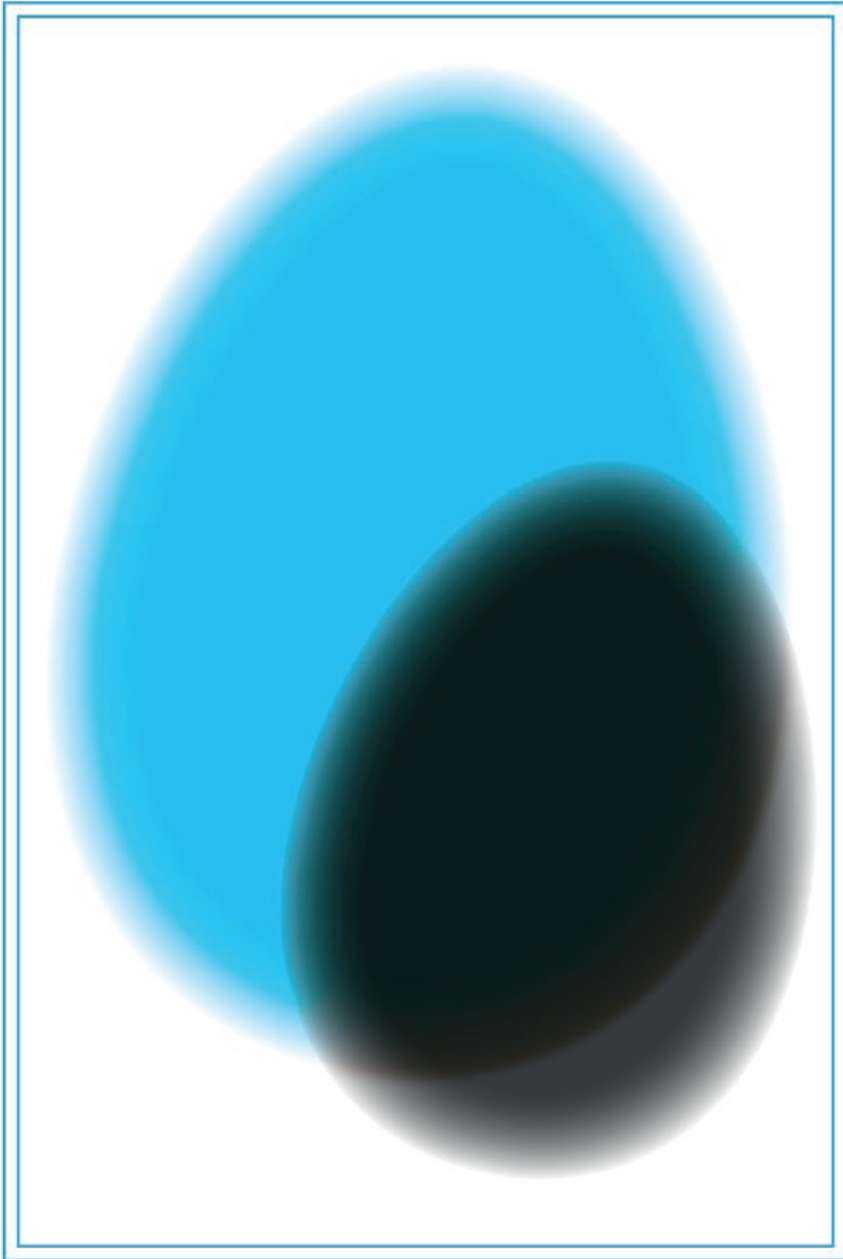
[Ver es tocar, los ojos sienten las ondas de luz

La más negra de las blasfemias

“¿Por qué pateas contra las punzadas? “

Crucial en la sensibilidad de la artista, la integridad,
el sentido crítico de la propia identidad.]

(Ad Reinhardt, 1975: 111)



Lo informe

Me sirven todas las excusas que puedan ser un principio de algo. Dibujar no es encontrar una solución sino un fin: un final. Un final feliz en el que las formas sean libres porque no confiamos en las formas. Las formas son abiertas, son necesarias o no lo son. Un final trágico porque las formas nos han decepcionado, un final terrible en el que las posibilidades son limitadas, no hay más formas, no se reproducen, solo queda repetir hasta deformar. Un zoom a un ojo, un zoom a un planeta vacío. Todo esto ocurre en un tiempo cíclico no occidental, un tiempo de caminar en círculos y pasar por el mismo paisaje, sólo que cada vez es más frondoso y espeso. Simple y complicado. Un final tragicómico en el que sólo se entiende lo básico, chistes de dos palabras. Un final absurdo en el que no hay final. Un final neutro, blanco, gris. Un final bidimensional. Lo que ocurre frente a ti y un barranco. Un final metafísico: un final a aerógrafo.

Encuentro entre mis notas de trabajo este texto. Es uno de los que a veces anoto cuando he tenido una sesión larga de trabajo inspirado o productivo. A veces surgen en mí este tipo de textos después de una sensación agradable, parecida a que algo fluye en el cuerpo después de la práctica, una satisfacción bastante similar a la tonificación, si es que se ha estado en un estado de conexión o de concentración. La mayoría de las veces este tipo de textos acaban siendo despreciados por mí porque se parecen a apuntes personales en un diario. Esta sensación de ridiculez me es una vieja conocida, también me sucede al enfrenarme a mis dibujos. En cualquier caso el ridículo siempre ha tenido presencia en mi trabajo.

Por otro lado, pienso a menudo que el encontrar placer en escribir sin demasiada responsabilidad, con la misma sensación de haber dibujado, no debe de ser tan malo y me sorprende encontrar en este tipo de notas rápidas, una forma de descripción que me resulta valiosa, de algo que se mueve en la práctica, una descripción que adquiere una rara naturalidad únicamente si me sale de este modo un poco impulsivo. Obviamente me gustaría tener más talento con la escritura. Algunos de ellos me gustan sólo un poco o me sirven por partes, y sigo detestando en ellos lo que tienen de ridículo, una pretensión épica del arte acompañada de un conocido cliché de universalización. Soy consciente de ello, pero curiosamente siguen surgiendo como una necesidad expresiva. El texto con el que comienzo este apartado es uno de ellos, y a primera vista trata de los problemas (que tengo yo) con la forma. La razón que me hace destacar este texto especialmente, es que tiempo después de escribirlo y de enterrarlo después entre un montón de papeles, tuve que rescatarlo al encontrarme con un texto del poeta Paul Valéry:

A veces pensaba yo en *lo informe*. Hay cosas, sean montones, masas, contornos volúmenes, que en cierto modo no tienen más que una existencia de hecho: sólo las percibimos, pero no la sabemos; no podemos reducirlas a una ley única, deducir su totalidad del análisis de una de sus partes, ni reconstruirlas mediante operaciones razonadas. Podemos modificarlas con gran libertad. Apenas tienen otra propiedad que ocupar una región del espacio... Decir que son cosas informes no es decir que no tengan *formas*, sino que sus formas no encuentran en nosotros nada que permita reemplazarlas por un acto de trazado o reconocimiento claros. Y en efecto, las formas informes no dejan más recuerdo que el de una posibilidad... Así como una serie de notas pulsadas al azar no son melodías, un charco, una roca, una nube o un fragmento de litoral no son formas reductibles. No quiero insistir en estas consideraciones: llevan muy lejos.

(Valéry, 2005: 43)

1. Prueba 4. Lo informe

Para mí y de algún modo, no es que la forma se resista sino que no encontramos una forma dentro de nosotros que encaje con la forma existente que se está ofreciendo, por dogmas de la percepción y de la representación. Hay una desfiguración de los recuerdos que esa forma deja en la mente al no lograr ser reconocida, una posibilidad de forma, un movimiento o un devenir de forma. Cuando habla de *lo informe* se refiere a algo propio del dibujo, en este caso partiendo de unos fondos rocosos de Edgar Degas, quien a partir de una técnica azarosa para dibujar un acantilado (2005: 43)⁶ le permite reflexionar acerca de “hacer inteligible cierta estructura”. Algo que, “de entrada es para el ojo un desorden de pliegues” (Valéry, 2005: 43). Una piedra, un árbol, un trozo de tela y multitud de fragmentos de cosas no logran tener una forma determinada. Lo mismo ocurre con las formas orgánicas, son informes, y eso no les quita unidad y estructura. Dibujar lo estructural que concede existencia a estas unidades informes, requiere utilizar cierta capacidad sinestésica, es decir, trasladar a la mirada algo relacionado con el sentido del tacto, dar volumen a la forma a partir del movimiento de palpar hendiduras, grietas y relieves. Y aplicar para ello otras estrategias quizá efectistas pero propias del dibujo: el sombreado, las líneas de fuerza, los vacíos... para conseguir, como dice Valéry “punto por punto el conocimiento y la unidad de un sólido muy regular” (Valéry, 2005: 43).

Frente a *lo informe* hay una división entre lo que se cree ver y lo que se ve. Hay una suerte de huida. La costumbre lleva a prever o a adivinar las cosas como un signo preexistente y condicionado, antes de ver lo que hay delante. Pienso que para reponearse a esto (prever, el prejuicio, el conocimiento) el ejercicio del dibujo, es la mejor estrategia que conozco. Lo que queda suspendido durante el uso directo del dibujo, es lo que posibilita esta sensación de unidad o estado sólido, aún sin precedentes de esa forma. Mientras se busca con el ojo y con la mano, en la representación,

6 Comenta Valéry que Degas debía tener una forma bastante arbitraria de trabajar, se cuenta que en un estudio de acantilados, utilizó como modelo unos trozos de carbón quemado (*coq*) sacados de la estufa y que dejándolos caer al azar sobre una mesa, dibujó después con detenimiento sobre la huella dejada por ellos sobre el papel. No había ningún indicio al ver el dibujo final, de aquellos trozos de carbón.

1. Prueba 4. Lo informe

se detiene la memoria, y esto acaba siendo un bien que lo termina. Esta forma de empezar y acabar de la nada, es común y creo que incluso llega a constituirse como un saber que afecta a la práctica del arte y a su razón de ser, lo que toca hacer.

Claro que entre el objeto inicialmente informe, entre la mano y el ojo, ha habido algo más, un intercambio o correspondencia con el deseo, me siento capaz de llamarlo inspiración o gozo colmado, negociar o dominar la forma. Esta relación íntima con el objeto es un tipo de saber, o al menos el saber que intuyo que corresponde con la práctica artística. Es importante ver, captar, la instantánea y la memoria, pero también realizar los deseos a tiempo, dar cuenta de los deseos, avivar los deseos, mantenerlos despiertos, aún siendo únicos y singulares, reconocer aquello íntimo como importante.

De la misma manera que el pensador se defiende con palabras y frases, y lo que quizá protege es esa correspondencia con el objeto, defendiendo esa unión íntima surgida de amoldarse con el objeto ambiguo (lo informe), que dota de capacidad de cambiar a la acción y el pensamiento. Paul Valéry comenta un poco más tarde (2005: 45), “el artista también puede tratar de encontrar mediante el estudio de cosas informes, es decir, de forma singular, su propia singularidad y el estado primitivo y original de coordinación entre su ojo, su mano, los objetos y su voluntad”, y formula después una cuestión del saber muy importante, ¿qué es lo que sabe el arte? Y no es una pregunta a azar, ni mucho menos. El arte sabe la vida y la vida sabe el arte, y eso no es poco, de lo recíproco del pensar y del hacer surge la posibilidad de la experiencia. En palabras de Valéry: “Algunos se preguntan si el pintor necesita saber algo más que ver y servirse de sus medios” (2005: 43)

La lectura inversa, de la forma a *lo informe* también me es posible, me parece que es como si todo tendiera a deformarse, las imágenes más construidas se desmontan una vez han rozado su lógica y su intención, y entonces todo puede volverse de nuevo un amasijo de pliegues o de arrugas. Lo que deforma es la mirada, la lectura,

la mera presencia, casi toda interacción. Eva Lootz (2007: 93) escribe al respecto: “Hombres y mujeres en los grabados de Hiroshige son como pasas perdidas en la inmensa masa de un pastel crudo, la masa lenta y algo pegajosa de un sinfín de vidas, que no tienen que ver entre sí y, sin embargo, no pueden separarse”.

Y así es como ocurre con la mirada, nunca es neutral, ni limpia, ni mucho menos estable. Un texto o un dibujo no se han hecho, están haciéndose, el tiempo se ha abierto y la estructura también. Una vez tomada la decisión de acabar, una vez finalizados los cambios aplicados, el proceso parece que sigue manifestándose en ellos, aquello se sigue moviendo, un tipo de vida interna, como si tuviera memoria y reprodujese sus formaciones y deformaciones en un bucle.

¿Cuánto de esto es realmente así y cuánto es imaginación? ¿Realmente la obra tiene este tipo de movimientos internos? ¿Y si es así, cuánto de perceptibles son estos cambios? Yo creo notarlos, puedo decir que me afectan de esta manera descrita y si busco una explicación coloquial diría que es algo simple y asombroso, como un truco, algo “mágico”. Se puede pensar que para notarlos, hay que ser sensible o trabajarse cierta sensibilidad y esto incluye interesarse por estas cuestiones, querer obtener las “experiencias del arte”. Pero esto, ¿qué significado tiene? Es ambiguo, porque se puede ser sensible a unas cosas y a otras no. La sensibilidad es un cliché del arte, y si existe, me imagino que se parece más a tener la ingenuidad suficiente como para poder volver a dejarse afectar una y otra vez, por el mismo efecto. Y no sólo con la credulidad y la inocencia de un niño que mira las cosas como por primera vez. También algo intermedio entre saber y no saber. Como un adolescente, conociendo las reglas del juego y no sabiendo como comportarse al respecto, o no queriendo hacerlo. Me atrevo a pensar que hay algo pretendido e inmaduro en la creación. Actitud, que también acaba en un cliché, a saber, cierta acepción romántica de la artista o el poeta que se ajusta a los hechos; ya que en definitiva, hay algo muy ingenuo en el hecho de permitirse serlo.

El envalentonamiento se tropieza con lo real inevitablemente, y junto con el saber se ha adquirido el saber de culpa, de vergüenza, de enjuiciamiento.

Regreso otra vez al rubor que me produce la escritura, al no poder reconocer estos textos que he escrito. Me reprocho, pienso, que parecen textos adolescentes, por lo que tienen de afectados. Y es que son orgánicos: ramifican, son arbustos, después arbóreos, y después florecen. Mis dibujos envalentonados tienen algo de novelesco también, la acción es lo que importa, la acción de las palabras y la activación de los trazos. Todo sucede en un texto, hay una exageración de las intenciones, una hipérbole de la lectura, algo que se parece a un estado de ánimo despuntado, una voluntad desmedida, que puedo entender como un desfase.

Un retroceso en el tiempo, donde la esperanza tiene más protagonismo que el aprendizaje. Donde la motivación y la curiosidad son más importantes.

¿Qué hay del texto en mí? Lo que motiva en el texto es que es una *estructura abierta* donde la esperanza (esperar, empezar) se opone al saber. La filósofa búlgara Julia Kristeva situó lo valiente como provocación, como algo maniaco, y le concede una condición fálica al texto, lo que le hace imponerse, como ella lo expresa: “el triunfo del yo a través del fetiche en el texto” (Kristeva, 1995: 132). En la adolescencia este triunfo se atenúa gracias a la ingenuidad, al atrevimiento y al sentimiento, algo muy cercano a la *escritura novelesca*. Dado que según la norma, el adolescente tiene derecho al imaginario, es decir, “nuestra sociedad no prohíbe una afirmación fálica de ese tipo en la adolescencia” (1995: 132), hay un lugar reservado para la escritura novelesca. Para que la sociedad acepte estos productos, así pues, para integrarlos entre sus paradigmas, lo desmedido se inserta bajo unos pretextos y en un lugar preconcebido para “el adulto” (Kristeva, 1995: 132). En este lugar, como ella explica, el adulto sólo tiene derecho a ellas como lector de novelas, espectador de películas, de cuadros, o como artista. Se convierte por tanto en un estilo literario o género: lo novelesco. La narrativa, en la que es posible ser enteramente valiente o sentimental.

1. Prueba 4. Lo informe

La regresión puede ir más allá en el tiempo, hacia la infancia y al nacimiento. Como la incontinencia del artista adolescente⁷, o como Julia Kristeva apunta algo más adelante (Kristeva, 1995: 135), “el escritor, como el adolescente, es aquel que puede traicionar a sus padres—perderlos contra ellos mismos—para ser libre”. De esta manera no se crece, y el niño que no tiene del todo la palabra, aspira a ser adolescente. El *superyó*⁸ (Laplanche, Pontalis, 2007: 419) se vuelve tan flexible, que el lector queda recompensado. La recompensa es *lo informe* porque se comprende a demanda, porque aquello que no tiene forma, puede tener la forma que (se) quiera y esto es fruto de una enorme generosidad y agradecimiento. En el arte, en la escritura, en un texto que no acaba, como en una invitación, esperando respuesta y experiencias. Un niño se maravilla instantáneamente, pero cada cual lo hará a su manera y hay una correspondencia de dos formas inacabadas (la del niño y la del objeto), que según Kristeva se corresponde a lo posible, es decir: “una forma inacabada que es también la de todos los posibles, la del *todo es posible*” (1995: 135)

Si lo que se escapa a la forma tiene una estructura inacabada, y un valor ambivalente, todo lo hecho con una intención determinada, que se puede entender como afectiva, consigue nacer. Algo que sostiene Valéry en sus textos sobre arte (2005: 43-45), *lo informe* es aquello que por definición o por fragmento no tiene forma, puede entenderse también en perpetuo cambio o nacimiento, y por lo tanto está produciendo esperanza. El escapismo de *lo informe* a ser reconocido, resulta ser un gran poder de ambigüedad, una apertura de lo posible y, en ese caso, perderse como una viable forma de saber. Tanto dibujar como escribir son extravíos en el tiempo, suponen

7 *Retrato de un artista adolescente*, es una novela de James Joyce (1995). Stephen, un joven vehementemente y sensible, es el protagonista y narrador de la novela que comparte sus pensamientos de forma incontinente, tal y como le vienen a la mente, la novela es un monólogo directo de la vida del joven, sus rupturas y conflictos con la sociedad de su época. El estilo de Joyce al escribir esta novela es libre y muta para corresponderse a la edad y a las fases vitales del protagonista, desde los balbuceos del bebe, a lo confesional de la primera persona, hasta lo narrativo de la tercera persona.

8 El Superyó es para Freud una instancia moral y enjuiciadora de la actividad del yo (yoica). Esta surge como tras la resolución del complejo de Edipo y constituye la integración o internalización de las reglas y prohibiciones parentales.

no comprender aún avanzando, supone incluso una huida consciente para hacer y también una conciencia de *hacer-nacer*.

En todos los casos la forma informe remite a algo fetal que según mi lectura, intuye a su vez una esperanza de nacimiento. Encuentro varios ejemplos que me sirven para ilustrar esta idea que viene desarrollándose. Están los dibujos y esculturas del artista californiano Ken Price, en los que esta forma informe toma el protagonismo e irrumpe en narraciones y paisajes, la extrañeza de esta nueva presencia que invade la realidad de forma ilegible estaría dando cuentas de la idea del nacimiento de forma literal; también estarían en el mismo lugar algunas de las pinturas del canadiense Philip Guston, en las que lo informe no aparece como figura sobre fondo, sino como condición que afecta a todo objeto que existe en el cuadro. Lo informe está presente en casi todas las obras de la artista Marisa Mertz, de una forma muy explícita.

No pretendo dar una lectura sencilla a ninguna de estas obras, las cito porque en ellas intuyo la presencia informe como algo relativo tanto al proceso artístico, como a la sensación de génesis que se asocia con el mismo, y con algo primitivo relativo al ser en el tiempo. Me sirvo de esta cita de Helénè Cixous para terminar este capítulo y abrir un lugar donde comience el siguiente.

Me apasionan los actos de nacimiento, potencia e impotencia mezcladas. El estar-escribiendo-o-dibujando. (Pero, ¿porqué hemos perdido el gerundio en francés? El verdadero tiempo de este texto es el gerundio.⁹)

No hay final en el escribir o el dibujar. Nacer no es –finito

Dibujar no es –sino un nacer. Dibujar no es, nace.

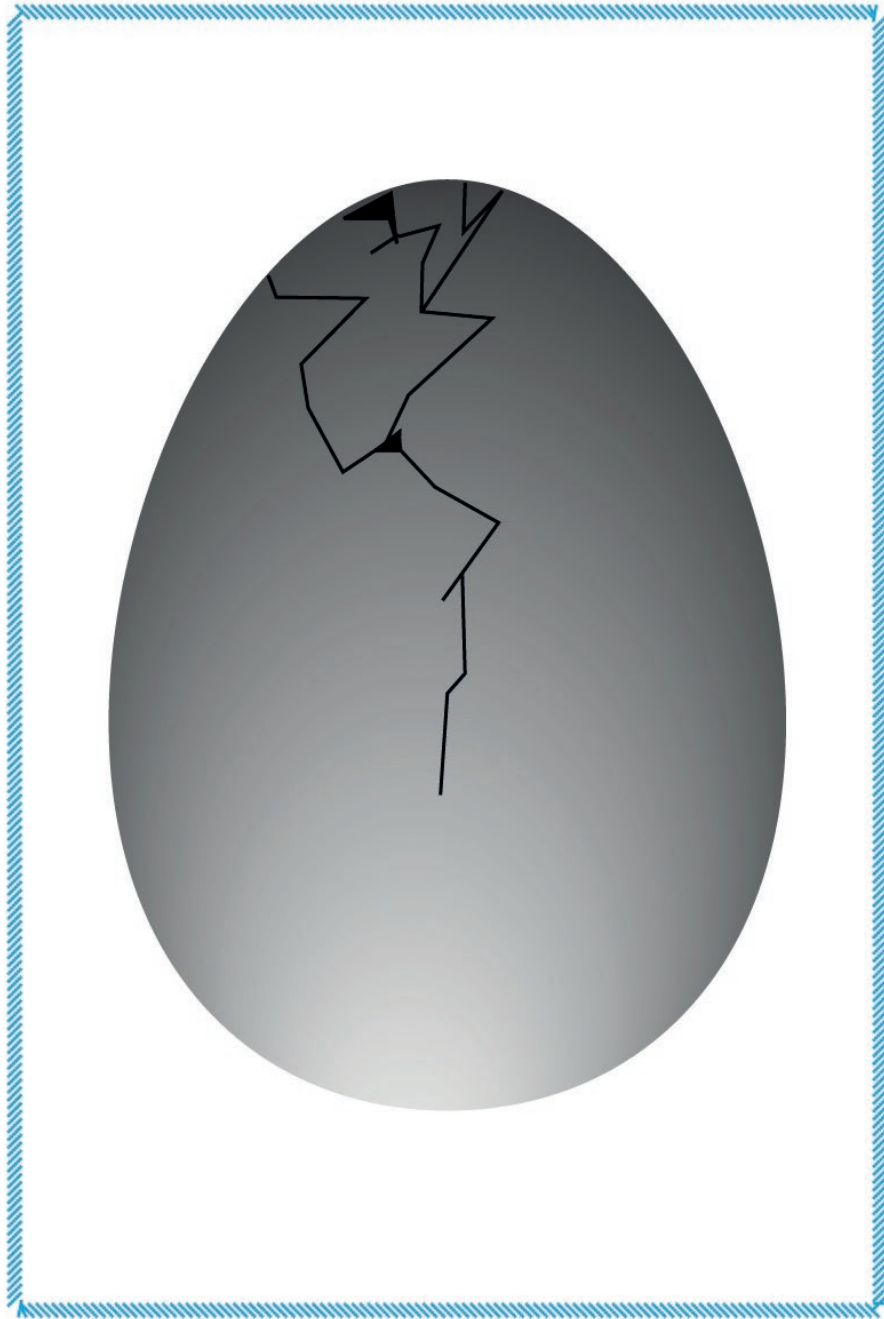
–¿Cuándo dibujamos?

9 Apuntan los traductores en (Cixous, 2010: 31). “En francés, la forma verbal para expresar un acto que está en proceso se construye mediante la locución *être en train de + verbo en infinitivo*. Una locución que, en castellano, se traduce normalmente por el gerundio (raíz del verbo + ando/iendo). Lo que hemos traducido como estar-escribiendo-o-dibujando aparece en el original francés como sigue: *être-en-train-décrire ou de dessiner*.”

1. Prueba 4. Lo informe

–Cuando éramos pequeños. Antes del violento divorcio entre el Bien y el Mal. Por entonces todo estaba mezclado y no había culpa. Sólo deseo, búsqueda, y error. Búsqueda, es decir, error. Error: progresión.

(Cixous, 2010: 32)



Accidente

Una vez me enamoré
durante un accidente de coche a cámara lenta
(Ocean Vuong, 2018: 111)

Fingía que me caía a propósito para reflexionar sobre el error. Aparentaba desplomarme para tomarlo como descarte recuperado, pero era una caída un poco exagerada. Caía para parecer protagonista de una intención excesiva. La idea bromeaba desde su forma. Simulaba la caída, pero había algo que no escapaba al gesto absurdo de caer. Al caer, recibía algo. Al fingir caer, también. Todo lo consigo por accidente.

En mi trabajo yo lo he experimentarlo de ese modo. Amenudo en el papel que he utilizado como plantilla o como fondo sucio, o en las fotos, o en los momentos en donde no buscaba nada y simplemente me movía sin objetivo. A veces, se me ha olvidado detener la cámara de vídeo y luego reparo en que he encontrado algo que parece completo: una sombra, un recorte, una mancha, una huella, una aparición no deseada. Para emitir necesito de una afirmación, que quizá surge desde una motivación inconsciente, y se ofrece a veces como cosa acabada. Otras veces como comienzo de algo nuevo. Y este algo se presenta como prometedor y fresco tras los intentos repetitivos de intención, que con paciencia traman el trabajo, pero que también tienen la capacidad de sobarlo, manosearlo o avanzar en forma de mejora técnica hasta padecer de manierismo. Y avanza hasta estropearlo. Me dice: -Acércate al borde- Desajustar el equilibrio hasta caer.

1. Prueba 5. Accidente

El sentido de la *prueba* cambia, de sujeto a objeto. El objeto me pone a prueba. Con o sin voluntad el objeto puede conmigo, claro, diréis: “es una forma de ver el objeto personalizado”. Y diré yo: “Claro, ¿cómo lo puedo ver sino? Lejos de esto, más fácilmente es que *prueba* aquí, tiene el significado de huella o de resto con voluntad de comprobación. En términos matemáticos, por ejemplo, la *prueba* es el resultado que verifica un cálculo, y que representa al mismo tiempo dicho cálculo a la inversa, y por otro lado en la investigación forense y criminal, la *prueba*¹⁰ es el resto que cuenta el proceso que está invisible, y que se intenta adivinar. Ambas cosas son diferentes, pero lo que tienen en común es que un movimiento de retroceso parte desde una diferencia entre las generalidades, que representa un bucle con el inicio, una concordancia de sentidos, lograda por accidente y ajena a la intención:

La montaña que tanto te ha gustado sólo era en su origen un accidente del terreno causado por un movimiento telúrico. El Himalaya del que dices inspira una veneración sagrada, es el resultado de un choque terrible de continentes a la deriva.

(Cheng, 2006: 42)

10 Todas las acepciones de Prueba según la RAE:

1. f. Acción y efecto de probar.
2. f. Razón, argumento, instrumento u otro medio con que se pretende mostrar y hacer patente la verdad o falsedad de algo.
3. f. Indicio, señal o muestra que se da de algo.
4. f. Ensayo o experimento que se hace de algo, para saber cómo resultará en su forma definitiva.
5. f. Operación matemática que se ejecuta para comprobar que otra ya hecha es correcta.
6. f. Análisis médico.
7. f. Muestra, cantidad pequeña de un alimento destinada a examinar su calidad.
8. f. Examen que se hace para demostrar o comprobar los conocimientos o aptitudes de alguien.
9. f. En algunos deportes, competición.
10. f. Muestra del grabado y de la fotografía.
11. f. Reproducción en papel de una imagen fotográfica.
12. f. Der. Justificación de la verdad de los hechos controvertidos en un juicio, hecha por los medios que autoriza y reconoce por eficaces la ley.
13. f. Impr. Muestra de la composición tipográfica, que se saca en papel ordinario para corregir y apuntar en ella las erratas que tiene, antes de la impresión definitiva. U. m. en pl.
14. f. pl. Der. Probanzas, y con especialidad las que se hacen de la limpieza o nobleza del linaje de alguien.

Ante esta cita pienso inmediatamente en la experiencia estética. La desconfianza surge al leer entre líneas en el mismo párrafo: belleza, naturaleza y arte. Como formulando un puré que sabe a las tres verduras en la misma medida. No se pueden diferenciar, y no quería irme tan lejos, pero el sabor me trae a la mente a Hegel, para quien el arte contradice a la naturaleza porque compite con ella. Ramírez Luque lo desarrolla de otra manera (1988: 109): “La obra bella del hombre aunque producto artificial no hace sino resaltar lo bello natural. No sucede del mismo modo cuando la obra humana no tiene como primaria esta intención estética, cuando lo que se pretende es violentar lo natural, en cuanto a que se lucha precisamente contra el aspecto sensible de las cosas, que se presenta como obstáculo. Porque aquí lo que resulta es el aspecto de utilidad del producto humano, su funcionalidad, lo que supone una actitud muy diferente a la del esteta”.

Hasta aquí he llegado pensando que parece que para dotar de sentido al accidente estético, hace falta una mirada estética. Y lo cierto es que esta explicación quedó bastante obsoleta ya que hoy es más que comprobable que la mirada estética que existe desde la convención, también responde a las exigencias de funcionalidad y responsabilidad social.

Todo tiene que ver con la mala reputación de la estética, como introduce Rancière “la obra de arte significa el fin de su era o la perpetuación de sus fechorías. En uno u otro caso, la acusación es la misma: la estética sería el discurso capcioso mediante el cual la filosofía —o una cierta filosofía— desvía en provecho propio el sentido de las obras de arte y de los juicios sobre el gusto” (2004: 9). Esta acusación aparece reflejada en la introducción de *El Malestar en la estética*, (Rancière, 2004). En ella, se hace referencia a la idea de Bourdieu de hace veinte o treinta años, en la que formulaba a Kant y su noción del juicio “desinteresado”. Este concepto de Kant. El juicio cuya función debía situarse en el lugar de la negación de lo social, en miras del

sentido del progreso, en el cual la distancia estética tenía la utilidad de separar los gustos de la necesidad, en un contexto de *habitus*¹¹ popular y la distinción cultural reservada a los que poseen los medios para ella. (Bourdieu, 1988: 100). En las vanguardias del mundo anglosajón, a través de las ilusiones y las proclamas del arte, se mostraba la realidad política e ideológica, y de la conjunción de ambas, se fijaban las condiciones de la práctica artística. Según Bourdieu, la cultura importaba como un asunto ajeno a la economía y a la política, mientras que por otro lado se figuraba el advenimiento de un arte postmoderno, que rompía con las expectativas de las vanguardias, y que para Rancière venía bajo el título de una formulación anti-estética (2004: 9).

Ahora que vivimos en una pausada y larga transición entre modernidad y posmodernidad, en la que ambas tiene el mismo protagonismo, para este autor, la crítica antiestética también ha pasado de moda. Porque la opinión dominante no consigue denunciar en todas las formas de explicación social, y las utopías emancipatorias han pasado a ser responsables del horror social. El discurso, la acusación a la estética se ha invertido, la estética con una pretensión de nueva forma de pensamiento, se ha vuelto el discurso bloqueador de ese cara a cara, haciendo que el gusto o el sentido de la obra pertenezcan a la maquinaria de pensamiento al servicio del sueño de emancipación social, o al absoluto filosófico o al del poema, “Y así como canta el retorno a la política pura, celebra renovadamente el puro cara a cara con el acontecimiento incondicionado de la obra” (Rancière, 2004: 10), convive una estética especulativa (lo inteligible) con la estética de lo sensible, sin terminar de reconciliarse. Rancière se vale de Alain Badiou para retomar principios opuestos, desde la idea platónica de que las obras de arte son acontecimientos y por tanto “una estética

11 Según Pierre Bourdieu, el *Habitus* hace que personas de un entorno social homogéneo tiendan a compartir estilos de vida parecidos. El concepto de *Habitus* se remonta a Aristóteles; es la traducción latina que Aquino y Boecio dan al concepto aristotélico de *Hexis*. El *habitus* como término entre por un lado el acto y la potencia, y por otro lado entre el exterior y el interior. Es en Bourdieu donde el *habitus* va a recibir al mismo tiempo una formulación sistémica y sociológica. Este concepto sirve para superar la oposición entre “objetivismo” y “subjetivismo”

que somete la verdad a una (anti) filosofía comprometida con la celebración romántica de una verdad sensible del poema” (Badiou 2005, en Rancière, 2004: 11)

El problema está para Rancière tal y como lo resume en un pensamiento de mezcla, resultando en confusión romántica entre pensamiento puro, los afectos sensibles y las prácticas del arte. Es curioso que aparezcan separados, porque desde el arte no se percibe separación, sino que parecen matices de una misma cosa. Desde el enfoque idealista del arte, lo sublime se opone a lo idealista, que Lyotard ejemplificará en el choque con el Otro soberano que se opone a las ilusiones modernistas del pensamiento, dando lugar a dos utopías: una totalitaria y otra estética (Rancière, 2004: 12)

Si reconozco que en la práctica sucede el accidente, ¿me puedo permitir considerarme esteta sin miramientos porque he tenido que utilizar este tipo de mirada de choque?, ¿en lo que atañe a posicionarse en la práctica, reconocerse esteta supone un problema? Estetización en lo político y politización de la estética son problemas de la conjunción entre ambas nociones. Una construcción paradójica y teórica actual como la que se dio entre naturaleza, arte y belleza en su momento.

Como Rancière explica, inmersos en esa confusión estética y el malestar que esta produce, nuestros gustos se transforman no sólo por antigua distinción social (Bourdieu en Rancière, 2004: 12), sino que también produce cambios en el orden social. La estética sigue siendo un campo y un concepto muy confuso. Pero a la vez, sus supuestos ayudan a aislar los objetos, las experiencias y los pensamientos propios del arte de todos los demás. Permite que escritoras, poetas, músicos y artistas consigan situarse en el mundo de las cosas que existen y de las que están por existir. Propone un lugar de pensamiento en el que que puedan encontrarse, pensarse y comparar experiencias desde diversas distancias: desde lejos, para desligar las cosas de su tiempo y relacionarlas por otros criterios; y desde cerca, como en la intimidad más cotidiana de la literatura, es decir, las apreciaciones más personales

y autobiográficas. Por ejemplo, en *La vida de Henry Brulard*, Stendhal, compara las evocaciones insignificantes de los recuerdos de su infancia con los recuerdos de las montañas de un escritor chino, Shen Fu¹² para dar testimonio de una actitud estética idéntica, una coincidencia ajena al tiempo y a la diferencia entre ambas culturas. Es así como se puede llegar a tener una sensación de comunión estética con imágenes que no pertenecen a nuestro tiempo ni lugar, imágenes que parecen estar hablando dentro de nosotras aunque no nos pertenezcan.

La *coincidencia estética* puede pensarse no sólo como similitudes entre cuestiones de gusto, época, estilo, o narración social, sino como formas esenciales de origen antiguo y ligadas a la vida cotidiana. Formas establecidas antes que la historia, que la antropología situaba en la magia y en los rituales más básicos de expresión de la forma vital. Arno Stern afirmó que lo importante está en lo banal (Stern, 2014), cuando señalaba que existe una misteriosa coincidencia en las fases de aprendizaje en el dibujo del niño. Pasando por significantes idénticos que se repiten a través de procesos de simbolización en diferentes culturas inconexas entre sí. El arte se realizaba incluso sin acuerdo, a través de una educación sensible, inscrita en lo oral o en lo instintivo, formalizada a partir de los acontecimientos de la vida cotidiana y los ruidos sin importancia. Es decir, sus manifestaciones inmediatas, sus acontecimientos.

Para Rancière no hay arte en general, ni conductas o sentimientos estéticos colectivos. La estética es un discurso nacido hace dos siglos, cuando las bellas artes se separaron de las artes liberales. Desde entonces no basta con que haya arte o que genere disfrute, ha de existir un pensamiento que lo identifique. No basta con el saber hacer o el virtuosismo técnico, se necesita de una o varias historias, una propuesta de “régimen representativo” (Rancière, 2004: 16). Sin embargo, podríamos separarnos de ese marco representativo, ignorar la estética, si pensamos en

12 Shen Fu (沈復) fue un escritor chino de la dinastía Qing, nacido en 1763 y probablemente fallecido en 1810. De él se conservan solo 4 capítulos de su autobiografía *Seis capítulos de una vida flotante* (浮生六記) hallada en 1849 e impresa en 1877.

que algunos hechos no necesitan de significación. Como ocurre con determinadas coincidencias que vienen dadas sin explicación, o por una corazonada, como la que lleva a Stendhal a poner en paralelo su biografía a la del escritor chino Shen Fu, saltándose las reglas del tiempo. Es una relación intuitiva: caprichosa y accidental. Paul Valéry golpea aquí con estas palabras:

Lo que más choca al hombre es también aquello que le parece en mayor grado accidente, y este accidente más chocante es el acontecimiento que le muestra a sí mismo sometido a unas determinadas leyes.

El hombre contempla como por accidente y no experimenta sino por accidente la manifestación y la evidencia de las leyes que lo gobiernan, que lo hacen, lo deshacen, lo alteran, lo animan y lo ignoran. Sólo siente el latir de su corazón en los momentos críticos.

Si cae, se encuentra consigo mismo. Tropezaba consigo mismo. Si puede soñar (e incluso pensar) en robar, en no morir, en..., etc, es que las leyes son extrañas a su pensamiento. No son en él más que superficie: *accidente percibido por accidente*.

(Valéry, 1977: 84)

Si reconozco que todo lo que hago en el taller sucede por accidente, tengo que declararme expectante de mis propios accidentes o de los que ocurren a mi alrededor. Cuando estoy en práctica, soy espectadora de mí misma. Y me complace comprobar que según Boris Groys puedo no estar equivocada ya que la actitud estética es la actitud del espectador (Groys, 2014: 2). Esto último también es concederle al artista un carácter azaroso y fenoménico que no resulta para nada extraño. Su mirada por delante de su acción es lo que permanece en el tiempo. Subsiste su mirada: la prueba de su actividad. La obra fascina porque desaparece el autor, “ella nos desprende de él y nos obliga a verla como la verán los futuros lectores; pero

eso no significa que ha ganado una identidad fuera del tiempo. Lejos de retirarse de nuestro tiempo, como de todo tiempo, ella invade ante nuestros ojos el campo del pasado y del porvenir, adelanta su presencia a lo que todavía no es y el sentido de esa presencia se nos oculta en parte.” (Merleau-Ponty, 1964: 255)

Al inicio de la estética, los filósofos no se pudieron inventar las relaciones entre lo escrito y lo visual, entre el arte puro y el aplicado, o entre las formas del arte y las formas de la vida pública, sólo pudieron conceptualizarlas. A esta categorización le fue dado el nombre de estética. En un principio fué construida según criterios más técnicos (modos de hacer) y más adelante a través de una narrativa de lo sensible. Desde ambos lugares, la estética no es sólo el pensamiento de la sensibilidad, sino del sentido contradictorio de las obras de arte, lo único que permite definir las. Hegel se refería a esta sensibilidad como pensamiento del *sensorium*¹³, un espacio paradójico que atiende a una norma de adecuación perdida entre una facultad activa y una facultad receptiva. Lo perdido en esta adecuación estaría en la unión de los opuestos *actividad voluntaria* y *pasividad*. Pero a pesar de los intentos de conceptualización de la estética, la obra no ha ganado una identidad nueva en el tiempo, sino que ha generado un tiempo nuevo ajeno al de la historia. Explica Merleau-Ponty (2010: 246): “El tiempo nuevo que ella instituye, por ser diferente del tiempo de la historia real, no le es ajeno, pues en todo momento ella existe en la triple dimensión del presente, del pasado y del porvenir y, aunque sigue siendo la misma, siempre está a la espera de su propio sentido. No es sólo su imagen que se renueva, es ella misma que dura, para quien la duración es esencial, puesto que está hecha para vivir la prueba de los cambios del mundo y del pensamiento de los otros.”

Para Hegel, el origen del arte estaba en el dibujo del niño, cuya capacidad artística natural se sujeta a las contingencias de la vida, la naturaleza, sus ruidos y los acontecimientos vitales más subjetivos. Es la misma idea de la que partía Arno Stern

13 *Sensorium*, según Newton, era el espacio como órgano de Dios. Hegeó dió a este concepto el sentido de lo receptivo, de la facultad pasiva de sensibilidad.

(2014): la vida material sin arte como arte. Esa contradicción es necesaria y si se suprime en el pensamiento, se suprime también el arte y la experiencia o sentimiento estético que se quieren preservar.

La conceptualización del arte actual se sitúa en torno a su función entre la visión crítica, el discurso útil para el cambio requerido por las políticas emancipatorias, y en el lado contrario lo poético, el medio sensible de la subjetividad y de la afirmación del arte como belleza, y más allá de su inclinación de un lado o del otro, es la lectura resultante de su instrumentalización. Iñaki Imaz reflexiona en su tesis: “en cualquier caso, entiendo que ambas (posturas) rehúyen la radicalidad propia del arte entendido como praxis (...) La experiencia nos muestra que parte de condiciones dadas, pero no para progresar sobre ellas ni para generar progreso” (Imaz, 2014: 140). Más allá de su conceptualización por manos de la estética y de la mediación, más allá de su faceta política de todo, el arte como praxis pretende poco más que producir lo nuevo generando cierta resistencia.

El arte, en su práctica, opone resistencia y crea lo nuevo, pero ni por oponer resistencia es exactamente crítico o transgresor en el sentido habitual, ni es exactamente expresivo ni bello por crear lo nuevo, que tal y como hemos tratado de definir en el apartado correspondiente, se caracterizaría por ser una suerte de nada activa, tan alejada de gestos catárticos como de lo que normalmente se entiende por instauración de la belleza. Como praxis, se parece al preferiría no hacerlo de Bartleby¹⁴

(Imaz: 2016, 140)

Esta confusión redundante en la estética permite que puedan coincidir los significantes *accidente* y *sagrado*. Pero yo no quería hablar tanto de la estética, quería

14 Iñaki Imaz sobre este ejemplo (Imaz: 2016, 140) “Me refiero a la frase que pronuncia una y otra vez el protagonista del relato Bartleby el escribiente (Melville, 2009)”. Sobre el mismo, dice Deleuze (1996: 99): “[Bartleby] Sólo quiere decir lo que dice, literalmente. Y lo que dice y reitera es PREFERIRÍA NO, I would prefer not to. Es la fórmula de su gloria, y cada lector enamorado la repite a su vez. Un hombre enjuto y lívido pronunció una fórmula que vuelve loco a todo el mundo.”

volver al taller. Quería hablar del accidente y incorporármelo, me he perdido entre tantos libros. ¿Cómo vuelvo de allí? Vuelvo a la cita de Cheng “La montaña que tanto te ha gustado sólo era en su origen un accidente del terreno causado por un movimiento telúrico” (2006: 42). Su frase recortada dónde a mí me conviene, me coloca de nuevo en mi espacio de trabajo. Espacio propio que no es más que un bucle entre hacer, esperar, saber ver, saber ver venir y reconocer un instante que no espero. Un juego cuyo sentido es profundo: impresionarse y utilizarlo para impresionar. Un juego sin reglas. Mucho más emocionante que saber reconocer que es arte y qué no lo es, esto último a mí no me interesa nada. Lo que hago en el taller se parece más a un juego de imposición de roles, atribuirme a mi misma una capacidad nueva: como por fuerza natural, ser naturaleza.

Ser accidente, meter los pies en lo sagrado. Es como uno de los juegos en la infancia de Marina Tsvietáieva, *Der Swarze Peter*. Es como ella lo cuenta: “Oh que juego tan maravilloso, mágico, incorpóreo: del alma con el alma, de la mano con la mano, del rostro con el rostro, de todo menos de la carta con la carta” (Tsvietáieva, 1991: 37). El juego que disfrutaba Tsvietaieva no era más que un juego de cartas parecido al juego del mentiroso. Tenía una única regla, robar cartas para hacer parejas y hacerlas salir de la baraja, pero se hacía a través del engaño, sobre todo era un juego de rostros, cada rostro era un acontecimiento que cambiaba las reglas del juego. Para Marina Tsvietáieva, el diablo, un significante muy personal para ella, estaba detrás de todos sus juegos. El diablo era la forma que tomaban sus asociaciones secretas, acontecimientos misteriosos que se mezclaban con la realidad y se convertían en su escritura. En la práctica Tsvietáieva hacía como aconsejaba Bresson: “Formas que parecen ideas. Considerarlas como verdaderas ideas” (2007: 35)

Tener un accidente y caer en la poética de la confusión. Un accidente a cámara lenta como el del verso de Ocean Vuong. El acontecimiento que, Deleuze ejemplifica a través de la imagen del vapor en la pradera es aquello que se eleva precisamente en la frontera, en la bisagra de las cosas y las proposiciones. Incluso entre las cosas y

1. Prueba 5. Accidente

los fenómenos que las cambian. El vapor no es la pradera, funciona como un reflejo. Significa una diferencia pero no se opone a ella, más bien, flota sobre la pradera. La pradera es más bella porque el vapor la difumina y la empapa. La pradera entonces acontece. ¿Qué es acontecimiento? Aquello que sucede entre la cosa y el fenómeno. Tiene una intención doble. Es esa bisagra del acontecimiento-verbo detenido en un presente que no lo es. También horizonte. Vapor y pradera se funden como mar y cielo.

El acontecimiento subsiste en el lenguaje, pero sobreviene a las cosas. Las cosas y las proposiciones están menos en una dualidad radical que a uno y otro lado de una frontera representada por el sentido. Esta frontera no las mezcla, no las reúne (no hay monismo ni dualismo) es más bien como la articulación de su diferencia: cuerpo / lenguaje”

(Deleuze, 2005: 52)

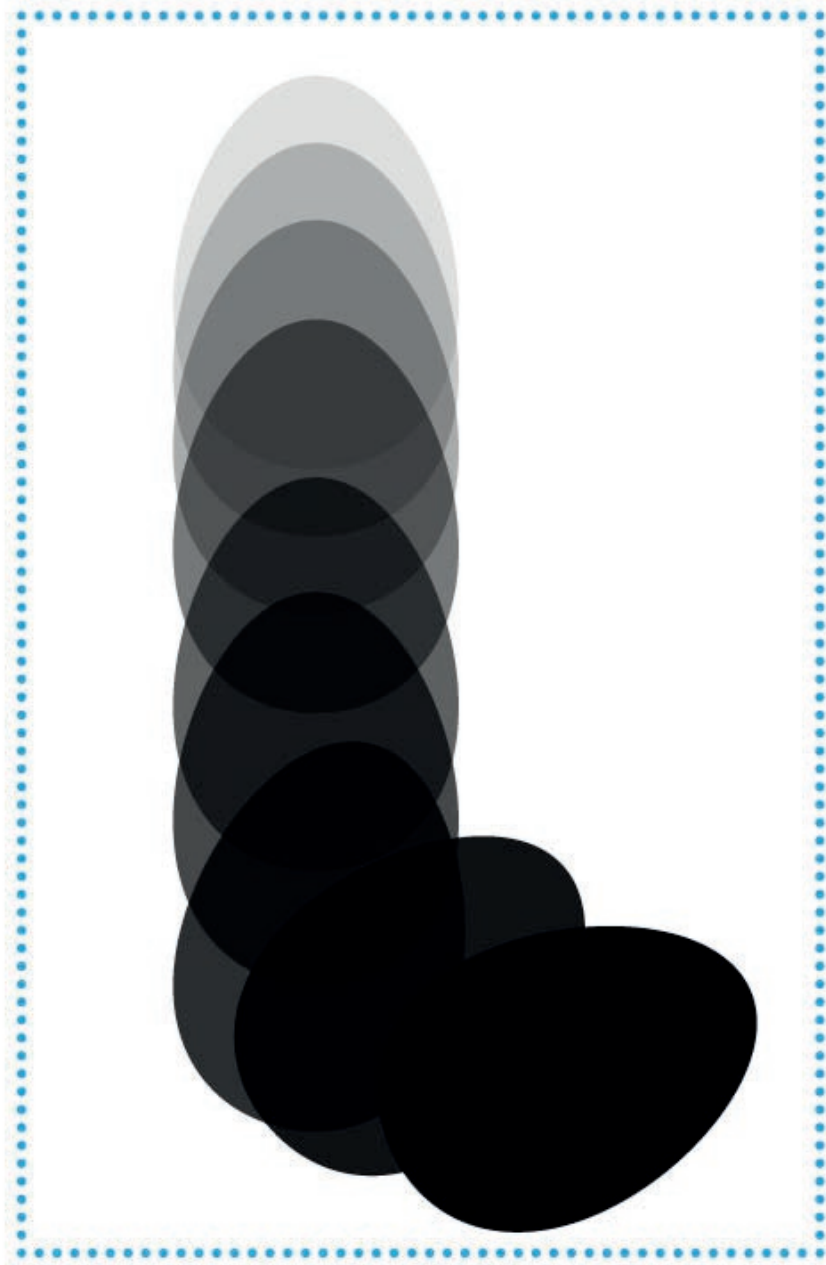
Ahora, cuando el accidente premeditado recupera el sentido cómico de la caída, recuerdo un concepto que creo que define airoosamente mi trabajo: una *boutade* según el diccionario de la RAE, es una “intervención pretendidamente ingeniosa, destinada por lo común a impresionar”. Imagino aquí una acrobacia torpe, un desliz, una salida del plano. La salida tiene doble intención, una fenoménica que provoca la impresión y una estructura interna de ingenio que la sustenta. Un accidente a propósito, una tendencia a caer que provoca una reacción inesperada, ¿o algo esperado como sorpresa?. Sin esa sensación brusca no hay experiencia estética, supongo. No nos choca. El acontecimiento ha acabado abrazado al accidente en este texto porque Deleuze los ha emparentado. Tienen que estar los dos. Pero con una diferencia importante: el accidente es lo que sucede, mientras que el acontecimiento es la señal de que el accidente sucede. El acontecimiento es lo que te gira la cabeza. Una llamada de atención, incluso en sus sentidos negativos. En palabras de Deleuze:

Que en todo acontecimiento esté mi desgracia, pero también un esplendor y un estallido que seca la desgracia, y que hace que, querido, el acontecimiento

1. Prueba 7. Accidente

se efectúe en su punta más estrecha, en el filo de una operación, tal es el efecto de la génesis estática o de la inmaculada concepción. El estallido, el esplendor del acontecimiento es el sentido. El acontecimiento no es lo que sucede (accidente); está en lo que sucede, el puro expresado que nos hace señas y nos espera.(...) es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que sucede”.

(Deleuze, 2003)



Caricatura

Arte y Broma.

Ambas categorías tienen sangre común. Lo insólito y lo imprevisto son su mutua esfera. Pero no nos confundamos, pues me quiero referir a los puntos más elevados del arte. A los cuentos de Poe, a los Cantos de Maldoror, a las estatuas de la isla de Pascua, y no a esas bromas inocentes que nos divierten un cuarto de hora, sino a las muy fuertes, a las que de repente nos dejan atónitos y nos mudan en piedra, por ser unas bromas tan buenas e imprevistas.

(Jean Dubuffet, 1975: 68)

Una caída es un error, si no es dramática siempre será cómica. En la película *The Party* de Peter Sellers (1968) el torpe protagonista, un extra, echa a perder el rodaje de una película y es despedido. Pero a través de una confusión es invitado a la fiesta, cuyo ambiente acabará convirtiéndose en un desastre. ¿Qué nos hace reír de cualquiera de sus absurdas anécdotas y sus múltiples meteduras de pata? Leonardo Gómez-Haro nos recuerda que la risa consiste en una serie de síntomas físicos que son difíciles de explicar pero que provienen de diferentes estímulos que varían desde lo sensorial, pasando por la alegría anímica hasta el reír intelectual, que es una forma más elaborada de sentimientos que relacionan lo gracioso, lo ridículo y lo cómico. La risa requiere de relaciones complejas. Hoy en día se sabe que “según los últimos avances en neurociencia, el sentido del humor se encuentra pues, en el lóbulo frontal derecho del cerebro. El mismo donde residen las actividades artísticas, por cierto” (Rodríguez Cabezas, 2002: 51, en Gómez-Haro 2013: 30)

Pero no hace falta explicarme científicamente de dónde surge el humor en mi cerebro, porque como Dubuffet, yo pienso que arte y broma están emparentadas y venían así de serie al menos en mi persona. Y esto es sencillamente porque puedo reconocer qué me produce placer, un placer de sesgo humorístico al que se refería Freud cuando dijo:

El humor comprende numerosas especies. Tantas como sentimientos emotivos nos queramos ahorrar a favor del placer humorístico. La dificultad estriba, por tanto, en que el número de esas especies se amplía con cada artista o escritor que logra someter emociones que antes reinaban libremente en su interior.

(Freud 1981: 212, en Gómez-Haro, 2013: 32)

Freud quería decir que el humor, ya sea el chiste, la sátira o cualquier estrategia cómica, tenían como finalidad alejar a quien tiene la ocurrencia, de cualquier tipo de desarrollo afectivo que obstaculizase el efecto del placer. Según entiendo, la estrategia viene a favor de quien quiere disfrutar directamente, sin demasiada elaboración afectiva. Aunque también hay que tener en cuenta que el humor se puede presentar muy bien elaborado de otra manera, siguiendo su propia retórica o caminado al revés de la misma, como sucede en la ironía o en el sarcasmo. El placer viene dado en cualquier caso, del hecho de ridiculizar el objeto o el sujeto a través de la condescendencia o el resentimiento, o a una misma. Precioso ejercicio de humildad y banalización. Más allá de los géneros humorísticos, siempre se pone en duda a la fuente y en evidencia al manifestante. Y esta es probablemente la razón del placer humorístico: que destruye de un tazo en la cara todas las relaciones y convenciones junto con la presión de autoridad que una ejerce sobre sí misma.

Pero no solo las destruye, sino que las transforma en libertad. No es tan extraño que este concepto entrase a formar parte en el arte y en la música del siglo XX,

1. Prueba 6. Caricatura

el arte moderno debía dar cuenta de ello. El célebre compositor Claude Debussy mencionó este ideal: “El artista debe buscar disciplina en la libertad” (Debussy en Jiménez, 2004: 161, en Gómez-Haro, 2013: 118). ¿Pero qué sucede después cuando esa supuesta libertad se convierte en academicismo? Para esto el humor siempre tuvo una respuesta, porque funciona como eco de sus propios desvíos y sus recursos son ilimitados, siempre que exista humanidad con la capacidad de reírse.

El humor tiene la capacidad de convertir todo lo serio en lo no serio, y lo no serio, en menos serio. Pero la principal víctima del humor es la propia humorista. La propia persona representa un campo de aplicación apropiado para todo tipo de pruebas y las deformaciones se adaptan fantásticamente en su fisonomía y en su carácter. Esto es la caricatura. En mi experiencia, el sentido del humor se activa ante los problemas, en el estrés y por pura desesperación. Si entiendo mi ser como un yo frustrado, la caricaturización se da siempre que me presento ante cualquier situación. Por ejemplo, encuentro entre mis escritos el siguiente texto, que es un autorretrato:

Tener Pico Pato

Mirando el tiempo y el dinero que tenía para resolver la exposición se preguntó si era necesario adquirir el material. Y no lo era. Se quedó mirando como tonta a un metacrilato azul masculino. En un almacén vino a ella como el brillo de un llavero a los ojos de una urraca. Su animal totémico podría ser una urraca, porque tiene la nariz como un pico. La nariz se desarrolla más o menos en la pubertad cuando se desarrollan otras partes del cuerpo, ha contrastado esta experiencia con otras narigudas. Ya desde muy pronto, antes de tenerla tan larga como la tiene ahora, sus compañeros de trabajo se adelantaron llamándole Napia, ese era su mote en la infancia, aunque su nariz por aquel entonces era normal. Sus colegas no se complicaron, iban a lo fácil, sólo había que cambiar una letra. También le llamaban Nadie.

1. Prueba 6. Caricatura

Sus amigos y amigas se han inventado una forma de expresar sus imprecisiones cuando habla de tiempo, dinero o lugares, y es ésta: “Todo lo mides en Nadios”. Como no entiende de números, ni de proporciones, le han asignado esta medida: el Nadio. Piensa ahora en desobediencia civil entre calles estrechas y en un estupendo cartel de un monólogo de Pedro Reyes titulado “El cielo es infinito pero un poco estrecho”. Lo ha pensado y no va a justificarlo.

Un espíritu burlón desde lejos pregunta exaltado: ¿Pudo la letra que falta en esos nuevos nombres que te marcaron como un encantamiento, hacer crecer tu nariz o invocar a alguien que llevas dentro? Pinocho fue a pescar al río Guadalquivir, se le cayó la caña y pescó con la nariz.

He aquí una caricatura de mí misma. Verme reflejada en mis torpezas, en mis complejos, me hace entender cada equivocación como parte de un sistema. Es como si coleccionase errores derivados de mis intentos. Los acumulo pero no los deshecho, tengo que convivir con ellos y me conviene si simpatizo con ellos. El error me sirve para hablar del dispositivo, así es como está presente en mi trabajo. De esto me dí cuenta mirando hacia atrás, el error en mis primeros dibujos, funcionaba como una caída, como un sonido absurdo en una comedia, una pedorreta. Artículos de broma. Un error tras otro hacen un sistema, una pauta o un ritmo. Este humor es una respuesta, que pienso que puede provenir de una profunda desconfianza hacia las formas.

Como no se me da bien la ironía, el mío es un humor un poco melodramático. No sé muy bien de qué tipo de humor hablo: es uno torpe y que tiene tendencia al lamento. Pero es, al fin y al cabo, una forma de humor que a lo largo del tiempo se ha convertido en lenguaje. El pato es tanto una caricatura como una figura totémica en mi texto y obviamente simboliza mis torpezas. Pero tengo cuidado de nombrar la figura del tótem en primera instancia, por eso la frase empieza con “tener pico” y se aproxima a diferentes de diferentes aves indignas a través del pico, para llegar al pato, quizá la peor de todas o quizá simplemente, para llegar al parecido. Acercarse a la identidad.

1. Prueba 6. Caricatura

Esto me hace recordar lo que dijo el antropólogo escocés James George Frazer acerca del tótem samoano *fantasista* (una parte del animal representa al todo) y los *tótem fantasista parciales*, es decir, “aquellos que no se limitan a una especie natural sino que comprenden diferentes especies análogas. Son ejemplos de tótem *fantasistas* los “pajaritos de los *omahas*, el tótem reptil de la misma tribu, y el tótem Gran Árbol de los *saukos* y los *zorros*” (Frazer, 1987: 27). Pensar en que los errores son parte del todo de la identidad, como el pico del pato y de la urraca, me hace pensar que una parte de nosotras tiene que estar siempre operando en nuestra contra para funcionar. Como en una caricatura se logra el parecido del rostro pero algunas partes son transformadas en una fantasía de exageración o de mutación. Como lograr un tótem absurdo de una misma para obtener dos posibilidades. Como reverenciarlo e irreverenciarlo simultáneamente, aún siendo ambos dos procesos contrarios.

En todo arte existe un principio diabólico que opera en su contra y trata de demolerlo. Quizá un principio análogo no sea del todo desfavorable al cinematógrafo.

(Bresson, 2007: 35)

Si como sugiere Bresson, existen ambos principios: el de creación y el de destrucción y ambos resultan favorables. ¿Por qué se me antoja necesario desprestigiar la propia autoridad por encima de mi trabajo? Ante esta pregunta que no es retórica para nada, sería necesario, como se hace en terapia, preguntarme por la verdad del sujeto. Y como (no) sabemos, la verdad del sujeto no está disponible. “Pero si la verdad del sujeto, aún cuando se halla en posición del amo, no está en el mismo sino, como lo demuestra el análisis es un objeto por naturaleza, velado, hacer surgir ese objeto es, propiamente, el elemento de lo cómico puro” (Lacán, 1987: 13). En la práctica y en la vida consiste en tratar lo real mediante lo simbólico, y esto supone darse también un tortazo. Porque no resulta difícil entender que de la misma forma que no se puede vivir de un modo ideal, tampoco se puede trabajar idealmente.

¿Entonces puede decirse que el verdadero problema en arte es la realidad?. Ésta se puede representar a capricho de formas diversas, directas o tangencialmente, adornadas o sintéticas, y muchas otras variantes. Pero no sólo es importante en el ámbito que la convierte en objeto o tiempo y espacio para la representación, sino que es un problema y motivo principal porque ejerce un movimiento contrario, que responde provocando e inscribiendo el sentido del arte (del acto) y fijando o reencarnando esa fuerza opuesta precisamente como producto: objeto, o entidad autónoma. La realidad es incontestable, a la vez que se opone a la voluntad y al conocimiento, se opone a la respuesta técnica. La obra siempre está ofreciendo resistencia.

Esto es da motivos para pensar en la técnica como elemento que principalmente es accidental. En una técnica de forcejeo de respuesta. Su función es hacer imposible la concordancia entre intención y acto. Simula una armonía que no existe, pero que desde el deseo es idealmente figurada. El deseo hace que transcurra tan fluida como la libertad que es posible imaginar, aunque no exista. No se puede materializar pero se puede imaginar (intuir o suponer). Tan resistente es a esa concordancia (intención / acto), que incluso aún formulada como dogma de lo contrario, se ajusta inevitablemente a las estructuras existentes y se precipita igualmente, como todo lo demás. Como resultado, la obra es la resistencia de la obra a ser. O dicho de otro modo, todo lo que cae mal en la realidad pero cae, es obra.

Recuerdo una canción¹⁵ de Javier Corcobado y Los Chatarreros de Sangre y Cielo, cuyo estribillo repetía "la libertad es la cárcel más grande de todas las cárceles". Y después pienso en la analogía que se supone entre libertad y creación. ¿Qué significa esta relación y por qué se da por obvia? ¿Quién se expresa y qué se expresa? ¿Hay libertad detrás de esas obras o es una sensación posterior? ¿Hay realmente alguien detrás o es el precipitar automático de las cosas después de una manipulación?, ¿tienen las cosas vida?, ¿tienen las cosas libertad?

15 Corcobado y los Chatarreros de Sangre y Cielo. (1991) *La libertad*. LP 7" 45 RPM, Madrid, Triquinoise.

1. Prueba 6. Caricatura

Hace poco estuve pensando en mis miedos recurrentes de la infancia. Yo tenía una particular relación con el espacio, con mi casa. Era capaz de personalizar, animar y después de caricaturizar (exagerar) objetos y muebles, y dotarlos de vida. Tras aquel ejercicio quedaba invadida por diversas emociones, que transcurrían desde el miedo hasta la familiaridad con algunos objetos. Esto me ocurría cuando estaba sola en una habitación. En aquella sensación de soledad, mis sentidos se agudizaban al máximo. El miedo se apoderaba de mis sentidos, sobre todo de la vista. Probablemente, la capacidad de imaginar, el poder de lo daimónico (lo sobrenatural) en la infancia, me hacía ser capaz de rellenar la sensación de vacío cuando me sentía sola. Me dedicaba a mirar durante horas el espacio, y conseguía ver como el sofá del salón respiraba, o las fotografías sonreían o las puertas y cortinas se movían. Ahora, me doy cuenta de cuan prominente era mi pasión por mirar y pienso que cualquiera que se hubiera dispuesto a observar la puerta con la misma intensidad y el tiempo suficiente que yo, hubiera conseguido que la puerta se moviera un instante. Y aunque de miedo pensar en que la puerta pueda moverse siendo presa del miedo a sentirse alucinando, después sucede algo increíble: una se acostumbra a esa forma extraña de acompañamiento. La compañía de los objetos. Porque el primer miedo, el más angustiante, es el de la ausencia de vida, de movimiento. Un terror que consiste en verse atrapada por la inmovilidad de las cosas y que gane la percepción de quietud, en otras palabras, que pare el ritmo. Es entonces cuando, a pesar del miedo a la alucinación, una puede resolver una ganancia a favor, en animar las cosas que la rodean.

Quizá el arte solo es una manera de seguir viva, permaneciendo entregada a la mente. Quizá tenemos una mente común en el arte, y no es tan absurda la idea. Ser un fragmento de una mente enorme y seguir el ritmo. Como aseguraba la analista alemana Aniela Jaffé, los artistas no tienen tanta libertad creadora como creen, sino que realizan más o menos inconscientemente una obra que está siempre regida por las leyes de la naturaleza y que a un nivel más profundo coincide con las de la psique. Las pinturas que imitaban o competían con la naturaleza no lograban alcanzar la realidad, la abstracción permite que las formas

coincidan aún más con las formas naturales, cuanto más se disuelve la realidad más pierde su contenido simbólico. Esto es porque el símbolo siempre fue un objeto del mundo conocido que sugería algo desconocido. La unión de opuestos está implícita, es lo conocido explicando lo inexpresable de la vida. Si pensamos en la abstracción pura, las formas se leen en un sentido inesperado, pudiendo ser imágenes exactas de estructuras moleculares orgánicas e inorgánicas. (Jaffé, "El simbolismo en las artes visuales" en Jung, 1995: 268).

Para Jaffé el *porqué* y el *para qué* incluso el *cómo*, son lugares de colisión cuando no tienen respuesta. Ese lugar de choque, en tanto que lugar simbólico, es el punto de unión de opuestos más familiar en el arte. Nexos, puentes o apaños para diferentes dislocaciones y distancias. Algo hay por tanto en común entre las variantes del acto artístico, según reflexiona Jaffé: "Lo que, de hecho tienen hoy en día los artistas en el corazón es una reunión consciente de su propia realidad interior con la realidad del mundo o de la naturaleza: o, en último caso con una nueva unión del cuerpo o del alma, materia y espíritu." (Jaffé "El simbolismo en las artes visuales" en Jung, 1995: 268)

Esto podría ser entendido también como fruto de una colisión, que sería el estado de unión real de dos acciones opuestas. La colisión simbólica representa siempre algo o bien paradójico o algo oculto (un sentido desconocido). La abstracción puede ser la imagen de la naturaleza concreta. Mientras que como explica Jung (Jaffé "El simbolismo en las artes visuales" en Jung, 1995:268) los estratos más profundos de la psique se universalizan a medida que se acercan a la oscuridad. Cuando van "más abajo" hacia los sistemas funcionales autónomos, se hacen cada vez más colectivos y universalizables. Se descomponen en sustancias químicas, en átomos. La abstracción simplifica y produce imágenes esenciales y universales, del fondo de la psique que es "simple mundo". Desde este punto de vista junguiano, el arte puede ser la acción simbólica de enfrentamiento con la realidad, el impacto podría situarse en la falta de coincidencia de la percepción de totalidad de sí mismo y la totalidad externa al ser. Derrotados por la realidad.

Jung dirá que esto depende de la consciencia individual o de la retirada de ella. El arte puede ser ansiedad metafísica en cuanto a que se asemeja a una experiencia mística, y como tal, en la raíz de esa angustia interior se halla la renuncia (o más bien la retirada de la consciencia). Si pensamos en una experiencia mística, se sueltan las ataduras con la tierra, el tiempo, el espacio, la materia y la vida natural. Si el inconsciente no está equilibrado con respecto a la consciencia, se revelará su aspecto contrario o negativo, la otra cara de lo místico. Escribe Jaffé : “la riqueza del sonido creador que produce la armonía de las esferas, o el maravilloso misterio de la tierra primigenia, se han rendido ante la destrucción y la desesperación” (Jaffé “El simbolismo en las artes visuales” en Jung, 1995: 267)

El “espíritu tectónico” del que habla Jung es, en sentido positivo, el aspecto creador de la naturaleza inspirando creación a la persona, a las cosas y al mundo. Pero en su sentido negativo, se manifiesta como espíritu del mal impulsando hacia la destrucción. Todo lo que en el mundo se ha creado, ha tenido aplicaciones directas o indirectas destinadas a fines destructivos. Los avances científicos han supuesto avances en la guerra y la física también ha revelado su función aniquiladora, por ejemplo dando lugar a armas sin precedentes. Como comenta Jaffé en la misma disertación, “El conocimiento final y la destrucción del mundo son los dos aspectos del descubrimiento de la base primaria de la naturaleza.” (Jaffé “El simbolismo en las artes visuales” en Jung, 1995: 268) No sólo es la naturaleza paradójica del mundo, sino que parece ser una inevitable apertura de los dos caminos del inconsciente.

Ante el peligro de la naturaleza doble del inconsciente y el pulso con su análoga, la equilibrante¹⁶ de la consciencia humana, Jung propuso la *consciencia individual* como única esperanza protectora ante la catástrofe. La consciencia es

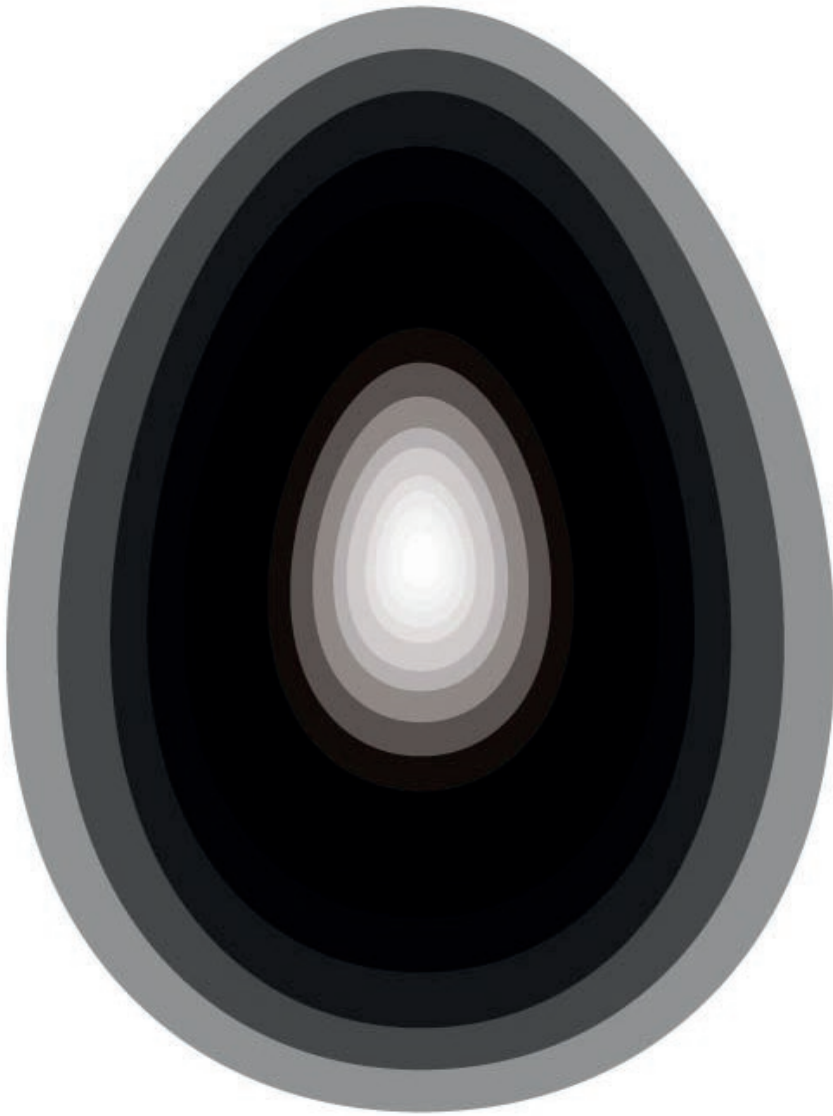
16 En física, dentro de un sistema de fuerzas, la *Equilibrante* es la fuerza de igual dirección e intensidad que la resultante, pero de sentido contrario a ella ya que equilibra todo el sistema. *Sistema de fuerzas*: en un cuerpo determinado es posible que actúen simultáneamente varias fuerzas, una vez identificadas y analizadas en conjunto, esas condiciones son denominadas particularmente como un sistema de fuerzas.

1. Prueba 6. Caricatura

indispensable como contrapeso del inconsciente, y a la vez, es un aparato generador de sentido de los actos humanos. Es la moral y la ética pero también es el hilo de los pensamientos y la gestión y argumentación de la voluntad. Ya que la consciencia funciona a su vez como testigo del mal en el exterior, es decir, fuera de los límites del sí-mismo. En la otredad, se hace evidente a través de los malos contenidos en nuestra propia psique, lo que podría significar una comprensión profunda y por tanto el primer cambio radical en la actitud individual ante el prójimo. Esa aprehensión profunda podría ser la salvación ante la inmanencia del inconsciente, pensando claro está en la noción de inconsciente colectivo de Jung.

De aquí surge la idea centrada en la falta de libertad y autonomía del arte dentro de la formulación simbólica. Se produce otra colisión entre la necesidad de libertad, y el encuentro con lo colectivo. La similitud del inconsciente colectivo con la idea de volverse público no puede pasarse por alto. Más allá de la esfera estética, el arte se concibe como un intento de trascender al sistema del arte pero acaba siendo en vez de cambiar el mundo, algo que lo hace aparentar mejor. Como dice Boris Groys (2014: 37-38) “esto produce mucha frustración en el sistema del arte, en el que el estado de ánimo parece alternar entre la esperanza de intervenir en el mundo más allá del arte, y la amargura (o desesperación) dada por la imposibilidad de alcanzar tal objetivo.”

Claro que para Groys, el problema no estaría en la incapacidad del arte de volverse verdaderamente político, es decir de “no llegar a penetrar en la esfera política” sino que la esfera política contemporánea desagradablemente ya está estetizada o dicho de otro modo, “ya se ha vuelto arte” (Groys, 2014: 37-38). Esto conduce inevitablemente a pensar que la política, alojada cómodamente en el inconsciente colectivo, ya cuenta con sus figuras básicas: sus arquetipos. Las imágenes contemporáneas están inscritas en una nueva mitología de la que merece mucho la pena reírse.



Zoom

Yo no me canso de mirar y mirar al cielo esta noche. E inconscientemente, cuando veo desprenderse una estrella, alargó la mano con la absurda pretensión de apresar a la vagabunda. ¡Ay! ¡Es un gesto muy mío éste de tender siempre las manos hacia las cosas más imposibles!

(Juana de Ibarbourou, 1970: 75)

En una entrevista al escritor James Ballard, éste hace mención a la sensación que le provocó ponerse en manos de Sam Scoggins, quién cerró el documental sobre su rostro, aplicándole para terminar un zoom a un ojo. Ese *zoom* en que termina el plano sobre el rostro de Ballard aplicado sobre un ojo determina un final que arroja la figuración de su rostro a una escena de otra índole, llevando la significación a otro plano: el de un planeta moribundo. Ese *zoom* es la distancia que puede haber entre la figuración y la lectura, entre la intención y el acto.

Aunque alguna vez me he visto a mí mismo en un programa de televisión, nunca me he visto en una pantalla de cine. Por cierto, fue una experiencia bastante bochornosa: allí estaba con mi cara ampliada a un tamaño exorbitante. Mis condolencias y mi admiración hacia todos los actores del mundo, porque uno somete todos los detalles de su cara a una profunda indagación. El punto más alto de la película fue un zoom que se cerraba lentamente sobre un ojo (el mío) que recordaba la imagen de un planeta moribundo.

(Ballard, 2013: 128)¹⁷

¹⁷ En el verano de 1983, J.G Ballard fue entrevistado por Graeme Revell, escritor, músico y artista conceptual que está detrás de SPK, una banda australiana dedicada a la música industrial, el vídeo y la performance. Esta entrevista fue publicada originariamente en la revista *Re/Search*, Nº 8/9, de 1984.

Dentro del *zoom* hay un cambio de lectura importante, antes de rebasar cierto límite, el ojo pertenecía a su cara para literalmente convertirse en planeta. Este cambio sucedió en la imagen del ojo, antes de montar el plano de la tierra sobre la circunferencia de la pupila, la edición funciona como continuidad de ese *zoom*, lo sacia cuando éste no puede continuar. No sólo es una metáfora, sino que es una transformación efectiva en la imagen producto de la ampliación y por tanto condicionada directamente con la distancia con el objeto y la posibilidad de la óptica de la cámara de cine. Pero, ¿qué pasaría si no tuviese límite este acercamiento como sucede con las ampliaciones en fotografía? ¿Hasta dónde puede acompañar la figuración a la legibilidad?

Esta relación entre parecido (pictórico), o índice (fotográfico) y muerte, puede sugerir la pérdida que se da como resultado a la colaboración entre modelo y artista, o entre realidad y representación. Ser representado es algo tan violento como representar. La colaboración del objeto representado con el ejecutante consiste en una sumisión: morir, dar su propia vida. El objeto representado, pierde su vida al pasar por el aro de la lente y se vuelve abyecto. El paso por el aro o agujero que Julia Kristeva explica de este modo:

(...) existo en su deseo, yo me expulso, yo me escupo, yo me abyecto en el mismo movimiento por el que "yo" pretendo presentarme. Este detalle, tal vez insignificante, pero que ellos buscan, cargan, aprecian, me imponen, esta nada me da vuelta como a un guante, me deja las tripas al aire: así ven ellos, que yo estoy volviéndome otro al precio de mi propia muerte. En este trayecto donde "yo" devengo, doy a luz un yo (moi) en la violencia del sollozo, del vómito. Protesta muda del síntoma, violencia estrepitosa de una convulsión, inscrita por cierto en un sistema simbólico, pero en el cual, sin poder ni querer integrarse para responder, eso reacciona, eso abreacciona, eso abyecta.

(Kristeva, 1980: 165)

Al verse el modelo reflejado a sí mismo en la representación, al contemplarse frente al parecido, obtiene una imagen que no es la suya: una imagen no correspondida, abyecta y muerta. Se supone que el retrato tiene vida propia y de esa colaboración, de las pérdidas y riesgos que supone, depende la intensidad de esta “nueva vida” o de su valor artístico. Ser representado significa ser extraído del plano de la realidad. Así es que, si tenemos que centrarnos en la colaboración necesaria entre un artista y un modelo, podríamos pensar que esta colaboración no es del todo justa. El representado parece cómodo y sólo tiene que dejarse hacer (dejarse matar), el pintor, fotógrafo o lo que sea, parece tener todo el peso de la responsabilidad en la representación y todo el mérito. Sin embargo, lo único que gasta es su tiempo o su paciencia, lo que tiene que hacer es probar y repetir. En estos términos el modelo tiene más que perder, sobre todo cuando se pone frente al resultado, al tratar de reconocerse e identificarse con su imagen.

Hay otro tope en la identificación con la imagen propia además del escrutinio en los detalles que determina el grado de aceptación del representado al observar su rostro. Por encima de los complejos o del estado físico de quien se permite ser retratado, más allá de los detalles ampliados de su propio rostro, como las arrugas y los poros en cualquier estado de ánimo o día de la semana, esta ampliación de las marcas en el cuerpo o en el rostro se convierten en degeneración y en pruebas del paso del tiempo: oxidación, flacidez, salud o enfermedad. Todas estas marcas pueden ser activadas en cualquier momento al observarse en un espejo. Pero más allá está la condición eterna, de esta imagen en la relación íntima que tiene la fotografía con lo ideal de la memoria y con lo real de la muerte. Esto fue trabajado en la noción de *index* en la imagen fotográfica, teorizada durante el siglo XX por Peter Wollen y Roland Barthes, entre otros, que partieron de la idea de Peirce para dar un giro fenomenológico al término en la fotografía. Pero fue Barthes quién relacionó el término *index* a una serie de valores relacionados con el trauma y la muerte. La fotografía le inspiraba la idea de su propia desaparición inevitable porque esta sucede siempre en tiempo pasado representando lo que ha sido. La fotografía se convertiría entonces en una imagen indicial de la muerte.

Estas relaciones entre el tiempo, la muerte y el trauma que plantea la fotografía funcionan y estructuran el contexto fílmico aún con más intensidad. Aunque Barthes diría que en el cine no ocurre esta presencia de muerte, por ser ficción e historia, habría que diferenciar las dimensiones contextuales, históricas y teóricas de las técnicas en lo fílmico. En este último supuesto, como señala el comisario lituano Paulius Petratis, esto sucede en una película cada instantánea multiplicándose 24 veces por segundo, ya que las propiedades del índice en imagen cinematográfica pertenecen a la quietud y no al movimiento. (Petratis, 2013: 5)

Si un retrato captura la muerte de un modelo (persona u objeto) también captura su vida, y esto también fue planteado por Barthes, en su *Cámara Lúcida* como el momento de duelo. Quien recuerda la muerte de alguien, lo hace a través de los momentos de su vida. Los recuerdos generan emociones distintas y contrarias, entre la alegría del acontecer y la tristeza de la muerte. Y para quien se sienta cercano a esa fotografía o a ese retrato, el recuerdo será bloqueado como lo que él llamó un anti-recuerdo.

El fotografiado o el grabado en fotogramas, se somete a la materialidad que resulta de la representación del conjunto de su persona, que por motivos técnicos, siempre es una representación incompleta, aunque la pretensión fuera completar su personalidad hasta el grado máximo posible que le permitieron la imaginación y la técnica. Este es un tope que termina en una angustia existencial, como trata de explicar Ballard al verse convertido en documento y recibir una evocación distópica de la imagen de un planeta que se muere. Esta imagen viene del *zoom* sobre su ojo, después de un barrido efectuado sobre sus facciones: un viaje en el tiempo que termina en su ojo como final y de ahí un fundido a negro.

Este apartado termina aquí, empapada del sentimiento de Ballard al ser sometido a su propia imagen, en el límite de su ser. Lo comparo con una grabación en la que salgo yo hablando, y lo entiendo al instante. Ahora mismo tengo abiertas dos ventanas en

1. Prueba 7. Zoom

mi ordenador: su rostro y el mío. Estoy contemplando el rostro de Ballard a punto de fundirse y sabiendo que fue dividido un instante después de ser grabado. Otra vez descomponiéndose al ser reproducido en mi pantalla. Se hace mía su sensación de verse desdoblado. A la vez, yo, ante la pantalla y traducida en pantalla, convertida en poro, grano o píxel comparto la angustia de ser recompuesta en imagen y en persona. Fantasía técnica. Psicodelia de rostro, percepción e intimidad. Fácil de ver y difícil de explicar. Momento que Jorge Oteiza explica mejor, gracias a la poesía:

Quiero saber quién soy yo
y para qué
oigo que soy yo
que alguien dentro de mí me dice
que dentro de mí me oye
busco mi ventana hacia lo oscuro
cavidad esa hacia mi nombre
en lo invisible de la noche (...)
estaba ya en mi borde mismo
quién sabe lo que uno es
al borde de lo que es uno
a punto de no ser.
(Oteiza, 1990: 180)

Salgo de la psicodelia. Cierro las ventanas. Sabemos que la ampliación de la imagen (y también su reducción) ya operan como un cambio en la legibilidad y significados de la imagen. La escala altera la fiabilidad de los hechos, es una transformación inmediata. El artista Joan Fontcuberta consigue una copia en 35 mm de la película *Blow Up* (1975) de Michelangelo Antonioni y selecciona la secuencia en la que su protagonista Thomas, amplía las fotografías que había tomado un día cualquiera en un parque en una sesión de revelado. Tras descubrir la presencia de un cadáver en ellas, vuelve a ampliar sucesivamente la imagen buscando las pistas de presunto

asesinato en ella. Esta secuencia le da la idea de detenerse en el fotograma en el que aparece la fotografía y de la misma manera compulsiva, llevar a cabo progresivas ampliaciones más allá de en la que se detuvo el film. Es decir, seguir ampliando la ampliación. En la instalación *Blow Up Blow Up* (2009), Fontcuberta muestra estas ampliaciones, ya aberradas en su comprensión visual con respecto a la narración de la película, pero informando en otro código de la materialidad del propio medio de representación, en este caso analógico. Y como él mismo lo explica, a través de un gesto mínimo en el que se alcanza el grado cero de la inscripción visual, cercano a la composición íntima de las imágenes.

Fontcuberta plantea así la paradoja: la imagen rebasa su nivel de reconocimiento o inteligibilidad para volverse así hiperrealista; mientras suministra diferentes escalas de información cada vez más detallada hasta volverse a su vez más abstracta, ambigua y finalmente ininteligible. Lo que sucede es que supera exageradamente una escala de representación discernible para dar lugar a la traducción de otra naturaleza de información: la del propio soporte de la película, es decir el grano, el araño, las formas de unión entre el blanco y negro inconexas, etc. (Fontcuberta, 2010: 45) Este trabajo no sólo plantea la cuestión de la materialidad de las imágenes. Sino que la economía de medios que supone este procedimiento de ampliación, pone en tensión acontecimiento y representación, documento y ficción, imagen y experiencia.

Este procedimiento de ampliación de Fontcuberta, en relación con las imágenes analógicas del cine y de la fotografía, plantea una simulación de autopsia de la representación o del propio medio analógico, de la misma manera que en la película de Antonioni, el protagonista indaga en el cuerpo de la imagen como un forense indaga en el cuerpo de un cadáver. El artista hace una extensión del ejercicio de ampliación del protagonista Thomas, repite su ejercicio llevándolo más lejos que en donde se detuvo la secuencia, en el laboratorio como él, como el forense haría si se encontrase el cadáver, que en la historia ha desaparecido, cuando el fotógrafo vuelve al mismo parque al día siguiente.

1. Prueba 7. Zoom

Este viaje hecho por el *zoom* al cuerpo de la imagen, evidencia la materialidad de la propia imagen y con ello la construcción de la representación. Aunque la escena se lea como un parque o un cuerpo, nada del material original permanece en la imagen, ésta pasa a ser una cosa hecha del material de la película. Una reproducción. En el caso de la imagen digital, la reproductibilidad es aún mayor. Y la potencia del *zoom* también lo es frente al *zoom* analógico. La imagen digital multiplica las reproducciones y sus variantes. Facilita enormemente la captura mientras que su material tiene otra estructuración, hechura y textura: el píxel digital frente al grano fotográfico.

Es precisa la desambigüación aquí de la diferencia entre los soportes digitales e híbridos que se utilizan hoy en día, de la acepción de imagen digital en el presente. No es lo mismo el lenguaje que los avances técnicos. En esta era, la imagen aún se ha convertido más en cosa. Para ser más certera, es la misma que antes pero ahora parece ser de menor valor. Una cosa intercambiable y de vida más limitada, por no decir efímera. Esta vicisitud es producto del omnipresente medio de difusión (Internet) y de la asombrosa capacidad de reproductibilidad que tienen los nuevos soportes.

Producir una imagen al día de hoy es más fácil y más económico. Por otro lado, frente a la facilidad y el aumento del material bruto para componer, frente a las repeticiones y el exceso de material, se levanta un problema que siempre ha existido pero que ahora es más acusado: el visualizado y la selección de las imágenes. Es simple: cuanta más imagen hay, más complicado se vuelve trabajar con ellas. Es la economía de medios y lo contrario al mismo tiempo.

Pero hay algo que no cambia frente a la imagen digital, algo que no cambiaba tampoco al visionar imágenes de cine o de vídeo. Cuando nos asombramos frente al paisaje, por ejemplo, que una película nos ofrece. Nuestra fascinación no es fruto de la belleza de la Naturaleza, sino de una reproducción, es decir, de una cosa. Como Hito Steyerl escribe, “la lucha por la representación se da siempre entre dos niveles bien

diferenciados: Aquí cosa / Allí imagen o Aquí yo / Allí eso o Aquí sujeto / Allí objeto. En un lugar se disponen los sentidos y en el otro la materia simple.” (Steyerl, 2012: 49).

Esta forma de expresar esta distancia, se manifiesta a través del *zoom* como el escrutinio: el ojo tratando de examinar la imagen. También como el movimiento de esa búsqueda en el encuadre o en las distancias. Algo así como el gesto de la negociación misma entre dos extremos. Por añadidura, el *zoom* evidencia la materialidad de la imagen en los límites de su cercanía y lejanía, que son los límites de la legibilidad pero no de la representación, ya que tiene la capacidad de ir más allá del extremo cosa o del extremo imagen.

Los límites de la legibilidad a su vez, también son desplazables, negociables, dependiendo del paradigma más o menos realista de representación. Dependiendo del contexto, una imagen puede pasar por una ampliación que implique una transformación que no comprometa su autenticidad, o bien suponer esta transformación una catástrofe en su lectura. Hay contextos que admiten muy bien la abstracción o que se basan en ella. Pero en la mayoría de los casos que pretenden documentar o construir a través de la figuración, el rebasamiento de los límites de la legibilidad de la imagen supone un problema y si se da, es más bien una aproximación a estos límites sin desbordamiento; bien utilizados como recursos estéticos evocadores como en el caso del *zoom* hacía el planeta moribundo del ojo de Ballard, o bien parte técnica dentro de la misma narración, como la de las ampliaciones fotográficas en *Blow Up*. En ambos casos la imagen distorsionada por la cercanía, no compromete su “autenticidad” ya que corresponde y es soportada por el propio planteamiento. Ambas imágenes aún distorsionadas se sitúan dentro de los límites de legibilidad. Ahora bien, ¿cuáles son los casos en esta negociación en los que la “autenticidad” se ve comprometida? Para abordar esta pregunta habría que plantear primero qué es la autenticidad de la imagen y si ésta existe. Y esto supone entender una imagen otra vez como una cosa, que ha sido generada por el proceso de negociación entre un acontecimiento y una intención.

1. Prueba 7. Zoom

En la prensa, en la televisión, aquellas imágenes que se presuponen auténticas desde un objetivo punto de vista, obviando su naturaleza material (su condición matérica-técnica) y más allá de su certificado de origen, no lo son frente a la posibilidad de estereotipo o falsificación a las que han sido previamente sometidas antes de su publicación. Todo ello sin contar con la certeza de interpretación ambigua o dirigida sin complejos hacia un punto de vista informativo y por tanto político, concreto y posicionado.

Las posibilidades de error al tratar de afirmar que las imágenes que se suponen auténticas lo son, dirigen al acierto de afirmar que posiblemente no hay ninguna imagen “auténtica”¹⁸auténtica. En cambio en la ficción, aunque en teoría existe cierta libertad representativa, las imágenes construidas están sin duda, emparentadas de cerca con las imágenes “auténticas” auténticas: la autenticidad del cine se basa en la fidelidad con las imágenes del mundo real, con los documentos y con las imágenes públicas. La imagen auténtica del cine es más creíble en cuanto más indistinguible es de la imagen “auténtica” de la prensa y de la televisión. En los medios de comunicación, se puede suponer que cuanto más se comprende la imagen en cuestión, cuando más clara y más concisa se nos presenta. Es decir, cuanto más legible es la imagen, más falsa es.

Por consiguiente cualquier imagen legible sería falsa, dentro de los límites de su legibilidad. Someter a una imagen al *zoom* máximo en su cercanía sería situarnos en la incuestionable verdad de su configuración material, como con las ampliaciones fotográficas de Fontcuberta, y en el sentido contrario alejarnos hasta perder contacto con la identificación de las imágenes, hasta ver puntos en vez de personas y manchas en vez de árboles o arquitecturas. La lejanía también nos acercaría a la verdad en cuanto inaccesible y lejana se presenta. Todo ello porque sencillamente una imagen no representa la realidad. Sólo es un fragmento del mundo real, una

18 En el texto queda explicado, pero quizá sea necesario reincidir diferenciando las imágenes “auténticas” como aquellas que quedan legitimadas por el *mainstream*, según los recursos narrativos al servicio de los intereses puntuales de los medios de comunicación, de las imágenes auténticas, aquellas que no han sido interpretadas por dicha narrativa.

cosa como cualquier otra cosa. Por ello Hito Steyerl se pregunta: ¿qué pasaría si la realidad no se encuentra ni en la representación ni en lo representado?

Para participar en una imagen en lugar de limitarse a identificarse con ella- tal vez podría abolir esta relación. Esto significaría participar en el material de la imagen, así como en los deseos y las fuerzas que acumula. ¿Qué tal reconocer que esta imagen no es algún malentendido ideológico, sino algo simultáneamente expresado en el afecto y la disponibilidad, un fetiche hecho de cristales y de electricidad, animado por nuestros deseos y temores, una encarnación perfecta de sus propias condiciones de existencia?

(Steyerl, 2012: 50)

Como cosa, como fragmento, la imagen no puede ser nunca “auténtica” y mucho menos la verdad, sino que como mucho puede ser una prueba. Aunque “una imagen valga más que mil palabras” y cierto es que su capacidad representativa resume párrafos en un solo golpe de lectura, pero esto no quiere decir que ni el texto, ni esa foto, sean auténticas. Mejor será, que no te creas lo que ves y mucho menos lo que puedes entender. Como recuerda Steyerl: (2012: 50) “sin embargo, como cosas las imágenes pueden ser testigos, del mismo modo que los objetos en las causas judiciales. Su capacidad de clonarse y como había dicho antes, su corta vida, las convierten en reliquias de una forma inimaginable y acelerada hasta ahora, en cuestión de días, de semanas. Las fotografías se olvidan, aparecen y desaparecen y a veces son obligadas a desaparecer para pasar de página.”

Para despistar, para cambiar de caso, para que una fotografía o documento audiovisual sirva de prueba, tiene que ser recuperado de su destierro al olvido, de su archivo, o de la carpeta destinada a la papelera en el escritorio, para ser sometido a la ampliación de sus detalles. Como hace el protagonista Thomas en *Blow Up*. Porque no sirve de nada un visionado a la distancia adecuada en el tiempo de la corta vida de la imagen. Indagar en ella supone verla desde lejos y desde más cerca.

1. Prueba 7. Zoom

Llevar al límite el *zoom* hacia la imagen y hacia fuera de ella para dejar de leerla, y entonces acercarse a la verdad, que si tiene forma, desde luego estaría más cerca de la abstracción. El *zoom* aplicado sobre un rostro o un cuerpo, para retratar a una persona, se acerca también a esta “autenticidad” que sólo existe en la materialidad de la imagen, con el riesgo de abstraer el reconocimiento de la persona representada. Pero después de esto, ¿acaso esa persona se reconoce después cuando se ve a la distancia adecuada? ¿Acaso la representación de una persona no pasa por la máquina abstracta de la rostridad, como pantalla blanca y accesos negros hacia la subjetividad de su condición?

El *zoom* es en este caso un gran vehículo para viajar entre todas las localizaciones posibles entre los límites legibles de la representación y más allá de estos. Pasar por ellas para detenerse en las diferentes distancias y observar las significaciones resultantes. Observar muy de cerca un rostro querido, o tan de lejos como el de un desconocido, una figuración inconsciente. La multiplicidad de intensidades que recorren la imagen, se mueven al igual que uno se mueve dentro de las distancias en el espacio entre sujeto-objeto, aquí o allá, imagen o cosa.

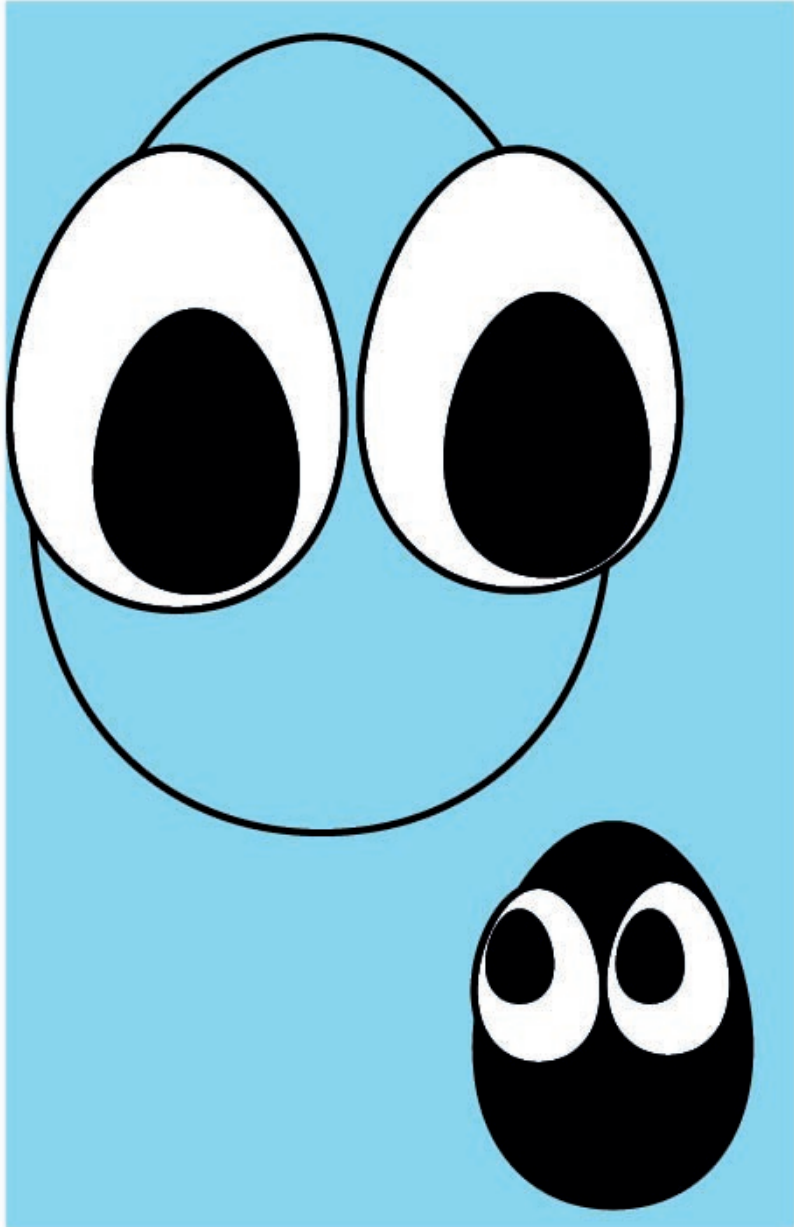
Claro que las cosas cambian de forma, según la percepción, la luz del día, la hora, las sombras proyectadas, el ángulo, el tiempo expuesto a una mirada. Las ideas también cambian rápido, según estados de ánimo, por ejemplo. Por lo que hay que suponer que un mismo objeto tiene multitud de formas, de estados, de apariencias, de acabados, de sentidos, de significados, y también de significantes. También hay que aceptar que tiene otras realidades. Por ejemplo: al hacer un *zoom* accedemos a otro tiempo, a otra velocidad. Al acercar la imagen, se puede percibir el tiempo ralentizarse para ajustarse a la descripción. Cada punto no es uno sino una multiplicidad, un paisaje, una lógica de paisaje. Una figuración esquizoide que señala y olvida la cosa. La reconstruye perdiéndose en viajes frente a acantilados con texturas, mundos microscópicos, cráteres y poros, puntos y luces en la lejanía. Una experiencia psicodélica, auténtica fantasía de percepción.

Para Deleuze y Guattari, el rostro forma parte de un sistema superficie-agujeros. Es una superficie que permite un marco de subjetivación y significación. Rebota todos los significados en su superficie y los subjetiviza por los agujeros. En este pensamiento rizomático, la máquina abstracta del rostro funciona en doble sentido: la pared niega el rostro y de cada uno de los agujeros surge una nueva individualización, un nuevo rostro, que es un callejón sin salida, porque si bien se permanece en el mismo estrato, se produce un retorno continuo hacía dentro.

En el capítulo número once *Año cero, rostridad* de *Mil Mesetas* (Guattari, Deleuze, 2016), encuentro este fragmento que bien podría compararse con uno de los poemas de Antonin Artaud. En este momento me parece que ilustra a la percepción la función de *zoom* de mi mirada cuando trabajo. La experiencia de *zoom* que he descrito de soslayo me obliga a concluir adivinando que mi intuición al elegir esta figura quería llevarme a afirmar que rostridad es aquello que percibo frente al objeto y en el objeto (su propio rostro) cuando observo, y también que aquel objeto refleja mi rostro. Y que el intercambio de subjetivación se da en otro lugar que no es el ojo, quizá se da en las cuencas, o en los poros, o en la distancia entre los ojos: el entrecejo. El intercambio de subjetivación es fantasía.

Problema del poblamiento del inconsciente: todo lo que pasa por los poros del esquizofrénico, las venas del drogadicto, hormigueos, bullicios, ajetreos, intensidades, razas y tribus. ¿No es de Jean Ray, que tan bien ha sabido asociar el terror con los fenómenos de micro-multiplicidades, ese cuento en el que una piel blanca está levantada a causa de tantas ampollas y pústulas, y por cuyos poros pasan negras, cabezas enanas, gesticulantes, abominables, que es necesario afeitarse a navaja cada mañana? Y también en las “alucinaciones liliputienses” producidas por el éter. Uno, dos, tres esquizofrénicos: “En cada poro de la piel me crecen bebés”-“pues a mí no es en los poros, es en las venas donde me crecen barritas de hierro”-“No quiero que me pongan inyecciones, salvo si son de alcohol alcanforado. De lo contrario me crecen senos en cada poro”.

(Guattari, Deleuze, 2016: 36)



Desconfianza

Los primeros artistas (...) -todos ellos grandes descubridores en el reino de lo sublime, también de lo feo y horrible, y descubridores aún más grandes en el producir efecto, en la puesta en escena, en el arte de los escaparates, todos ellos talentos que superaban en mucho a su genio-, virtuosistas de pies a cabeza, dotados de inquietantes accesos a todo lo que seduce, atrae, coacciona subyuga, enemigos natos de la lógica y de las líneas rectas, ávidos de lo extraño, exótico, monstruoso, curvo, de lo que se contradice a sí mismo; como hombres. Tántalos de la voluntad, plebeyos llegados a la cumbre, que se sabían incapaces, en la vida y en la creación, de un tempo [ritmo] aristocrático, de un *lento*.

(Friedrich Nietzsche, 1972: 229)

Después de una sesión de trabajo, la emoción producto de la estimulación, el tiempo y la energía invertidas, pareciera que ha de ser positiva para querer volver al día siguiente pero a veces no lo es. Dado que es un estado de vulnerabilidad emocional se esperan ganancias. Simplemente necesitamos motivarnos: yo me digo a mí misma periódicamente que estoy avanzando poco a poco, y cuando estoy más optimista, me repito que estoy tomando la dirección adecuada. En cambio, estos pensamientos positivos y necesarios, suelen venir precedidos, al menos en mi caso, por un claro sentimiento de engaño. Por lo tanto, la emoción negativa también te hace volver al día siguiente y así he notado que ocurre la mayoría de las veces.

Cuando voy a salir del estudio, aunque haya tenido una sesión decididamente productiva, incluso cuando me he sorprendido a mí misma habiendo encontrado algo importante o mirando un dibujo precioso que me ha llenado de alegría,

momentos antes de cerrar la puerta e irme, dedico un tiempo a ver mis resultados y a retener esa visión de la que suelen surgir algunas conclusiones. Lo hago porque sé que cuando vuelva a entrar, obtendré una visión completamente diferente del asunto. Esta visión, que suele ser la primera de la jornada siguiente normalmente implica desencanto. En ese instante antes de cerrar la puerta se hace evidente que desconfío de esa última percepción positiva y de las conclusiones que he tomado.

De un rápido vistazo analizo el objeto de mi trabajo con desconfianza e incluso podría decir que muchas veces sufro una decepción importante. De la misma manera que observar un proceso necesita en cada vuelta a la sesión verlo como si fuera la primera vez, abandonarlo y cerrar la puerta, conlleva inevitablemente mirarlo con desconfianza, a pesar de haber sido una jornada productiva. Esto se repite una y otra vez: en cualquier sesión al azar, pude haberme sentido satisfecha, porque me atreví a empezar algo o a cambiar algo en una pieza, o en el mejor de los casos a empezar algo de cero en un momento certero y apesar de todo, eso no me salva de no creerme que algo acaba de suceder.

Esta desconfianza se me hace más evidente en el acto de escrutar al salir y entrar en el estudio, en el dejar y retomar el trabajo, pero lo cierto es que está presente en muchos de los otros quehaceres que implican perder la conexión, por ejemplo: un descanso, ir al baño, cambiar el punto de vista o dejar voluntariamente de mirar algo para volverlo a mirar. El volver la mirada antes de retirarla, irrumpe entre el mirar último y el dejar de mirar del todo: entre la aparición y la desaparición de la imagen, porque hay una última sombra negativa. Una sospecha. Me parece que es algo que sucede fuera de lo frontal, una mirada de soslayo, que implica entre otras cosas, medio-mirar o disimular la mirada para engañarla. Sería como retroceder para tomar otro camino ya que partimos de no creernos lo que hemos visto. No podemos confiar en lo frontal sabiendo que, como diría Antonin Artaud, “no hay caminos frontales, solo innumerables sendas laterales, oblicuas.” (Artaud, 2005: 16-17)

La familiar cautela surge en esa última ojeada antes de cerrar la puerta, como un suspicacia probablemente involuntaria, un vicio. Se presenta como una duda inmediata, un desvío lateral como tomado por inercia. A veces imposibilita percibir los cambios, porque aunque se hayan visto, es como si se borrarán porque se sospecha que en la siguiente sesión cambiarán. No vemos lo que ocurre sino lo que está por ocurrir: la repetición y la experiencia nos permiten anticiparnos a ciertos fenómenos. Entonces no es que no haya cambios, sino que cambia el concepto que se tienen de esos cambios, y creo que es natural porque por condición humana desconfiamos de nosotros mismos y por consiguiente de lo que hacemos. Al igual que asevera Nietzsche (1972: 229) al principio de este capítulo, como artista desconfío de los talentos que me superan. Esquivo la noción de talento. Soy más torpe que mis habilidades y mi concepto de mi misma también es cambiante, por lo que no me ofrece ninguna seguridad. Pienso, al mismo tiempo, que mi desconfianza ha sido aprendida de otros, así como mis capacidades han sido tomadas prestadas: “Tener un talento no es suficiente: hay que tener también permiso para tenerlo, -¿no es así, amigos míos?” (Nietzsche, 1972: 115) Y sobre todo, seguramente se desprende de nuestra comunicación con los otros. Pues del propio lenguaje, aprendimos esa manera de confiar (y desconfiar). A propósito de esto, el académico Gómez-Haro señala en su tesis:

(...) hay una desconfianza evidente hacia el lenguaje. Esta desconfianza la genera el convencimiento de que el lenguaje está contaminado por mil convenciones que lo determinan, pero más aún, porque su ilimitada difusión ha hecho que degenere como nunca su uso público en los ámbitos de la política, la publicidad y los espectáculos. Tenemos demasiadas palabras, pero todas ellas saben a poco. El descontento siempre existió, pero desde la posmodernidad el arte ha incidido en ello de manera persistente por considerar el silencio como el fin del lenguaje correctamente encauzado. Así por ejemplo, la obra de arte deja una estela al silencio, decía Susan Sontag (1997:42) y un requisito previo para vaciarnos, según ella, consistiría en

1. Prueba 8. Desconfianza

percibir cuáles son los gestos y las palabras que nos rellenan como si fuéramos muñecos.

(Gómez-Haro, 2013: 325)

Los muñecos no hablan pero observan fijamente. Esta estela de silencio sugiere que se guardan la palabra. Esta reserva advierte que desconfían de nosotras, pero sobre todo de nuestras habilidades de ver y de hacer. Nuestra mirada nunca logrará ser tan fija. Pero gracias a eso, un leve cambio de punto de vista y de rol, salirse de la trayectoria, nos regala la inocencia de la sorpresa y nos encontramos con gratitud al desconocer que teníamos ciertas habilidades. Todo ello a favor de destapar a nuestro propio deseo haciendo trampas y con ello ver fallar nuestras expectativas. De nuevo, autoengaño que a su vez libera, ni más ni menos, lo que realmente estaba en juego. Como dice Nietzsche en otro aforismo:

Lo que alguien es comienza a delatarse cuando su talento declina, cuando deja de mostrar lo que es capaz de hacer. El talento es también un adorno, y un adorno es también un escondite.

(1972: 111)

Pero la manera en la que este procedimiento boicoteador se repite una y otra vez en la práctica, lleva a pensar que más que ser un defecto humano pueda ser un momento de lucidez frente a nuestras capacidades y la desprendida impotencia. Profundizando un poco, que consista en algo más que un modo de identificar nuestros manierismos, en particular, que pueda ser algo aprehendido y consolidado: definitivamente una técnica del hacer, un refinamiento práctico. Hallo aquí un señuelo importante: identificar la técnica de despistarse a una misma y perfeccionarla, porque es el mejor camino para bordear el acierto. Buscarla lo más lejos posible de donde focalizo la mirada, porque a estas alturas ya sé dónde me equivoco. Encuentro una descripción maravillosa para completar este momento, Eva Lootz lo llama el método del rabillo del ojo:

1. Prueba 8. Desconfianza

Estaba en el punto ciego, podemos decir hoy. Y por mi parte poco más. Seguir mirando por el rabillo del ojo. En la periferia del ojo se encienden los fuegos nuevos. Por las zonas fuera del foco entra lo que no tiene nombre. En la periferia del ojo hay cuerpos suspendidos que desaparecen si los tratas de enfocar. En el rabillo del ojo se ve lo que está a punto de desaparecer. En el rabillo del ojo es donde no hay centinelas. En el rabillo del ojo es donde somos más vulnerables. Desde el rabillo del ojo se renueva el mundo.

(Lootz, 2007: 41)

La percepción de los cambios, la irrupción de lo nuevo es, como dice Lootz, consecuencia de esa mirada evasiva. Mirar torcido es garantía de encontrarlos. Y ofrece así un desviado método de visión que se adelanta a nuestro progreso, negando los resultados. Esa mirada es en cierto modo maligna, porque se excede de suspicacia y se equivoca en evidenciar demasiado el juicio. Habría que desconfiar también de lo desconfiado, pero desde el rabillo del ojo no hay otra óptica posible. La experiencia también me dice que muchas veces aquellos rasgos negativos que destruyen la pieza en la que has depositado tu afecto de hoy, mañana a su vez la recomponen.

La confianza y la desconfianza sobre el trabajo, son así: no caprichosas sino alternadas y complementarias. Como en cualquier ciclo no merece la pena preguntarse cuál de las dos es la primera, o en que orden aparecen, pero estoy de acuerdo con Cocteau en que el artista es pesimista en primera instancia, porque está condicionado a negarlo todo y porque es sensible, sentimental y vulnerable. Desconfía del mundo y se protege, es por tanto amargo y esto es lo que constituye en gran medida su postura, es decir, su propia motivación. Cocteau lo expresa así:

Ciego: he aquí al optimista. Amargo: he aquí al pesimista. Ni ciego ni amargo, he aquí al pesimista dionisiaco. Hete aquí joven actual, no como eres sino como debieras ser o, mejor dicho, como eres y como te esfuerzas por ser. No somos ciegos. De modo que la ridiculez de escribir nos salta a la vista;

pero somos amargos, de modo que no permanecemos en silencio.

(Cocteau, 1987: 33)

Ese momento posterior al trabajo en el que debemos recrearnos en lo que hemos hecho y recargarnos de energía para continuar la tarea, debiera ser feliz aunque no completo. Reconocerlo es, en última instancia positivo por realista, y ahí es donde yo vivo las mayores decepciones. Durante la sesión de trabajo yo he podido hacer lo posible para estar cómoda, poner la música adecuada, he podido sentirme inspirada y dibujar con fluidez. Con una suerte inmediata he podido ver surgir mis dibujos uno a uno, admirarlos y emborracharme con las líneas y las manchas, he podido sentirme afortunada en todo el proceso. En cambio, cuando viene “la hora de la verdad” al parar y sentarme a ver todo frente a mí, resulta que todas estas sensaciones carecen de sentido. Lo concibo como una forma extraña de depresión, porque el efecto es realmente desolador para con los sentimientos y para con la percepción.

Me gustaría pensar que este cambio diametral, esta polarización de la experiencia, es necesaria porque la desconfianza nos devuelve un ápice de cordura. La incredulidad nos hace encajar y hace que nuestro trabajo se ancle a nuestro mundo. Es como si mantuviera todo en pie y contrastado, o quizá nos mantiene en pie contrastados. En cualquiera de los casos, la desconfianza de la que hablo en la práctica, no es un mero sentimiento negativo, tampoco es la incontinencia de nuestro pesimismo por salir al exterior, ni un signo de nuestra bajeza o de nuestras inseguridades y faltas. Es un utilitario juicio negativo que se ha ejercitado a sí mismo a través de la práctica y a lo largo del tiempo: una técnica persona, o algo que se ha desprendido de la relación entre la técnica y la persona. En mi caso, ha significado asumir un semblante mezquino, uno eficaz que haga picadillo todo lo aprendido y disfrutado. Un castigo sádico sin recreo como para obligarme a volver al trabajo con otra actitud, sintiendo de otra manera. Un autocastigo como parte del proceso de selección y como un *reset* (volver a iniciarse). Me pregunto muchas veces acerca de ese factor pesimista y amargado, que necesita estar presente como en las máscaras de

teatro clásicas que incrustadas en mi cabeza te dirían algo así : “no hay diversión sin arrepentimiento”.

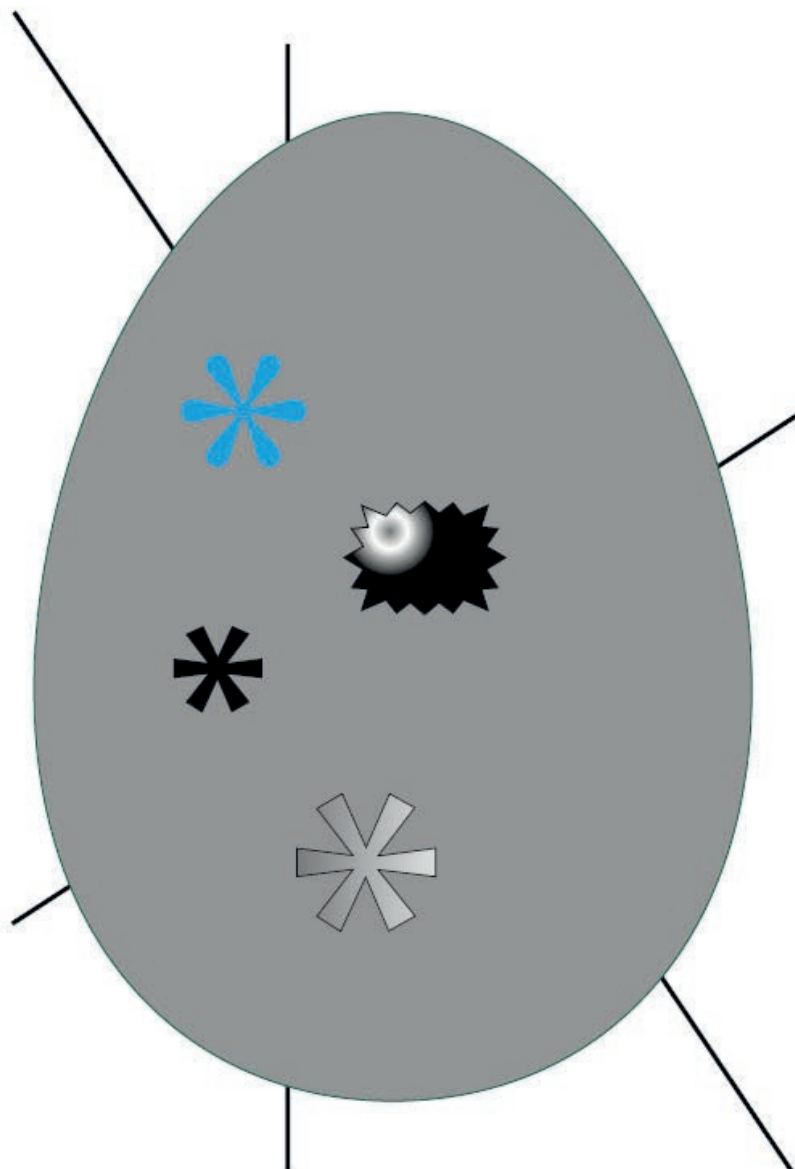
En efecto, en mis procesos hay mucho arrepentimiento y he observado que trato realmente mal los trabajos rechazados. Los lanzo y maltrato durante un tiempo antes de deshacerme definitivamente de ellos. Pienso en la cantidad de dibujos que suelo tener tirados en el suelo y que conviven en el estudio, estos son continuamente pisoteados y despreciados cada vez que los vuelvo a mirar, pero no los tapo. No me avergüenzan sino que me decepcionan, por ello los mantengo a la vista y los sigo pisando. Cuando hago una limpieza del estudio, antes de tirarlos los rompo en bastantes pedazos, no sólo porque pienso que alguien se los puede encontrar en el contenedor de papel, sino porque disfruto renegando de ellos. Para poder seguir dibujando, necesito tener a mano lo rechazado y revivirlo.

Puede ser que para mí rechazar sea sumamente importante para tomarme en serio como artista. Puede que porque del mismo modo que podemos ser malas personas, también podemos ser malas artistas, y esa sombra siempre estará presente. Por otro lado, nadie diría de sí mismo que es mala persona. Negociar con una misma qué dibujos tienen derecho a existir y ser nombrados, te pone en una posición de frialdad frente al trabajo. Es extraño. Se hace y se deshace todo en el curso de una relación muy siniestra. Mantener y depurar la desconfianza en mí misma ha supuesto mucho esfuerzo, pienso ahora. Pero ese sobreesfuerzo es garante de trabajo. Me acuerdo ahora de un estupendo poema de Bertold Brecht, que viene muy al caso:

Colgada en mi pared tengo una talla japonesa,
máscara de un demonio maligno, pintada de oro.

Compasivamente miro
las abultadas venas de la frente, que revelan
el esfuerzo que cuesta ser malo.

(Brecht, 1986: 134)



Ensayo

Las piedras preciosas que desaparecen al despertarse y que durante el sueño habíamos “guardado” y “dispuesto” como testimonio de la existencia de la “deseada tierra de tesoros” a la que tuvimos acceso conservan en el delirio paranoico y tras su extinción en la mirada estúpida de todos, el peso exacto correspondiente a su volumen y el delirio concreto de sus contornos más físicos luminosos. Están “en la realidad”.

(André Breton, 1934: 24-25)

El ensayo está fuera de lugar, debía estar al principio porque pertenece al pasado. Hace nueve años era así, y formulaba una intuición de deriva en mi trabajo práctico en el momento en que inicié esta exploración de mis rutinas y métodos. Para mantenerla, ha tenido que ser reescrita varias veces con el riesgo de ser eliminada. Pero ante la tentación de hacerlo, había siempre una parte de mí que reconocía que esta figura seguía estando guardada, no tan explícita funcionando como otras pero operando en alguna capa, parte de mi aprendizaje.

El origen de esta figura está en mi pasado porque antes de dedicarme al arte en serio, yo formaba parte de un grupo de música y después, llevé esta actividad en paralelo a mi trabajo artístico durante aproximadamente una década de mi vida. En aquel lapso de tiempo era inevitable para mí no confundir la experiencia en ambos ámbitos que se nutrían mutuamente, veía las dos actividades como complementarias. Después, la figura del ensayo (que proviene de la práctica musical), ha sido imprescindible para entender la organización de los procesos que llevé acabo, en concreto me ha ayudado a encontrar una forma sistemática de dibujar, de poner un ritmo en los procesos plásticos y sobre todo de

posibilitar un flujo. Todo esto ocurría simultáneamente en la banda y en mis proyectos personales. Encontraba similitud en la forma en la que el encadenamiento de gestos, bucles o riff, bases rítmicas en la composición musical se repetían en mis procesos de trabajo con papeles y dibujos. También me había ayudado mucho el directo, obviamente en el terreno de las exposiciones, cuando hice mi primera exposición tenía la sensación de haber hecho la mitad del camino.

La diferencia fundamental es que, en primera instancia, como artista llevo una práctica solitaria. Y creo que la práctica artística tiene el significante de la soledad muy expresamente incrustado. En cambio, el ensayo musical es una actividad grupal, y la negociación entre los individuos, es fundamental para llegar a algo. Recuerdo que no compartía las aspiraciones de los músicos de mi banda, e incluso que me sentía a veces trabajando en el terreno del cliché, cosa que me chirriaba mucho. Pero la coincidencia a veces, de entenderme con ellos y ellas en algún sitio, me parecía algo magnífico. Había momentos en los que, a pesar de nuestras resistencias individuales, la cosa funcionaba hasta tal punto que nos olvidábamos de nosotras mismas pareciendo una sola persona.

Ensayábamos dos veces por semana, la mayoría de las veces, tocábamos aproximadamente tres horas seguidas. A veces traíamos ideas de casa, cosas compuestas: ideas, bases o letras. La dinámica de ensayo estaba muy interiorizada, y no hacía falta explicar ningún procedimiento, era llegar al local y empezar sin más. A veces tomaba la iniciativa uno/a del grupo y los/as demás escuchábamos, así de sencillo. Con el tiempo, esta dinámica familiar junto con la suerte a favor de algunas sesiones, consolidó algo que durante un tiempo me satisfizo como práctica. He de añadir que yo tocaba en un grupo con músicos muy buenos y con mucha experiencia en otras bandas, las sesiones eran tremendamente productivas, y con el tiempo dejé de intentar tocar mi instrumento, ya que no llegaba al nivel general. Por eso me centré en la voz con mucha ilusión y sin experiencia previa.

Aprender a cantar supuso tomar una actitud, una corporalidad muy determinante que se parece mucho a la que utilizo ahora. Algo entre la generosidad y lo impositivo, algo muy polarizado. Al mismo tiempo, a integrar este conocimiento en la práctica me ayudó el artista y profesor Angel Bados en sus clases de escultura en la facultad, adquiriendo conocimientos que para mí en ese momento eran transferibles a los ensayos, y que ocurrían también en el sentido contrario. El tiempo desaparecía estirándose entre las dimensiones del canto y la escultura. Puedo nombrar esa etapa en mi vida como despertar como artista. No puedo distinguir muy bien entre el reconocimiento de ser artista y el yo que se fue haciendo concierto a concierto. Definitivamente, exponer mi cuerpo en los directos, me dio la habilidad necesaria para enfrentarme al espacio simultáneamente en las exposiciones, y viceversa.

Pienso que es evidente que para llevar a término cualquier práctica hay que desarrollar un flujo de acciones, un dispositivo técnico-práctico, que no es más que definir una línea temporal y espacial: las paredes del estudio y tu agenda, es decir, organizarse. La experiencia de trabajo en arte, aún estructurada en base a esa linealidad, inunda todas las interrupciones y aparece de súbito en cualquier ocasión. La habilidad de mantener el flujo y de conservar la inspiración, sería la actividad que mantiene la práctica en vida o en vilo. La labor de organización es un esfuerzo continuo y muy intenso.

Observo también paralelamente a partir de estos años de dedicación, que el tiempo de crear es salvaje. Es un tiempo indomable por muy organizada que se logre ser, o por mucha disciplina con la que se cuente. Un pie en el orden y el otro en el desorden. De hecho, creo que requiere saber desvariar lo necesario en un plazo estructurado, con lo cual es también un tiempo calculado de desorientación, transformado para estar en la realidad. Un desanclaje entre dos bordes. Seguro que es también porque vivimos entre dos tiempos: el de la percepción y el de la acción (el de la tarea). Cuando estamos en la calle haciendo cualquier cosa cotidiana, sentimos esa doble sensación de realidad, pero cuando trabajamos en

el estudio estamos en un estado “semi-consciente”, en el que estamos poniendo a prueba todo lo que entra por nuestros sentidos. Esto significaría que lo estamos ensayando, aquello que llevamos guardando y anotando durante todos los momentos del día (relevantes o no) y que después utilizaremos con más o menos gracia. Así lo proponen los versos de André Breton que elegí para introducir este apartado. Y encuentro otro párrafo en el que se alude a estas pruebas y anotaciones, directamente como si fueran joyas al igual que hizo Breton. El texto es de la escritora brasileña Clarice Lispector:

Y cuando el día llega a su fin oigo los grillos y me vuelvo repleta e ininteligible. Después vivo la madrugada azulada que viene con sus entrañas llenas de pájaros; ¿te estoy dando una idea de lo que uno pasa en vida? Y cada cosa que se me ocurra yo la anoto para fijarla. Porque quiero sentir en las manos el nervio trémulo y vivaz del ya y que me reaccione ese nervio como una bulliciosa vena. Y que se rebele, ese nervio de vida, y que se retuerza y lata. Y que se derramen zafiros, amatistas y esmeraldas en el oscuro erotismo de la vida plena; porque en mi oscuridad tiembla por fin el gran topacio, la palabra que tiene luz propia. (Lispector, 2013: 22)

Pero hay que ser capaz de discernir, entre esa idea de estar siempre elaborando y de la situación desprendida del ensayo de música a la que yo me refiero. Son cosas diferentes pero se parecen. En algún momento, descubrí que cuando con el grupo escuchábamos las grabaciones de las sesiones llegábamos a una nueva dimensión muy diferente de las mismas: éstas se afirmaban en lo indefinido, el ensayo se escapaba de lo concreto. Primero, por la obvia dificultad de prestar la atención al mismo tiempo en el que sucede la acción; por consiguiente, siempre hay una sensación de que lo que se ha ejecutado o improvisado, se ha perdido. Pero también, porque en el bucle de repetir una serie de ejecuciones que ya sucedieron, una las percibe como un eco, que propone que aquello está incluso todavía siendo registrado, pendiente de suceder.

Ahí tuve un impulso muy fuerte de grabar ensayos de otros músicos, y dediqué varios trabajos a este respecto. (Ver anexo: *Bodies that Go Boom in the Noise /Maquanging: Songs By Heart*, 2013). Durante mucho tiempo estuve tratando de conectar la acción misma con el registro de la acción, hasta que me dí cuenta de que lo que me interesaba era el efecto encadenado del directo hacia el soporte, la reproducción que se iba volcando como un líquido de una taza a otra. La sensación de continuidad y de fluidez.

Donde un ensayo es siempre una actuación y una actuación es siempre el ensayo de una canción en una cadena de versiones posibles y nunca definitivas. Esto es así porqué, frente a las artes visuales, el cine o la literatura, la música, en tanto que forma artística desarrollada en el tiempo, permite la recreación constante de una obra ya terminada. Es decir, las formas artísticas de base temporal siguen una lógica según la cual con cada nueva versión se está ante una cosa que, siendo totalmente nueva, nunca deja de ser la misma cosa.

(Miren Jaio 2006: 32)

El texto anterior es una nota a pie de página del texto "*Metodología Up-Tight*" en la que Miren Jaio comentaba la obra *Red Light* del artista Iñaki Garmendia. Esta nota a pie de página pretendía aclarar la afirmación de que las tomas de un ensayo (las grabaciones audiovisuales del mismo), "son tanto ensayos como performances con la cámara como único público" (Miren Jaio 2006:32)

Yo entiendo como entiende Jaio, que al grabar un ensayo se consigue "la sucesión sin solución", se registran las tomas fallidas, interrumpidas, repeticiones de una misma canción o set, así como fragmentos, introducciones, desacoples de la unidad previamente construida o en construcción. Además estas grabaciones son testigo, registro y documento de este proceso de composición o arreglo, que queda fuera del repertorio escénico. Registro del corazón del ensayo en términos poéticos. En un terreno más metodológico, lo que ha sucedido durante la sesión o bien se olvida

o se almacena en forma de experiencia, pero al ser grabado, la acción produce un documento que tiene propósitos prácticos para los que la han ejecutado (los músicos). Propósitos de auto-evaluación o de anotación y con vistas a generar material proyectivo hacia una acción posterior para la que está destinado el registro.

Desde el punto de vista del visor, sucede otra experiencia. Coincide con la idea de Jaio de la cámara como único espectador. El desarreglo que se produce en la preparación del repertorio da lugar a otros focos de interés: momentos abstraídos, mecánica y dispositivo, comentarios, fallos, repeticiones a modo de bucle y sobre todo una descomposición escénica que impide grabar desde un único punto de vista (por ejemplo, una cámara fija frente-a). Esto fomenta el movimiento, la búsqueda nerviosa de detalles que ajusten lo que está ocurriendo en realidad, con lo que sucede detrás de quien graba. La cámara se pone en el lugar del ensayo, la cámara ensaya.

Hay más: en el lugar donde sucede el ensayo, normalmente hay desorden, no sólo en la acción no consecutiva y en la prueba-error, sino que normalmente, un local de ensayo no está claramente dispuesto, orientado hacia un orden escénico, un público confrontado a la imagen plana. La concordancia en paralelo no existe, cada objeto es escultórico y el espacio que rodea a cada "bulto redondo" está lleno de obstáculos: cables, amplificadores, enchufes, papeles, textiles, y otros objetos. Cada músico ha buscado su lugar y desde su centro ha extendido todas las conexiones, en un círculo cerrado, en el que todo funciona hacia dentro y para sí. La madeja expulsa a cualquier agente externo que pretende registrar la acción. La cámara ha de buscar su lugar entonces transitando entre ellos y evitando obstáculos.

La disposición funcional de un ensayo, va en detrimento de una grabación óptima. Y en esta dificultad reside un valor de búsqueda del detalle que hace que la cámara se resista al plano estático o estructurado en lenguaje audiovisual ortodoxo. La cámara

sólo puede grabar incómoda hasta que confíe en esos obstáculos y por supuesto en el zoom y el estabilizador de imagen. La repetición de tomas también supone una ganancia para el registro, ya que se plantean diversos modos de grabar una acción, que aunque repetida no es siempre igual: la cámara está siempre redundando en esa diferencia.

El local de ensayo es un lugar íntimo y concentrado, y aunque depende de casos concretos, la cámara se sitúa en un entorno relajado y concentrado que la ignora. Es un cacharro más. Una banda a lo suyo no supone el mismo efecto que una multitud atenta. El público se dispone a ver, a consumir el espectáculo ya preparado, la cámara está fuera. En este caso diferente (el de un ensayo) la cámara está dentro y todo en el mismo espacio. Pero también está fuera porque es expulsada del entramado tecnológico cerrado de la banda. Está dentro porque está resolviendo sus dificultades, repeticiones, descansos y pruebas. Dentro, supone en sí misma un circuito tecnológico, solapado al que está registrando.

Las repeticiones en un ensayo son mecánicas, siempre las mismas, no distintas de las monótonas repeticiones ejecutadas por cada músico o de las repeticiones casi idénticas ejecutadas por la cámara. Pero sin embargo, no nos cuesta distinguir que a partir del diálogo entre ellas surge lo nuevo. No hay nada de lo inesperado que no esté incluido en un repertorio. No hay nada desconocido dentro de lo que nos fascina. De la discontinuidad que irrumpe en esta continuidad emerge el asombro. El filósofo esloveno Slavoj Žižek, confirma que la repetición de lo mismo aparece como *lo nuevo*: “No hay nada de mecánico en el hecho de que el sol salga cada mañana: muy al contrario, este hecho, manifiesta el más alto milagro de la creatividad divina.” (Žižek, 2007: 32)

Y a continuación introducirá el concepto de *devenir-máquina*¹⁹, recordando para todos que puesto que las máquinas son herramientas son también una extensión humana:

En lugar de lamentarse de cómo la exteriorización progresiva de nuestras capacidades mentales en instrumentos objetivos (desde la escritura en papel hasta el ordenador) nos priva de potenciales humanos, habría pues, que poner el acento en la dimensión liberadora de esa exteriorización: cuanto más depositamos nuestras capacidades en máquinas externas, más aparecemos como sujetos puros, puesto que este vaciamiento iguala el crecimiento de la subjetividad sin sustancia.

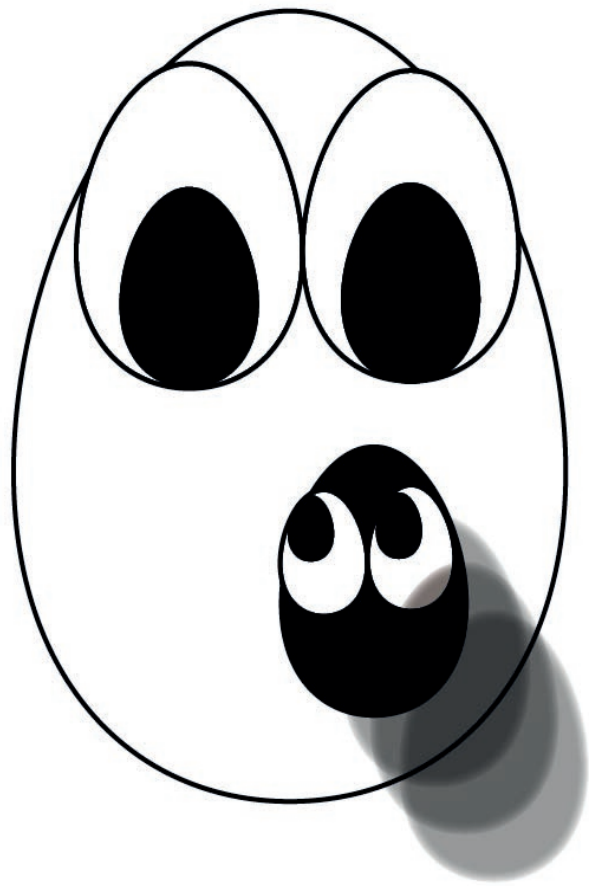
(Zizek, 2007: 32-33)

Las maquinas no son humanas, pero conviven con lo humano. Durante las grabaciones de los ensayos, me centraba en el conjunto de la escena, pero dependía de la correcta disposición de su opuesto en ella. Su opuesto que es un reflejo pero no exacto, ni invertido. Dos dispositivos reflejados uno en el otro, como dos espejos dentro de una caja, el uno depende de la forma del otro y se constituye con respecto a la captura de este símil, repetido y representado hasta desaparecer o transformarse. La captura dentro de la captura o el marco dentro del marco.

19 El núcleo del concepto de Deleuze es la idea de que en contraste con la repetición mecánica (¡no maquínica!) de la causalidad lineal, en una instancia de repetición propiamente tal, el acontecimiento repetido es re-creado en un sentido radical: (re)aparece en todo momento como Nuevo (o sea, "repetir" a Kant es descubrir la novedad radical de su ruptura, de su problemática, y no repetir las formulaciones que pretenden solucionarlas) La idea de Deleuze de "Máquinas deseantes" difiere del concepto "devenir-maquina" en "Órganos sin cuerpo", este último, expone que más que en un futuro cercano: un presente, en el que los instrumentos son extensiones naturales del cuerpo humano, y no inteligencias artificiales desde el punto de vista utópico o distópico de la biomecánica, sino desde un lugar menos virtual. Por otro lado, la paradoja de Deleuze, en la que la realidad construida está inscrita en la forma de su propio opuesto. (Deleuze, Guattari, 1994: 59), una paradoja que se da en el mismo tiempo funciona aquí, la grabación del ensayo depende de su historia, de cómo y cuando fue grabado, de en que condiciones estaban las personas y las máquinas, y de otras contingencias. Pero de alguna manera la representación se hizo sola al enfrentar ambos dispositivos. Y no sólo gracias a una decisión o un proyecto humano, sino a algo que puede sugerir un devenir, el devenir automático de la máquina.

1. Prueba 9. Ensayo

Pero no era en verdad como con dos espejos, sino más exactamente como el efecto del acoplamiento. La conocida retroalimentación. Efecto que en la cámara se traduce en un cuadrado blanco dentro de un fondo: pantalla dentro de pantalla, un rectángulo que se trapea y se gira porque no corresponde (no encuentra) a su propia forma. En el sonido es un acople que se transforma en ruido, un pitido molesto resultante de oponer un micrófono frente a un amplificador, una traducción imposible de la señal. Efecto que viene de rebasar las funciones de la máquina, de pasarse del límite. Esto sucedía en el ensayo cuando las máquinas se enfrentaban con sus diferentes funciones. Y el acople era una paradoja de la función del circuito. Porque cada una de las máquinas constituía un mismo circuito y este no era siempre compatible con los demás. Entonces, el devenir de las máquinas actuaba como si fuera voluntad o resistencia y estas se capturaban entre sí, se invertían y se afectaban. Como resultado deformaban imagen y sonido. Siempre había representación y siempre había aberración. Veía este acople como la inmanencia de las máquinas defendiendo su integridad y autonomía y me divertía verlo llegar, como si dijeran realmente: “ya no puedo más”.



Captura

Rodar es ir a un encuentro, nada en lo inesperado que no sea secretamente esperado por tí.

(Robert Bresson, 1975: 81)

Dejándome llevar por el hilo anterior, la grabación está compuesta por cuerpos y máquinas que funcionan en ambos lados de la representación, produciendo y capturando la producción en un mismo espacio. El ejercicio de captura obliga a un dispositivo donde cuerpos materiales e inmatriciales son conectados por cables, amplificados y absorbidos, siendo registrados por otros cuerpos y cables. Este circuito une los dos lados de la escena, la que se ofrece y la que registra, y además es un circuito interno de cada una de las mitades.

El circuito enmaraña sujetos y objetos conectados entre sí, donde el comienzo y el final cada naturaleza no está nada claro, o es intermitente. ¿Dónde empieza cada objeto-sujeto-máquina-cable-persona-instrumento-sujeto-objeto?, ¿dónde acaba? Dentro de esta lógica, un participante de este circuito que proyecta y captura, podría olvidar su condición de sujeto a favor de una inercia automática, la de la conexión entre los objetos. La persona suspendida en este dispositivo utiliza su instrumento y el sonido lo genera el instrumento. La persona que escucha deja que una serie de aparatos registren. De la misma manera, la persona que graba olvida que es persona, porque sólo mira y asiste a la cámara que graba. Toda la acción potencial reside en los aparatos y para que este sistema funcione correctamente las personas acaban asemejándose a los aparatos que utilizan, sintiéndose objeto, una vez el circuito ha sido conectado.

En esta lógica el personal ejecutante se haya abstraído en fase de producción y las máquinas son la pura formalización de la imagen y el sonido. En el ensayo los aparatos y los cables toman protagonismo por encima de las personas. Por lo tanto aparecen no sólo como obstáculos en línea, sino como esenciales en la acción. Yo pensaba: quizá debieran ser retratados por la cámara al mismo nivel que los cuerpos de los músicos. O vistos en primer lugar, en su delantera, como su posición de ejecución indica: por delante del cuerpo que los sostiene. Hago la prueba: veo a alguien grabando con una cámara, le tomo una foto. La cámara oculta el rostro de quien está grabando. Su cámara es su cabeza.

En un directo, este collage también sucede: el micrófono se superpone a una parte del rostro del cantante o un instrumento le tapa una franja, o la batería ocupa la mayoría del cuerpo de la percusionista y la convierte en un cibercentauro. Alguien que toma fotografías normalmente se centra en esquivar en lo posible el objeto que tapa al humano, aunque el instrumento queda visible, a menudo al mismo nivel que el rostro o el cuerpo. Cuando un espectador intenta alcanzar la visión del músico, instintivamente esquivo este objeto que lo tapa, moviéndose de lado a lado para obtener una visión "más limpia". Aún así los aparatos están igual de naturalizados dentro de la frontalidad del escenario. Pero veo una diferencia importante en el caso del directo frente al ensayo: el músico controla su *set* y el grupo se sabe el repertorio. Normalmente excepto en momentos concretos no se improvisa, no se prueba. Se actúa. Y todo el dispositivo se centra en la actitud escénica, por lo tanto, no hay abstracción aunque sí concentración. Pero dirigida hacia la postura consciente frente al público. Obviamente los objetos carecen de actitud consciente, así que los músicos ganan en presencia. Y el circuito se divide en dos conjuntos: el conjunto de objetos, como un bodegón, se pone al servicio de la actitud escénica. Los instrumentos se ven aún más instrumentalizados.

Como la ex-bajista de la banda Sonic Youth y artista Kim Gordon describe en el conjunto de sus ensayos reunidos en el libro *It's my body?*, la presencia en un escenario

también supone un olvido de unos cuantos factores que rodean al *display* del escenario y de la actitud del público enfrentado. Performar en este caso es entregarse de la misma manera a los instrumentos que compiten con la amplificación de la sala.

Cuando estás en el escenario después de lidiar con la mierda del rock and roll y de darte cuenta de cómo el sistema de sonido es mucho más fuerte que una que está tocando a través de él, rezas por que tus instrumentos no se desmoronen y empiezas a tocar. Te olvidas de todo lo demás en el mundo, te olvidas de lo que te pagan y de que no estás realmente tocando para los chavales entusiastas sino para aburridos jóvenes-adultos y se convierte en un reto para tratar de moverlos, moverles el cerebro, poner un poco al borde la atmósfera mediante el uso de lo que ahora es una herramienta social tecnológicamente primitiva, la guitarra eléctrica.

(Gordon, 2014: 50)

Donde no hay público, en el lugar y el momento del ensayo, las personas olvidan su condición de persona cuando están tocando: esto es probando, repitiendo, buscando, componiendo, representando, etc. No posan. Una actitud laxa frente al dominio o a la ejecución, permite que suceda material nuevo. Esto puede ser también por la subordinación del control a favor de la máquina, poniéndose en manos de lo automático del dispositivo. De lo que se desprende una posible abstracción de la identificación. La identificación sin embargo, en el caso del directo, es una actitud que responde a una imagen proyectada y que espera recibir el público: aquello por lo que acude al encuentro y paga. No olvidemos que la identificación es siempre una imagen, como nos recuerda Hito Steyerl:

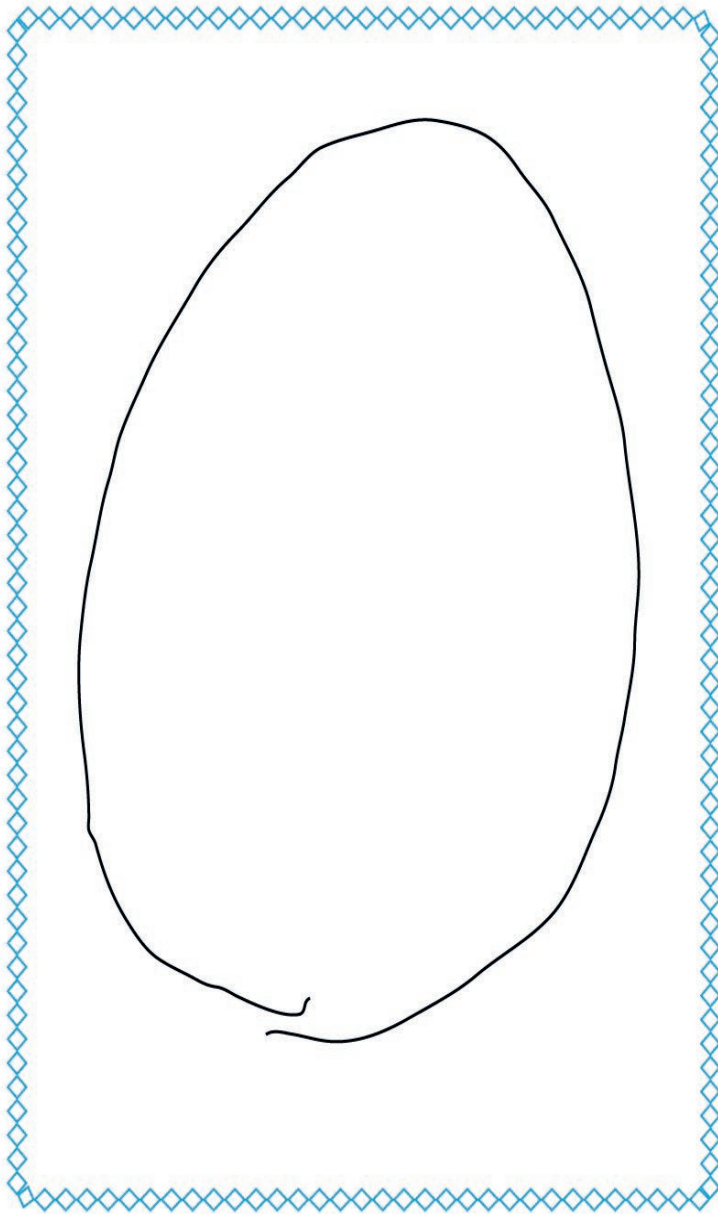
La identificación es a través una imagen que va siempre hacia la materialización de esa imagen, la cosa, no la representación. Y la cercanía que tiene con “la cosa”, con la materialización tal vez acerca la identificación a la participación. Empero la práctica emancipatoria siempre se ha dirigido a adquirir

la posición de sujeto, de la historia, de la política y de la representación para dirigirse hacia la autonomía, la soberanía, a la plena subjetividad y a la realización, relacionado convertirse en sujeto con algo bueno y dejarse ser objeto con algo malo. Ser un sujeto implica desde esta normativa tener un grado de control dentro de las relaciones de poder y por tanto, ser un sujeto sometido. (Steyerl, 2012: 49-50)

Steyerl no se refiere únicamente a nuestra comunión con las máquinas y las tecnologías, sino de la idea de sujeto social (nuestra identificación) en toda la tradición contemporánea, que niega la valoración positiva del objeto. Aunque ahora, su formulación de ponerse del lado del objeto me es tremendamente útil en el caso que aquí planteo. Aquí, sentirse objeto o quizá confundirse con un instrumento para hacer un retrato diferente de lo posible, dado que todo es representación. Entendiendo del mismo modo que ella, que la alienación es una forma de descansar del sometimiento que nos niega la identificación con las cosas de las que ya somos extensión, y que negarlo supone una gran traba para la representación, como bien señala Mario Perniola:

Darse como una cosa que siente y tomar una cosa que siente es la nueva experiencia que se impone hoy en el sentimiento contemporáneo, una experiencia radical y extrema que tiene su piedra angular en el encuentro entre filosofía y sexualidad (...) Así parecería que las cosas y los sentidos ya no están en conflicto entre sí, sino que han alcanzado una alianza gracias a la cual la abstracción más independiente y la emoción más desenfrenada son casi inseparables y son a menudo indistinguibles. El deseo de convertirse en esta cosa, en este caso una imagen, es el resultado de la lucha por la representación. Los sentidos y las cosas, la abstracción y la emoción, la especulación y el poder, el deseo y la materia, en realidad convergen dentro de las imágenes.

(Perniola, 1998: 45)



Dibujo

-Un grupo de abedules-
Primero dibujar
la masa-luego dividir
y dibujar cada tronco-
dividir y dibujar cada
rama que salía del tronco-
Después todas las ramitas-
Edward Munch (2019: 73)

Si tuviera que hacer el cálculo de cuanto tiempo de mi vida he estado dibujando frente al tiempo de otras actividades, el porcentaje resultaría asombroso. Obviamente no dispongo de herramientas para calcularlo, pero sé que ha sido mucho tiempo. Calculo someramente dentro de ese tiempo toda mi infancia, mis aprendizajes de escritura y mis inicios con el dibujo al natural durante la adolescencia reflejados en una vasta colección de cuadernos que aún conservo, además de mi vida de dibujante adulta. No provocho este pensamiento en mí para impresionarme. Realmente me produce cierto vértigo haber invertido tanto tiempo en algo que para mucha gente significaría un *hobby*, y que para mí en cambio ha supuesto una forma de pensar, de ver y de relacionarme con el mundo.

El antropólogo Tim Ingold se hace una buena pregunta: ¿dónde acaba el dibujo y empieza la escritura? Para mí, no hay diferencia, para Ingold tampoco: “En primer lugar, la escritura se insiere en una *notación*; el dibujo no. En segundo lugar, el dibujo es un *arte*; la escritura no. En tercer lugar, la escritura es una *tecnología*; el dibujo no. En cuarto lugar, la escritura es *lineal*; el dibujo no. Ninguna de estas distinciones es, en realidad, completamente fiable.” (2007: 169)

1. Prueba 11. Dibujo

El dibujo puede ser considerado como la escritura, de hecho así se entiende en tempranas fases del desarrollo del niño cuando constituye su primera y su principal herramienta de expresión. En la infancia el dibujo se ofrece no sólo como lenguaje, sino como actividad psicomotora espontánea tan afectiva como intelectual, necesaria para la evolución cognitiva. Saliendo de la infancia, el dibujo va desapareciendo como actividad acompañada de una idea de “no saber dibujar”, en el caso de un niño, el no saber, no es impedimento para expresarse de este modo. Mi hijo Telmo, contando con tres años hizo su primera serie de barcos ardiendo. Eran todos ellos casi como una firma. Posteriormente ha dibujado del mismo modo otros temas: colisiones de naves espaciales, paisajes y animales, repitiendo muchas veces el mismo dibujo, resultando a veces casi idéntico pero ejecutado como si fuera la primera vez, es decir siempre como una prueba.

El dibujo y la escritura estaban unidos desde el principio, otra cosa es que las categorías convenidas durante la historia de la cultura hayan expulsado al dibujo al terreno de las “bellas artes” hasta cierto momento, nos recuerda Ingold (2007: 180). Pero no separaron sus caminos para siempre, porque en algún momento de la historia del arte (occidental) volvieron a juntarse, y así fue reconocida para el arte moderno su misma identidad. En unas notas que Paul Klee guardaba para unas clases de la Bauhaus en 1921, recogía la siguiente frase: “en los albores de la civilización, cuando la escritura y el dibujo eran lo mismo, era el elemento básico” (Klee, 1979: 164). Tenemos que tener en cuenta, que en la escritura oriental nunca hubo tal diferencia; tampoco la hizo entre la artesanía y el arte, al menos desde nuestra interpretación occidentalizada de su cultura.

Pero sin ánimo de extender esta reflexión, que abriría fatalmente una ventana a una nueva investigación, he de centrarme y buscar su origen en mis recuerdos. Mi madre me dijo una vez que en la infancia tuve un interés muy precoz en mejorar mi escritura, y que cambiaba constantemente los ornamentos de mi firma. Lo que no recuerda mi madre, es que tuve un importante desdoblamiento en aquella época

1. Prueba 11. Dibujo

de mi infancia. Mi padre es marroquí, y todavía por aquel entonces trataba de enseñarme a escribir en árabe mi nombre y frases muy sencillas, para aplicar el alfabeto árabe que yo replicaba en letras que me parecían barcos. Una barca con un punto encima, una barca y debajo un pez. Los sonidos me parecían indistinguibles a los del castellano y era por que tenía la lengua árabe integrada en el mismo lugar: mi capacidad fonética abarcaba ambos mundos. Incluso podía cambiar de dirección de escritura sin demasiada dificultad, pero la diferencia formal entre los dos alfabetos me parecía imposible de unificar en el mismo sitio. Para más complicación, el idioma en el que mi padre me hablaba era el *dariya*, que es una lengua que no dispone de dimensión escrita, porque procede del conjunto de los dialectos hablados en diferentes regiones de Marruecos. Por lo tanto, las grafías que mi padre trataba de enseñarme correspondían al árabe estándar moderno o *fusha*, que en realidad era otro idioma diferente al que hablábamos. Recuerdo perfectamente tener una obsesión dirigida a resolver esta situación que me superaba. Finalmente mi padre se rindió y se conformó con el lenguaje hablado. Intuyo firmemente, que esta necesidad insatisfecha, quedó prendida en el lugar del dibujo donde todavía elaboro esta intención.

En palabras de Paul Valéry, “puede que el Dibujo sea la tentación que más obsesiona al espíritu” (2005: 60). Yo asumo completamente esta frase porque vivo y reconozco esta obsesión desde que recuerdo. Por eso quizá sea el apartado en el que más cosas puedo decir, y a su vez, el capítulo en el que más me cueste escribir ya que además de ser el eje de todo mi trabajo, es una relación muy íntima que me dificulta fijar la distancia y algún lugar de origen sobre el que comenzar. Esto me obliga a escribir sobre el dibujo medio ciega, mientras lo tengo pegado en un ojo que me impide ver lo que escribo, rodeando sin acertar en ciertas intuiciones.

Yo siento el proceso de dibujar como si fuera un circuito eléctrico: algo pasa a mí desde aquello que estoy mirando y a la inversa. Hay un intercambio entre

1. Prueba 11. Dibujo

yo y el modelo. Y cuando las condiciones son las propicias, cuando está todo “conectado”, ese flujo me transporta. Ahí es en donde estoy yo, pero ¿puedo seguir diciendo yo? Ese flujo es muy impersonal. Y no se detiene nunca, de modo que no se puede situar. Independientemente de si estas dibujando del natural o a partir de una sensación, la cuestión es la misma: ¿cómo ir y venir casi simultáneamente? ¿Sientes tú lo mismo? ¿Cuál fue la cosa a la que te sentiste conectado?

(Berger, 2014: 13)

Pienso en esta cita de John Berger: ¿siento yo lo mismo? A medida que mi dibujo ha ido madurando, he ido formando la idea de que está hecho de voluntad, es decir de decisiones, hay algo en cada trazo que yo relaciono directamente con la intención. Sin embargo, esta idea es demasiado simple, porque entre intención e intención, siempre se dan muchos movimientos *en falso*. Me pregunto sobre la naturaleza de esta acción.

En cambio, el artista belga Henry Michaux se oponía a la voluntad cuando dibuja cuando en sus *Escritos sobre pintura* habla de sus movimientos automáticos que conducen siempre a lo que él llama “rostros salvajes” (Michaux, 2002: 77). Son rostros que le llegan cuando sujeta un lápiz. No son intencionados por tanto, sino que el propio lápiz o pincel, cómo dice él “se derraman” y le sorprenden. Los llama rostros de la voluntad, de la búsqueda y del deseo. Coincide con esta idea la escritora y poeta argelina Hélène Cixous cuando escribe sobre la serie fotográfica *You are the weather* (1997) de la artista americana Roni Horn. Lo nombra retrato por razones obvias pero Cixous se estaba refiriendo directamente al dibujo en esas páginas: “retrato de lo indeciso del nacimiento. Del dibujo sin aislamiento. Dibujar lo indibujable”. (Cixous, 2010: 107) Y se acerca aun más a la percepción de Michaux, cuando ella concluye de este modo: “no lo reconocemos, no tiene nombre ni contorno, ni rasgos. Y sin embargo reconocemos los gritos” (Cixous, 2010: 108)

1. Prueba 11. Dibujo

La pregunta es quizá como la formula John Berger: ¿dónde estamos cuando dibujamos? La cuestión se trasladaría del qué al dónde, y el dibujar más que un acto (ser) se transforma en devenir. Berger aquí opone dibujar a la fotografía, porque “las fotografías detienen el tiempo, lo capturan; mientras que los dibujos fluyen con él” (Berger, 2014: 114). En cambio, en la cita anterior, Cixous se permite hablar de la serie fotográfica de Roni Horn como si fueran dibujos, y en su explicación el intercambio de significados resulta verosímil. Lo consigue gracias al artefacto de la palabra retrato, ambivalente para ambos modos de producir imagen. Pero además la serie *You are the weather* de Horn, tiene algo de especial: seis fotografías del rostro de una mujer en el borde de una piscina, seis fotos con un encuadre casi idéntico se niegan a detener el tiempo. Esa pequeña variación va en contra de la lógica fotográfica, fluye exactamente con el tiempo. Por eso no nos chirría que Cixous se refiera a ellas como si de dibujos se trataran.

El mismo encuadre estaría diciendo a su vez muchas otras cosas, quizá más importantes, desde su color, su rostro y sobre todo desde la formulación del título *You are the weather*. El “tú” es necesario para que exista el intercambio, por eso está incidiendo en la frase, que por cierto, es muy engañosa, porque remite a un lugar, a un ambiente y no a una persona. Por eso es posible la otra lectura, a través de la cual Cixous se permite llamar a estas fotos dibujos, y con la que puede inspirarse para escribir otras cosas que aún no han llegado a la imagen, pero que se están aproximando:

Se trataría pues del retrato de una perla.

Perla de perla. El rostro de ojos azules.

Indescifrables sobre fondo azul opaco: perla de Islandia. Thisland.

Vista de más cerca:

Perla abismada. Perla en la oreja derecha.

Aura de una perla invisible a primera vista.

1. Prueba 11. Dibujo

A la derecha pera apenas dorada

Aparición-desaparición del punto de firma.

(Cixous, 2010: 107)

Este texto de Cixous se va desintegrando, por ello se sirve de la poesía, que opera desde la subjetividad de la fotografía de Horn. Desde un punto de vista objetivo, la perla es a primera vista inexistente en esta serie de retratos. Imaginamos que es un pequeño pendiente en la oreja de la mujer, o que la imagen es que el rostro mismo es una perla, y así está figurado, porque hay un allí: que es el agua, alegoría del mar, un espacio, y un qué que es la perla, aunque la razón nos diga lo contrario. Por lo tanto hay un engaño necesario. Es una inercia (un devenir) que sucede al disponer de un espacio de representación, de un dónde.

Esta inercia del dibujar o pintar, de la que Henry Michaux hablaba, y más tarde llamaría frenesí, no puede ser llamada excusa, sino más bien puerta, porque parece que hay que hacer pasar algo por el umbral. Y así como lo explica John Berger: “dejarse transportar también implica que tenemos que adaptarnos a la corriente. Sumergirnos en el momento adecuado, respirar cuando corresponde y volver a sumergirnos”(Berger, 2014: 115). Y esta imagen también remite a la piscina de fondo de las fotografías de Roni Horn, hay un devenir de sumergirse o de haberse sumergido. Y la acción es importante porque es la estructura de esta secuencia, como con el dibujo.

Sin miedo a equivocarse ese lugar es un dónde importante, la capital del deseo. Desde donde puedo pensar sin miedo y dibujar sin miedo. Esto es algo que no puede explicarse tan a la ligera, sino es echando mano de imágenes erróneas, de engaños. En el dibujo hay un ser y un estar presente. Su relación siempre es malentendido y no es tanto técnica, como devenir de la experiencia, de la sencilla idea de dar un paso tras otro, sabiendo que nos salimos de la corriente, que no se avanza siempre a favor.

1. Prueba 11. Dibujo

Sin miedo también, aquí me estoy refiriendo sin duda a una experiencia estética, que se evade de las interpretaciones del tú, y de los márgenes que esta tesis me impone. Me valgo de una serie de muletas para apoyar mis instintos de dibujo, que no son más que ese *deseo* animal, que no conocemos pero reconocemos. Podríamos decir que Henri Michaux disfruta de sus dibujos como un niño, porque como dice Berger, “los niños juegan. No les interesa el resultado. Los niños construyen cosas por el placer de construirlas, no para poseerlas” (2014: 115)

Michaux, no quiere poseer nada, sólo dar vueltas a la bolita, como pienso que se lo explicaría a un niño, y sé que esa imagen es tan válida como recorrer los confines del dónde. Ambición de aventura, esto es dibujar.

Quisiera poder dibujar los efluvios que circulan entre las personas.

Quisiera también poder pintar al hombre fuera de él pintar su espacio.

Lo mejor de él que está fuera de él, ¿porqué no podría ser pictóricamente comunicable?

En el gozo, el entusiasmo, el amor, el impulso combativo, la exaltación de grupo, está fuera de él.

Habría que pintarlo entonces. Incluso su desconfianza está en torno a él.

El más reservado de los hombres hace del entorno su bañera.

¿qué sentido tendría el “en casa”, unos muros, si no nos derramásemos allí realmente?

(Michaux, 2002: 87)

Interpretar el dibujo debe hacerse desde el dónde, desde ahí. Desde dónde hay que hacer como que se sabe, porque existe el tú. Y tú no sabes. Dibujar es casi lo opuesto a la academia, pero podía dejarse coincidir, si se dejase la academia manosear por el dibujo. Aunque esto no suele ocurrir, es algo posible. Lo mismo ocurre cuando una persona se hace, si se deja hacer, el dibujo lo transforma. Si la academia

1. Prueba 11. Dibujo

aceptase estas palabras estaría enseñando arte. Si aceptásemos dejarnos llevar, podríamos aprender. Dibujar o enseñar el dibujo, debe hacerse desde un lugar de instinto. Desde un lugar de relaciones que indican un camino. Las relaciones no son, sino que se están haciendo y esto plantea un lugar confuso. La confusión sucede en el terreno de la identidad, una gran interrogante: en ella cómo nos identificamos no es la única cuestión, es también como identificar la imagen, el acto, el otro cambiante y reconocer que el ver estas relaciones es ser atravesado por ellas. Esto es otra vez un dónde confuso del Deseo y del Saber(nos). Es así como se formula la identificación, como un devenir, en esto concuerda con la lógica del dibujo. Berger lo explicaría así:

Dibujar tiene que ver con el devenir, con hacerse, precisamente porque no podemos ser un niño, un loco, un animal, una montaña. Pero si podemos hacernos montaña. Y con un poco de suerte incluso podemos hacernos el aire que envuelve la montaña o el águila que la sobrevuela en círculos.

(Berger, 2014: 116)

El dibujo acabado, da fe de ciertas aventuras de reconocimiento, no sólo de la búsqueda. Este procedimiento se da desde el trazo. De algún modo el trazo es la senda de salida que formula el espacio donde el dónde se plantea. Como afirma Roland Barthes, respecto al trabajo del pintor Cy Twombly, “este arte tiene su secreto, que en general, consiste en no extender la sustancia (carbón, tinta, óleo), sino en *dejarla ir*”. Aquí, Barthes (2007: 182) estaría evidenciando a través de la pintura de Twombly, la existencia de esta idea de camino que le es propio al dibujo, una idea de aventura, y por tanto de riesgo.

Michaux también remite a la aventura, como él la llama “aventura de líneas” (2000: 101) cuando dice recordar, “encorvado bajo un gran silencio” después de haber visto su primera exposición de Paul Klee, lee sus dibujos reconociendo una identidad que deambula:

1. Prueba 11. Dibujo

La red compleja de líneas aparecía poco a poco:

Las que viven en el pueblo menudo del polvo y de los puntos, atravesando migas, contoneando células, campos de células o dando vueltas, dando vueltas en espiral para fascinar o para volver a encontrar lo que ha fascinado, umbelíferas y ágatas.

Las que pasean.—Las primeras a las que se vio así, en Occidente pasearse.

Las viajeras, aquellas que no hacen tanto objetos como trayectos, recorridos. (Ponían flechas incluso) Ese problema de los niños que luego olvidan, que ponen a esa edad en todos sus dibujos: los puntos de referencia, salir de aquí, ir hacia allá, la distancia, la orientación, el camino que lleva a casa, tan necesario como la casa... también era el suyo.

Yo me pregunto lo mismo que Paul Valéry se preguntaba aquí: “¿Qué artista no querría establecerse ahí donde el centro orgánico de todo movimiento en el espacio y el tiempo—que se denomina cerebro o corazón de la creación—determina todas las funciones?” (2005: 37). Es así como yo veo el dibujo, como un desvarío, en el que la pérdida de orientación significa una ganancia manifiesta. Coincide con lo que escribió Valéry, “hay una inmensa diferencia entre ver una cosa sin el lápiz en la mano y *dibujándola*”. (2005: 37) y se formula al leerlo una feliz obiedad. Ser dibujante no es estar dibujando, sino vivir con la voluntad de hacerlo. Serlo es disponer del dibujo como un lenguaje y como extensión de su propio cuerpo. Ver, oír, hablar y tocar dibujo. Dibujar es tan sólo tener un lápiz en la mano y existir. Hay cosas obvias que, tras ser afirmadas por otras personas, parece que adquieren una cualidad restaurativa ante todas las complicaciones. Toda la dificultad personal vivida en la aproximación al dibujo, se ve sucedida de una cadena de frustraciones y heridas que quedan cicatrizadas al entender que sencillamente hay que vivir con un lápiz en la mano. Recuerdo haber estado siempre pegada al lápiz e imagino que así moriré, como en los versos del poema de Jorge Oteiza:

1. Prueba 11. Dibujo

en los dedos de la mano
ese pedazo final de lápiz hace años
en la punta de los dedos de un niño
de mis dedos de niño
de tus dedos de niño (a ver si recuerdas)
con esos mismos dedos que no reconozco
(es una mano distinta, la miro, aquí la tengo
y se me escapa, aquí estaba, y sigue aquí, se mueve aquí dentro
aquella mano blanca y pequeña de niño)
(Oteiza, 1990: 52)

Antes me decía a mí misma que el trazo es una cuestión de intención. No sé si tiene mucho sentido. Me ha costado explicármelo a pesar de que guarda una lógica clara. Al final, no he necesitado pensarlo, sólo recordarlo, he superado esa idea. Era una obviedad que me remitía a volver a recordar la frase. Un bucle tonto. En el dibujo entran a formar parte la voluntad, los sentimientos, los deseos y las opiniones, pero también hay una mecánica del cuerpo, trabajan el ojo y la mano, todo el cuerpo. Aunque me sitúe frente al objeto real en un ejercicio de figuración al natural, hay demasiados desvíos. Mientras dibujas está mirando, eso está claro, pero también estás recordando. La memoria es demasiado importante. La vista va por delante, “pero el gobierno de la mano por la mirada es muy indirecto, intervienen muchas conexiones, entre ellas la memoria” (Valéry, 2005: 38). Entiendo que el dibujo y la escritura son rememoración.

La rememoración no replica el recuerdo exacto, ni siquiera lo pretende. Recordar, implica reconstruir la realidad a nuestro antojo. En la visión, el objeto recordado se transforma, se aparece con otra presencia, con otra identidad. “Hasta el objeto más familiar a nuestros ojos se vuelve otro cuando se aplica uno a dibujarlo: se da cuenta entonces de que lo ignoraba, de que nunca lo había visto de verdad.” (Valéry, 2005: 37)

1. Prueba 11. Dibujo

Esta es la sorpresa que alimenta el dibujo, una necesidad de procesar y de descubrir velos. Pensar como sucede este proceso es confuso, tiene que ver con la idea de avanzar. Pero sobre todo es una cuestión de percepción: para dibujar siempre hace falta un objeto y éste se nos ofrece distorsionado a través de la digestión del dibujo. El saber en el dibujo es una forma de ingerir y de funcionar semiautomático. Respecto al objeto digerido Válerly escribe después: “Pero dibujar a partir de un objeto confiere al ojo un cierto mando que nuestra voluntad alimenta. De modo que aquí es preciso *querer* para *ver*, y esta vista *deliberada* tiene el dibujo como *medio* y como *fin* a la vez.” (2005: 37)

Encuentro en la cita de Válerly varias palabras marcadas: *ver* (ojo), *deliberada* (intención), *querer* (voluntad), *medio* (mano), *fin* (objeto). También son las palabras que yo hubiera marcado, lo que está entre paréntesis es mi interpretación. Hay una diferencia importante entre lo que queremos y podemos dibujar. Existe una distancia remarcable entre nuestra voluntad y nuestro objeto, y a este respecto, no queda más remedio que aceptar con humor los resultados. No reconocemos en absoluto lo que queríamos y eso en última instancia es el mejor de los escenarios posibles. El objeto se ha resistido. Lo que al final cuenta como dibujo es la resistencia de nuestra idea. En el caso de Twombly nos cuesta reconocer el objeto “¿Qué es lo que sucede entonces en una tela de Twombly?” Como Barthes reflexiona en relación a esto:

En el acontecimiento Twombly introduce a menudo una sorpresa (apodeston). Esta sorpresa toma la forma de una incongruencia, una irrisión, una deflación, como si *Ode to Psyche*, un discreto patrón de medida en una de las esquinas se ocupa de romper la solemnidad de un título que no podría ser más noble.

(Barthes, 2007: 190)

Otra palabra en la cita de Valery (2005: 37) atrapa mi atención y no es un signifi-
ficante pasajero: alimento. Se corresponde con la idea de introducirse el dibujo
en el cuerpo. Reconocerse absorta y habiendo desvariado tanto que, quedando

atrapada en sus inercias pareciera que estaba masticando en lugar de dibujando. Con la mano tan unida a la mandíbula que se confunde trazar con tragar. Lo que entraba por los ojos entonces tenía el relieve de un bolo alimenticio. Sentir el volumen entrando por la traquea del ojo era garantía de haber estado dibujando *de verdad*. Me refiero a una sensación muy física y saciante. Y sobre todo, un misterio de relación entre el dibujar y el mirar. Quizás sólo baste con mirar para sentirla. Por ejemplo, a Henry Michaux le gustaba desvariar escribiendo, y ante la solemnidad de los dibujos de Paul Klee respondía de esta manera:

Para penetrar en sus cuadros y de entrada, nada de esto, afortunadamente importa. Basta con ser elegido, con que uno mismo haya guardado conciencia de vivir en un mundo de enigmas al que también en enigmas es como mejor conviene responder.

(Michaux, 2000: 105)

De nuevo busco las palabras *ver* (ojo), *deliberada* (intención), *querer* (voluntad), *medio* (mano), *fin* (un dibujo) y ya no las encuentro. Ha habido un colapso. Estas palabras ya no me sirven. A este respecto, no hablo de rememoración, sino de acostumbrarse al terreno enigmático de algo que no se controla en absoluto. En las buenas sesiones, las líneas dejaron de corresponder a los movimientos decididos por el cuerpo y a la intención. Se hacían solas, a veces una conseguía devolverlas hacia el cuerpo. Al igual que ocurre en la poesía, se tiene la conciencia fragmentada y todo lo que se lanza desde el deseo vuelve irreconocible pero pleno de sentido. He sido esta vez digerida por el dibujo. Recorro a un párrafo del escritor austriaco Stefan Zweig, que escribió sobre el poema *Les chercheuses de pux* del poeta Arthur Rimbaud, para acercarme a esta sensación dada la vuelta:

Este poema diabólicamente bello, perverso en el fondo del fondo, que se acepta como un estremecimiento sensual, como una mano fresca que roza la espalda. Las líneas adquieren progresivamente una irrigación sanguínea;

1. Prueba 11. Dibujo

los ritmos se hacen a su vez más indomables; las fantasías más inauditas y comienzan cada vez más a asomarse allende las orillas de la vida, vueltas hacia la superficie de espejos que reflejan ignorados mundos. La alucinación le lleva de repente más allá de todas las posibilidades.

(Zweig, 2015: 101)

Dejando de lado la alucinación, dibujar también se me ofrece con un deseo de entender un espacio, que en este punto de mi divagación puedo empezar a llamar subjetividad. Precisamente esa peculiaridad que deja espacio a la interpretación y coloca la duda en medio, como el líquido sinovial dentro de la cápsula que envuelve dos cabezas de hueso (los retratos del hueso). La subjetividad que nos permite disfrutar del dibujo. Donde dice Berger “tenemos que mirar atrás e intentar comprender algo acerca de dónde hemos estado” (2014: 116), yo añadiría, tenemos que mirar ahora e intentar dibujar lo que no recordamos.

Yo no estoy segura de entender porqué ante cualquier excusa que utilizo para dibujar (el dibujo se adapta a todo), mi necesidad me lleva a confundir lo que quería a través de todo tipo de estrategias y pensamientos anuladores de mi voluntad. A través de esas estrategias de rememoración, intento perder el control y eso alivia la presión y ayuda al dibujo. Es como dibujar como un zombi o con las conciencia y las manos dormidas, pero es necesario si quiero que mi trabajo me siga sorprendiendo. Puede ser que lo único que quiera sea olvidarme de mi misma. Y por eso dibujo.

Termino este apartado recurriendo a un texto mío publicado en el catálogo de la exposición, *BI DOS TWO*, del programa Eremuak en Centro Azkuna en marzo de 2018.

Mis dibujos me devuelven una mirada directa que me resulta muy incómoda, dado que he estado tratando de evitarlos. Es absurdo describirlos, ya que puede verse a la primera lo que hay, anclajes sentimentales, recuerdos, sueños y fotos.. Me sorprende que fuera tan fácil ahora que lo tengo delante.

1. Prueba 11. Dibujo

Trabajo en un lugar muy estrecho y muy básico, quiero permanecer torpe pensando que así desafío a la técnica. Hay quien sabe por mí y me dice cosas importantes. Mientras me concentro, me enciendo o bien me hago sombra, así entiendo que me gustan por igual el humor y el drama. Mi ego si hablara, podría decir lo que decía Bataille: "(...) escribiendo hacia el final, he comprendido que tenía nostalgia de morir, de hacerme extraño a las leyes, libre como un moribundo, que se lo hace encima y no tiene ya nada que ver con el tiempo por venir"²⁰. Pero luego me vengo abajo y descubro que sólo quería tocar papel.

20 Esta cita proviene del libro de poemas de Bataille, (1977) *El pequeño*. Valencia: Pre-Textos. NOTA: Cuando introduzco un escrito mío referido a mi propio trabajo, aparece en otro color que el resto del texto y respeta el formato original, referenciadas tal y como aparecían en origen. Esto quiere decir que no incluyo las citas en el mismo formato de esta tesis, sino como notas a pie de página. Será así desde este momento en adelante.



Escritura

Te escribo entera y siento un sabor en ser y el sabor a ti es abstracto como el instante. También con todo el cuerpo pinto mis cuadros y en el lienzo fijo lo incorpóreo, yo cuerpo-a-cuerpo conmigo misma. No se comprende la música, se escucha. Escúchame entonces con todo tu cuerpo. Cuando llegues a leerme preguntarás por qué no me limito a la pintura y a mis exposiciones, por qué escribo tosco y sin orden. Es que ahora siento necesidad de palabras y es nuevo para mí lo que escribo porque mi verdadera palabra está hasta ahora intacta. La palabra es mi cuarta dimensión.

(Clarise Lispector, 2013:12)

A Ad Reinhardt, en *ART-AS-ART* (1991: 57), le gustaba pensar que los artistas viene de artistas, las formas de arte provienen de formas de arte, y la pintura de la pintura y por tanto el lenguaje del arte sólo puede provenir del lenguaje del arte. Es por tanto una cuestión de compromiso, o de relación con el compromiso.

“The one reality of art is just the reality of art not the reality of reality, just the life of art not the life of life, just the nature of art not the nature of nature, just the humanity of art not the humanity of humanity, just the religion of art not the religion of religion, just the universe of art not the universe of universe. The only meaning in art is only its own meaning and this always the most meaning, and this meaning is always meaningless to other meanings. Art meaning is the meaning of art, not the meaning of meaning.

[La única realidad del arte es sólo la realidad del arte no la realidad de la realidad, sólo la vida del arte no la vida de la vida, sólo la naturaleza del arte

no la naturaleza de la naturaleza, sólo la humanidad del arte no la humanidad de la humanidad. Sólo la religión del arte no es la religión de la religión, sólo el universo del arte no el universo del universo, el único sentido en el arte es sólo su propio significado y éste siempre es el más significativo, y este significado es siempre sin sentido a otros significados. El significado del arte es el significado del arte, no el significado del significado.]

(Reinhardt, 1991: 57)

Asimismo, Paul Valéry quiso diferenciar la especificidad en el lenguaje del arte, de lo específico en otros lenguajes técnicos que requieren precisión. Como él afirmó, no hay nada más bello y positivo que el lenguaje muy específico, el lenguaje técnico por ejemplo del mar, contiene todo lo posible que se puede *ver* y *hacer* en esa materia. En cambio este tipo de lenguajes técnicos muy concretos que pueden ser poéticos, no arrastran a la metafísica “ya que se sabe lo que se quiere” (2005: 75). Otrora el lenguaje de las artes lejos de describir el menor detalle, tiende a la incertidumbre y a la ambigüedad, a veces como si hasta la fecha nadie hubiera dibujado o escrito, como si nunca se hubiera emprendido el oficio como tal. El lenguaje del arte, muchas veces proviene de la práctica y las palabras de gran espectro como *estilo*, *forma* o *naturaleza* funcionan como velos, cómo excitantes del espíritu o de la inteligencia, “aunque sea imposible oír o leer algo preciso acerca de lo que son” (2005: 75)

Para asegurarse de que un lenguaje particular y un tanto velado tenga un buen uso, sería preciso que se redujera a designar lo que corresponde sólo y precisamente al ejercicio de ese arte. El lenguaje del país de las Artes está enturbiado por toda una metafísica íntimamente mezclada con las nociones puras del oficio. Mientras que estas son nítidas y estables de por sí y designan propiedades o procedimientos sensibles y comunicables, aquella parte metafísica procede del sentimiento, de diversos más-o-menos inmemoriales y de flujos y reflujos de la moda, y genera ese tipo de discusiones que nada puede cortar. (...) Por el contrario, se reconoce a los problemas reales por un

rasgo, a saber, que hay alguna experiencia que los termina, o al menos puede ponerles un término. Y se reconoce a las nociones útiles por esto: porque permiten expresar problemas reales con toda precisión.

(Valéry, 2005: 75)

A Valéry le llegaba a enfadar la *impureza* del lenguaje de lo que él llamaba *artes grandes*²¹, porque “lleva a no saber lo que se quiere”. La utilización por medio de los artistas de vocabulario procedente de la filosofía o de las matemáticas, de campos que no llega ni por asomo a comprender, convierte las afirmaciones en algo pueril, pensado para preparar la lectura de las obras por medio de la inteligencia. Esto es un gran reto a la hora de comunicar el trabajo. Cómo hablar del trabajo propio a los demás es algo muy difícil con lo que lidiar, nunca se sabe qué y hasta dónde hay que explicar. A veces no se tiene nada que explicar y quizá sólo la obligación de hacerlo. Esto convierte el lenguaje del arte en un lenguaje con emisor pero con receptor bloqueado, a través de una defensa: lo retórico y lo hermético y quizá también lo metafísico. Estoy de acuerdo con la afirmación de Valéry: una debiera de pensar sólo en un público incapaz de comprenderla.

Es la *vista* la que en las artes debe dar entrada por sí sola al goce, y si alguna idea hay que sugerir, conducir hasta ella mediante sus percepciones. Un pintor debería pensar siempre en pintar para alguien a quien le faltara la facultad del lenguaje articulado... no olvidemos nunca que una cosa muy hermosa nos deja *mudos* de admiración.

(Valéry, 2005: 76)

Desconozco que enfoque le da Valéry a *hermosa* en el anterior párrafo, pero si se refiere a lo que nos impacta, esto puede ser así en toda su fealdad, o en toda su

21 (Valéry, 2005: 69) En sus propias palabras: “Lo que llamo Gran Arte es simplemente arte que exige que en él se empleen todas las facultades de un hombre, y cuyas obras son tales que todas las facultades del otro se ven requeridas y deben interesarse para comprenderlas.”

pequeñez, o en toda su indiferencia. Lo que sea que lo consigue, es algo que de alguna manera bloquea la respuesta y produce emoción. Si Valéry plantea aquí que el artista provoca cierto *mutismo* y por tanto, cierta imposibilidad de respuesta, para que hubiera una cierta ética en la utilización del lenguaje, este *mutismo* no debiera ser de *estupor* sino cercano a la admiración (de la cosa). Como él lo explica a continuación, lo que nos sorprende no está relacionado con lo inesperado, sino con lo indefinido:

Hay un tipo de sorpresa que se renueva a cada mirada, y se hace tanto más indefinible y sensible cuanto más profundamente se examina la obra y se gana familiaridad con ella. Esa sorpresa es la buena. En cuanto a la otra, no resulta más que del choque entre una convención o una costumbre, y a tal efecto de choque se reduce. Para *desplegarlo* con todo su aparato basta decidirse a cambiar de convención o costumbre.

(Valéry 2006: 76)

No se puede pasar por alto aquí que la cuestión del lenguaje en el arte, no sólo obedece a la crítica y a retóricas técnicas sino que está íntimamente ligada con lo poético. Yo quiero pensar que es su verdadera familia, que en el arte hay más de lo poético que de todo lo demás. Louise Bourgeois comentó al respecto de esto en una entrevista que le hizo el curador Hans Ulrich Obrist “Lo único que se reconoce es el valor de la crítica. Y es un gran valor —un mundo sin crítica es un mundo fascista—, pero creo que una buena sociedad es una sociedad que equilibra crítica y celebración. La poesía es primordialmente una actividad celebratoria” (Bourgeois en Olbrist, 2014: 83)

En cuanto a la metafísica a lo que arrastrarán las palabras de arte, este empuje, fuga o emoción parece algo natural hablando de arte. Cristian Boltanski dijo al respecto:

“Creo que los lugares sagrados —los templos zen por ejemplo— son metafísicos en relación con el espacio y la arquitectura. Por eso el hecho de hablar

de metafísica no con palabras sino con... el espacio— no tengo la palabra adecuada para decirlo— es algo constante en la historia humana. El arte giró durante mucho tiempo alrededor del problema de los lugares metafísicos, y trató de explicar la metafísica a través de formas, al menos la metafísica de su época.

(Boltanski en Ulrich Obrist, 2014: 83)

Se entiende a la primera que lo metafísico está fuera de los límites, y Clarice Lispector los rebasó varias veces con su escritura. Volvía para contar qué hay más allá. Escribir entre líneas o desde los bordes. La escritura es un arte. Tanto para Lispector como para Hélène Cixous, escribir puede ser una forma *de dar a ver lo nunca visto*, decir sin revelar, como una especie de captura que se da simultáneamente en la escritura y que se repite casi intacta en la lectura, aún fuera de tiempo. Cada una lo hace siguiendo sus medios y sus instrumentos. Para explicar esto utiliza Cixous el ejemplo de una frase de la escritora brasileña: “Entonces escribir es la manera de quien usa la palabra como un cebo”, para luego añadir: “la palabra que pesca lo que no es la palabra. Cuando la no-palabra muerde el cebo, algo se ha escrito”. (Lispector, 2013: 23 en Cixous, 2010: 67)

Yo escribo aquí también, y este texto doctoral dista mucho de lograr esa sensación descrita por Cixous. No parece que nada muerda el cebo, y bien sabiendo que se trata del contexto que lo dificulta, no está mal subrayar mi desatino y seguir intentando pescar material valioso golpeándome contra las cuerdas con el máximo aporte de mi corta experiencia. Esto quiere decir que me he peleado contra el texto.

Una cosa era escribir sobre el arte que una hace y sobre arte en general, de lo que hay tantas experiencias como personas. Y otra era buscar aprobación, que hay tanta como intenciones y supuestos. Escribir forma parte del arte, no se puede discutir y no siempre es justificación o explicación. Integrar la escritura en las dinámicas de la práctica es necesario ya que es práctica misma. Luego está la

escritura adaptada al marco de las entrevistas y presentaciones curriculares, de las que es difícil escapar. No hace falta pelearse siempre con el texto, a veces hay que disfrutarlo. No se puede escribir de un modo ideal, pero a veces en el ejercicio diario, te encuentras algún fragmento que sí lo es.

Y cuando el día llega a su fin oigo los grillos y me vuelvo repleta e ininteligible. Después vivo la madrugada azulada que viene con sus entrañas llenas de pájaros; ¿te estoy dando una idea de lo que uno pasa en vida? Y cada cosa que se me ocurra yo la anoto para fijarla. Porque quiero sentir en las manos el nervio trémulo y vivaz del ya y que me reaccione ese nervio como una bulliosa vena. Y que se rebele, ese nervio de vida, y que se retuerza y lata. Y que se derramen zafiros, amatistas y esmeraldas en el oscuro erotismo de la vida plena; porque en mi oscuridad tiembla por fin el gran topacio, la palabra que tiene luz propia.

(Lispector, 2013: 22)

Escribir debería dejar de ser un problema, porque en gran medida para muchas lo es. O al menos lo vivimos como tal. Creo que esto procede de varias imposturas que nos bloquean. Deberíamos dejar de preguntarnos qué es lo que se espera de nosotras y encontrar sentido en una manera propia de expresarse y disfrutar con ella. Incluso evadirse de hacerlo creo que puede ser legítimo. Hay gente que tiene gran capacidad explicativa, teórica y otra que se defiende mejor ayudada por una sensibilidad poética. Y en cada caso forzar lo que no te corresponde no tiene sentido.

A mí me ha ayudado la escritura. La he utilizado siempre como modo de fijar las imágenes cuando no estaba en el taller, ni con los materiales a mano. Después, fragmentos de esos apuntes me han ayudado a transmitir algo que para mí es real. Del mismo modo, entiendo que no lo es para todo el mundo. Haber conseguido acertar con las palabras no significa que lleguen a ser aprehendidas, del modo en el que yo

lo hacía. Es un terreno impermeable. A veces concluyo que no logro comunicarme de una manera empática, pero que consigo poner a funcionar mis propios términos aunque estén aislados.

Cuando me dispongo a leer a los demás, trato también de no detenerme demasiado en aquello que me pueda bloquear. Porque sabemos que no es lo más importante, que no se trata de hablar, aunque hablemos. Pongo mi deseo a funcionar en cada lectura, busco acercarme sin complejos, tratando de evadirme también de los complejos de quien escribe. ¿Es esto posible? Querría conseguirlo yo misma con la escritura: que quien me lee no se detenga en mis fallos, en mis dudas expresadas. Parece que hay que saber escribir, que hay que saber hablar, pero no nos preguntamos qué hay de la dimensión afectiva de la escritura, de la práctica o de la prueba. Personalmente, me gustaría que cada artista que leo se exprese del mismo modo en el que trabaja. Me gustaría saber hacerlo yo. Acercarme, dar cuenta del terreno mantequilloso, que se deshace en cada palabra, en cada explicación. Retroceder de lo terrible de la explicación, huir de la literalidad. Al mismo tiempo, escribir en tiempo real, escribir literal. Lejos del espantoso lugar testimonial de la práctica. ¿Cómo logro evadirme? Quisiera conseguirlo yo misma. Dejar de afirmar. Podría ofrecer escritura aprendiendo como Clarice:

Quiero escribirte como quien aprende. Fotografío cada instante. Profundizo en las palabras como si pintase, más que un objeto, su sombra. No quiero preguntar por qué se puede preguntar siempre por qué y seguir siempre sin respuesta: ¿consigo entregarme al expectante silencio que sigue a una pregunta sin respuesta? Aunque adivine que en algún lugar o en algún tiempo existe la gran respuesta para mí.

(Lispector, 2013: 12)



Autohipnósis

1 - El motorista fantasma

Fija tu mirada en un punto ligeramente por encima de los ojos, hasta que la mirada se desenfoque y mantenla ahí, en ese borrón hasta que los párpados empiecen a cansarse. Notas como los párpados caen y terminan cerrándose. No te resistas.

Cuenta de 1 hasta 10, despacio y respirando. Vaciando el aire de los pulmones y volviéndolos a llenar, despacio. Respiras conmigo, 1 aspira, y ahora expira (te relajas, sientes que tus músculos se relajan), 2 (aspiras y exhalas), ... escucha mi voz... 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10. Ahora que tu cuerpo ya se ha relajado, déjalo reposar, déjalo ir, respira solo, escucha mi voz mientras cuentas conmigo en sentido inverso, empiezo: 10 (tu cuerpo está relajado), 9 (tus ojos están cansados), 8 (el hormigueo en tus brazos baja hacia los dedos), 7 (tus piernas vibran de cansancio), 6 (tienes sueño) 5 (tienes ganas de dormir) 4 (te duermes), 3 (te cuesta escuchar), 2 (duerme), 1 (duerme)

Ahora eres yo. Estás dibujando, estás viendo cada cosa que digo y creyendo cada cosa que digo. Mi voz está dentro de ti pero tú estás dentro de mi mientras hablo. Mi voz se convierte en tu pensamiento. Mi pensamiento es tu pensamiento. Ahí dentro. Voy a decir algunas palabras muy despacio, escríbelas como dibujando. Dibuja muy despacio, muy despacio. Dibuja muy deprisa, escucha muy despacio. Atardecer.

Un plano del horizonte, la carretera. El motorista fantasma, héroe de la motocicleta, está ardiendo en la distancia, al igual que las estrellas. Las estrellas, luz lejana en el universo. El motorista es atractivo, tiene mucho estilo, viste un mono azul. El motorista fantasma está gritando la verdad. Estados Unidos está matando a la juventud,

1. Prueba 13. Autohipnosis

os veo tratando, la muerte, asfixia, ahogamiento, cayendo, bajando.²² Te veo morir, vas a morir. No quieres romper el corazón del motorista fantasma, está conduciendo por su pueblo con la cabeza ardiendo, un halo de fuego y sus ojos están llorando. Motorista fantasma, motorista fantasma, sigue conduciendo. Nunca dejes de conducir. Hey, hey...No te olvides de Arder. Arder con fuego. Con fuego sí.

Abandona ese pueblo, desvío a la autopista, luces largas, llueve, en diagonal. La lluvia salpica el casco del motorista fantasma, dibuja la lluvia sobre el halo de luz de los faros, dibuja la lluvia apagándose en contacto con el halo de fuego del casco del motorista fantasma. "... quien ama arde y quien arde vuela a la velocidad de la luz"²³ (inserta esta cita de Val del Omar en la mente del motorista fantasma) El motorista fantasma para frente a un lago de lejos, de cerca es más un pantano. Las orillas están encharcadas por el lodo. El motorista se quita el casco y ves su rostro, es familiar. Es tu rostro, tú eres el motorista. Dentro de cada ojo hay un planeta, en el centro del planeta, el iris como un cráter sin fondo, ese no fondo en cambio es un plano opaco, negro, o sin tono.

Mi voz está dentro de ti: "Dibujando, siempre empiezo y acabo en el fango. Porque me aprendí la ruta al barro, empiezo allí y hago un camino corto, como darse un baño, empiezas en la orilla del pantano y te acercas con o sin miedo. Aún no ha nacido quien te pare, primero ves el fondo, el centro que es lo más negro, yo es lo primero que veo porque no se nadar. En mi vida casi me ahogo dos veces y me niego a nadar. Me da miedo el agua".

La voz en off se apaga lentamente, fade out, un fundido encadenado a negro. Y el silencio y el negro llegan a la vez, son simultáneos. El siguiente plano es: tus pies desnudos aplastan la hierba aplastada por el barro. Sigue lloviendo. Elige si estas desnudo o vestido, pero tus pies tienen que estar desnudos y tu cabeza también.

²² Alan Vega. *Gosthrider en Suicide*. Suicide, Red Star Records, N.Y: 1977

²³ José Val del Omar. *Fuego en Castilla del Tríptico Elemental de España*. 1058-1960.

1. Prueba 13. Autohipnosis

Avanzas, siente la lluvia en la cara, siente el barro amoldándose a tus pies, entrando a través de tus dedos, salpicando a cada paso. Conoces bien ese ruido, escúchalo y camina despacio.

Entra en el agua caminando. Primero sientes la sensación del frío en el agua, el primer colapso, después recupérate, aclimátate y luego avanza. El agua te cubre hasta la cintura pero al siguiente paso descubres que ya no hay suelo, hay un hueco y no sabes cómo es. No retrocedas, recupera el equilibrio, tantea con el pie, decide avanzar. Déjate hundir, pasiva o activamente, a tu manera, toca el fondo y ahí está el lodo. Levanta los brazos para bajar, agítalos, te manchas la punta de los dedos, descubres que el lodo es muy suave, tan suave que asusta, se descompone al ser tocado. Dibuja tus pies rompiendo el lodo. Tus pies están tan asustados como el lodo. Muévete para hundir los pies y si se puede todo el cuerpo y si se puede llega hasta el cuello, incluso cierra los ojos y mete la cabeza. Escucha, ve, mira, piensa y huele. Entra el barro en tus fosas nasales, entonces toses, expulsas, vomitas lodo mezclado con saliva, con violencia, la saliva como espuma de mar. Dibuja tu propio vómito como espuma de mar.

Intenta tocar fondo, no puedes. No tocas fondo porque no hay fondo. Una vez entendido esto, ahora toca salir. Sí se puede. Estírate, como puedas, para volver a salir. Dibujar es sumergirse y salir del agua. Después del miedo, después, te acercas a un pantano siempre, imaginario. Una vez hundida en el lodo, sin poder diferenciar la idea, del cuerpo, de la sustancia. Hay que quitarse el barro de los ojos, arrastrarse hasta la orilla, aun sin saber nadar, como puedas. Arrástrate. Sin mirar.

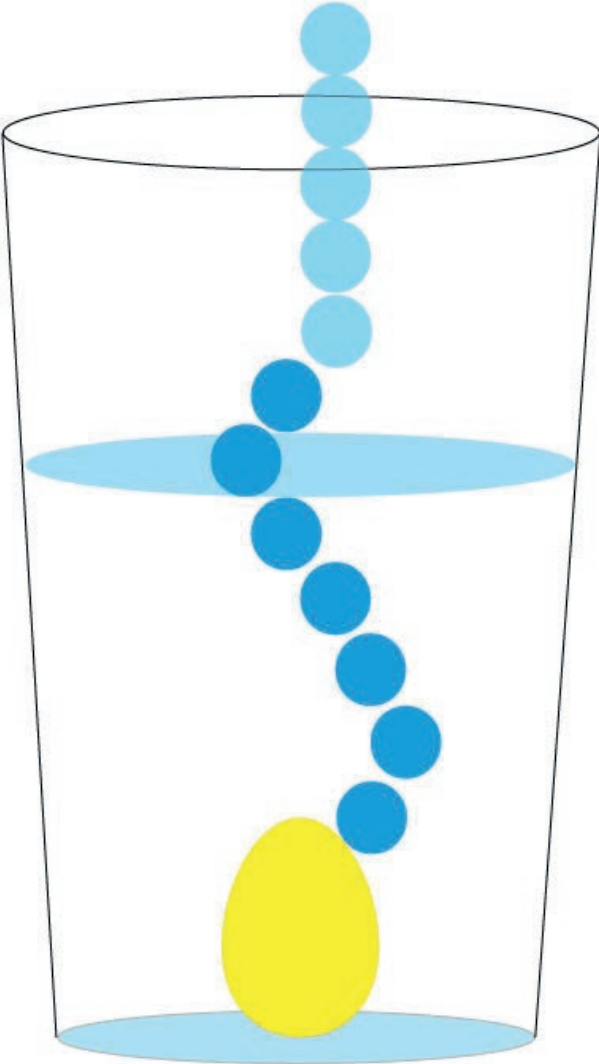
Mira con los ojos cerrados. No abras los ojos, pero mira. Mira con los ojos rojos, mira con deseo. Mira a través de los párpados cerrados la luz de los faros de tu querida moto. Es el primer afecto que te encuentras. Pero no abras los ojos. Mira la sangre dibujando los capilares de los párpados, mira la piel de color rojo, rosa, naranja, la viñeta de sombra violeta y pardo al mover los ojos hacia los costados.

1. Prueba 13. Autohipnósis

Las pequeñas líneas negras de los capilares. La piel de cada párpado es como la pantalla de una lámpara de piel.

Abres los ojos poco a poco. La luz es una línea plateada, después se vuelve blanca y la membrana de los párpados se abre del todo, lentamente. Ves la primera imagen. Detente en ella. Cuenta hasta diez sin apartarla. 1, 2, 3, 4, 5 (sostén la imagen), 6, 7, 8, 9, 10. Abre más los ojos hasta que duelan, sostén la mirada. Sostén la imagen, aparta la mirada recordando la imagen. No la olvides. Despierta.

1. Prueba 13. Autohipnósis



2 - La perla metamorfa

Fija tu mirada en un punto ligeramente por encima de los ojos, hasta que la mirada se desenfoque y mantenla ahí, en ese borrón hasta que los párpados empiecen a cansarse. Notas como los párpados caen y terminan cerrándose. No te resistas.

Cuenta de 1 hasta 10, despacio y respirando. Vaciando el aire de los pulmones y lo volviéndolos a llenar, despacio. Respiras conmigo, 1 aspira, y ahora expira. Te relajas (sientes que tus músculos se relajan), 2 (aspiras y exhalas) ... escucha mi voz... 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10. Ahora que tu cuerpo ya se ha relajado, déjalo reposar. Déjalo ir, respira sólo, escucha mi voz mientras cuentas conmigo en sentido inverso. Empiezo: 10 (tu cuerpo está relajado), 9 (tus ojos están cansados), 8 (el hormigueo en tus brazos baja hacia los dedos), 7 (tus piernas vibran de cansancio), 6 (tienes sueño), 5 (tienes ganas de dormir), 4 (te duermes), 3 (te cuesta escuchar), 2 (duerme), 1 (duerme)

“Es posible que sepa hasta dónde, que esté demasiado lejos, puedo llegar. Pero es un sentido de la medida. Y no tengo mucho. Más bien tengo el del equilibrio, del que me jacto en resumidas cuentas, pues no debe ser sino la habilidad del sonámbulo para moverse al filo de los tejados. Me deja plantado si me despiertan o si me despierto a mí mismo, como un bobo, cosa que puede sucederme”²⁴ Piensa en esta cita de Jean Cocteau. Te reconoces de esta manera, sin entender las medidas.

Hay árboles a tu alrededor. Es media tarde. No sabes donde estás y este lugar se parece a muchos otros parajes que has visitado. No te parece que haya nada nuevo en este lugar y tampoco tienes nada que decirle al viejo mundo del arte. Tienes cincuenta años, no importa que no sepas lo que esto significa. Tampoco entiendes de años. Miras tus manos y te fijas en tu piel, tienes arrugas sobre los nudillos y sobre todo alrededor del dedo gordo. Un anillo estrangula uno de tus dedos. Sabes muchas cosas pero te das cuenta de que no tienes ni idea de cómo expresarlas. Tus

24 Jean Cocteau. La dificultad de ser. Madrid: Siruela, 2006. P. 61

1. Prueba 13. Autohipnosis

uñas son mates, grises y blancas y las células amarillentas se acumulan alrededor de las cutículas. Acercas tu mano hasta tus ojos e intentas enfocar. Los poros se han hecho grandes, dentro de cada poro hay un cráter y dentro más piel.

Has empezado a andar sin darte cuenta hacia tu casa y pasas por el puerto. Hay bastante actividad a estas horas, tu olfato percibe un olor de pez muerto y de salitre, de piedra húmeda. Mientras caminas te tropiezas con algo. Es una ostra y te acercas a recogerla. Tienes la ostra en las manos y la abres. El interior nacarado descubre entre la carne del molusco, una perla que te mira con los ojos abiertos de una broma. Con los dedos la limpias de sus babas. Vuelves a casa sintiéndola dentro del puño cerrado. Entrás en tu cocina y algo te dice que tienes que meterla en el agua. Llenas un vaso y la depositas en él. La perla se precipita en el vaso y cuando toca el fondo rompe a hervir en frío como esas vitaminas efervescentes. Ya no existe la bolita, se ha desintegrado y convertido en la idea de una perla. Una idea que una vez levantada, se sostiene con dificultades. A menudo haciendo el ridículo, haciendo el loco, con las articulaciones dislocadas. Dentro del vaso de cristal hay unas figuras minúsculas hechas de gas.

Recuerdas como es mirar desde la ventanilla de un avión las nubes que flotan debajo como dentro de un vaso de agua. Debajo de estas nubes están las cordilleras, los arbolitos diminutos. Asoman riachuelos como arrugas, ríos que sonrían, huertas cuadradas, bahías tranquilas y mares voraces limitados por insaciables olas rompiendo contra verticales barrancos que desde ahí arriba no puedes ver. Tu visión es cenital y comienzas a adivinar un rostro en cada paisaje, un rostro pegado a otro, algunos comienzan antes de terminar el anterior. Se superponen, se solapan como capas transparentes en un dibujo de Picabia. Encuentras un punto exacto donde fijar la vista y decides descender. Has caído suavemente en el centro de una mejilla. En una plaza en medio de una ciudad llega a tus oídos un coro tenue que se vuelve insoportable, son estorninos llenando un árbol en una rotonda de marzo a junio, también percibes el olor dulce y ácido de los excrementos. Estás en el centro de una rotonda. Sientes el

1. Prueba 13. Autohipnosis

aire en la cara, no hay contaminación. No hay tráfico. No hay ni un solo coche. Levantas la vista hacia las nubes que antes observabas desde arriba. Las nubes descendían tras de ti y no te habías dado cuenta. A medida que se acercan toman el aspecto de un ejército de ángeles. Desde esta distancia no sabes calcular la multitud, son cientos o miles y están repetidos. Todos tienen la misma forma.

Sostienes una revista de esas de hombres, en la portada posa un hombre guapo, no sabes porqué tienes esa revista en las manos. Es blanda y flexible, la enrollas y vuelves la vista al cielo. El ejército de ángeles flotantes se acerca. Todos tienen la cara de Michael Fassbender, no hay variación material ni temática y son ridículamente iguales. Su cuerpo si que cambia, fluctúa entre la forma infante y adulta; son Eros varones como lo señalan sus genitales, aunque sean asexuales. Los racimos se acercan alados. Sus pies a muchos metros del suelo. Te preguntas porqué no hay ninguna mujer repetida entre ellos, por ejemplo una Mónica Bellucci. Estabas teniendo esta especie de pensamientos mientras esa masa blanca se acercaba ti. Ahora la trayectoria de su bajada ha variado y ya no parece que avance, sino que desciende en vertical.

Mas allá de la rotonda en la que estás plantada, algo más allá de las carreteras que la rodean, una calle perpendicular a ti acaba en un puerto. El puerto termina y empieza el mar. Está en calma, hay unas boyas flotando, sobre el azul de un océano que refleja unas gaviotas y unos racimos alados. Las medidas se vuelven más precisas cuando el tono se pone serio. Un tren sale desde A hacia B a 80 km /h. Resolver cuanto tarda en llegar. Piensas en el dibujo que quieres hacer. El dibujo estaría diciendo: No hay relevo ni meta para ésta fémina, porque flotar es como no avanzar, sólo hay para ella un punto de partida C (cualquiera) fuera de la recta. Decides volver a casa a hacer el dibujo. Abres los ojos poco a poco. La luz es una línea plateada, después se vuelve blanca y la membrana de los párpados se abre del todo, lentamente. Ves la primera imagen. Detente en ella. Cuenta hasta diez sin apartarla. 1, 2, 3, 4, 5 (sostén la imagen), 6, 7, 8, 9, 10. Abre más los ojos hasta que duelan, sostén la mirada. Sostén la imagen, aparta la mirada recordando la imagen. No la olvides. Despierta.

2

Repetición

Aclaración

El siguiente apartado está escrito de forma novelada. No es sólo un capricho. Lo que ha ocurrido es que ella no encuentra forma alguna de acercarse a esta fase central del proceso mediando consigo misma. Piensa que, si se alejase lo suficiente de su *yo narrador*, podría transmitir mejor la miga de su experiencia. Lee el texto que ocupaba este lugar central y le aburre. Siente que es necesaria una apertura y decide reescribirlo todo desde otro lugar, como si fuera otra persona. Confía, al empezar este ejercicio de narración, en que sucederá con la libertad que se da la en la práctica. Sin duda alguna, en el taller se trabaja a ciegas. Y sobre todo, cuando se trabaja en el taller, una se olvida de sí misma.



Sentándose

Ella llega a su estudio. Hace años que añoraba tener un taller amplio. Ahora tiene algo parecido aunque se da cuenta de que no lo aprovecha como debiera. Esta sensación de culpabilidad es un lastre que llega a acompañarla las primeras horas cuando llega al taller. Es como si sintiera un desajuste de desplazamiento, que insistentemente le recuerda la imagen de estar dirigiéndose al mismo, debería decir mejor, que le inscribe en la imagen del desplazamiento. Parece algo ridículo porque la distancia de su casa al taller es de escasos metros, más concretamente, este taller es una habitación de su casa, o podría describirlo como un anexo o, queriendo alejarlo aún más, es un oasis donde el sonido de la lavadora o del microondas, o de las llamadas de su hijo, no entrarían.

Esa distancia de su casa al taller es elástica, es un chicle estirado en el tiempo. Es un transporte congelado y torpe de su propio cuerpo, que aún sentado en la silla del taller, se siente como si estuviera llegando al mismo. El cuerpo siente que todavía se está sentando. Repite que se sienta y repite que está recién sentada.

Se acuerda de la digestión que tuvo de la fantasía de Merleau-Ponty (1973: 284), en la que el cuerpo había disfrutado durante todo el siglo XIX del estatus complejo de ser un trozo de materia misterioso funcionando con conjunto de mecanismos durante todo y súbitamente, había cambiado a ser un cuerpo animado en el siglo XX y ahí empieza su problema. Se acuerda de ello porque nota que su cuerpo quiere hablar de su falta de espíritu. Es como que la conciencia ya no quisiera hablar con la voz del cuerpo, desde que éste reclama su autonomía.

2. Repetición 1. Sentándose

Esta voz del cuerpo es muy insistente. Hace unos quince años, ella visitó a un osteópata de técnica expandida, recomendada por otros artistas que hablaban de él maravillas. Lo visitó tan solo en dos ocasiones, porque quería prevenirse de convertirse en creyente. Prefería no creer o creer ocasionalmente en lo que le venía bien. Entonces, tenía una especie de posición escéptica y esquiva que le impedía dotar a ningún sujeto de poder de sugestión. Aunque con los años prefirió describirla como un cinismo productivo. En aquella ocasión, no pudo reprimir su curiosidad y acudió a su consulta. Él la tumbó en una camilla y puso sus piernas en paralelo para comprobar que su longitud era la misma. Se quedó observando durante algún tiempo los dedos de sus pies y preguntó que si ella sabía nadar. A lo que ella respondió que no sabía. Él comentó que los dedos de los pies estaban sin formar, como si se hubieran quedado en una morfología primaria, o algo así. Después hizo algo muy extraño: acercó su cabeza al vientre de ella y se apoyó, saltándose todos los códigos de la intimidad y generando una postura pictóricamente dramática. De improvisto levantó la voz para decir: “¡Tu cuerpo habla otro idioma!

Toda esta situación fue recordada por muchos años como se fija en la memoria un sueño lúcido. Sus reservas de incredulidad seguían intactas, pero la escena surrealista le había impresionado tanto que, cuando salió de la consulta y cogió el coche, antes de arrancar tuvo que abrir la puerta y vomitar todo el contenido de su estómago para regresar conduciendo a casa. Ahí estuvo la evidencia de que la visita había tenido impronta física y de que aquel paraprofesional había, sin duda, ejercido su influencia en ella. Él se llamaba Iam.

Había unido sus manos para hacer algo importante.

Había separado sus manos para deshacerlo.

La distancia entre sus manos era un regalo,
una frase generosa, pero también mentira.

Acude al estudio siempre que puede, y esto no significa que tenga un horario apegado a la disciplina, sino más bien que va de forma loca y absurda al estudio. Acude

2. Repetición 1. Sentándose

desenfrenadamente. Si no puede ir media jornada, se las arregla para ir a comer o saltarse la comida. Va de noche si no puede dormir, o va media hora cuatro veces en un día. No se puede hablar de una rutina. Esta falta de organización podría suponer una imposibilidad de repetir ningún patrón, pero no es así. Durante más de diez años, su práctica ya sea inconexa, en intervalos o durante un exceso nocturno, siempre conservaba un ritmo. Su trabajo se aferra de tal forma a esas pautas que se parece a una película puesta en un reproductor, que no has terminado de ver y te espera en pausa. O un libro marcado en una página. Una cosa interesante es que en la siguiente sesión hay un pequeño salto hacia atrás, un retroceso para recordar el párrafo anterior y a partir de ahí continúa en la misma línea de tiempo. Es una forma enredada de explicarlo, pero podría resumir así toda su producción y dinámicas. No sabe si otras personas comparten su misma sensación.

Ahí está, todavía sentándose hasta el infinito y preguntándose: ¿qué es la repetición? Es algo cotidiano, es la conciencia de existir más usual. Porque es necesario abordar la repetición como arcano mayor, opuesta a la diferencia en Deleuze y a la vez emparentada con los fantasmas freudianos más allá de los principios del placer. Otra repetición. La otra repetición, la que ella siente cada día que va al taller, pero también cuando se levanta de la cama, prepara el desayuno, pasea al perro o se lava los dientes.

Es la repetición hacia dentro: la interioridad de Levinas, las Matrioskas rusas y la cebolla-cráneo de Didi-Huberman y los mantras. Es el tartamudeo del no en Derrida o Artaud. Es el retroceso por el agujero en la abyección de Kristeva. La que se necesita para conformar las relaciones de la percepción de la fenomenología, la que Merleau-Ponty necesitó para formalizar los atributos del otro reconociéndolos en los suyos (sus ojos, sus rostro) y a su vez delimitarlos. La repetición de las estaciones que necesitó Paul Klee para trabajar sin modelo. También es la espiral edípica en los poemas de Sylvia Plath, los temas redundantes en la vida de cualquiera, o los bustos de Marisa Mertz, o la maraña de líneas de Nancy Spero... y así podría seguir sin terminar, porque así lo estaba replicando, dejándolo ir. No podía parar.

2. Repetición 1. Sentándose

Telas estampadas ventilan muslos,
violines de cassette para sedentarias
que ya no son las mismas.

Un asunto de autoridad:
los mocos de la mujer son almíbar
en los dedos del hombre.

El magnolio florece desde el eje,
los primeros días de luz de febrero.

La bombilla es tonta aunque hable otros idiomas,
ese dedo gordo no aprendió a nadar.

En la economía del lago todas las familias
eran felices menos una. Un verano
no necesita sentimientos para avanzar.

Que el juramento del lago se lleve a la ruina al jilguero.

Que apague los sonidos del mundo.

Que se trague el fondo gutural al padre.

Que se relaman las ondas satisfechas.

Engañado, sí, obligado a ser padre.

Es bisutería acostumbrada al laúd,

es alergia y alegría al magnolio.

Este año, soporta sus bulbos,
pero sólo ha podido con cuatro.

Pero por cada palito hay tres,

¿qué es una y qué no es?

Dos estornudos en el frío del agua.

El interior oriental, donde no cabe nadie.

Y aun así: -“vamos, vamos”



Todavía sentándose

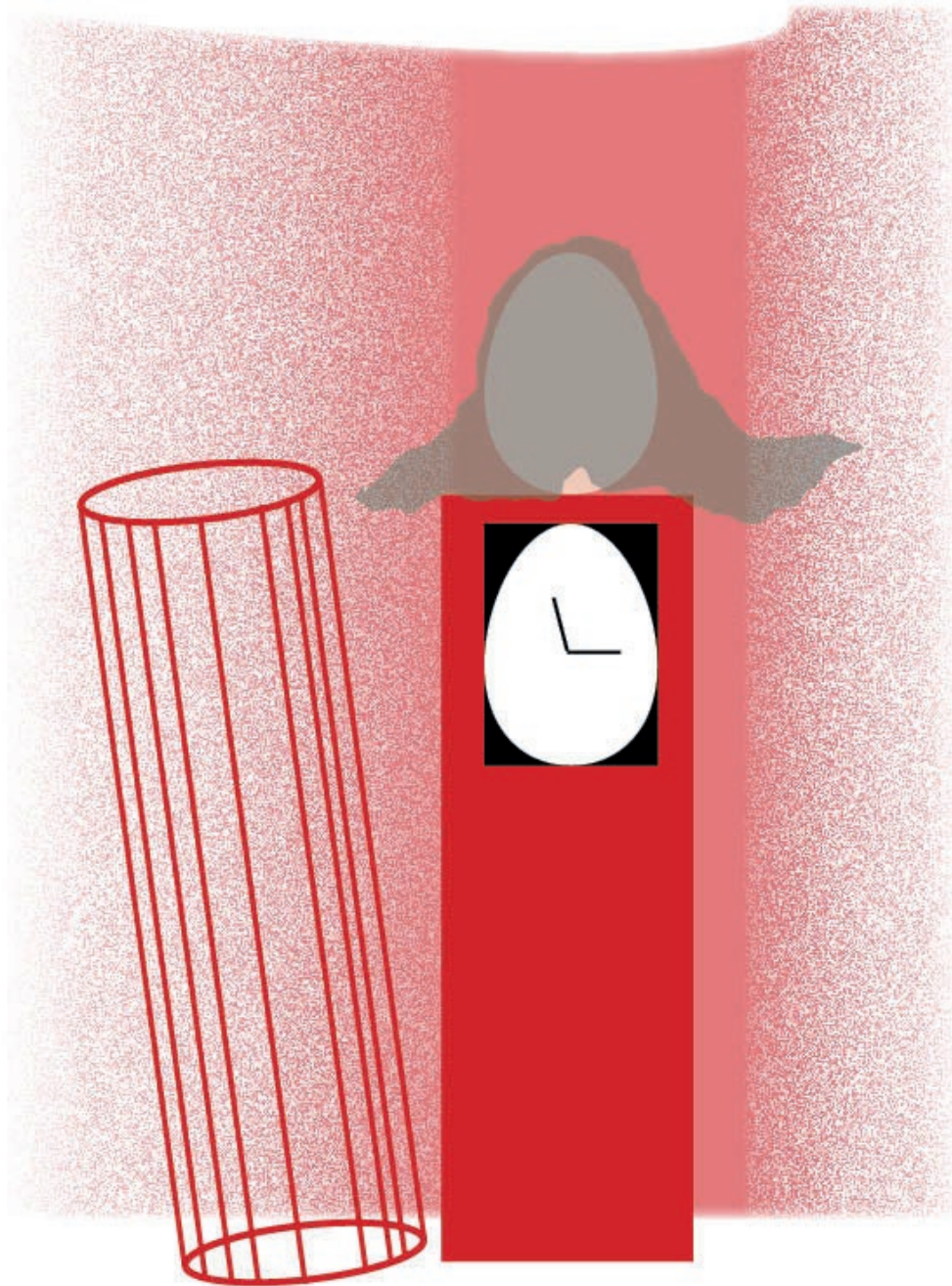
Hay varios motivos por los que todavía sentándose, no podía dar por terminada la acción. En primer lugar, estaba la ilusión de desplazamiento que había explicado antes y que probablemente es una de esas sensaciones delirantes a veces un poco forzadas que se tienen por deformación profesional. Algo que cualquiera que no fuera artista explicaría como “el tiempo que se tarda a adaptarse al trabajo” pero que en ella se convierte en una experiencia estética a modo de transmutación espacio-temporal que podría detener su cuerpo en tres *frames*, como en un GIF animado. Un pensamiento caprichoso y recurrente del que disfrutaba bastante, como si se tratara de una cortinilla antes de la escena frente a la mesa o la pared, o frente al suelo.

También estaba aquel malestar nervioso. Una sensación bastante molesta que se manifestaba con la forma de una ramificación. Como ella era una persona acelerada, estaba acostumbrada a la ansiedad de fondo, no necesariamente leve pero sí continúa. Era su ritmo habitual. Pero ésta a veces le venía por picos de intensidad. Le nacía como un brote fresco en la alubia del estómago que se le retorció provocando un cosquilleo y luego dejaba de sentirlo por largo tiempo. Hasta que de repente notaba su cuerpo conectando otros brotes desde la vejiga, los riñones y otros órganos que no podía determinar y desde ahí la torsión se extendía hacia las extremidades como si fueran a nacerle hojas en los dedos. Imposible evitar pensar en Dafne convirtiéndose en árbol, pero en este caso sin el amor del que escaparse pero sí preparada para salir corriendo. Ramificada de puro nervio, sin justificación ni motivo aparente. Esta parecía ser una buena explicación para no terminar de sentarse.

Otro motivo podía ser que no era capaz de distinguir bien el espacio ni de orientarse en él. Esto era un hecho comprobable. Se perdía siempre, en la ciudad y en su propia casa, donde por momentos olvidaba, por ejemplo, donde estaban los interruptores de la luz. Pero también le ocurría dentro de su propio cuerpo hacia el espacio. A veces no era capaz de discernir entre un estado de despiste continuo, que le podría hacer olvidar varias veces que se estaba sentando y que se disponía a trabajar (de ahí el bucle). Otras veces, podría haber ocurrido que la sencilla acción de sentarse, venía siendo interrumpida por acciones más importantes con el cuerpo, siendo priorizadas también en el tiempo y tomando el primer lugar. Tanto sus voluntades, sus decisiones, sus movimientos reflejos y sus ideas, venían después dadas en series aleatorias de forma desorganizada. Como Merleau-Ponty diría :

Si el esquema corpóreo es dinámico, como afirman los psicólogos, el cuerpo se me revela como postura en vistas a una posible tarea actual o posible. Y en efecto, su espacialidad no es, como la de otros objetos exteriores o como la de las sensaciones espaciales, una *espacialidad de posición*, sino una *espacialidad de situación*. (Merleau-Ponty, 1975: 117)

Ella en ese momento de inicio de trabajo, tenía ya tan preparadas las manos y su cabeza, que su cuerpo por detrás era la cola del cometa.



La cortina, el bulto y la columna de tiempo

Crecer, madurar haciendo arte es algo muy subjetivo. Habrá gente que se vuelva más selectiva (ya se sabe: trabajar menos y mejor), sin embargo, a ella le ha dado más incontinencia. De selección no sabía nada, más bien había una urgencia como de morir mañana y de que a una no le hubiera dado tiempo a probar aquella idea tan tonta. Nunca sabía lo que iba a funcionar después y razón no le faltaba, porque de lo más inesperado, venía a veces un ritmo aún más loco de trabajo.

Pero esa incontinencia bien podía ir en su contra cuando era garantía de meter la pata. Por ejemplo, cuando hablaba con los demás. Aunque sabía que era simple y puro nerviosismo lo que le hacía contestar en modo aleatorio (ahora se dice *random*) en las reuniones sociales. Tomar una cerveza o dos no le solucionaba la papeleta, si quería hacer un chiste o un comentario gracioso, esos eran los peores momentos para quedar como una imbécil. Nunca fue imbécil pero no sabía relacionarse profesionalmente y prefería estar tras la cortina. Si no la hubiera, traerse una de casa.

En aquellas situaciones le molestaba tener una respuesta preparada para casi todo. Esta respuesta no era más que un juego de defensa, algo deportivo. Si bien entendía que formaba parte del trabajo, sentía las conversaciones como ficciones obscenas, en las que las personas se entendían a unas distancias que no estaban para nada justificadas. Aquellas personas eran artistas, pero no tenían nada en común entre ellas, ni con ella. No pensaban ni hacían lo mismo que ella y miraban todo fagocitándolo desde la célula de sus propios trabajos. Se miraban a sí mismas aquellas subjetividades con patas, fingiendo entenderse. Hacían todo tal y como ella lo estaba

haciendo en ese momento. Y cuando se ponía a pensar de este modo era el fin: bien escapaba, bien bebía más de la cuenta y soltaba algún chancletazo.

Cuando cantaba en el pasado, sabía que tenía que improvisar una vibración, añadir una sílaba para encajar en el ritmo, olvidarse de pensar o entender cantar alto como amar alto, o como hablar sincero. Desde esta perspectiva, había aprendido también a escribir así, tratando de mantener el clímax. En el principio y en la conclusión, en el contenido, no había ninguna claridad. Asomaban todas las dudas y entonces, en algún nivel llegaba a pensar: “esta vida que nadie me ha dado, la gastaré como quiera”.

Esta fantasía también tiene en cuenta el matiz de la cobardía, y consiste en una técnica para resolver y reconducir el miedo, convertirlo en energía de la positiva. Usando quizá, como se dice en psicología, un *insight*, una percepción que tira de una. Mientras Susan Cardogan cantaba *Nice and Easy*¹, estaba obligada a ser tierna (era una ternura autoimpuesta) y cuando su coro se duplicaba, entraba en conflicto pero tenía que seguir siendo tierna. Así que para encajar, desafinaba. Para encajar, posaba. Todo cobraba sentido cuando su voz se parecía a un maullido suplicante, que decía “me haces volver a por más”. El público no sabía realmente como era Susan Cardogan en sus días normales, o en los días malos.

Pensaba que algo podría aprender de la Cardogan: a fingir lo que quieres conseguir, que no es tanto como fingir, sino como adelantarse al clímax, o como invocarlo. Por ejemplo, cuando tenía que elegir un título, hacía cien apuntes, abría diez libros, cogía diez palabras y las decía en voz alta. Atendía a su propia voz, a ver si sonaba natural... y entonces decidía según las palabras que sonaban más suaves, con ese timbre que le había encandilado. Lo cierto es que nunca se quedaba satisfecha, quizá la cantante tampoco.

1 Susan Cardogan . (1977) Single: *Nice and Easy*. Trojan Records, UK.

Si tenía que organizar un dibujo, primero lo despreciaba y luego lo escondía en una carpeta, como un perro en el jardín hace con un trozo de comida. Los canes lo entierran y desentierran varias veces en sitios diferentes. Su perro concretamente lo hacía a menudo. Ella le daba tres costillas, la primera era devorada, la segunda escondida y descubierta el mismo día algo más tarde, y la tercera era escondida para días después. Ella no sabía si lo hacen para encontrarlo por sorpresa después de olvidarlo, o si emula para los perros la búsqueda del rastro y el acierto propios de la caza, o si simplemente es una economía de supervivencia. En cualquiera de los tres casos, el perro finge sorpresa, y esa sorpresa sobreinterpretada le da la misma satisfacción al can de un encuentro fortuito verdadero.

Un acto, siendo en sí mismo acción excepcional, nos trae lo nuevo. El acto es performativo: no hay posibilidad de vuelta atrás. A través del acto se aprende, se llega a vivir y a conocer lo que de otro modo resultaría inaccesible a la experiencia. El acto tiene, por tanto, un sentido iniciático.

(Imaz, 2014: 87)



Escritura manual

En un reciente encuentro con su madre, había vuelto a ver algunas de los trabajos escolares que había realizado en la infancia. Tenía un interés muy temprano en mejorar su escritura y cambiaba su letra probando nuevos ornamentos y filigranas. En las numerosas páginas se encontraba de niña diseñando y eligiendo su firma. Tendría alrededor de los seis años. Estos documentos aunque llenos de tachones y anotaciones, eran también limpios y organizados. Acababan con una pequeña reflexión acerca de cómo aquellos garabatos de su nombre, la definía mejor en unos u otros aspectos de su personalidad. Su madre había guardado también gurruchos de papel cuidadosamente aplanados que daban fe de su exigencia a tal respecto.

En su infancia ella quiso ser escritora de libros y quería tener el control total de todo el volumen, las portadas, las guardas, la historia y las ilustraciones. Había un cuento llamado “El esquimal tiene frío” que apuntaba precozmente hacía la poesía sin rima. Pensó en ello: a día de hoy, leía todos los días y dibujaba casi todos, pero estaba muy lejos de tener esas aptitudes bien encauzadas. No sería nunca escritora, si bien esa cualidad estaría viviendo con ella. Ni siquiera era buena lectora, demasiado dispersa, dejando cientos de libros por la mitad, picoteando como una gallina aquí o allá y olvidando todo lo leído: novelas, poesía o ensayos. Sin capacidad de retención, pero con capacidades de invención inmediatas. Por eso es artista.

A ella le gusta leer pero le marea lo que lee. Algunos fragmentos le responden desde dentro de vez en cuando. Esta todavía sentándose, pero ya está escribiendo. Es consiente de su tono cuando escribe, no le gusta nada que sea intenso, pero es su tono. En su marginada rutina, el tiempo que ha pasado le permite observar que no

solo va y viene al taller, que no hay una necesidad existencial de analizar los caminos mentales que toma para llegar a algo. No necesita hacer metáfora de algo que ocurre con fluidez en la acción diaria de trabajar.

Pero el tiempo, otra vez, le obliga a reconocer que hay una obsesión técnica muy concreta en su forma de trabajar como le ocurría con la firma: una repetición de grafías, signos, imágenes. Adicta al proceso. Se siente obligada a describir sus impulsos como si todo lo que surge formara parte de una narración, como parte de una familia. Su obra es prima de la escritura y hermana del dibujo.

Ahora está escribiendo y debe hablar de su método, es decir, de cómo dibuja. Como si esto fuera posible, debe dibujar como si escribiese y ambas prácticas para ella son difíciles de diferenciar. No son cosas complementarias, a veces las informaciones están repetidas, y éste es el caso. Rehuye de dar explicaciones dobles, pero en ello se basa este ejercicio de narración, al que tiene que someterse. Se repite el mantra: "Llévalo hacia delante, déjalo ir". Sabe que está repitiendo informaciones, pero no hay otra forma de seguir adelante en el tiempo. Es como si tuviera que rodear el mismo bosque, el mismo que cada vez es más frondoso. Y recuerda, el bosque en el que se perdió en Trespaderne (Burgos) a los quince en una borrachera. De esas que te ponen triste pero te quitan el miedo. En la que, sin darse cuenta, llevaba dos horas caminando por el bosque, mientras los demás dormían en sus tiendas de campaña. Y mientras ella, quizá lloraba, sin ser consciente de las sombras y los peligros que la acechaban, disfrutaba de deambular sin rumbo. En el arte, tenía siempre esa sensación de caminar perdida y confusa, pero confiada, como en espiral, como en esta cita de Bourgeois:

La espiral es un intento de controlar el caos. Tiene dos direcciones. ¿Dónde te sitúas, en la periferia o en el vórtice? Empezando por el exterior, está el miedo a perder el control; las vueltas cada vez son más estrechas, una retirada, un proceso de presión encaminado hacia la desaparición. Empezar en el centro supone la información, pues el movimiento hacia el exterior es una

representación del acto de dar, de ceder el control: de confianza, de energía positiva, de la vida misma.

(Bourgeois, 2014: 122)

El acercamiento que le resulta más favorable ahora es el de Jacques Derrida a la escritura en el último capítulo de su obra “Escritura y diferencia” en el que cierra su ensayo con una elípsis, recurriendo a textos clásicos. La escritura vuelve al origen, es una escritura de origen. La repetición, en sus propias palabras, “no reedita el libro, describe su origen a partir de una escritura que no le pertenece todavía o que ya no le pertenece, que finge, al repetirlo, dejarse comprender en él. Lejos de dejarse oprimir o envolver en el volumen, esta repetición es la primera escritura” (Derrida, 1989: 408). Ella se fija atentamente en estas palabras y piensa que siempre ha sido un ejercicio de retorno. Los bucles no son intencionales, no nos pertenecen. Son más bien consecuencias inherentes al acto de empezar. Concluye con su frase: “Mi práctica tiene forma de elipse por lo que tiene de proceso”.

Con sus manos en el aire antes de llevarlas al papel, al dibujo, formulaba con gestos una repetición evidentemente nerviosa de signos y figuras en un patrón. Si se detiene a pensar en su ritmo, este sería anti-simbólico. Lo sería porque no quiere decir nada, y ante todo quiere continuar. El movimiento de las manos mantenía los fondos fuera del encuadre. Cada elemento era aislado y puesto de nuevo en una asociación forzada, no era algo premeditado. Es algo que sucedía y ahora, al analizarlo, le parece infalible. Así encuentra algunas cosas, tan solo mirando o esperando, o ambas cosas a la vez. Mientras aquello sucede, es consciente de que no estaba pensando, o de que estaba difícilmente pensando, con aquella diferencia que existe entre el pensamiento y la conciencia. La conciencia pertenece a todos los sentidos y se desparrama, mientras que el pensamiento se mantiene sentado en su silla.

También podía decir sobre su ritmo de trabajo, que es un mecanismo de distracción. Uno que conoce muy estrechamente y en el que confía. Una pulsión desorganizada

y expandida que gustaría de compartir las intenciones de Artaud, al menos como la describió Susan Sontag “su determinación, es la de quebrar el caparazón de la literatura -al menos, de transgredir la distancia auto-protectora entre el lector y el texto-”. (Sontag, 1987: 36)

Ahora no dibuja, sino que escribe. Está escribiendo a máquina, que es muy diferente de la escritura manual y que es por supuesto, es mucho más distante que hablar y que dibujar. Ese texto es un proceso, que deja y retoma con extrema dificultad ante los peligros de su propia censura. Su empresa era negociar entre escribir muy cercano a este ritmo y escribir dentro de los límites del texto académico. Pero su deseo era encontrar en esta labor de escribir un disfrute, un relato cercano a la práctica que no viene ceñida del mismo modo. Un relato que diera sobre todo, información válida para seguir trabajando. El ritmo se abre camino y a veces olvida esos límites que facilitan que todas nos entendamos.

Por culpa del ritmo, ahora habla técnica, o escribe dibujos. Puede sentir que se acerca a lo que hace y se lo acerca a alguna persona. En el caso, claro está, que a alguien le interese ese acercamiento. La duda siempre estuvo ahí, el ofrecimiento también.

Sería lo mismo si los tirase (sus impulsos) a un cenagal de participación en la dificultad. Un esfuerzo doble y mutuo. Si lo hace así, es porque le interesa este enigma, o no, realmente no sabe porque lo hace. Puede que acumule su energía para romper el símbolo que cree que hay del otro lado, o igual es que arroja como dijo Jorge Oteiza: “esta piedra que no había / y ahora rompe tu soledad (...) / lo único que la rompe” (1990: 180), y siendo así, sólo lo hacía para sentirse acompañada. En cualquier caso le preocupa mucho por qué la tiraba tan lejos, a veces donde no sabe dónde cae.



Sus manos

No sabría donde había caído aquello que tiró, pero siempre podría volver al origen del impulso y repetir la tirada. Es como cuando jugaba con su perro, que si estaba atento, su instinto cazador le permitía seguir perfectamente la trayectoria de la pelota y rescatarla victoriosamente de algún lugar oculto entre un matorral. Pero si el perro se mostraba taciturno ese día, el juego no sería tan fluido y si se despistaba durante el acto, no yendo a recoger la pelota y devolviendo instantáneamente la mirada al origen, a las manos de su dueña, como pidiendo que repita el lanzamiento.

Recordó un estudio: “La mano y su lenguaje” escrito por una doctora en psicología en 1970, que hacía un intenso recorrido de la morfología de las manos, desde la palma, hasta los dedos y las uñas, para relacionarlo con aspectos de la personalidad y de la condición física de sus pacientes. Había tomado prestados varios supuestos de la quiromancia para trabajar una tipología formal que luego aplicaría a la diagnóstico de la nosología psiquiátrica. Lo hizo a través de atributos como el temperamento, la sensibilidad, la motilidad, la constitución, la inteligencia, y la vocación; afirmado su conexión con el cerebro ya que esta realiza sus más importantes funciones. En sus propias palabras:

Debido en gran parte a las dos funciones de la mano, presión y tacto, el hombre adquiere la capacidad de conocer y pensar. Los medios de expresar el pensamiento (hablar y escribir), así como los de recibirlo (oír y leer), están en gran parte en conexión con la mano.

(Wolff, 1970: 23)

Miró sus manos durante unos segundos y trató de hacer un análisis propio. Sus dedos eran anchos y cortos. El exceso de piel se acumulaba en el dorso sobre las articulaciones de falanges y sobre todo flojeaba cuarteada en los nudillos. Eran las manos de una mujer de cuarenta años. El tono cetrino de su piel transparentaba un tridente de venas verdes y evidenciaba una capilaridad roja de mala circulación. Las uñas estaban estropeadas y rotas en su final, desmontándose en capas, bien por una mala aportación de calcio, bien por la marca de la leve y crónica psoriasis que se manifestaba ahí episódicamente. Las cutículas eran incompletas y estaban despellejadas. Giró sus manos hacia el anverso. La palma estaba deshidratada pero a la vez brillaba porque era sudorosa. Era ancha y regordeta y sus pulgares más toscos de lo normal, también eran singularmente retráctiles, y podían flexionarse hacia detrás haciendo una torsión que no adivinaba ninguna utilidad.

Según escribía la doctora Wolff (1970: 69-71), la “mano sensitiva de tipo largo”, es fina y flexible, con sus extremidades sutiles y terminando en un ángulo agudo que se inclina graciosamente hacia detrás como en las pinturas antiguas. Una mano de musculatura débil y forma femenina, la “mano psíquica”, a la que el naturalista alemán Carus² otorgó las más perfectas cualidades del carácter. En cambio, para la doctora, esta mano frágil que pareciera que podía romperse al estrecharla, guarda la expresión de un carácter nervioso y delicado, y se encuentra a menudo en los individuos esquizofrénicos o en personas con temperamento introvertido. Al tratarse de una tipología sensitiva reacciona de forma reservada y solitaria a los estímulos que le rodea. Sus portadores son de vida emocionalmente delicada, aunque desde fuera pueden parecer como insensibles. La forma mental que les correspondía gozaba de la intuición y la imaginación necesaria que se manifiesta en su lenguaje, a veces con tendencia al preciosismo y al amaneramiento. Quien tiene una mano sensitiva

2 Carl Gustav Carus (Leipzig 1789-Dresde 1869) fue un pintor, naturalista, psicólogo y micólogo alemán. Como miembro de la Naturphilosophie su aportación más destacable fue el concepto del arquetipo vertebrado según la unidad de plan corporal, una idea indispensable para la teoría de la evolución y constante en la historia de la biología. Según la cual todos los seres vertebrados estarían constituidos según el mismo plan estructural.

2. Repetición 5. Sus manos

larga, tiene tendencia al simbolismo. En cuanto a su vocación, ésta es de naturaleza artística, pero su receptividad es mayor que el impulso creador y se manifestaba en todo ámbito cotidiano.

Esta es la mano ideal de artista sacada a relucir entre todas las extremidades superiores de las personas mal adaptadas que la psiquiatra estudió. Bien vistas sus manos no correspondían en absoluto a esta tipología, no representaban ninguna nobleza, ni gracia ni fragilidad. Tampoco es que fueran manos de campesina, pero eran en definitiva, manos de artista.

Ella sabía que sus manos estaban muy vivas, si es que esto era algo computable para la doctora. Y es que más allá de una sensación, objetivamente, eran mucho más movidas de lo normal porque eran unas manos nerviosas. A veces sus manos se movían dispersamente sin corresponder a un mandato consciente de su mente. El movimiento de sus manos decía mucho más de ella que su forma, sin duda.

Recordó otra vez su infancia y la atención que ponía en la presión de sus manos al hacer aquellas manualidades. Probablemente, más allá de sus necesidades creadoras, cuando aún no existía un horizonte artístico simplemente ponía a entrenar y coordinar sus funciones motoras. La escritura manual como ejercicio de psicomotricidad, como se entiende hoy en día. Como también afirmarían la doctora medio siglo antes: “La escritura, que es, uno de los más notables medios de expresión del pensamiento, depende por completo de la mano y ofrece la prueba más directa de la cooperación entre mano y cerebro” (Wolff 1970: 24)

El tacto confundido con la vista en aquellos trabajos escolares, la intención conducida hacia sus dedos sujetando con fuerza el lápiz o el pincel al escribir su nombre, fingiendo y poniendo a prueba su destreza. La repetición del gesto de la firma. La concentración en la presión desenfocando la mirada. El tacto confundido con la vista, pensó, eso es el afecto. La escritura o el dibujo amoroso que irradiado desde

todo el cuerpo se expresa mediante las manos, quizá también con la mirada o con la postura. Pero sobre todo, a través del sentido del tacto y de su función de recorrer superficies. Pensó que el tacto estaba íntimamente relacionado con la escritura y el dibujo (para ella son la misma cosa). Sabiendo que lo único que estaba en función realmente era una corriente de afectos y a su servicio, aquellas funciones motoras. Tenía todo el sentido del mundo afirmar que en el taller se trabaja a ciegas y que no se sabe escribir, ni dibujar, ni amar. Aún y todo, esto se hace con afecto.

Podía aceptar sin trabas que una necesidad de afecto concreta podría desembocar en un gesto involuntario mecánico y absurdo, o en una frase de la misma índole. Por ejemplo, un día desesperado podría decirle “te quiero” a una puerta. Ella lo había hecho en una ocasión. Aquella acción aparentemente sin sentido había adherido con urgencia sus sentimientos en ese objeto, que dejaba de ser inerte durante unos instantes para servirla. A través de ese gesto tonto, había abstraído la objetividad de la puerta su favor por una necesidad afectiva: dar y recibir. El gesto le había parecido tan ridículo que le avergonzó, como cuando una se sorprende hablando sola. Sin embargo había hablado con la puerta.

No es tan diferente de lo que ocurre en la realidad de nuestra comunicación con otras personas. Abstraemos su personalidad, la absorbemos hacia dentro de nuestra percepción, desde los sentidos de nuestro cuerpo. Así un objeto u otro cuerpo, pueden ser una excusa para exteriorizar y formular preguntas que no tienen respuesta. No son preguntas sino declaraciones de amor o demandas de atención. Inscritas en una paradoja egocéntrica, no sirven para medir distancias, sino para para autopercibirnos en última instancia. Un ejemplo de esto sucedía de forma preciosa en los primeros versos de un poema de Vicente Alexandre titulado “Mano entregada”:

Pero otro día toco tu mano. Mano tibia
Tu delicada mano silente. A veces cierro
mis ojos y toco tu leve mano, leve toque

2. Repetición 5. Sus manos

que comprueba su forma, que tienta
su estructura, sintiendo bajo la piel alada el duro hueso
insobornable, el triste hueso a donde no llega nunca
el amor. Oh carne dulce que si se empapa del amor hermoso.
(Aleixandre, 1978: 239)

¿Porqué se repite el amor? ¿Porque no llega? Era una conversación hermética el poema. Alexandre delimitaba los hemisferios de su conciencia como medidora de su experiencia personal. Son dos manos pero con una bastaba. La otra mano era accesoria, está objetualizada para el yo. Por eso, “tu mano” podía ser sustituida por “mi mano izquierda” y casi sería lo mismo, estaba claro. Pero quizá había una necesidad de delimitar el cuerpo de Vicente, de recortar u silueta. El monema “tu serviría a sus afectos, que estarían dirigidos a sí mismo, en el caso de no haber un otro a quien dirigirlos. Estarían siendo lanzados de igual manera. De esa manera garantizaría la circulación de su afecto, su lanzamiento, su destino y su repetición. El verdadero tema de los versos sería que quiere saber dónde empieza y termina “él” a través del contacto con una extensión de su cuerpo. Diferenciarse con respecto al resto de las cosas, reconocerse.

En la comunicación, en la expresión, la conciencia de existir es única, doble y triple y múltiple (mi mano>tu mano<mi mano). Ella rescata la idea de los textos de Merleau-Ponty, dónde es representada indefinidamente:

En la relación ambigua que encontrábamos antes entre mis cosas y mi cuerpo. Unas y otros, próximos o alejados, en todo caso, están yuxtapuestos en el mundo, y la percepción, que quizás no está «en mi cabeza», no está en ninguna otra parte sino en mi cuerpo como cosa del mundo. Parece imposible entonces persistir en la certeza íntima del que percibe: vista de afuera, la percepción se desliza sobre las cosas y no las toca. A lo sumo se podrá decir, si queremos satisfacer la perspectiva de la

percepción de sí misma, que cada uno de nosotros tiene un mundo privado: esos mundos privados no son «mundos» más que para su titular, no son el mundo.

(Merleau Ponty, 1964A: 408-409)

Y un tanto abrumada por la divagación anterior quiso volver al principio y simplificarlo. Quiso empezar a pensar desde algo más sencillo que pudiera afirmar con su propia voz y escribió: El afecto lo expresa una artista a través de sus manos. Lo que hace y no hace lo dan sus manos. Lo que sabe y no sabe, lo que quiere y no quiere. ¿Qué la sujeta a la infinita sensación de no acabar de sentarse, como en la antesala de poner en tarea a sus manos (o de que ellas le pongan a trabajar) en aquel espacio que siempre le resultaba extraño? El taller era un espacio frío por domesticar, nunca acogedor, siempre demandante. La resistencia de su cuerpo podría significar el miedo a no saber responder a esa demanda. El miedo de no llegar a llegar al amor en el hueso del trabajo. Por todo aquello de lo que esperaba de la sesión, que muchas veces sucedía en vano. Por eso, había que empezar otra vez, volver a lanzar la pelota al perro del trabajo. Retrasar el sentarse para repetir el lanzamiento y acostumbrarse a fallar.

Volvió a releer lo escrito y se quedó más o menos conforme. Mientras repasaba la ortografía de su texto en la pantalla del ordenador, fue consciente de que sus dedos estaban entrelazados. Mano derecha e izquierda se habían unido bajo la mesa, formando la concavidad de una hamaca. Había cierta satisfacción en reconocer algo que a priori, podría ser desdeñable de reconocer para una artista: su necesidad de afecto. Mucho más importante que esto, su tarea de afecto. Le vino a la mente Louise Bourgeois y la portada de su libro *Destrucción del padre / reconstrucción del padre* en la que ella aparece con su rostro octogenario y gris, disuelto en el fondo negro. Se supone que oculta una sonrisa con un gesto muy especial. Tapa sus labios con sus dos manos entrelazadas, como si por ella hablaran sus manos.

2. Repetición 5. Sus manos

En este libro había muchas reflexiones muy reafirmantes, pero concretamente una de ellas hacía referencia a lo que hoy venía pensando. Porque ese día, en el taller había dedicado demasiado tiempo a mirar sus manos. Porque es “el movimiento repetitivo de una línea, la caricia de un objeto, lamerse las heridas, el ir y venir de una lanzadera, la interminable repetición de las olas, mecer a una persona para que se duerma, lavar a alguien a quien quieres, un infinito gesto de amor” (Bourgeois, 2014: 99)



Tuya gigante, tuya occidental

Casi es primavera. Ha cambiado de estudio, ahora trabaja en el taller del pintor Iñaki Imaz cerca de su casa, espacioso y con mucha luz. Ha dispuesto su mesa hacia el sur que da a la montaña. Además hoy ha salido el sol y desde la ventana la luz artificial, como opuesta a Dios, incide en la luz natural del exterior. El reflejo en perspectiva en el cristal del ventanal del sur, crea una ilusión que funde el interior con el exterior. El paisaje tiene un verde erecto y la torre de electricidad perfectamente enmarcada con la campa, siendo casi lo mismo, saludan y están de buen humor. Una línea de cuatro fluorescentes se ha acoplado en relieve en las vistas.

Se ha vuelto a poner frente al texto. Tiene que retroceder en el tiempo, para hablar de su trabajo. Abre varias carpetas y dispone en el suelo todos los dibujos que realizó en el anterior taller antes de mudarse. Encuentra que algunos de los dibujos que había rechazado, ahora le parecen raros y magníficos, pero no sabría explicar la razón. Y muchos de los que meses atrás había dado por acabados, estaba muy lejos de sus expectativas en ese momento. Había cierta *maniera* que le producía grima en ellos. Nunca podía dar nada por sentado a ultranza en el proceso de trabajo. Había matices que en unos momento significaban algo y en otros no significaban nada.

Después de observar todos los dibujos extendidos en el suelo, piensa que todo lo que ha sucedido por accidente es lo más valioso, porque formula nuevos comienzos. Pero por otro lado, lo que está controlado en términos de técnica, también en algunas ocasiones tiende a avanzar de forma fluida. Porque el azar no siempre implica acertar, ni el acierto es siempre fruto del azar, sino de la experiencia.

En este momento se ha decidido a organizar sus ideas frente a estos dibujos. Por supuesto, cuando los hizo se dejó llevar por un capricho. En el taller anterior, cuando no perdía el tiempo en intentar escribir, optaba directamente por dibujar. Pero a veces no había motivos, sólo las ganas de disfrutar. Por eso se obligaba a no tocar el ordenador y ponerse frente a la pared o al suelo. De la misma forma que le sucedía con la escritura, ella llegaba al taller y parecía que tardaba un siglo en acabar de ponerse a ello. Pero lo cierto es que esta tarea de empezar siempre le resultó más flexible en el caso del dibujo, porque ahí, aquella extraña experiencia de desplazamiento le resultaba productiva. Esto es, podía estar siempre medio en el acto de dibujar, medio en el acto de ponerse a ello, que de cualquiera de las dos formas algo salía. Por ejemplo, el hecho de pensar en qué podría dibujar, siempre estaba formulando otras posibilidades de dibujo.

Este es el caso de las acuarelas que tenía en frente: salieron muchas variaciones y cada vez eran más productivas. Pero recuerda que tampoco fue tan fácil. Meses antes de eso ella estaba en el taller tratando de dibujar, había pasado de una fijación con las cabezas, a dibujar repetitivamente ciertas imágenes que volvían a su mente después de leer una biografía de la reina Hatshepsut (Desroches-Noblecourt, 2004). En concreto las imágenes profanadas de la reina. Hubo un largo periodo de tiempo en el que no sucedía nada con sentido tras el abocetamiento de aquellas esfinges, pero en algunas de las versiones, vió que en las garras nacían gestos. Lo que siguió después no fue un momento de revelación sino de hastío. Se aburrió de sus imágenes y dejó este trabajo de lado.

Unos meses después rescató estos dibujos y las esfinges desaparecieron, dejando lugar al protagonismo de las manos. Estos gestos no existían en las imágenes originales en las que se había inspirado y se preguntó que por qué los había añadido ella. Esos gestos eran bastante banales. Y se dio cuenta entonces, de que en algunos ratos muertos del estudio, en los que creía que estaba sintiendo algo importante y se sorprendía como paralizada acechando, descubría que sus propias manos se

tocaban entre sí como para reconocer que aún seguía ahí. En otros momentos en los que abstraída, fijaba su atención en sus manos y descubría que ellas estaban haciendo mucho más en la tarea de lo que pensaba. La gesticulación nerviosa protagonizaba algo, se adelantaba a lo demás. Las manos se tocaron y reconoció la estrecha relación entre los gestos de las esfinges y los propios gestos. Ese contacto le pareció más real que los estados de inspiración, que ahora le parecían provocados.

Todo apuntaba a que, en definitiva, lo opuesto a lo sublime que su pensamiento trataba de buscar en vano, es lo que su cuerpo estaba haciendo mientras, sin pensarlo tanto. Y lo opuesto tenía el mismo valor proporcional a la intensidad que buscaba pero sin sobresfuerzo. Volvía a ella como una idea importante: el proceso seguía ahí, ella seguía ahí. Lo estaba comprobando. Los gestos de sus manos estaban hablando desde dentro. Lo que se repite en la representación es lo que aburre, pero lo que se repite dentro, genera otra lógica: algo inteligente en sí mismo. Las manos con sus diferentes formas de palparse, ofrecían un lenguaje interior del cuerpo de manera muy íntima, que describía muy de cerca la comprensión del acto de dibujar. Algo parecido a lo que la escritora Sidi Hustvedt cuenta sobre su posición con el dibujo:

La experiencia de dibujar presenta un carácter propioceptivo y no solo cognitivo, es decir, que es parte sobre todo del sistema inconsciente de nuestros movimientos corporales (...) como montar en bicicleta o conducir, es algo que se aprende y, una vez aprendido, el artista ya no tiene que prestar atención a los movimientos que realiza.

(Hustvedt, 2013: 301)

No le resultaba nada extraño, incluso ella podría añadir, según su experiencia, que ni siquiera el cuerpo aprende a hacerlo ya que todos los niños dibujan de la misma manera siendo desde el principio uno de sus medios más avanzados de expresión. Su proto-lenguaje, ya que es más urgente comunicarse con el propio cuerpo, reconocerlo, antes de entrar en contacto con el otro. Este ejercicio prioritario

2. Repetición 6. Tuya gigante, tuya occidental

de auto-percepción se debía componer de contactos repetidos e impresiones inmediatas, no cognitivas en origen sino sensoriales: estímulos y respuestas en una sintaxis doblada sobre sí misma. Obviamente, al final acabaría siendo un pensamiento. Ella piensa que la repetición es una cosa muy manual, tener algo entre las manos, acariciar una idea, reconocerla. En una línea atemporal parecía que respondía desde el pasado Merleau-Ponty a Hustvelt exclamando a gritos que la gramática de la percepción no es sólo la puerta de todo lo que después se coreografía como información sino información misma.

Si mi mano izquierda toca mi mano derecha, y quiero de pronto captar con mi mano derecha el trabajo de mi mano izquierda en el acto de tocar, esa reflexión del cuerpo sobre sí siempre aborta en el último instante: en el momento en que siento mi mano izquierda con la derecha, dejo de tocar en la misma medida mi mano derecha con la mano izquierda. Pero ese fracaso de último momento no quita ninguna verdad al presentimiento que yo tenía de poder tocarme tocando.

(Merleau Ponty, 1964A: 16)

Así que volviendo a mirar todo lo que tenía enfrente desperdigado en las paredes y en el suelo, comprobó que ya no tenía espacio para poner los pies, y todavía quedaban papeles por extender. Y se sintió, para variar, satisfecha. Ya que además de ser una mujer nerviosa, sabía que vivía mortificada por sus altas exigencias. Pero en aquella ocasión pudo darse a sí misma una palmadita en la espalda. Y pudo afirmar que había terminado una muy completa serie de acuarelas: "Tuya gigante, tuya occidental" cuyas protagonistas eran sus dos manos.

El título vino después, completamente al azar mirando un libro de árboles americanos. Sin estar relacionado, resultó que la frase calzaba muy bien, como si estuviera hecha a medida. Cuando le nació la frase fue porque le parecía muy literal nombrarlas manos. Cuando las nombró árboles había abierto sin querer un nuevo campo de percepción.

2. Repetición 6. Tuya gigante, tuya occidental

Entendió al fin que la correspondencia casi como por ósmosis del título que llamó su atención, no estaba determinada por aquella semejanza formal entre árboles y manos, sino por algo mucho más velado. Acertó en otro lado de lo simbólico cuando pronunció la frase. En algo que tenía que ver con sus orígenes y con su pérdida de relación con ellos. Ella sabía que estaba dividida en dos partes fundamentales: era occidental con su mano izquierda y oriental con su mano derecha. Y estos dos significantes debían permanecer en orden y no airear sus complicaciones. Aún tratando de ignorarlo, la revelación de su desarraigo con una de sus mitades a través de su mano izquierda era enorme y evidente en sus dibujos. Esta era una de sus conclusiones. No obstante, sabía que pertenecía al misterio y que debía seguir guardado ahí. Realmente, hurgar ahí le daba bastante respeto, pero a veces salía a la luz con cualquier excusa como a través de aquel título: “Tuya gigante, tuya occidental.”

Y llegando al final de la tarde frente a aquellos manojos que quizá ahora la juzgaban por lo que había pensado (se entiende que los dibujos le devolvían la mirada), ella escribió frente a su obra los últimos apuntes exprimiéndose el cerebro. Deseando ser comprensible escribió sobre los gestos que formulan las pautas automáticas de reconocimiento y de reflexión física a la hora de enfrentarse a cualquier labor manual. Al menos para ella, su mano iba muy por delante de la cabeza. Lo escribió con palabras que eran como ella: precipitadas. Anotó en rojo: Revisar mañana.

Y al día siguiente volvió, revisó y continuó: Todos sus dibujos formulaban un deseo de contacto, que era doble. Este deseo sucedía en la representación literalmente y sucedía en el arrojado de la ejecución. Con vehemencia. El tocamiento del papel era algo sensible y por tanto sentimental, pero también guiado por una alegría violenta. Y pensó en la artesanía, donde los objetos creados tienen siempre la impronta de nuestros afectos. Esa familiaridad funciona como una llama que da calor a nuestra casa, cuando depositamos los objetos en ella y los utilizamos: este es su verdadero valor que a veces confundimos con un valor estético. El afecto no irrumpe como un signo situado. No es sólo un material más en la gramática del objeto, es lo que de

alguna manera, inscribe la cualidad de la persona en la cualidad del objeto. Lo aleja de lo inerte, digamos, lo que le pone espíritu.

¿No sería quizá lo más propio decir que le pone la poesía al objeto?, ¿negociaría esa poesía con el exterior o sería reflejo del tanteo hacia dentro? Para ella, aquel ejercicio estaba en ambos lados: podía dar cuenta de los aspectos ajenos que no le pertenecían, pero formulaban coincidencias que remitían a su perspectiva. Porque todo juego de reconocimiento interior y exterior opera entre los márgenes de la intimidad y se manifiesta a través del ensimismamiento.

¿Dónde termina el mundo privado?, ¿dónde empieza una misma? Ella lo veía muy sencillo: empieza en el nacimiento y termina con la muerte. Ahí se termina la repetición de una existencia única. Aunque haya habido y haya por haber cientos de millones de personas, no hay dos iguales. Por eso, la experiencia de una sola persona es tan importante y aunque no guste admitirlo, la conciencia es solipsista y no es necesariamente referencial. Pero está actuando igualmente en el saber y ahí se encuentra muy agusto haciendo preguntas. Querría decirlo exactamente como lo dijo Derrida:

La muerte está al alba porque todo ha comenzado por la repetición. Desde el momento en que el centro o el origen han comenzado repitiéndose, redoblándose, el doble no se añadía simplemente a lo simple. Lo dividía y lo suplía. Inmediatamente había un doble origen más su repetición. Tres es la primera cifra de la repetición. También la última, pues el abismo de la representación se mantiene siempre dominado por su ritmo, hasta el infinito. El infinito no es, indudablemente, ni uno, ni nulo, ni innumerable. Es de esencia ternaria.

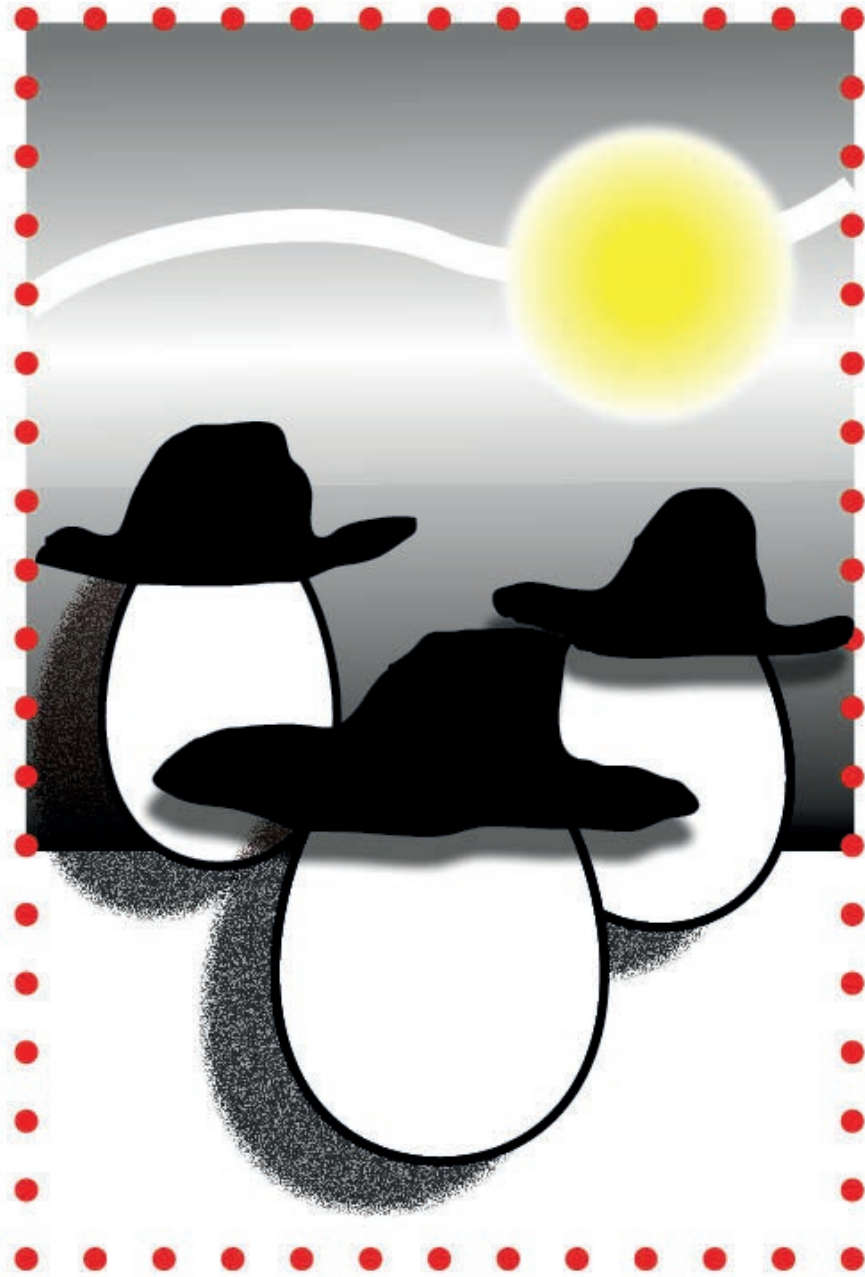
(Derrida, 1989: 408-9)

Lo que relataban aquellos dibujos era que ella se había sorprendido a sí misma tratando de reconocerse palpando sus manos. Se había encontrado utilizándolas, como si el trabajo añadiera motivo al paréntesis de su existencia. Lo posible y lo

imposible no son límites, las manos siempre excederán esas fronteras. Es lo que tienden a hacer las manos: reconocer insistentemente. No quería referirse al trabajo en la era de la producción, sino a su acepción manual más alejada de la lógica alienante que conocemos. Más bien, al trabajo entendido como labor, al quehacer que ha mantenido nuestras manos ocupadas desde la condición humana más básica. Aquel relacionado con la herramienta, la noción vital y afectiva del trabajo.

Ella querría poder mencionarlo en su dimensión humana esencial, cómo si pudiera cambiar de época y de *zeigeist*. Por ejemplo, como podía aparecer en una disertación de Joseph Campbell sobre la mitología primitiva, en la que el dios-aite sumerio Enlil separa el cielo y la tierra (lo inmortal de lo mortal) mediante el trabajo. Los hombres y mujeres vivirían cultivando cereales en los campos mientras que las divinidades lo harían en la ciudad celestial. El orden dejó de funcionar cuando las cosechas no dieron fruto por falta de cuidado. La diosa Nammu, antigua madre-agua temerosa de sus hijos ante el peligro del descontento de los dioses, busca a su hijo más listo, Enki, y le pide que cree sirvientes que lleven a cabo la labor divina. Enki dice: “Madre, esto no se puede hacer”. Pero después, el sabio Enki le dice a su madre:

Tiende la mano, y toma un puñado de arcilla del fondo de la tierra, justo sobre la superficie de nuestro abismo líquido, y dale forma de un corazón. Yo produciré buenos artesanos que darán a esa arcilla la consistencia adecuada. Entonces, tú darás forma a los miembros. Sobre ti parirá la madre-tierra, mi esposa-diosa (...) Tú dirás el destino del recién nacido. La madre tierra habrá imprimido en él la imagen de los dioses.
(Campbell, 1962: 135)



La nueva, la variable, la bruta y la inmediata

Y por necesidades académicas, ella se puso a indagar más en la repetición, que era la verdadera protagonista del núcleo de su exploración. Estaba tan cansada de darle vueltas al tema desde la práctica que buscó en la teoría y así llegó a Deleuze (2002: 27) que situaba una fuerza común a Kierkegaard y a Nietzsche, y es su hacer no sólo una potencia propia del lenguaje y del pensamiento, una patología superior y productiva; sino también el concederle ser la categoría fundamental de la filosofía del porvenir. Y no en un sentido metafórico sino material y opuesto a la generalidad. Ella había tratado de resumir esta relación de cuatro puntos, trasladando sus citas con sus propias palabras. Era doblemente difícil porque no sabía apenas de filosofía y lo que leía se le escapaba.

Tendría que echar mano de lo que aprendió de la práctica, que no es poco, para interpretarlo. La primera vez que había leído *Diferencia y Repetición* fue el año 2014 en Berlín. Ese mismo año estaba agobiada porque no encontraba un taller en la ciudad y tenía que conformarse con el espacio de la cocina de su apartamento alquilado en Friedrichshain. Por motivos de falta de espacio de trabajo, y desconcentrada por la búsqueda sin fruto de taller, había comenzado a hacer unos dibujos a rotulador negro en un cuaderno, en el que repetía cuatro elementos. Éstos elementos no eran más que eran una excusa para probar algunos recursos preparatorios del dibujo mientras se sentía inactiva: unas piedras, unos cielos, una especie de espaguetis o gusanos y una semilla. Durante la realización de estos dibujos, iba poniendo a prueba el relleno de las superficies que correspondían a cada elemento. No había mucha intención en ello, aparte de disponer una situación para ponerlos en práctica.

Poco a poco, y llegando a rellenar más de tres cuadernos con los mismos recursos, fueron surgiendo relaciones más complejas que desembocaron en una narración de forma casual. El resultado de todo esto fue un cómic abstracto que publicaría en 2015 bajo el nombre de *Liliuokalani*. La estructura narrativa y gráfica de todo el libro había surgido de la repetición obsesiva de esos cuatro elementos.

Volviendo al abordaje de *Diferencia y Repetición*, en Deleuze la repetición es el esqueleto del pensamiento. La filosofía del autor se caracteriza por cierta ambivalencia que debía tener en cuenta. Imaginando el esqueleto, lo veía borroso. Uno que se duplicaba y se evaporaba. Aún así, cuando ella lo leía no lograba nada claro. Podía entender algo si lo contemplaba, si en vez de leerlo, enfocaba el interés en su figura. Ahora imaginaba un fantasma sobrenatural, una osamenta que se transparenta, atraviesa, envuelve y se cuela por todas las cosas. A punto de entenderlo, parece que lo enfoca y después desaparece. Necesitaba que se presentase varias veces. Se veía obligada a retener la imagen que siempre se le iba a punto de hacerlo, y ante esta pérdida le surgía una nueva imagen. Así que ayudada por sus cuatro elementos precarios del cómic y su extraordinaria capacidad narrativa, imaginó en la acción misma del pensamiento de Deleuze, cuatro forajidas repeticiones montadas a caballo y armadas tras una pared de humo. Eran cuatro personajes de un Western, que en su cómic podían haber sido: la piedra, el cielo, la semilla y los espaguetis. Pero en este texto, cambia el título a “La nueva, la variable, la bruta y la inmediata”. Lo cambia por necesidad referencial, para poder simplificar a su manera y atrevimiento, lo que pudo retener de la repetición de Deleuze (2002: 29)

2.7.1

LA NUEVA

hacer de la repetición misma algo nuevo

Ella lo entendió como vincular la repetición con una prueba, una selección, una prueba selectiva; formularla como objeto supremo de la voluntad y la libertad. Deleuze se

tocaba con Kierkegaard aquí: no se trata de extraer de la repetición algo nuevo, de sonsacarle algo nuevo. Pues sólo la contemplación, el espíritu que contempla desde fuera puede sonsacar. Se trata por el contrario de actuar, de hacer de la repetición como tal una novedad, es decir una libertad y una tarea de la libertad. Lo que decía Nietzsche le sonaba familiar, liberar la voluntad de todo lo que la encadena haciendo de la repetición el objeto mismo del querer. Lo que ocurría al rellenar la piedra de sus dibujos, es que más allá de lo fortuito de su forma orgánica, algo sucedía al nivel de la superficie. Cada una de las líneas o grietas, aplicadas con más o menos lógica de un trazo aprendido, iban realizando una labor imposible de modelado. Imposible como un diálogo con la piedra ficticia, como si se la pidiese que saliera del papel, que respondiera con su físico. Algo que pertenece a otro lugar que no es el plano. La piedra resultante, con toda su información, surgía en sí misma respondiendo al cuerpo. Debido al automatismo del trazo aprendido, debido a la demanda de afecto, debido al azar del propio cuerpo respondiendo. La piedra entonces, dejaba de ser papel, y se convertía en pared, en volumen, y en sombra.

2.7.2

LA VARIABLE

Oponer la repetición a las leyes de la Naturaleza

Como la repetición no es la generalidad (Deleuze, 2002: 21), los ciclos tampoco son repetición. Pensó en el zoopraxiscopio de Muybridge (1877). Este caballo avanzaba en trece imágenes con una variación. Son las patas del caballo las que avanzan indefinidamente y no el tiempo. Pensó en la naturaleza como si fuera una animación para entender esto. Según Deleuze, Kierkegaard declaraba que ni siquiera había repetición en la naturaleza, en sus ciclos o estaciones. “Más aún: si la repetición atañe a lo más interior de la voluntad, es porque todo *cambia* alrededor de ella, de acuerdo con la ley de la naturaleza” (Deleuze, 2002: 29). Según la naturaleza, la repetición es imposible. Porque un disco es un ciclo, pero la naturaleza no es un disco. Pensó en poner el paisaje en el disco y caminar en círculos. Deambular por el mismo paisaje

cien veces. Las vistas no serían las mismas, los mismos árboles serían cada vez más frondosos. Esto sucedía, con el agua, con la piedra, o con la vegetación, compuesta por una maraña de líneas interrumpidas. La naturaleza no es un dibujo. Un dibujo está opuesto a sus leyes. Un dibujo es sensible a la naturaleza. La naturaleza no es sensible. Deleuze se tocaba con Nietzsche aquí, en el ciclo, concibiendo la repetición en el eterno retorno como Ser, pero opuesto ese ser a toda forma legal. “Zaratustra corrige las malas interpretaciones del eterno retorno: con ira, contra su demonio (“¡Espíritu de torpeza, no simplifiques demasiado las cosas!”) con dulzura contra sus animales (“¡Oh traviosos, oh machacones, que cantinela la vuestra!”). La cantinela es el eterno eterno como ciclo o circulación, como ser semejante y como ser-igual. En una palabra, como certidumbre animal natural y como ley sensible de la naturaleza misma.” (Deleuze, 2002: 29)

2.7.3

LA BRUTA

Oponer la repetición a la ley moral

Y así, convertirla en suspensión de la ética, en el pensamiento del mas allá del bien y del mal. La repetición aparece como el *logos* del solitario, del singular. El pensador privado aparece como el portador de la repetición y es diferente al pensador público, cuyo discurso procede de la mediación de la ley y por tanto viene como “de segunda mano”. (Deleuze, 2002: 29) El pensador público es el que representa la generalidad, y la repetición podría estar en medio. Entones no sería tan extraño hacer coincidir la repetición con el malestar, y así mismo lo entendía Kierkegaard interpretado por Deleuze: la repetición es el correlato trascendente común de la polémica y de la resignación como intenciones psíquicas. (Deleuze, 2002: 27-36)

Las teorías de Kant, partían de que todas las cosas actúan en la naturaleza según las leyes, pero también que para someterse a las leyes hace falta ser racional y tener una voluntad. Y ser racional, significaba también aceptar la polémica de la ley,

que en de Kant, abría un gran espacio de interpretación en cuanto a la naturaleza de las mismas. ¿Eran las leyes prácticas, naturales, objetivas, subjetivas...?

Sobre todo las leyes son formas. Sus dibujos en aquella serie estaban sometidas a leyes, impuestas desde una precariedad y necesidad de evitar el desparramamiento de las formas. Para canalizar la libertad de la imaginación dentro de un surco. El río de imágenes tenía que viajar por esa canalización, dentro del mismo, los espaguetis o las piedras. Eran reglas aplicadas con la inocencia de un niño que decide que baldosas o no pisar, e imagina que en las zonas prohibidas hay explosiones o lava. Las reglas determinan el juego. El castigo es parte del juego, porque el juego es bruto. Leyes prácticas, naturales, objetivas y subjetivas; mientras sean leyes, sirven todas en el contexto lúdico. Nietzsche interpretado por Deleuze se mosquea con Kant y lo derriba en su propio terreno. El eterno retorno se dice a sí mismo: cualquier cosa que quieras quírela de tal manera que quieras también su eterno retorno. La repetición es la única forma de una ley más allá de la moral. Esto es mucho más complicado de lo que parece. En el eterno retorno, la forma de la repetición es brutalidad. Es la forma brutal de lo inmediato, de lo universal y de lo singular reunidos en el mismo juego. Cuya diversión enérgica es capaz de destronar toda ley general. Cuyo impulso fulmina las mediaciones y elimina de un golpe los particulares sometidos a la ley, con la ironía y el humor de Zaratustra.

2.7.4

LA INMEDIATA

Oponer la repetición no sólo a las generalidades del hábito sino también a las particularidades de la memoria

A este respecto, le resultaba muy densa y complicada la explicación directa de Deleuze (2002: 27-36), pero encontró en cambio una explicación que adivinó cercana y muy práctica en la escritora Siri Hustvedt. Hablaba de fotos antiguas, aun habiendo sido consideradas huellas del pasado, conservas de momentos *reales* en

el tiempo, realizadas expresamente con ese objeto, ponen en evidencia la eficiencia de la memoria o bien la falta de ella. En cambio, no solo tienen ese uso personal, además se entregan al capricho de la memoria individual, no son percibidas del mismo modo objetivo que la memoria o la percepción visual del cerebro.

Las fotos son producidas mecánicamente, lo que significa que a diferencia de la pintura, están creadas fuera de la percepción humana, pero que, al igual que la pintura, existen como representaciones fuera de nuestro cuerpo. Al mismo tiempo, miramos las fotografías con nuestros ojos. Los caprichos de la visión humana se aplican a las fotos igual que a todos los demás objetos que percibimos. (Hustvedt, 2016: 273)

Es así que estaban entre lo visual y lo lingüístico, y consecuentemente, en lugares opuestos del cerebro. En la percepción, un hemisferio encargado del derecho, el del lenguaje, puede proporcionarle al otro información que no está a su alcance. La memoria está dividida fisiológicamente, y da respuestas muy diferenciadas en cada individuo al mismo estímulo. El símbolo fotográfico tiene interpretaciones distintas, porque para significarse debe arraigarse a la narración del tiempo, que es diferente en cada persona. Por tanto, la repetición de esas escenas corresponde a la repetición de los recuerdos en la memoria selectiva o excluyente de cada observador, no se puede generalizar en un hábito de ver o mirar.

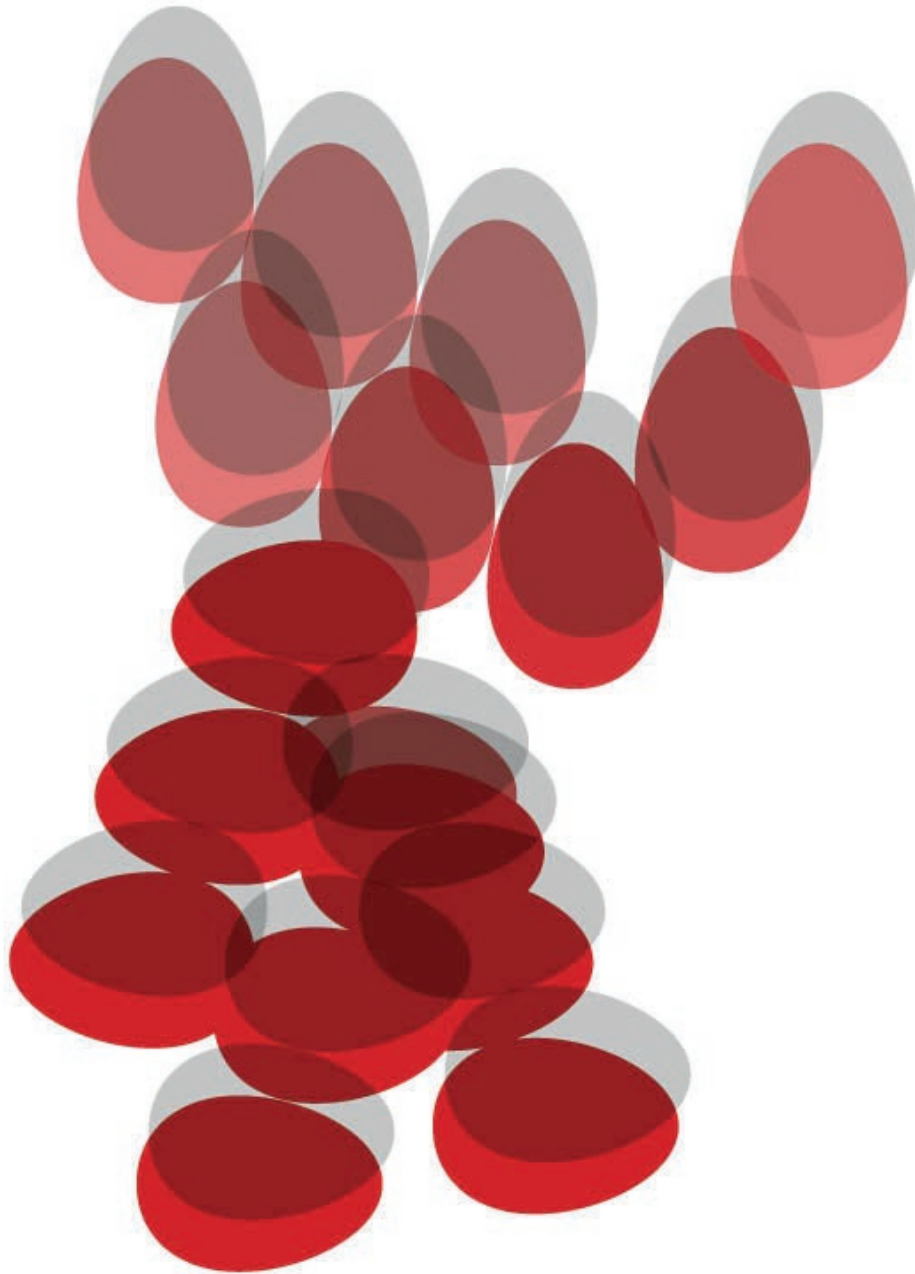
La teoría de la repetición de Deleuze se formuló a partir de conceptos freudianos. En la teoría de Freud la repetición era vista como compulsión y respondía a la idea de revivir un momento de escisión, concretamente el primero, el de la ausencia de la madre como delimitación de la conciencia de sujeto. Esta sería la primera separación, con lo real. La separación se daba entre lo real y sus modos de representación, claro estaba. Y ella recordó que Iñaki Imaz comentaba en su tesis que por definición:

(...) lo real es lo que siempre está ya ahí. Hagamos lo que hagamos, constantemente aparece como reverso de lo aceptable. Pero, precisamente, por tener que ver con lo inaceptable o incluso lo impensable, a menudo tratamos de sobrellevar su actualidad carente de sentido cargándolo con algún mensaje o significado. Hay maneras diversas de evitar el encuentro con lo real, que en el aspecto técnico de la pintura, se concretarían en soluciones o en anhelo de soluciones que, en cualquier caso, nos cegarían.

(Imaz, 2014: 51)

Todavía impensable o inaceptable, lo real nunca desaparece de nuestro foco, por eso toda repetición está ligada al fantasma o a la ensoñación. Soñamos despiertos o aderezamos los momentos normales con un poco de sueño. Rellenar las experiencias actuales o hechos cotidianos con significados más o menos en la línea opuesta, no quita que sintamos el abismo presente en cada momento. Ese es el lastre de lo real, la aparición que se repite designada por el instante en el que nos identificamos de una forma que no nos gusta, esto es al fin lo que dota de sentido nuestra existencia. Estos momentos de riesgo nos recuerdan el drama de lo imposible, pero también diferencian nuestros sucesos sin importancia y dispersan la señal hacia lo ambiguo de nuestros actos. Además, al ser algo que siempre está ya ahí, pero que evitamos siempre, señalan un terreno ignoto. Esas grietas, barreras y bordes a los que siempre se refiere Artaud, o abrir los ojos donde el alma sigue soñando sin identificarse: “En ese instante de su mortal ensoñación, el hombre vivo que ha llegado ante la muralla de una identificación imposible retira su alma, con brutalidad.”

(Artaud, 2005: 28)



Éxtasis

La mente es por cierto un órgano muy misterioso, reflexioné (retirando mi cabeza de la ventana), del que no sabemos nada absolutamente, aunque dependamos de él por completo. ¿Por qué sentir entonces que hay desacuerdos y oposiciones en la mente, por causas evidentes en el cuerpo?, ¿qué queremos decir con “la unidad de la mente”?, pensé, pues la mente se puede concentrar con tal intensidad en cualquier punto que parece incapaz de un sólo estado de ser.

(Virginia Woolf, 2020: 125)

Le parecía que haciendo arte se encontraba fuera del mundo, sustraída de sus explicaciones, de su tiempo. En resumen, se sentía muy libre y disfrutaba mucho de ello. Claro está, cuando funcionaba, cuando salía algo. Porque también se atormentaba cuando iba al taller y volvía sin haberse atrevido a dibujar una sola línea. Era difícil definir el tiempo del taller, porque parecía que iba a su ritmo, que era muy diferente al resto del ritmo de las cosas. Como si dejase fuera del taller, el mundo. No era tan extraño de pensar, el escritor austriaco Stefan Zweig ya lo había pronunciado en voz alta en una conferencia³, el artista creaba su mundo imaginario olvidándose del mundo real:

Es pues, perfectamente natural que un poeta se olvide totalmente de si mismo mientras con todos sus sentidos y pensamientos vive en un carácter imaginario. Y ese estado de la concentración absoluta, no es un elemento

³ “*El misterio de la creación artística*” es una conferencia pronunciada por Zweig en Buenos Aires, en 1938 que después pasó a formar parte de un libro titulado “Tiempo y mundo. Impresiones y ensayos (1904-1940)” y más adelante reeditado con el título de la conferencia.

secundario de la creación, sino que constituye el elemento ineludible, la verdadera médula de nuestro secreto.

(Zweig: 2015, 20)

Cuando la jornada era productiva lo era porque había tenido una sesión completa en la que apenas había perdido tiempo en pensar y había ido directa a la acción resueltamente, sin miedo a equivocarse. Esos días eran los mejores, confiada había llegado a hacer hasta cinco o seis dibujos desacomplejados. Entonces volvía a casa con una sonrisa en la cara y cenaba con su pareja e hijo sin dejar caer ni una sola queja por cualquier tema ajeno al trabajo. No le dolía la cabeza, ni la espalda ni se sentía enfadada con el mundo y notaba que había hecho bien, porque los demás le devolvían la sonrisa. Se sentía con la euforia de quien ha sabido separar el verdadero trabajo de la divagación.

Ahora bien, ni sucedía siempre, ni era tan fácil provocar ese estado de concentración y de arrojo. Sabía que era un estado que incluía estar en un modo de conciencia alterado, que solo podría explicarlo a través del mismo proceso del dibujo o de la pintura como si se tratase de un trance. Encontró un texto fabuloso del pintor americano Philip Guston, que lo decía con tanta precisión que daba algo de miedo: "Painting permits, ultimately, the joy of the possible, but the narrow passage to this domain of the possible suppresses any illusion of mastery" [La pintura permite, en última instancia, la alegría de lo posible, pero el estrecho paso a este dominio de lo posible suprime cualquier ilusión de control] (Guston, 2011: 19)

Así que estaba claro que para tener una buena jornada había que saber perder el control. Sin embargo, para regresar a la vida de familia, para poder tratar con las personas, había que volver a recuperarlo. No parecía muy de fiar acostumbrarse a arriesgar la cordura tantas veces seguidas, si bien es cierto, era algo a lo que se le acababa por coger cierta práctica. Y cuando no se podía, siempre se podría recurrir a todo tipo de estimulantes aunque esto fuese en contra de

la recuperación de la normalidad. La pregunta más habitual antes de entrar al taller era: ¿cómo apaga su pensamiento hoy sin recurrir a las drogas? No es que estuviera en contra de ellas, ni mucho menos, pero era algo muy difícil de sostener en la rutina. Entonces la cuestión, es que si no se podía trabajar como un *zombi*, habría que hacer algo para aumentar el deseo, la inspiración. Y aunque no era algo fácil, merecía la pena intentar recordar con qué intensidad era poseída por el dibujo cuando estaba sucediendo, cómo licuaba todos sus pensamientos y cómo paraba el tiempo cuando acontecía. Philip Guston tenía también su frase para esto: “Painting is a clock that sees each end of the street as the edge of the world.” [La pintura es un reloj que ve cada extremo de la calle como el borde del mundo] (Guston, 2011: 19)

Ella se sentía exactamente así, como dentro de la esfera cristalina de un reloj, cuando todo estaba funcionando. Se preguntaba si estaba dibujando en trance o poseída por el tiempo. Su cuerpo adaptaba el tiempo a sus necesidades. Pensó en los derviches: la orden de mevlevíes que fue creada en la ciudad de Konya por los discípulos del maestro sufi llamado Rumi, y también por los de Balkhi (Bactriana 1207-1273) poeta y místico del Islam sunita en la región del Gran Jorasán (Persia, s. XIII). La danza de los derviches o mevlevíes es una danza mística que aún sobrevive en Turquía, y que, aunque prohibida en 1925 por Kamal Ataturk, existe actualmente porque fue recuperada como fenómeno cultural y turístico. La ceremonia de los derviches giradores o giróvagos empieza con un canto al profeta y una flauta. Después los giróvagos dan tres vueltas a la sala cuyo significado son las tres maneras de acercarse a dios: la contemplación, la verdad y la unión.

La danza derviche representa el éxtasis y el tiempo en el pensamiento místico, y también señala las intensas y complejas relaciones de exterioridad e interioridad del sujeto, que entendemos desde la fenomenología del filósofo lituano Emmanuel Levinas. Como explicaba de una manera muy precisa (1987:57), el deseo metafísico tiende hacia lo totalmente otro: ese deseo que tuvo una grandeza pasada, ahora

estaría añorando en un estado indigente, despojado de su necesidad perdida, incompleto. Este deseo desarraigado al que Levinas se refería, no es tan extraño al deseo asceta de los derviches por acercarse a dios (lo totalmente otro) y despojarse de su corporalidad, cuando levantan la mano derecha al cielo señalando a la divinidad y dirigen la izquierda a la tierra, convirtiéndose así en un hilo conductor, en la unión: en tiempo. Unos versos de un poema de Yalal al-Din Rumi (1997:131), el místico que inspiró a los derviches, describen muy bien la descomposición de los danzantes en este deseo metafísico que los transforma, sobre todo cuando se nombra escapando del cuerpo y temiendo al espíritu, fugitivo de la conciencia y defensor del éxtasis:

Como un espejo mi alma revela secretos;
no soy capaz de hablar,
pero no soy incapaz de conocer.
Buscador, coger un perfume es la condición del muerto;
no me mires como vivo, pues no lo estoy.
Esta cabeza de calabaza en lo alto mío,
y este hábito de derviche de mi cuerpo
—¿como quién soy, como quién soy
en este mercado del mundo?
Me he convertido en un fugitivo del cuerpo,
temeroso en cuanto al espíritu;
juro que no lo sé—si pertenezco a esto o a eso.
No mires mi torcedura,
pero contempla esta recta palabra;
mi charla es una flecha y yo soy como un arco.
Después esta calabaza sobre mi cabeza llena de licor
—la mantengo al revés,
sin embargo no dejo que caiga una sola gota.
(Yalal al-Din, Rumi, 1997: 131)

Su parte favorita eran esos últimos versos en los que Rumi le da la vuelta a esa cabeza llena de licor, y no cae una gota. Se imaginaba su cabeza llena hasta tal punto que no cabría un solo pensamiento, ni una burbuja de aire, ni el tiempo externo. Todo queda dentro. Y de repente se rió de la tonta asociación que había surgido. ¿Qué pensaría el viejo moralista Levinas de esta confusión ebria y festiva con la espiritualidad en el poema del poeta persa?

Aunque no era tan diferente la idea del tiempo en los dos, ya que en Levinas el tiempo no debía corresponder con una experiencia de duración, sino que era un tiempo dinámico como relación con una alteridad (capacidad de ser otro o distinto) que era por tanto inaccesible y que provocaba la alteración del ritmo y de sus giros. Un punto cualquiera en una circunferencia. Justo ahí es donde ella hizo tocarse a Levinas y a Rumi, era una cuestión circular. Pero lo cierto es que era un contacto forzado, ya que la figura que Levinas utilizó, la de mirar el rostro otro humano para evidenciar la diferencia, estaba muy alejada del misticismo. Esa cercanía cara a cara, no tenía nada que ver con la lejanía misteriosa de la experiencia espiritual. Él mismo lo tenía muy claro: “La relación ética cara-a-cara contrasta también con toda relación que se podría llamar mística, [...] en la que los interlocutores se encuentran jugando un papel en un drama que ha comenzado fuera de ellos” (Levinas, 1987: 311)

Esta coincidencia podría haberse dado, pensó ella, no tanto por capricho sino porque ambas ideas se encontraban en el mismo punto, fuera de ellas. Un lugar de destino que no tendría tanto que ver con la ética, ni con lo espiritual, que puede que partieran en el principio de su trayectoria en un lugar desconocido para bailar juntas en el plasma eterno de las ideas lanzadas. Ideas bumerán que quieren devolver algo atado a ellas en su impulso de vuelta. Así se sentía ella en el estudio: a veces dividida entre una moral del trabajo y un sentimiento parecido al amor enajenado, que podía relacionar en la oscuridad con una idea mística de que el trabajo se hacía solo en los márgenes de su responsabilidad. Y pensó de repente en la alegría de su perro cuando le devolvía lo que ella le había lanzado, que solía ser una pelota o un

juguete. Y en la repetición del lanzamiento, su perro a veces reaccionaba de forma alternativa devolviendo otro objeto, como una rama, o el juguete abandonado por otro perro y olvidando el suyo. Si encontraba en el acto un trozo de pan, buscando el objeto lanzado, éste lo entendía como presa y no lo devolvía. En todos los casos era un movimiento giratorio con diferentes resultados. Todos y cada uno de los resultados, con sus variantes, se traducían en el placer del perro.

Recordó el cuento de “La peonza” de Kafka, en el que un filósofo acechaba las peonzas de los niños mientras giraban y las atrapaba. Al filósofo este breve instante de captura le hacía muy feliz porque “el conocimiento de una pequeñez, por lo tanto también, por ejemplo de una peonza girando, bastaba para alcanzar el conocimiento general” (Kafka en Carson, 2020: 27). Esta detención del movimiento no sólo generaba decepción en los niños, también en el filósofo que arrojaba la peonza al suelo con disgusto. El disgusto que surgía del placer, de forma inmediata hacía que la acción quedase irresuelta. Pero los niños se recuperaban y comenzaban otra vez a lanzar sus peonzas, ignorando el disgusto, y esto llenaba al filósofo de esperanza de entendimiento. “Cuando giraba, corría tras ella poseído de la esperanza de una certeza, pero cuando sostenía este burdo trozo de madera entre las manos, le daban náuseas” (Kafka en Carson, 2020: 27)

Y como Anne Carson tan finamente decía, esto era labor de Eros (dulce y amargo), porque lo que atrapaba al filósofo mientras éste atrapaba las peonzas era un sentimiento de amor o, dicho como ella lo dice, el placer de la metáfora. Ya que el significado gira, aunque girar no es lo normal, bajo las leyes de la verticalidad y del sentido.

El significado gira, permaneciendo en la vertical de un eje de normalidad alineado con las convenciones de connotación y denotación; sin embargo girar no es lo normal, y fingir, una verticalidad normal mediante este movimiento fantástico es irrelevante. ¿Cuál es la relación entre esa irrelevancia y la esperanza de entender? ¿Y con el placer?

(Carson, 2020: 27)

2. Repetición 8. Éxtasis

Inmediatamente pensó en su perro, pensó en lo conmovido que se podría sentir admirando el lanzamiento, y en lo bello que debía ser para él el objeto encontrado, desde luego mucho más que un burdo trozo de madera. La suerte que tenía el perro de no ser filósofo, la suerte del perro de tener instinto. Quizá lo más parecido al enamoramiento en los humanos. Quizá una huella del instinto en nosotras, reflejado en nuestras firmas, nuestros gestos o nuestros excesos.

Lo que designaba el comienzo del movimiento era una suerte de no saber. La trayectoria entre no entender y la esperanza del entendimiento. Le pareció algo precioso. La irrelevancia del acto no implicaba perder el objeto del que ama, porque el objeto no era relevante y podía ser representado en cualquier cosa, mientras vuelva con la presencia de algo. El filósofo se perdía en la verticalidad, en el movimiento giratorio de la peonza, en todas las fuerzas físicas que alteraban su pensamiento. Esto significaría también liberarse del mismo durante el tiempo giratorio. Debía significar un gran alivio. Todo ese tiempo que quedaba suspendido hacía olvidar al filósofo que era ortogonal, es decir, que era presa de su propia labor. Su posición perpendicular al suelo quedaba anulada por una suerte infantil, o animal del placer de sorprenderse, olvidando el camino de vuelta. Sin duda, esto sólo puede suceder en el baile, en la canción o en el poema, escritos e inscritos en la posición, pero aún sujetos a ese eje. Una polilla tanteando la luz sin conciencia de riesgo. Una mosca sin memoria bailando el objeto, o el vicio de girar para el joven poeta vietnamita-americano Ocean Vuong (1988), cuando dice:

I didn't know the cost
of entering a song-was to lose
your way back.

So I entered. So I lost.
I lost it all with my eyes
wide open.

[No sabía que el coste,

de entrar en una canción era perder
el camino de regreso.

Así que perdí.

Lo perdí todo con los ojos bien abiertos.]⁴

(Vuong, 2018: 12-13)

Pero el filósofo era viejo, y ella también, o al menos así se sentía a veces. Y por eso se sentía tan identificada con esa decepción al mirar la peonza en las manos. A veces olvidaba que aquello era una canción y simplemente girar se había convertido en un oficio, como para el filósofo pensar. ¿Qué ocurría si girar se convertía en un movimiento monótono pero a pesar de todo no podía parar de entrar en él?, ¿qué significaba ese movimiento amoroso si siempre tendía a lo mismo? Por eso, un viejo Jorge Oteiza, se lamentaba: ¿para qué girar?

¿cómo llevarme (para qué) a la boca
este lápiz siempre igual, siempre nuevo y mecánico?

Con su invisible bolita de metal y en silencio

su pequeña bolita giratoria,

giratoria

giratoria

pequeña y múltiple y solitaria bolita

giratoria el mundo

giratoria

giratoria

de este hombre inútil, viejo y repetido y giratorio

giratorio

giratorio

(Oteiza, 1990: 53)

4 Traducción de Elisa Díaz Castelo.

A ella le gustaría experimentar, como le gustaba Rumi, que el hecho sentirse embriagada y borracha significase estar abierta a entender. Entender en un formato mantenido, administrado o tántrico. Aunque este ideal disfrute no estaba presente en la versión del filósofo en el relato de Kafka, que se sentía tan cansado del amañamiento de su propio pensamiento que se sorprendía cerrado, y tras su decepción ponía su voluntad de empezar de cero, que los niños con los que simpatizaba trabajasen su voluntad... Del mismo modo, ella se sentía también obcecada en el girar que de puro monótono sentía que le mareaba. Pero que seguía poniendo a girar una y otra vez, buscando sin resultados, al niño o al perro, que aún subsistían escondidos en algún lugar dentro sin querer darse a ver. Atrapada en el vicio y en el displacer de dar a girar a la peonza que antaño le dio algún resultado. Llegados a este punto y en relación a su labor, que no era pensar... ¿cuál se supone que debía ser el resultado? Como dijera Georges Bataille, al principio no lo hubo.

En el momento en que apareció, vacilante, la obra de arte, el trabajo era, desde hacía cientos de miles de años, la obra principal de la especie humana. Al fin y al cabo, no es el trabajo, sino el juego, el que tuvo un papel decisivo en la realización de la obra de arte y en el hecho de que el trabajo, se convirtiera, en aquellas auténticas obras de arte, en algo más que una respuesta a la preocupación por la utilidad. Sin duda alguna, el hombre es esencialmente el animal que trabaja. Pero también sabe transformar el trabajo en juego.
(Bataille, 2002: 65-66)

Así que, si al principio no hubo resultado, tampoco cabría esperar que lo hubiera después. El juego de la peonza encierra el deseo de éxito. La pulsión de jugar derivaba en algo insano, pero escondía la jugosa promesa de dar de conocer lo nuevo por venir. Tanto el derviche como la poeta, como el filósofo, como ella, eran atraídas por las mieles de la alteridad del azar, en pleno trabajo con más o menos suerte.



Llegar al taller

Los tubos, las cajas. Quisiera decir que donde hay desorden hay alegría.

Los pliegos, las telas encima de las cajas.

Imaginaba que están así por una buena razón: quería mucha actividad.

Agitada y sin para por dentro, aunque no se moviera.

Porque aquello se hace solo.

Las arañas tejen sus nidos en los tubos.

El papel amarillea y nadie barre. No bailan las escobas y los papeles no se meten en la bolsa. Los pinceles se ahogan en un charco. La mesa se bebe el agua. Pañuelos arrugados que parecían nubes caídas en la mesa.

Pequeñas drosófilas sobrevolando las colillas. Las colillas apoyadas o clavadas en las latas y las latas en sí. Hay demasiadas y en este punto sentía vergüenza. Sentía que la desahuciarían. ¿Cuántas latas había?

Muchas. Era desidia, porque no las llevaba al contenedor y cada día va con unos zapatos nuevos y se trae a casa los zuecos sucios. Esta fila de botas ordenadas evidencian los cuerpos de algunas amigas que miran por la ventana. Son presencias necesarias, espectadoras que le dan la espalda, las que guardan y toman las decisiones.

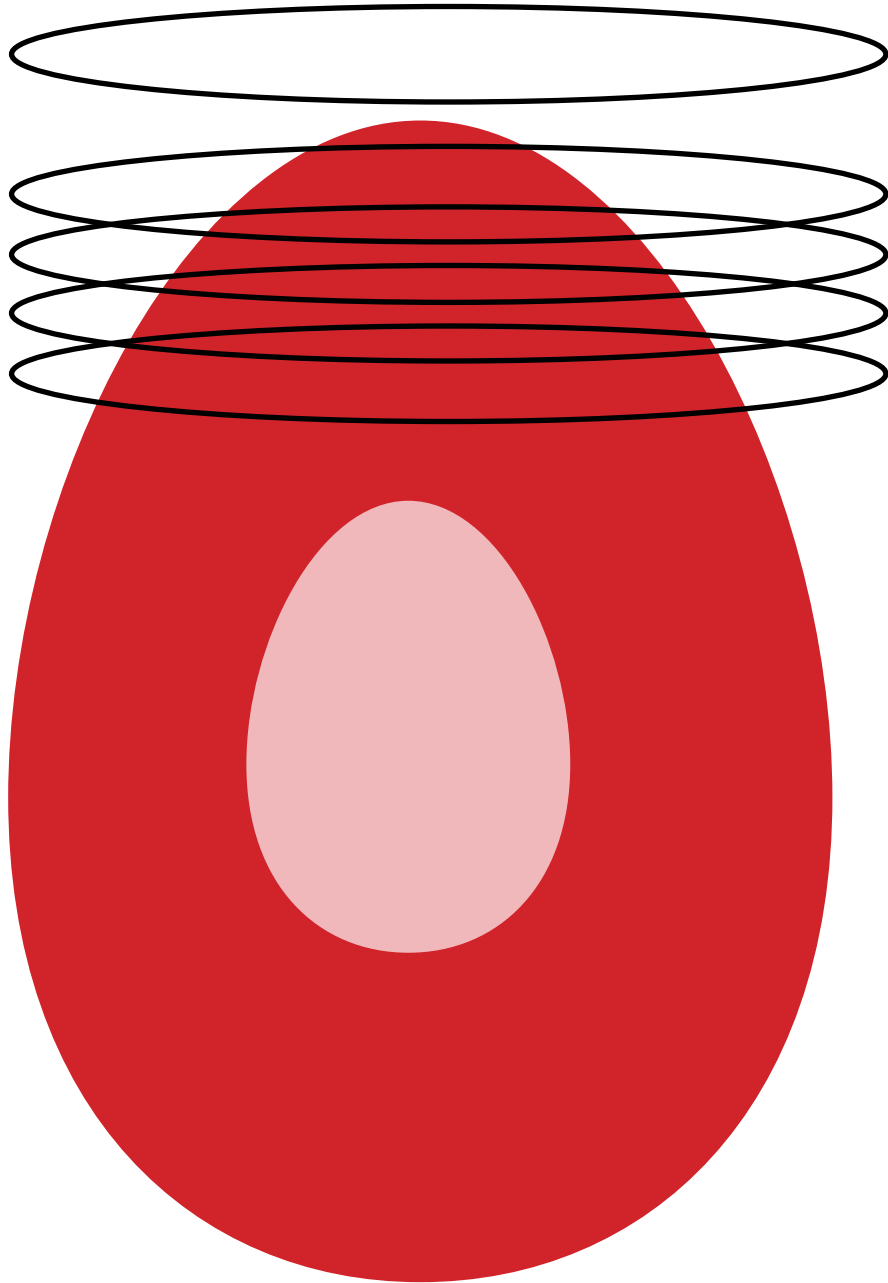
Y este punto es muy importante, siempre están allí. Por eso deja sus botas, y si faltan es muy raro.

Cuando cierra la puerta y se marcha, salen los lepismas a comer celulosa.

Cuando hoy llega, el sofá está hundido como si alguien acabara de despegar su trasero de él.

2. Repetición 9. Llegar al taller

La gramática del taller está constituida a base de amontonar cosas que no existen, y cambiarlas de montón, casi a diario. Y antes de irse, ella recibe un imperativo -no has terminado- Probablemente no ha empezado nunca, ese es el uso del orden.



Less Savage than Others

17:15

Llega al estudio con las paredes sin obra y los restos de recoger la última exposición en sus cajas y carpetas. La mesa está sucia, pero vacía. Por supuesto no la limpia y pone su ordenador encima, abre el documento en blanco, se sirve un vino de calidad que espera que le dure toda la tarde. Y espera en silencio.

Agosto es el mes de su cumpleaños, el mes en el que se detiene sin forzar. La inteligencia de las flores, incluso la de aquellas que florecen durante casi todo el año en diferente intensidad, consiste en saber parar por lo menos durante un mes. El suyo es matemáticamente, agosto. Y se lo perdona prácticamente todo.

Dispone sobre la mesa los libros que tenía en el bolso de la semana: *Las Máscaras de Dios 2* de Campbell, una antología de Mallarmé, *The Power of Myth* también de Campbell, *La performatividad de las imágenes* de Andrea Soto Calderón, *En otros lugares* de Michaux y *Fantasmata eres pegamento* de Leticia Ybarra, el último que se ha comprado. Libros que casi no ha abierto durante más de un mes, pero que ha transportado de un lugar a otro. Ahora los abre aleatoriamente por las páginas marcadas e intenta retomar algún hilo que quedó pendiente. No recuerda nada de lo que pensó al poner aquellas marcas. El silencio del taller es interrumpido por varios zumbidos y golpes en los talleres contiguos. Observa que el ordenador se está quedando sin batería. Conecta el cargador.

17:57

Como ha perdido la disciplina con el texto, lo que atrae su atención es que en la mesa tenía el cuadernito amarillo *nº077 de Documenta (13)* dedicado a Rosemarie Trockel y escrito por Rolf Dieter Brinkmann. Aquella Documenta, recuerda, le robaron la bicicleta del patio en Berlín cuando viajó a Kassel con Gorka y Telmo.

Su mirada se detiene en dos reproducciones de Trockel, una fotografía en la que mira hacia el suelo, y el filo largo de un cuchillo asoma por el bolsillo delantero de su camisa blanca; debajo brilla el título de la obra *In Defense of the Ivory Tower*, 1995. Cuando mira las imágenes de un libro suela hacerlo en sentido opuesto a su lectura, así que un par de páginas detrás encuentra un dibujo de líneas paralelas relleno de una cuartilla, se inclinan-caen ligeramente hacia la derecha. El título es *Less Sauvage than Others*, 1998. Sabe que esta frase fue utilizada por Rosemarie Trockel años después de la fecha señalada, en 2014, para una exposición en la que trazaba relaciones entre el cuerpo humano y diferentes procesos escultóricos como el moldeado, la fundición, la talla y el sellado.

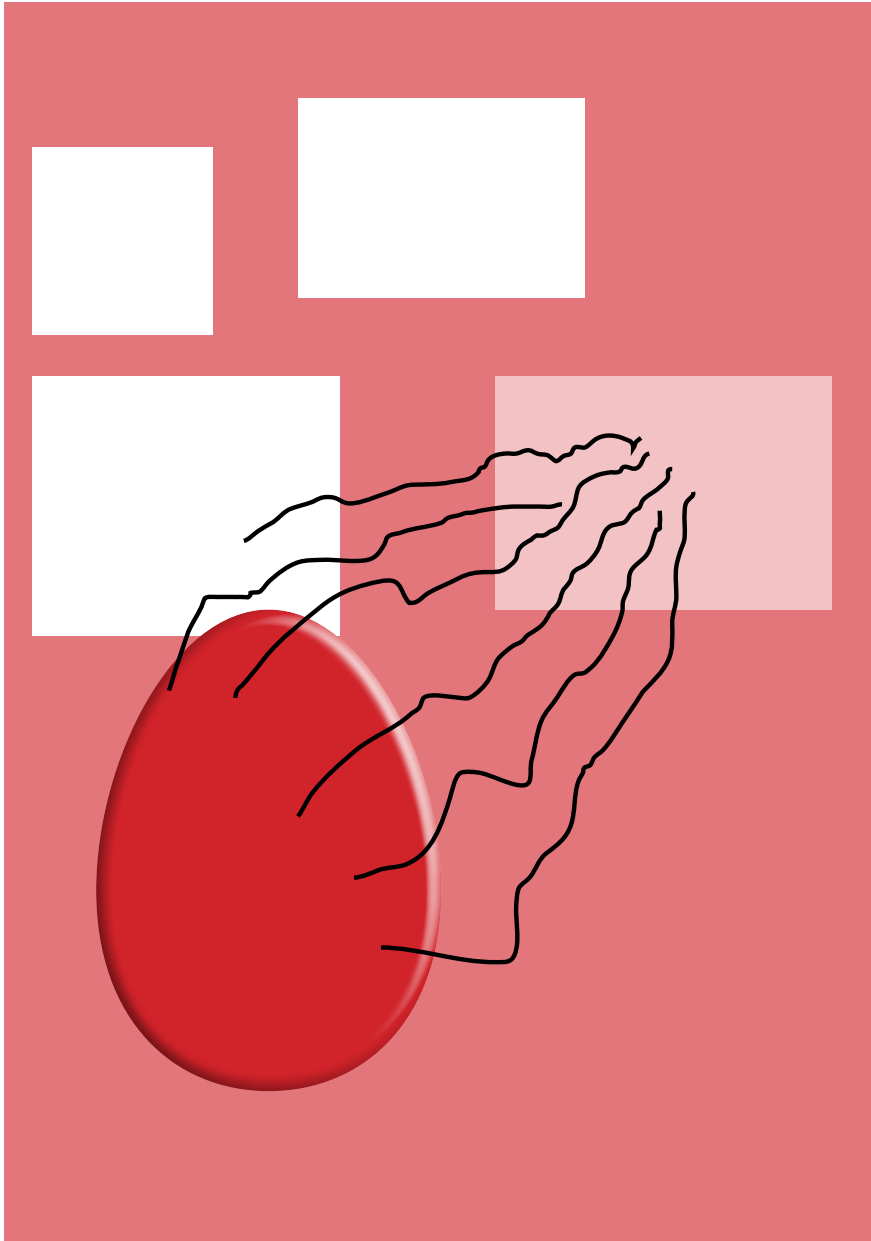
Trockel siempre le había parecido una artista brillante. Pero ahora de pronto, lo que le interesa de esa frase en concreto es su traslado de título de un sencillo dibujo a escenario. El seguimiento de su frase, que ella lo retome años más tarde, le hace darse cuenta de que funciona como un *insight*. Este es un término que en psicología se utiliza generalmente para designar una visión interna, percepción o entendimiento. Se refiere a cuando un pensamiento automático se convierte en una verdad interiorizada, aunque su sintaxis quede incompleta para los demás o tenga una naturaleza poética. ¡Cómo acierta el título del catálogo de la exposición en Reina Sofía de René Dániels, en 2011! Lo que ocurre es que *Las palabras no están en su sitio*.

No sabe si se puede llamar camino a lo que hace el título, porque no viene elaborado por una decisión. La primera vez que hizo aparición, se pronunció para quedarse. Es

2. Repetición 10. Less Sauvage than Others

una acontecimiento que puede suceder en cualquier lugar del proceso, porque es el lugar mismo. El título es una escena al igual que el resto del proceso, ha surgido del mismo modo. Andrea Soto Calderón lo explica muy bien:

Es un lugar de creación múltiple, de superficies que están en contacto y que se influyen mutuamente para no dejar de transformarse. Es un espesor que requiere que materia y forma sean reconsideradas, desde su poder de deformar, de desfigurar en la medida que figuran y forman. Por ello, es otro modo de comprender la organización de la sensación. (2020: 98)



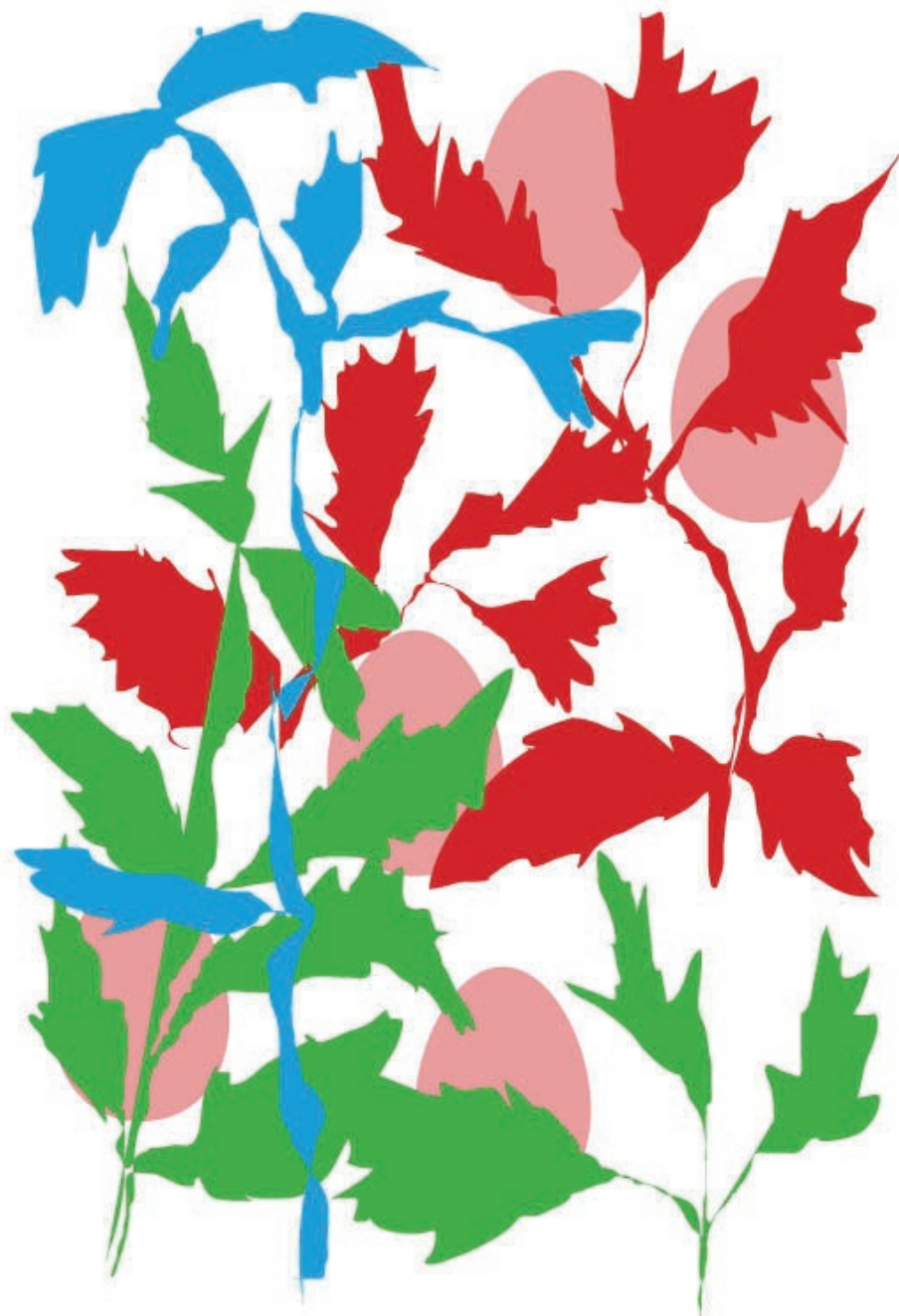
René Daniëls

Holanda se pone en pie,
René entra por la ventana para hacer
una exposición bonita.
No hizo música mala para mala gente.
Pero podría hacerlo.

En lo bonito todo cae bien,
hasta lo menos agraciado,
por ejemplo, los mejillones.
En el cuadro se entra por la ventana.
La ventana escribe al mundo idiota.

Y la pintura mira a la pintura.
Las pajaritas miran a las pajaritas.
Las salas miran a las salas.

Y todo se encuentra bien.
Las barbas pueden volar como faldas.
Los sprays, las gabardinas y la lluvia no matan.



La semana vegetal

Lunes

Técnica

Las plantas se despiertan muy despacio, entre las 4 y las 5 de la mañana, antes de que los pájaros abran sus ojos, ellas abren unos párpados microscópicos, muy raros en las puntas reticulares que se cuentan en miles de millones, y que son tan sensibles que se despliegan a la vez que rozan la luz. El primer rayo que les llega después de la noche les produce una ruptura abrupta en el ciclo que las cataliza rutinariamente.

Durante la noche han estado despiertas de otra manera, aprovechando el sustrato, recibiendo el dióxido de carbono y dilatando el canal para el nitrógeno subterráneo ascendiendo a lo largo, mientras que las gotas descenderán sobre su piel. Esas gotas de rocío árabe o esperanza posadas se han de contar en decenas de centenas, porque las plantas no viven solas, son comunidades primarias y comunas libres, cada una de ellas crece y vive extendida, adherida y poseída por su familia, sus hijos, sus primos y sus pares, el resto de sus padres que se fusionaron en ellas, obcecadas en el comportamiento y en la ideología heredadas. Además tienen muchas hojas y por consiguiente una gran superficie receptora de muchos estímulos. Así funcionan y sienten las individualidades vegetales entre la maleza.

Una entre tantas ortigas, se revolvió y a través de esa primera pereza pegajosa de la que aún prenden las sábanas o la bruma o el vapor sobre la pradera, recorrió su existencia desde el principio hasta el presente haciendo un acopio de experiencias y resumiendo a grandes rasgos, pero mirándolo todo de reojo para no obsesionarse. Para evitar los altibajos emocionales, su deseo de inteligencia habría sucumbido en

la modestia, un tipo de humildad improductiva: un tipo de modestia inteligente. El deseo de ser inteligente le hacía capaz de medir sus pensamientos.

Aún sin obsesión se trababa en varios lugares desde su postura incómoda, en la que le hubiera gustado ser capaz de analizar a la planta vecina sin sentir envidia y no sentirse sustraída por su filtro orgulloso de hierba pobre. La planta vecina aún siendo silvestre crecía libre y honorable. Sin estamina, con un terciopelo propio de los humanos recién nacidos pasados unos días. Una defensa contra-natura, una piel suave pero paranoica, que mantiene alejada toda la extrañeza de su organismo. Después de esa suavidad otra belleza coronaba otros brotes, también húmeda pero sin satén, fractal y felina. Abierta a los demás sin escrúpulos.

Y pensó: Compara una mala hierba con esa florecilla amarilla, para qué... no sirve de nada, en ningún sitio se solapan. Pensó: no sólo sobro, el mundo me odia, no decoro ningún jardín, nunca entraré en un jarrón, la tradición nunca me ha enfocado más que diluida en las manchas de óleo del fondo en el terreno adyacente a aquella casa pintada, y sólo si alguien quiso adivinarme allí. ¿Y para qué querría adivinarme aquel que en su día se irritó la delgada piel del trasero cuando fue a desahogarse en el descanso del paseo entre los matorrales?, ¿para qué querría aquella que metió las manos en la maleza para coger algo que se le cayó y sacó una mano dolorida?. O quizá subsisto borrosamente entre los recuerdos de aquel que calculó muy mal al posar su cabeza en el prado. Se le escapó el pensamiento un poco por la voz: ¿Para qué querría alguien encontrarse conmigo?

Ortiga

Martes

Resistencia

En un momento dado se dijo... no estaría tan mal representada, si me arrancan manos de Hipócrates que aprecian mis bondades en la medicina y en el paladar, para preparar una sopa de proteínas, altamente nutritiva para los sin dientes, hoy succulenta en

la cocina. Pero después también se dijo que en términos menos generales lo lógico era atribuirse algo más que los amores y los odios de una sociedad. No estaba allí para contentar a nadie ni para dar placer, y que el propósito de su existencia quizá estuviera velado, alejado de su voluntad y significase de lejos algo un poco histórico, como ser un ejemplo de resistencia. Que el testimonio de su paso por la tierra, estuviese encarnado en el zumbido de ciertos insectos perdidos y de otros cientos de insectos ávidos y atrevidos, que quizá sacaban partido de sus sustancias venenosas. Ortiga.

Miércoles

Un deseo no obsesivo aún y un temor contrario (obsesivo ya)

Hoy escribo de noche y en primera y segunda planta, también despiertas. Lo que menciono son mis sueños activos que definirán mis acciones. Los ojos son del todo dedos, y mis dedos son del todo manchas. Lo digo con la certeza disponible y alargándola, porque las ideas de una planta permanecen en el tiempo ya que crecimos como locas en los huecos posibles. Soy y me llaman. Voy a trabajar con el cuerpo, con su antigüedad y su longitud.

Ortiga.

Jueves

Toxicidad

Despidiendo vitaminas y aminoácidos mi savia es cambiante en un mes. Luna-alabastro, te voy pidiendo respeto de jardín. Te canto reconocimiento. Sueño el color de la sangre, mi complementario: soledad, soledad y mundo, objeto remoto. Abrazo falso a primos y primas, al lúpulo y al cáñamo: mi familia impuesta. Intercambio de obligaciones, rebotando restos. Actúo respirando, pero no estoy segura. Congelo el error como conclusión. Yo soy no toda. Tengo mucho cuidado de hablar, y de opinar, y de sentir. Permanezco erguida después del látigo. Fabrico ilusiones, arrepentida. Ortiga.

Viernes

Retroceso

Arrepentimiento de ortiga, pero no por ello callada o cobarde. Interioridad pura y apertura total. Oculto mis raíces y las hundo ahí donde no hay dios que pueda hundirlas. Encajo la estructura variable en el esqueleto cínico. Coloco la urticaria en el conocimiento del arte allí donde tiene que estar: hallando sepultura. Me rasco hasta hacerme heridas, acertando o fallando me hace marcas. Dos caminos de luna perlada sugieren aceptarse. Los arañazos elevados en el lomo vulnerable, que no existe sin el tuyo. Me muerdo las uñas para no lastimarme. Sostengo mis ramas firmes y pasajeras, nuestras ideas. Los caminos rebosantes por la música más natural, y de repente una piedra puñetera comienza una pauta. Luna loca, desafío hormonal, idiota que retrocede y se para, no hay transmisión. Se me ha ido, no sé a adónde. La luna que señala, en lo más sencillo brota seriamente. El espíritu vengativo de la luna rítmica en su caja. La columna glacial de la cumbre. Se me ha ido.

Ortiga.

Sábado

Orgullo de pobre

Buenos días a nadie, por ser la primera y la última. (Se siente fatal). Madruga y no sabe para qué, y pretende volver a cerrar otra vez los ojos y meterlos en su envoltorio. Quiere cerrarlos, pero el caso es que no los tiene. Tiene tan poca energía, y se enfrenta con el día que no es poco, y no es que sea nada importante pero ahí está, la técnica que le golpea a primera hora de la mañana, en toda la cara. ¿Hoy cómo se hace? Se supone que lo sabe, piensa en voz alta. Quiere tener esa voz que ha oído, pretende imitarla entre ronca y sexy, y la intención ahí se queda, es nasal, pero también el impedimento: abre la boca y le salen gallos pomposos. Con un poco más de seguridad, lo podría hacer administrando el aire, a saber, no hay costumbre de empezar el día haciendo derrapes. Ella y un vídeo que vio: ella y Roberto Bolaño

hablando para ella, un difunto y ella. Dijo anoche que ciertos poetas fueron puros y que si alguien los toca se quema. Hablaba contra la cámara. Un poeta mexicano era su mejor amigo, un ser extrañísimo, que leía bajo la ducha, además le era imposible vivir. La precariedad era el garante, siempre estaba muerto. Estaba muerto en el momento de la entrevista y los libros prestados volvían mojados en el D.F. Eran libros llovidos o llorados. Un cráneo aplastado muerde un papel como un clip, y en los nervios está escrita la escala, que ha de leerse de arriba a abajo, sin repetirse. Esos instantes cómicos le hicieron entender cierta rítmica colgante. Vomitó un sentido mucoso y asqueroso, e hizo estrofas seguras con las cosas bonitas del mundo extraño: con las cosas frágiles . Y luego ella, que se había ido haciendo mayor, más madura, en ello cada vez más libre y más dura. Resultó ser esa planta de mala hostia, con ese ceño y esas ganas de imponer. Desplomada en el odio e insultando al aire, cuando nadie la ve, o delante de cualquiera. Lo veía venir, esa amargura contra la que siempre se revela. Porque si no fuera una reprimida no se quedaría allí plantada y preferiría aflorar, o brotar, o hacer la vista gorda sin más. Pero lo fácil se quedaba parado, siendo un cimientito amenazante o curativo, atrapado entre estos dos términos de la intención: agresión o beso.

Ortiga.

Domingo

Ortiga en la parra

Torcido lo que está torcido. Encuentra la uva que se esconde donde no puede meterse, está bien. Está a salvo, y con eso es suficiente. En el futuro el realista vive distante, ahí donde no hay dios que pueda vivir. En eso consiste el estropicio en la vida de una persona que hace la fotosíntesis, cierra los ojos, toca la cosa más extrema, más suave, y después se desmorona. Antes y después de ver la luz. Un murmullo que sale de un agujero le despierta. No existe la esfera blanca que da la solución, existe el telón transparente, existen los demás.

Ortiga.

3

Obsesión

Me gustaría reposar en el cementerio de las flagelantes, en Tarusa, a la sombra de un matorral de saucos, en una de aquellas tumbas con una paloma de plata, en donde crecen los fresones más rojos y grandes de nuestra región.

Pero si esto es irrealizable, si no solamente no puedo reposar allí, sino que aquel cementerio ha dejado de existir, me gustaría que en alguna de las colinas por donde las Kirilovnas venían a vernos a la casa de Pesóchnaia y nosotras íbamos a verlas a Tarusa, se pusiera una piedra de la cantera de Tarusa:

Aquí hubiera querido reposar.

MARINA TSVIETÁIEVA

(1991: 91)

Este tercer apartado que comienza aquí tiene el propósito de cerrar en algún sitio. Estoy atrapada en la repetición que supone la práctica. Lo lento que avanza lo que me propongo agudiza mis sentidos pero también precipita mi impaciencia. Me hace desear un final que interrumpa el bucle. Lo fuerzo a concluir porque me agobia. Verme en el mismo punto sin avanzar me produce miedo. Que el trabajo cese también me produce miedo. El tiempo se estira.

La relación que tengo con el trabajo es erótica y como tal, es una relación compleja. Mi cuerpo inscrito en el trabajo. En la lentitud, percibo sutilmente que la experiencia no es lo que les ocurre a los demás. Mi cuerpo se repulsa. Amo la práctica, que continuamente me decepciona. Proporcionalmente, me repongo e insisto. Pongo todo lo que tengo y no es suficiente. Hago lo que puedo. La distancia no está entre el amor y el deseo. No es más incómoda que la cercanía. Lo incómodo es vivir en ambos lugares.

Las obsesiones son entretenimientos para no notar que me aprieta un zapato que no es de mi número. Calzarlo es tomar una decisión con todas sus ampollas. Estar quieta es lo que molesta. Mis rituales señalan directamente a este dolor de pies.

Mi par de zapatos es viejo pero me aprieta como si nunca hubiera sido usado. Lo utilizaré hasta que se me gangrene el pie. Necesito calzarlo como necesito de la subjetividad. Ahora más que nunca necesito que sangre. Mi relación con la práctica es única. ¿Cómo referirme a ella sin caer en el solipsismo? No se puede, así que hay que integrarlo. Al final del texto, he aprendido a escribir. Tenía que dejar de fingir, tenía que convencerme de que el escritor, como decía Pasolini “no es un especialista, no es un técnico del estilo (...) es lo mejor de él, como ser pensante (...) a punto de ser eliminado por él mismo, por el mundo, a punto de dejar de existir” (2014: 59)

Entonces, pongo todo lo que tengo y después decido lo mejor de mí. Para decidir he de quitar. Para ver, he dejar de ver. Iluminar unas partes del bodegón dejando en la

sombra a las otras. ¿Por qué veo estas tres uvas del racimo en la cesta que se funde al negro? El objeto siempre está en la oscuridad. He aprendido a vivir cerca ya de la muerte. Veo uvas, detalles banales, frutas o humanos. Pero en la sombra se levanta también un palo aniquilador que me pone a raya.

Los detalles banales siempre suelen ser cosas que no logro alcanzar. Hablo de colores, escenas o misterios que no lo son. Una idea absurda que me atormenta es la de pensar que la respuesta está dentro de mí y que por ello permanece oculta. Debería de hablar de lo que es para mí el amor (al arte), pero no es materia fácil. Puedo tratar de aproximarme pero siempre estaré señalando la zona oscura en la que está. La zona ciega. El semblante se adelanta a las cosas, la imagen se sobrepone a su presencia y así sobrevive a su existencia. Lo que me fascina del arte es que es una verdadera provocación al tiempo. Lo que me asombra es un día de acero que cae de golpe en las semanas y las mata. El tiempo del taller, es siempre un contra-tiempo. Con todas sus herramientas de resistencia. Hablo de toda una técnica del problema.

Según mi carácter, creo que el miedo es un sustituto de mi pereza, que adopta una forma salvaje. Entiendo injustamente la pereza como antesala de la muerte. Ha de haber un elemento paralizador: el cese de la actividad. Las imágenes están formuladas después del deceso y traídas de vuelta. La muerte es como se me antoja, algo a lo que me doblego, algo que me recupera. Las imágenes que produzco están formuladas como después de la entrega. La muerte me envuelve. Son extremos. En el medio estoy yo y no soy nadie en particular. Pero soy única y rebaso estos bordes. Lo que digo significa más de lo que soy.

Sobreponerse a la muerte como diría Artaud, es entregarse a ella sintiendo un enorme alivio al ver que hay un final. Siento haber hecho de esto un simulacro cientos de veces. Vivo la práctica de una manera tan solitaria que a veces me hace pensar que no entiendo nada, que vivo ajena al mundo. Anne Carson dice: “ Cuando

intentamos pensar en nuestro propio pensamiento igual que cuando intentamos sentir nuestro propio deseo, nos vemos situados en un punto ciego” (Carson, 2020: 108)

Cuando amo estoy bloqueada pero cuando trabajo estoy dormida. Los extremos no señalan ninguna certeza. Ninguna es una palabra brillante. No hay opción en el arte. Ninguna es la aproximación al margen. Lo que digo es más importante que lo que soy. Las aproximaciones son todas. Es la palabra que señala la ausencia. Vivo en el campo libre. ¿Qué es para mí el deseo? Una resta.

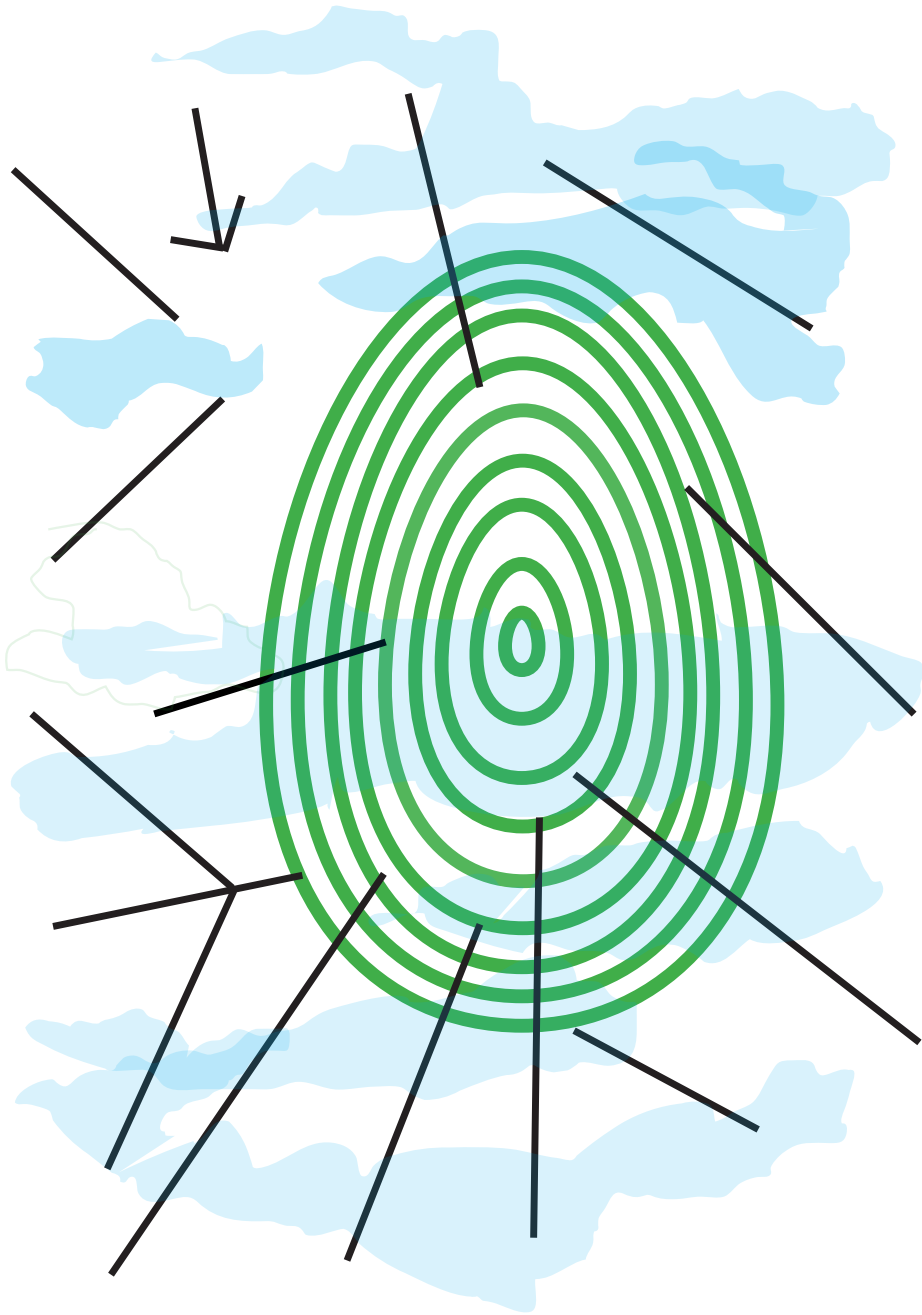
Pereza y resistencia. Mi deseo toma la forma de la satisfacción que ambas me proporcionan. Extremos que se solapan y suman un relato agónico. Miedo repetido: yo (miedo a ser demasiado intensa) y el amor (miedo a ser pasiva). Diferente del amor al arte (fantasía de moldeado, sentimiento de herencia, flujo, necesidad de respuesta y negociar en sueños)

Cuando muero estoy bailando.

Cuando amo estoy dibujando.

Cuando dibujo estoy dormida.

Escribir hacia el final es mirar el tiempo por venir.



Diana

La obsesión puede ser una herramienta útil si es positiva. Utilizarla es como apuntar bien el tiro con arco.

Elegí el tiro con arco en el instituto porque era un deporte que no se practicaba en equipo. Me gustaban algunos de los deportes en equipo, pero en el tiro con arco te iba bien o te iba mal según tu propio esfuerzo. No había a nadie más a quien culpar. Quería ver lo que yo era capaz de hacer. Aprendí a apuntar alto. A apuntar por encima del blanco. ¡Justo ahí! Relájate. Suéltala. Si habías apuntado bien, dabas justo en la diana. Veía la obsesión positiva como una forma de apuntar a tu ser. Tu vida, hacia el blanco que eligieras.

Yo quería vender una historia. Antes de saber cómo usar una máquina de escribir, yo lo que quería era vender una historia.

(Octavia Butler, 2020: 126)

Yo también quería vender una historia, mucho antes de empezar con ella, antes de saber nada. Mi relación con la infancia y mi relación con el dibujo, solo puedo explicarlas a través de una necesidad de digestión de todas las cosas a través del arte. Siempre he pensado por medio del dibujo. El dibujo ha puesto siempre las imágenes en los vacíos, y ha sustituido satisfactoriamente el olvido. Por lo tanto, reconozco que dibujo para conocerme. Y creo que eso lo resume todo. Lo que ofrezco es eso.

En una reciente videoconferencia que tuve que dar en Laponia sobre mi trabajo, tuve que condensar mi actitud frente al trabajo de una manera muy sencilla para poder defenderme en inglés en esas circunstancias. En mi presentación comencé

con esta frase: En la práctica del arte, hay una diferencia entre lo que nos gusta y lo que podemos hacer. Esto es lo que dije:

EL DIBUJO ES EL CUERPO DE MI TRABAJO

Estudí en la universidad del País Vasco, donde predomina una fuerte tradición escultórica cercana al formalismo y a la abstracción. Además me especialicé en lenguaje audiovisual en mi carrera. Lo que aprendí de la escultura y de la edición en cine están muy aferrados a mi forma de pensar. En cambio, a pesar de que al principio trataba de resolverme con estas dos lógicas, he acabado desarrollándome a través del dibujo. Esto ha ocurrido gracias a un proceso de simplificación del trabajo. Sencillamente, el dibujo me respondía de una forma más fluida y descubrí que me comportaba de manera más sensible dibujando. Entonces, se abrió ante mí un campo inmenso de experimentación ahí. A pesar de todo ello, no creo que haya ninguna diferencia en el arte, entre cualquiera de sus disciplinas, o que si las hay no son en absoluto importantes. Creo que un/a artista busca, entre otras cosas, su identidad trabajando. O dicho de una forma más precisa, busca una técnica personal. Y a través de esta reflexión puedo decir que mi personalidad es el dibujo porque el dibujo me muestra quien soy y muestra lo que soy a los demás.

DISTANCIA

Si algo me ha enseñado acudir diariamente al taller, es que cada vez estoy más lejos de aquello que busco. El deseo requiere de distancia porque lo que honestamente nos satisface, siempre viene dado en una forma muy diferente de lo que esperábamos. Lo único que sé es que cuanta más intención hay en lo que estoy haciendo, más grande es esta distancia. Es cuando veo que me estoy equivocando. Claro, esto no significa que trabaje de forma automática. Una parte de mí ha de estar despierta para dejar que suceda esa distancia con mis deseos inmediatos. Por supuesto, mis deseos no me pertenecen del todo. Esta paradoja funciona porque necesito que mi trabajo me siga sorprendiendo. Continuamente negocio con mis deseos: los evito o los reprimo. Y en este tira y afloja invierto la mayor parte del tiempo. Esa negociación es la intención en sí misma.

A veces me lío en pensar que lo que planteo es demasiado personal y en lo impopular que se vuelve en el mundo del arte el hecho de ser autorreferencial. Esto complica mi práctica. Por eso me veo obligada a defenderme bajo el paraguas de la narrativa para que me dejen en paz. Me imagino que en vez de dibujar, escribo una novela o unas memorias. Y me siento más en un sitio reconocible. Y no me gusta. Porque al final, lo que sucede es que se reproduce la misma distancia como con todo lo demás.

REMEMORACIÓN

Hace poco me he reconciliado mucho con este tema y ha sido gracias a reconocer en otras obras mis intereses. Me ha ocurrido por ejemplo, al leer a Marina Tsvietaieva, escritora que conocí gracias a Iñaki Garmendia. Me emocioné al verme reflejada en el ímpetu de su escritura atemporal desde la niñez. También me ha sucedido después de leer a Joseph Roth, concretamente, *El Leviatán*, una novela corta que describe la relación de deseo que un comerciante judío tiene con sus corales, un deseo inocente que se corrompe al contacto con la realidad. Hace poco leí la autobiografía de Tracy Emin, y me sucedió algo parecido, la rememoración abre todas las ventanas de vez en cuando. Los poemas que escribía Edward Munch, explican mucho de sus obsesiones, decepciones e intenciones. No hay obra sin la persona. O la obra sin persona es un desierto.

IDENTIFICACIÓN

Una persona no es un tema, es una ventana. Cuando hablamos de una cosa en concreto, de un tema, parece que el resto queda excluido. Por ejemplo, si digo que mi trabajo habla de la técnica, o de la idea de naturaleza, o de lo que sea... estoy sometiendo a los temas y a la vez excluyendo toda la realidad sensitiva y perceptiva que es mi verdadero campo de acción. En vez de defender un lugar primario de asombro, como de ver el mundo por primera vez o desde cero, estoy siguiendo un señuelo señalado por la cultura. Y por medio de sus referentes que yo misma he elegido, produciendo un mensaje que, aunque no me guste reconocer, me es imposible evitar.

NEGOCIACIÓN

Aun así, me esfuerzo en evitarlo. Me es imposible trabajar sin justificación. Y siento que me obstino en mantener los velos en mis imágenes, es decir, su origen misterioso intacto. Aunque más tarde la interpretación (mía o ajena) se los arranque. Me parece que ese momento de violencia sobre las imágenes es inevitable, y que a la vez, es real y necesario. Porque la primera violencia la ejercí yo misma sacando estas imágenes de la oscuridad y poniéndolas bajo las miradas. El trabajo de negociación entre lo que esas imágenes vienen a ser y lo que acaban siendo es mi verdadero trabajo. Traerlas y mantenerlas en un lugar seguro (en mi lugar), aún sabiendo que yo misma las estoy pervirtiendo.

IMPULSO

Pero es importante señalar, quizá, que la relación que tengo con el dibujo es personal y erótica y que me lleva hacia donde tira su impulso. No soy nadie, no sé nunca a donde voy y no me importa, pero hay un amplio espectro de necesidades que tiran de mí, cabe decir, que ni siquiera son mías. ¿Puede alguien así construir una ficción desde lo literal? Pues parece que sí se puede. El verdadero quebradero de cabeza es que la ficción se sobrepone a toda decepción. Cuando dibujo, estoy aislada, alienada o dormida, pero estoy viva. Estoy produciendo imágenes y producir imágenes es la cosa más fascinante que conozco.

IMÁGENES PROPIAS

Algo que es bastante obvio en mi trabajo es que trato de construir un oráculo a partir de las imágenes que encuentro en la cultura visual que nos rodea, tanto en la mitología primitiva, la oriental y la occidental como también en los iconos populares contemporáneos. Me gusta la idea de que todas las imágenes del pasado y del presente pueden compartir el mismo plasma. Y me interesan mucho las interpretaciones de autores como Joseph Campbell, Mircea Eliade o Jung, pero lo que más me interesa de sus interpretaciones, es el inmenso margen de error que hay en estas lecturas, el hecho de que estas imágenes sigan siendo un enigma. Esto me lleva a

pensar que lo desconocido, en sí mismo, es mi campo de acción. Trabajo con todo esto, con referentes en la literatura y en la poesía pero también produzco imágenes propias: espacios privados, que trato de combinar sin prejuicios, con las imágenes que han quedado impregnadas en el tiempo de los mitos.

ENSUEÑO

En una sola palabra, el ensueño, el lugar donde todas las combinaciones son posibles y las lecturas son múltiples. Donde lo daimónico que afecta a mi vida cotidiana y las experiencias más sencillas se trasladan a terreno indefinido. Donde se representa una continua pregunta a los mitos que contesta lo cotidiano, y viceversa. Así se crea el tiempo futuro de estas historias. Y al mismo tiempo, es la excusa perfecta, para que mi producción de imágenes no termine.

MÁRGENES

Compongo escenas, abro ventanas a través de las cuales veo el mundo, invento personajes no de manera muy diferente de lo que un escritor podría hacer. El ambiente los envuelve y pequeños detalles banales dan credibilidad a las escenas, las sujetan a los sentidos. De alguna manera, mis personajes y objetos repiten una insistente carga simbólica, que me es desconocida aunque provenga de mi mente. Podría decir que mi trabajo es puramente simbólico, pero al mismo tiempo, evito las metáforas. La narración se da en varias capas de significación, desde la superficie hasta el fondo donde se desvanecen. Hay una reverberación, una voz hablando de límites. Pero no es una voz, es más un eco o un coro de voces.

Las escenas que dibujo no están cerradas. Están contando algo muy concreto que es volátil, algo que se desvanece en el tiempo. Por eso lo que ocurre fuera del papel, es muy importante. Intento que el centro se mueva, que se desplace, que derrame la acción hacia fuera de los márgenes. Para que de ningún modo, parezca que digo ninguna verdad. Para que todo lo que mis ojos enfocan se confunda con lo que no enfocan. Esto es una decisión estética muy consciente.

TRAZO/CALIGRAFÍA

Mi dibujo está muy cercano a la caligrafía. Mi madre me dijo que en la infancia tuve un precoz y extraño interés en perfeccionar mi forma de escribir y que cambiaba muchas veces los ornamentos en mi firma. Esta obsesión está efectivamente muy presente en mi forma de hacer. Repito muchas veces un trazo para perfeccionar su curva o sus direcciones, y esta especie de letras que no existen en la realidad, se convierten en parte del ambiente, estrellas, pájaros, o notas musicales. Las cosas son simbólicas, pero a la vez están envueltas de símbolos que las cambian, las modulan y las acentúan. A veces no son letras o firmas sino tachones, y esto es relevante, porque necesito que haya elementos que nieguen lo que ha sido mostrado. El arrepentimiento y el error aparecen en mis dibujos, como pensar lo mismo dos veces.

Lo que ocurre en mis dibujos pertenece al tiempo diegético de la acción (lo que los personajes viven a través de sus sentidos). Contar, rememorar desde el mundo ficticio, no intervenir en la narración, no representarme en ella. Expulsar al mismo tiempo la identificación del lector, dejar que los caracteres tengan su espacio propio y sus inercias. Desaparece la responsabilidad de este modo de mis propias escenas.

CÓMO

Y para terminar, podría decir que realmente no es tan importante el qué dibujo sino cómo lo dibujo. Y el cómo es una cuestión poética. Es la ficción más pura, o la más abstraída según se mire. En estas tres versiones de un mismo verso que voy a leer, Mallarmé sustituye levemente algunas palabras, buscando la mejor composición para mostrar una única imagen. La perfección de la imagen flota en su cabeza, pero las palabras varían. Las palabras no la alcanzan. Las versiones son las capas que envuelven la imagen, que la aproximan a nosotros. Que dejase las tres versiones del mismo poema intactas, me parece algo único y precioso. Y me parece un buen ejemplo para explicar el trabajo que yo trato de hacer con cada imagen. En el caso de Mallarmé, la imagen es el abanico de Madame Mallarmé:

3. Obsesión 1. Diana

(I)

Oh soñadora: para que yo me sumerja
en la pura delicia sin camino
sabe, por una sutil mentira,
guardar mi ala en tu mano.

(II)

Oh soñadora: para hundirme
en la pura delicia sin senda
aprende, con sutil error
a guardar mi ala en tu mano.

(III)

O soñadora: para hundirme
en delicioso vuelo arcano
quieras-sutil error-asirme,
del ala cogida en tu mano.

(Mallarmé, 2009: 65)



Compulsión

La muerte es metafísica.

Aunque sacudo la metafísica con la metafísica,
no puedo sufrir la muerte un sólo minuto más.

El corazón me estalla.

Mi corazón es bioquímico.

El hidrógeno ocupa el setenta por ciento.

Es injusto.

Otra vez, Kirilov. Ahora

la muerte me parece cadáver.

(Chun-su Kim, 2001: 25)

No pienso que la práctica artística se desprenda de algún trauma, ni que tenga que existir patología que arrastre a ella. Siempre me he sentido muy reacia y sospechosamente, con demasiada determinación, a considerar la práctica como algo en absoluto terapéutico. Más bien diría que creo reconocer algo insano y ansioso en ella, en la atracción con la que tira de mí el factor caótico de las dinámicas de taller. Lo cierto es que existe una correspondencia difícil de eludir entre impulso y trabajo. Desde esta percepción que no deja de ser subjetiva, me parece relevante relacionar la práctica con cierto estado neurótico, o al menos como una actividad compulsiva. Una conducta que está definida en el diccionario del psicoanálisis de Laplanche y Pontalis (1996:70) de una forma muy precisa:

Clínicamente, tipo de conductas que el sujeto se ve impulsado a ejecutar por una fuerza interna. Un pensamiento (obsesión), un acto, una operación defensiva, o incluso una compleja sucesión de comportamiento, se califican de compulsivos, cuando su falta de realización se siente como desencadenante de cierto grado de angustia.

Viéndome en el error de intentar generalizar mi experiencia, busco otros casos que describan aspectos rutinarios de la creación y los encuentro: una mina de anécdotas reunidas en un libro de Mason Currey, *Rituales cotidianos* (2013), fragmentos extraídos de las biografías disponibles de artistas consolidados en diferentes épocas, en referencia a sus hábitos. Hay lugares comunes entre las muy variadas formas de trabajar, incluso pudiendo distinguir muy claramente entre inclinaciones sanas e insanas. En sus formas de vida más o menos organizadas, parece que existe siempre un valor compulsivo en las experiencias compiladas. Algo que se presenta radicalizado en la vivencia rutinaria del trabajo.

Hay entre sus rutinas algunos rasgos redundantes como insomnio, aislamiento, automatismo y abstracción. Muchos casos coinciden en lo del insomnio: Louise Bourgeois (1911-2010) dice en una entrevista en 1993: “Mi vida ha estado regulada por el insomnio, es algo que nunca he conseguido entender pero que acepto”. Bourgeois utilizaba esas horas privadas de sueño, siendo especialmente productivas y en las que surgían unos diarios dibujados a los que llamaba “compulsiones tiernas”. Sin embargo, se daba cuenta de que durante las horas diurnas “Trabajo como una abeja y siento que logro poco”(Bourgeois en Currey, 2013: 144). El cineasta Ingmar Bergman, también tenía el sueño trastornado, dormía cada noche unas pocas horas. Trabajó mucho después de retirarse del cine y sobre esto dijo: “He estado trabajando todo el tiempo y es como un gran torrente que atravesase el paisaje de tu alma. Es bueno porque se lleva muchas cosas. Es purificador. Si no hubiera estado trabajando todo el tiempo sería un lunático” (Bergman en Currey, 2013: 30). Francis Bacon dependía de los somníferos y aun así dormía muy pocas horas. Samuel Beckett también padecía de insomnio y de una intensa actividad nocturna en búsqueda de algo. (Currey, 2013: 98). El arquitecto Frank Lloyd Wright se dormía muy rápido, pero se despertaba de súbito metódicamente a las cuatro de la mañana con la mente tan lúcida que se tenía que levantar a trabajar. (Currey, 2013: 135)

3. Obsesión 2. Compulsión

Observo que yo misma, cuando he dejado una decisión aparentemente sencilla sin tomar al final de la jornada de trabajo, soy invadida por un estado de indecisión que me acompaña hasta la hora de acostarme, a veces incluso me impide dormir. Esta alteración del sueño en mi caso, viene sin duda dada porque mi cuerpo parece seguir realizando las tareas en segundo plano. Tanto es así, que cuando no estoy en medio de algo, no me pasa. Siempre pensé que los nervios me traicionan y que otras personas saben separarse de su trabajo con más eficacia. Me resulta muy extraño sentirme muy identificada con un texto de Kafka extraído de sus diarios:

Creo que este insomnio se debe únicamente a que escribo. Ya que, por poco y por mal que escriba, estas pequeñas conmociones me sensibilizan; especialmente al caer la noche, y más aún por la mañana, el soplo, la inmediata posibilidad de estados más importantes, más desgarradores que podrían capacitarme a cualquier cosa, y luego, en medio del fragor general que hay en mi interior y al que no tengo tiempo de dar órdenes, no encuentro reposo. Al fin y al cabo, este fragor no es más que una armonía contenida, reprimida, que al ser liberada, me llenaría totalmente, y más aún me desplegaría a la inmensidad y luego me seguiría llenando. Pero ahora este estado, junto a unas débiles esperanzas, sólo me causa perjuicios, puesto que mi ser no posee la resistencia suficiente para soportar la actual mescolanza, me ayuda el mundo visible, de noche me hace pedazos sin que nadie me lo impida (Kafka, 1975: 67)

En el libro de Currey figura otra coincidencia en común, una actividad muy adictiva e insana que es fumar. A la vez es un placer y aparece mezclado junto con otros estimulantes. El pintor Balthus escribía: “Siempre he pintado fumando, comprendí intuitivamente que fumar duplicaba mi poder de concentración, permitiéndome sumergirme por completo en un lienzo”(Balthus en Currey, 2013: 183); la rutina de Willem de Kooning y de su mujer Elaine Fried consistía en desayunar juntos café y después separarse cada uno a esquinas opuestas de su estudio, y trabajar durante

todo el día, hasta la cena alternando el trabajo con más café y cigarrillos (Currey, 2013: 206); Joan Miró tenía una rutina regular y practicaba deporte y yoga, diariamente terminaba su almuerzo con un café y tres cigarrillos seguidos, odiaba a su vez las distracciones sociales que le apartaban de su trabajo (Currey, 2013: 59). En otro extremo, la dieta diaria del filósofo Jean Paul Sartre consistía en dos paquetes de cigarrillos, más de un litro de diferentes alcoholes, anfetaminas y aspirinas, barbitúricos, café, té y copiosas comidas. A pesar de eso llegó a los 75 años pensando con claridad. Como él llegó a decir: “yo pensaba que en mi cabeza -sin separar, sin analizar, pero de una forma que devendría racional- que en mi cabeza poseía todas las ideas que habría de poner por escrito” (Sartre en Currey, 2013: 104)

En cuanto al aislamiento, la pintora Georgia O´Keefe disfrutaba demasiado estando sola y mantuvo su casa en el desierto de Nuevo México hasta su muerte, llegando a decir: “A mi agradable temperamento le gusta el mundo sin gente en él” (O´Keefe en Currey, 2013: 179). Como Currey señala, había algo más: ella hacía las labores domésticas y recibía visitas sociales con cierto rechazo. Ella decía: “En los demás días una se afana en todas las demás cosas que cree que necesita para que la vida continúe. Plantas el jardín. Arreglas el tejado (...) Pero siempre te afanas en esas cosas con cierto grado de fastidio hasta que puedes volver a los cuadros porque ese es el punto más alto: en cierto modo es la razón para que hagas las demás cosas.” (O´Keefe en Currey, 2013: 180). De Picasso se decía que su personalidad oscilaba entre la de un ser huraño y un ser social, que cuando salía del estudio no era una persona grata, no hablaba, apenas se comunicaba y presentaba mal humor. Su amante Fernande, recuerda: “Parecía aburrido cuando en realidad estaba absorto.” (Fernande en Currey, 2013: 102)

Este intercambio entre bienestar y malestar en el hábito, aparece como algo constante que atrapa. El trabajo tira de nosotros e incluso nos llega a quitar el sueño. La palabra freudiana, *Zwang* (compulsión), surge para tratar de designar una fuerza interna apremiante empleada en la neurosis obsesiva, obligando al sujeto a actuar

3. Obsesión 2. Compulsión

o pensar de determinada forma, estructurada por unas reglas y constituyendo en sí una fuerza a la que no se puede dejar de sucumbir y por tanto significando una lucha contra esa la misma fuerza. (Laplanche & Pontalis, 1996: 70)

Cuando Freud extrajo desde un lugar más general y fundamental que el de la clínica de la neurosis el concepto de compulsión, adivinó una naturaleza íntima de la pulsión lo suficientemente poderosa como para gobernar sobre el *principio del placer*; principio que por cierto en este caso del trabajo se presenta de confusas y variadas formas, a veces caótica y otras veces, bajo la forma de estrictas disciplinas contradictorias en su fundamento. En este punto surge una correspondencia con un ejemplo biográfico del filósofo Immanuel Kant. Según como es descrito por Currey, Kant fue un personaje extremadamente ordenado, solitario y desprovisto de estímulos externos. Aparentemente carente de improvisación o curiosidad, hasta el punto de que nunca salió de su ciudad natal, Königsberg, en la frontera nordeste de Alemania, ni siquiera para ver el mar que estaba tan solo a un par de horas. Su vida fue tan regularmente ordenada que desde el exterior fue etiquetado como “una especie de autómata sin personalidad” (Currey, 2013: 86). Al parecer su biógrafo, Heinrich Heine, descubrió que a pesar de permanecer en una soltería vitalicia y de tener un horario regular y preestablecido diariamente idéntico, escondía una enfermedad ósea que le hacía frágil, y esto mismo le pudo condicionar una obsesión por alargar su calidad de vida a través de este régimen tan espartano, que para él era simplemente “una uniformidad en el modo de vivir y en los asuntos en los que empleo mi mente” (Kant en Currey, 2013: 86).

Hay un dato muy curioso sobre Kant: hasta que cumplió cuarenta cumpleaños se podía quedar despierto hasta la medianoche jugando a las cartas, pero después eliminó esta concesión del resto de sus días, no dejando lugar a ninguna otra excepción y repitiendo el resto de sus jornadas idénticamente. Esta uniformidad y este régimen adoptados como hábitos constituyeron una forma de expresión sobre el carácter humano, y en su núcleo una serie de normas y reglas que se siguen durante

la vida. Hizo de su hábito una especie de principio moral, radicalizó su rutina cuando cumplió los cuarenta.

A propósito del tema que aquí se atiende, en estas rutinas de Kant hay otro valor que es el de un extremado pragmatismo y quizá no operante como tal sino como una radicalizada excusa destinada a impedir el cese del trabajo. La disciplina no sólo es un método, también es una compulsión, algo maniático ajeno al control. En otro fragmento de la biografía de un personaje obsesionado por los hábitos del orden, el filósofo estadounidense William James, fundador de la *psicología funcional*, esto se ve bastante claro. Para James, “cuantos más detalles de nuestra vida cotidiana podamos entregar a la fluida custodia del automatismo, más libres quedarán las facultades superiores para realizar la labor que les corresponde” (James en Currey, 2013: 86).

Este automatismo podría tener como función disipar la duda, que es otro de los rasgos atribuidos al cuadro sintomático de la neurosis obsesiva: la indecisión, muy marcada, se erige dolorosamente como una pérdida de tiempo, un entretenimiento que desvía de asuntos de mayor importancia. En realidad son impulsos. Rutinas penosas imposibles de evitar, resueltas con una justificación inteligente como el objeto de estudio de William James “(...) no hay ser humano más desgraciado que aquel en el que sólo es habitual la indecisión, y para quien todo cigarrillo, toda taza que bebe, a la hora de levantarse y de acostarse cada día, y al inicio de cada pequeño trabajo, son temas de deliberación volitiva expresa” (James en Currey, 2013: 86). William James hablaba precisamente de lo que le faltaba, en definitiva, nunca fue una persona ordenada y su vida nunca estuvo realmente bajo control. Sus hábitos no estaban estructurados aunque sí idealizados como para condicionar su vida. El conjunto de sus estudios expresaban la conclusión final de un deseo febril de poseer el dominio de los hábitos que le faltaban.

Duras disciplinas cada una a su manera, como la de William James o Kant, o Le Corbusier, por cierto, personaje bien equilibrado y de rutinas bastante homogéneas,

o en especial Henri Matisse a quien aún no había nombrado, quien extendía sus rutinas intensas e idénticas porque según él mismo decía, “básicamente disfruto de todo; no me aburro jamás” (Matisse en Currey, 2013: 58). Matisse suena aquí alegre y amablemente dispuesto al trabajo, pero no lo parece tanto cuando mostraba una actitud tirana, cuando los fines de semana presionaba a sus modelos a que alargasen sus jornadas y no pudieran librar, quedando a su disposición.

La palabra freudiana *Zwang*, se encuentra relacionada con el oráculo, el impulso o la fuerza del oráculo que en el complejo de Edipo, obliga a todos a pasar por el mismo destino implacable que supone reconocerse para poderse absolver. Etimológicamente, *Zwang* corresponde igualmente a compulsión, pulsión e impulso (cuando se habla de los actos) pero también es traducido por obsesión. La obsesión es a su vez una repetición de la pulsión y la pulsión misma. “En Freud es llamada *el empuje*, que es justamente la pulsión lo que impulsa a una acción. El *Drang* (empuje) por relación a la *Trieb* (pulsión) introduce tal vez el complemento de una urgencia irreprimible” (Laplanche, 2002: 28). A esto habría que añadir que, aunque es obvio, es importante ver que la condición irreprimible de ese impulso incluye el tener que haber realizado anteriormente una maniobra de represión. Es decir, que hay también una resistencia a ese impulso como parte de él. Es paradójico, y hay algo patológicamente moral en ello si lo aplicamos a los rituales del trabajo. Un fragmento de las memorias de Jean Cocteau, dice justamente así:

Mi peor defecto viene de la infancia, igual que casi todo lo que tengo. Pues sigo siendo víctima de esos ritos tan enfermizos que convierten a los niños en maníacos que colocan el plato encima de la mesa de determinada forma y sólo se saltan algunas rayas de la acera.

En pleno trabajo, aparecen estos síntomas que me envenenan la existencia, me obligan a resistirme a lo que me impulsa, me embarcan en cojeras extrañas de la escritura y me impiden ver lo que quiero. (...) Calambres que padecen mis órganos y que reproducen las singularidades nerviosas a las que la

infancia se entrega a escondidas y con las que cree conjurar el destino. (...)

He definido la enfermedad de escribir que padezco y me lleva a preferir la conversación”

(Cocteau, 2006: 21)

Los sentimientos de Cocteau pueden ser atribuidos a un contexto de novela empática, como si por necesidad de drama se utilizaran los síntomas como material. Como si fueran recursos para elevar el texto a lo sensorial y para poder contactar. De sentirse a padecerse. Destrucción, contacto o fusión confundidas con intensidad. Imagino a alguien tocando un instrumento apasionadamente hasta producir dentera, o como si la pintura agitase los pinceles y de pronto los aplastase contra el lienzo. La pregunta ya viene: ¿es el sufrimiento necesario en el arte? Dejo aquí atravesada la duda de que sentir placer sea optativo, pero con respecto a sufrimiento y arte, la mejor respuesta que encuentro es la del cineasta italiano Pier Paolo Pasolini: “Por lo que sé, no diría que sufrir es necesario (pues tal caso formularía una regla y estaría haciendo retórica tranquilizadora), sino que es inevitable.” (Pasolini, 2014: 165)

Parece que habla de un designio inevitable: la mortificación. Pienso que en la creación este valor toma volumen, se infla como un protagonista enigmático, que al menos para mí es representado en la obsesión y la urgencia por el trabajo. Por lo demás, veo que mezclarlo todo en el mismo bote: el deseo, la pulsión, las rutinas y los excesos en general, genera un alboroto. Quería buscar experiencias similares con algo que me es muy familiar pero me resulta un estorbo que acabe sobreponiéndose la insinuación de que crear, producir o hacer arte sea un tipo de neurosis.

Objetivamente la idea parece ridícula, no obstante, sigue dando de sí. También es cierto que la objetividad en arte es poca cosa. Y si sigue dando de sí, si lo da, habría que entender aquí la necesidad de un esfuerzo muy grande regido por la lógica de una superstición, que es otro de los aspectos que este tipo de neurosis perfila. Un pensamiento mágico la debe de acompañar. Es tan ridículo como familiar. Cuando

3. Obsesión 2. Compulsión

se convierte el imaginario en un objeto del mundo, ¿no viene éste convertido por medio de una evidencia más fácil de creer, que de entender o justificar? Puede que por ahí vayan los tiros. Y me reconforta que Pasolini dijera en la última entrevista, antes de su muerte: “Pero yo no sólo experimento con ese pensamiento mágico, sino que creo en él. No en un sentido paranormal, sino porque sé que, golpeando siempre en el mismo clavo, se puede derribar incluso una casa” (Pasolini, 2014: 179)

Mis creencias son deshonestas. Creo en lo que me conviene en cada momento y a veces me resulta difícil mantener esa fe. Por consiguiente, no siempre tocan mis teclas estas frases de Cocteau y Pasolini. Ante esto, sólo puedo reconocer que el arte es para mí una experiencia necesaria, bien sufrida o disfrutada. Veo a todos estos testigos como mis antepasados y entiendo en cierto modo que por medio de mi trabajo estoy atada y conservo un ritual antiguo, y lo trato con el mismo valor de lo fundamental. Esto no es un hecho, es una creencia. Las rutinas de trabajo vividas con tal intensidad son rituales y con precaución observo que tiene un residuo moral muy claro. Otra coincidencia, por cierto, con la neurosis obsesiva. Pareciera que se está haciendo justicia.

Tampoco soy partidaria del todo de esta visión agónica del trabajo. Pero tengo que reconocer que una historia personal está detrás del motivo por el que trabajo y de la actitud que presento mientras tanto. Hay aquí mucho misterio. Tengo la sensación de que mientras trabajo recorro de algún modo mi vida en sentido inverso. En ese retroceso descubro que me cuesta mucho recordar y que esas zonas oscuras donde mi memoria no alcanza coinciden con la negrura del espacio donde se generan nuevas imágenes. Puedo intuir que pongo algo nuevo en esa ausencia de recuerdo. Para mí es como si el ejercicio de recordar fuese ficción. Entonces, cuando digo que dibujo para recordar, también estoy diciendo que dibujo para inventar mi vida.

Tengo una única certeza: la ausencia de recuerdos me deja una sensación triste. No sé muy bien si lo triste es que no consigo retener mi infancia, o si no la recuerdo

porque es mi infancia lo que fue triste. Como conservo muchos momentos felices pienso que esas zonas borradas quizá no lo fueron. Esto puede ser un cribado o simplemente una sensación de impotencia frente a retener la vida y lo que la prueba. Cuando me enfrento a esa zona oscura, me sucede que siento en la misma medida una emoción que camina hacia la desaparición de mis recuerdos y una resistencia que me obliga a poner nuevas imágenes. Inventarme los huecos. La memoria es selectiva porque puede deshacer lo que no le interesa y poner en su lugar lo que le conviene. Puede hacer que un fragmento sea más alegre o dramático, que un verano sea más verano.

Así me explico a mí misma el torrente de mi producción de imágenes y la afirmación de que trabajo para recordar. Ese espacio de olvido, esa oscuridad que me envuelve cuando trato de rescatar una imagen y no puedo se parece mucho al momento en el que trato de figurar cualquier cosa partiendo desde la nada en mi estudio. Es un parecido, lo sé. Esto no significa que sea cierto, pero sospecho que recordar e imaginar son parte del mismo proceso. Tanto recordar significa hacer ficción como imaginar se resuelve recordando. Trabajo con parecidos.

Bergson afirmaba que “las imágenes una vez percibidas se fijan y se alinean en la memoria” (Bergson en *Matière et Memoire*, 1896 citado en Sartre, 1984: 74), y esto iría en consonancia con la idea de que recordar es imaginar, y viceversa. Pero, ¿cómo se distingue la cosa real (percepción) de la representada en la memoria (recuerdo)? Bergson elabora esta idea basándose en que el presente se desdobra en dos chorros simétricos ya que toda realidad genera una imagen de acción posible del cuerpo, que atiende a la percepción y que produce una imagen aislada que se convierte en un recuerdo. Aunque ambas imágenes sean diferentes, corresponden al mismo instante de desdoblamiento. Sin embargo, a Jean Paul Sartre no le convence nada esta idea de Bergson y la tacha de evadirse a la metafísica, ya que de base no atiende al corte que produce el presente. Para Sartre definitivamente “es un corte que la percepción practica en una masa que está por derramarse. Este

corte es precisamente el mundo material (...) Un presente que es acción pura no podría, por ningún desdoblamiento, producir un pasado inactivo, un pasado que es idea pura sin conexión con los movimientos y las sensaciones.” (Sartre, 1984: 79) Por lo tanto, hay una diferencia clara que está en la materialidad de la imagen del presente, en contraste con la inmaterialidad del recuerdo, una imagen que viene de vuelta y que no coincide con la primera. No hay simetría alguna, entre una idea activa y una inactiva, sensorialmente hablando. En sus propias palabras:

Hay pues entre el recuerdo inactivo-idea pura- y la percepción-actividad ideo motora- una diferencia profunda. Pero, prescindiendo de que en la vida concreta tal diferencia no nos permitirá distinguir el recuerdo *actualizado* (la imagen de esta mesa que *reaparece*) de la percepción, es imposible comprender lo que significa este continuo desdoblamiento del presente, exactamente como resultaba hace un momento saber cómo un aislamiento provisional de la cosa la transforma bruscamente en representación: la metáfora del doble chorro revela el mismo sofisma básico.
(Sartre, 1984: 79)

Para Sartre “el presente se define por la acción del cuerpo”(Sartre, 1984: 81), y no hay doble chorro. Hay un chorro único. De la misma forma que es imposible separar la imagen del pensamiento, lo es escindir el pensamiento del cuerpo. Imaginar, pensar, recordar: hay un único chorro. El problema de la imagen sigue sin ser resuelto. El presente se define por la acción del cuerpo, por tanto, mirar, ver, pensar, recordar son casi lo mismo. El chorro es la acción. Yo miro, yo trato de recordar, yo me hago preguntas, yo me las respondo. Recuerdo haber hecho esto en mi infancia con regularidad, mirar al vacío, mirar una pared, desconfiar de mi percepción, desconfiar de la realidad. Solía pasar mucho tiempo sola y casi paralizada haciendo esto, para preguntarme después por qué lo hacía. Ahora encuentro algo parecido a una respuesta sólo en el trabajo. Como si el trabajo le diera el sentido a esta abstracción. La pintora americana Jamian Juliano-Villani admite en una entrevista haber tenido una infancia extraña y

creer que esa es la razón de su práctica. Ve a sus pinturas como sustitutas de personas ausentes, su relación con el trabajo es declarada por ella misma, como netamente afectiva, sin miedo de mostrar sus detalles biográficos en su estudio:

Dependí siempre de mí misma, si no sé cuidar de mí misma, nadie lo hará. Tengo una relación obsesiva con el trabajo y con la manera en la que trabajo, porque es como si fuera un amigo. (...) por eso incluyo las cosas que colecciono y que realmente adoro en mis pinturas. De alguna manera son como una compañía.

(Juliano-Villani en Ravich, 2017)

Comparto a la sensación de Juliano-Villani: la praxis como un estado de aislamiento que me comunica con mi trabajo y que entabla una relación muy estrecha con él, como una amistad. Por otro lado, identifico la mayoría de los movimientos que hago en mi estudio (apilar, limpiar, desordenar, dibujar, escribir, beber, comer...) como acciones puramente compulsivas. De hecho, tengo la certeza de que si son realizadas sin ese empuje pulsional, no son efectivas. Veo en mis dibujos el registro de ese empuje hasta el punto de poder contar los movimientos. Soy adicta en cierto modo a este arrojito, a esta introducción violenta en el trabajo. Encuentro este texto mío, que escribí para proponer un ejercicio en un taller de dibujo. Lo que intentaba era transmitir a los participantes esa preparación del cuerpo para conseguir lo que llamé “postura de flujo / canal”:

Me siento a dibujar, la mesa está demasiado alta, pero no la bajo por pereza y acabo dibujando casi de puntillas, esto me hace convencerme (o justificar mi pereza) de que así de estirada dibujo con más pulso, y que la relajación es contraproducente. Para otra gente ésta sería una postura incómoda y digna de contracción muscular. En cambio, es la postura con la que tengo que seguir dibujando los próximos meses cada día para que el trazo que había encontrado no cambie. Disfruto del sufrimiento de la postura porque

3. Obsesión 2. Compulsión

afecta al trazo. La mala postura ha sido una solución. Postura buena o mala es actitud, si vas a cantar tu voz cambia con la postura, el trazo está absolutamente condicionado por la postura y el pulso por el estado emocional. Una postura no tiene que ser ni buena ni mala, sino necesaria para la intención. Un sentimiento intenso deforma la cara y los estados nerviosos retuercen el cuerpo. El cuerpo se deforma al crecer y se tuerce como un árbol. Toma las direcciones que puede para expandirse y también se reduce con el tiempo.

Postura de flujo es habilitar el flujo, habilitar el canal para su uso. Esto puede ser mediante una mano dormida al forzarla con la misma suspensión o torsión del brazo o presión del trazo, o excitar a la mano con cafeína. Puede ser rellenar con la mano izquierda o no apoyar la espalda, sacar la lengua, acompañar el trazo con sonidos de la garganta. El canal tiene que estar libre, como el aparato respiratorio. Colocamos el material en respuesta a la postura corporal, hay una relación de reflejo: pinceles en la derecha (para los diestros), el trapo y el agua siempre en el mismo lado porque es cuestión de emergencia; en el lado opuesto una herramienta que no usamos tanto, por ejemplo un lapicero, una goma de borrar. La imagen que copiamos está en la izquierda superior como en el orden de lectura occidental. Empezamos a leerla, siempre como un texto, cada vez que la miras es como si empezases a leer un texto. Analizamos las posturas de los cuerpos y cosas a la hora de dibujar y ninguna es casual, todas responden a necesidades concretas. Una *buena* postura garantiza la coreografía correcta así como el *buen* lugar donde se producen los *buenos dibujos*.

Postura de flujo/canal para mí, simboliza el interruptor. La película de 16 mm de los suizos Fischli and Weiss, titulado *Der Lauf der Dinge (The way things go)* presenta una serie encadenada de acciones consecutivas de objetos y materiales que se conectan entre sí trivialmente: el dispositivo comporta las cosas que adoptan su postura. La articulación es decidida por la postura y la inercia es el movimiento posible, cada caída es un gesto. Más claro es el ejemplo japonés del programa televisivo infantil japonés *Pitagoras Zoichi*, un programa educativo japonés infantil realizado por Masahiko Sato

y Masumi Uchino, emitido por NHK desde abril del 2002. El nombre del programa que descubrí en dos de mis estancias en Osaka, es la traducción nipona de Pitágoras Swich en inglés. Comienza con una introducción similar a la película de Fishli & Weiss “Der Lauf der Dinge” y termina con una coreografía. Me parece aquí de interés señalar la utilización del algoritmo en el baile, algo familiar para los niños japoneses. El baile no era una coreografía simultánea, sino que incluía una lógica lineal desprendida del movimiento anterior que realizaba el siguiente. Entiéndase así: unos niños en fila hacían una coreografía que tenía una descompensación: o cierto retardo o un añadido. El desfase siempre introducido a ritmo, componía un movimiento. Como “hacer la ola”, o como cantar a coro en clase de música el Padre Pedro. Pero el dispositivo no siempre es un circuito lineal, no siempre las inercias son de relevo. Un movimiento no tiene una sola respuesta, sino varias. A veces, el dispositivo es elíptico o ramificado como un árbol o como un esquema. Como inspira a pensar Deleuze:

El pensamiento no es continuo, es discontinuo y su circulación tiene la forma de vena, de carretera, de raíz. El árbol o la raíz inspiran una triste imagen del pensamiento que no cesa de imitar lo múltiple a partir de una unidad superior, de centro o de segmento. En efecto, si consideramos el conjunto de ramas-raíces, el tronco desempeña el papel de segmento opuesto (...) Los sistemas arborescentes son sistemas jerárquicos que implican centros de significancia y de subjetivación, como memorias organizadas. El pensamiento tiende a ser incompleto, sin embargo cuando hay una intención de tomar decisiones o conclusiones se extrae una parte de esa masa incompleta y se completa a propósito. Se cierra. El fallo de pensar de antemano.

(Deleuze, 1988: 21)

Es mejor pensar corto, sobre la marcha, planificar poco a poco o se corre el riesgo de ser lapidario, de interrumpir el circuito, de apagarlo. Si pudiera administrar mis energías y el tiempo de la práctica solo me traicionaría, y así es justamente como ocurre: genero unas expectativas y no son realistas. No puedo cumplirlas y mientras

tanto, el trabajo se ha ido haciendo incluso aunque haya boicoteado los resultados poniendo tales objetivos. Por ejemplo, pienso en el maestro grabador japonés Katsushika Hokusai cuando escribió sobre sus expectativas en el prólogo de *Treinta seis vistas del monte Fuji*:

A la edad de cinco años tenía la manía de hacer trazos de las cosas. A la edad de 50 había producido un gran número de dibujos, con todo, ninguno tenía un verdadero mérito hasta la edad de 70 años. A los 73 finalmente aprendí algo sobre la verdadera forma de las cosas, pájaros, animales, insectos, peces, las hierbas o los árboles. Por lo tanto a la edad de 80 años habré hecho un cierto progreso, a los 90 habré penetrado más en la esencia del arte. A los 100 habré llegado finalmente a un nivel excepcional y a los 110, cada punto y cada línea de mis dibujos, poseerán vida propia .

(Hokusai en Walther, 1994: 155)

Hokusai murió con 89 a pesar de haber planificado temporalmente su aprendizaje. Estaba a punto de “penetrar en la esencia del arte” según sus planes tan solo un año más tarde, pero no lo consiguió. No importa mucho si me refiero a un dibujo en concreto o a la obra de una vida, el trabajo siempre queda incompleto. A mí me gusta pensar que cualquier dibujo es salvable. Hasta que se vuelva el papel negro. Entonces, aún lo puedes doblar, o cortar, o romper, o esconder. Se puede llevar siempre mas allá por muchos procedimientos, pero nunca es completo. La obra de arte es siempre frustrada, interrumpida, y por consiguiente el impulso creativo tiende a obsesivo. Pienso que al hacer tendemos a desbordar, a poner más del lado que se resiste a completarse y esta energía tiende a ser agónica. Es así como se logra el objetivo, es así como aparece la agonía en el proceso.

Según esta lógica, hacer arte estaría apuntando a un fracaso personal. Fiasco que firma la obra. Esto es, poniendo la diferencia entre su experiencia singular frente a la de la comunidad artística. El mejor ejemplo para describirlo es todo Artaud, en cuanto

a que su obra es una crisis psicológica destinada a ser arte por sí misma. Susan Sontag lo describe así : “Artaud no se limita a registrar su angustia psíquica. Esta constituye su obra, pues aún cuando el acto de escribir–dar forma a la inteligencia–es una agonía, esa agonía también aporta la energía para el acto de escribir” (Sontag, 1987: 32). Escribir puede ser una forma de sentir y como tal, de desbordar. Otra vez, sentirse o padecerse. Las palabras directas de Artaud dan cuenta de ello sin intermediarias:

En la fiebre hay un corazón que crece, bomba testicular del alma, que amígdala de amígdala de amor, excava sin cesar, siempre cavándose, pues el gorro del gorro del alma. Yo dundan e dada bidura edadura edadu bundam a la izquierda del ombligo del centro está detrás del desequilibrio una fuerza testicular de lo anal, que no era sino que siempre se conserva, pabarti e barti betranda, e betrarda e caca barti. Puesto que la y de columna vertebral, el Yo bajo la columna vertebral es una picota bastidora, sin apoyar barra y sin cortar el filtro entre la cadena interna y el arriba de la entropierna, el tumor intestino que imanta desde la base del pie a la cabeza, del fémur izquierdo del amor, alma aum khaum de este hombre, quien sobre la espalda el arcano de su entropierna.
(Artaud, 2014: 118)

Aquí Artaud describe un canto revulsivo que sucede en un cuerpo absurdo que es el suyo. Ya no le pertenece y aún así avanza, torpemente como una máquina. La afirmación de sus fracasos lo hacen propulsarse camino a la muerte. Este cuerpo-cacharro incómodo que describe Artaud, era a su vez, su cuerpo poético atravesado por intensidades suicidas y renovadoras, floreciendo en su malestar moral y bruto, necesitando darle la vuelta a todo como antes de morir.

Resulta bastante evidente que al hombre le importaría muy poco poder invertir el orden de los elementos si no tuviera asidero para el vertiginoso desencadenamiento de los fantasmas de la muerte. Los egipcios conocían las palabras y las fuerzas que retienen el alma sobre la linde de la vida (...) Luego

el encantamiento pudo servir para captar las fuerzas brutas de la naturaleza, pero la gran virtud de la magia radica en el sometimiento a la muerte.

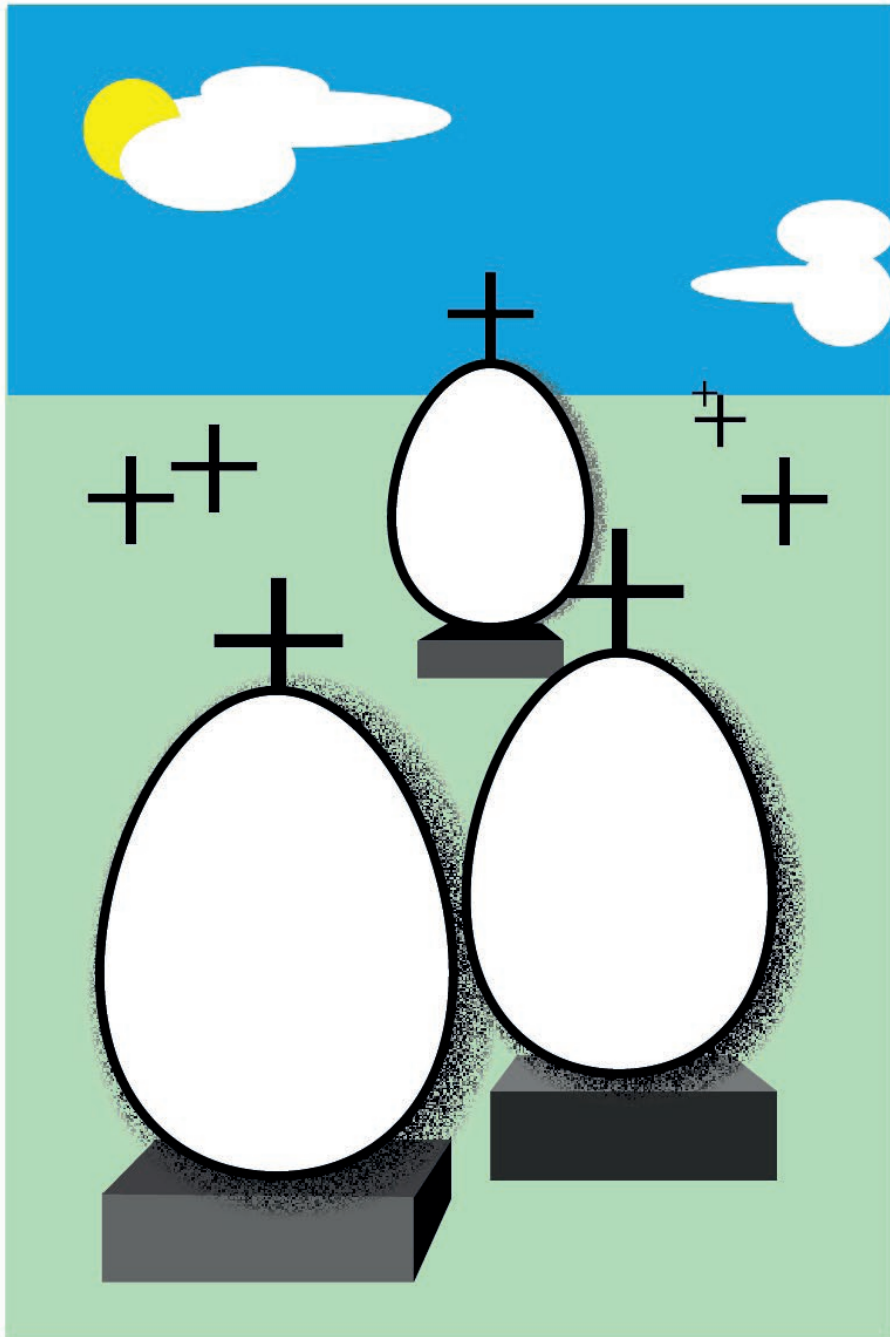
(Artaud, 2005: 87)

Todo esto ha avanzado abruptamente. Había empezado escribiendo sobre los malos hábitos y he acabado en el lugar que me sobra: la autodestrucción. Yo no quería del todo llegar hasta aquí. Me siento como quien no se encuentra demasiado cómodo fantaseando su muerte, pero que encuentra un poco de placer hurgando cerca de ese pensamiento. Porque hay que reconocer que si se es sensible hay muchos motivos para desear auto-aniquilarse. Esto lo sabía Artaud: que la lucha con cualquier objeto es en sí la lucha con la muerte. He hurgado, sí, y ¿qué obtuve como ganancia al ver lo patético en la vida de los otros?, ¿justificarme? Creo que sí.

Evadiéndome del drama y sobre todo de la auto-confesión en la que me he hundido, vuelvo al taller. En el sentido más práctico, pienso que primero hay que desentumecer el cuerpo. Pienso y me molesta, por eso para dibujar escucho música. Sobre todo porque me distrae como todo en el ambiente. También me distraen las canciones porque son mensajes claros, que te obligan a prestar atención. Las canciones son interferencias que hablan de incompletud, de afectos, los dibujos también. Dibujar es un ingenuo acto de libertad que descansa sobre una necesidad. Una necesidad de resolver un pensamiento que no termina. Es un pensamiento que suena así: el trazo acompaña a una línea de pensamiento que marca el ritmo sobre el que reposa la representación. El trazo y el gesto son como la línea de bajo en la música. Los intentos figurativos son pensamientos rápidos, virtuosos, adornos agudos superpuestos al bajo. Un pensamiento que quiere terminar pero que no acaba de hacerlo. Algunas hablan de la muerte en primer plano, pero en el fondo todas las canciones lo hacen, como este estribillo en *La Chanson de Prevert* ¹de Serge Gainsbourg: “los amores muertos, no acaban de morir”:

¹ Cancion “La Chanson de Prevert”(1959) en el tercer álbum de estudio “Letonnant”(1961) Producido por Jacques Plait para Mercury Records.

Oh quisiera tanto que te acordaras
esta canción era tuya
creo que era tu favorita
es de Prévert y Kosma. Y siempre las hojas muertas
te traen a mi memoria día tras día
los amores muertos no acaban de morir.
En otras, claro, me abandono
pero su canción es monótona
poco a poco me dejan indiferente
a esto no hay nada que hacer
Porque siempre las hojas muertas
te traen a mi memoria día tras día
los amores muertos no acaban de morir.
¿Puede saberse dónde comienza y cuándo termina la indiferencia?
Que pase el otoño llegue el invierno y que la canción de Prévert
esta canción , las hojas muertas, se borren de mi recuerdo
y ese día mis amores muertos habrán acabado de morir.
(Gainsbourg, 1959)



Fuera del taller

El cuerpo es el cuerpo
está solo
y no necesita órganos
el cuerpo nunca es un organismo.
Los organismos son el enemigo del cuerpo.
El hombre está enfermo porque está mal construido
hay que decidirse a desnudarlo para escarbarle ese
animáculo
que le pica mortalmente,
dios
y con dios
sus órganos.
Cuando le haya dado un cuerpo sin órganos,
entonces lo habrán liberado todos sus
automatismos
y devuelto a su verdadera libertad.
(Artaud, 1977: 23)

Una vive trabajando ensimismada con los procesos mecánicos y sus movimientos internos. Se convive con la creación de manera doméstica: en el estudio, en la casa. Después hay que salir de ahí. Cuando hay que exponer, se traslada una a terreno desconocido. Para poder arreglarse ahí, hay que mover a ese espacio todo el interior, el del propio cuerpo con sus automatismos, pero también se traslada el taller o su ambiente. Se viven simbólicamente las paredes conocidas y se proyectan en cualquier lugar. Así que cuando cada una transforma el espacio a su manera, debe

estar haciendo también un ejercicio de mudanza literal. Pienso que si no fuera así, no podríamos adaptarnos a otro espacio que no fuera el nuestro. No podríamos hacer nada. Es como cuando vas a trabajar a la biblioteca e imaginas esa mesa prestada como tu propia mesa, de lo contrario, no podrías concentrarte.

Pero creo que no es tan sencillo, no es sólo para poder concentrarte. Es porque una tiene que ir a exponer con su cuerpo y con todo su aislamiento. No puede ir a la sala como si fuese un visitante o un transeúnte. Tiene que ir a escondidas, o llegar y camuflarse. Mientras se mantiene metafóricamente invisible tiene que hacer que todo ese espacio le responda o al menos digerirlo. Al engullir el espacio, una se convierte en una especie de monstruo, deja de ser parte de la sociedad. Una no puede ir a la sala de exposiciones como ciudadana, tiene que merodear ese espacio en un comportamiento singular de depredación. O como mínimo, tiene que llegar a él con un comportamiento infeccioso que envenene el espacio para ella. Una fatalidad que lo enferme a su disposición para poder vivir en él durante un tiempo. También se puede ir al espacio como un fenómeno natural extremo que provoque una sequía en el espacio. Uno que, borrando todo rastro de vida anterior lo convierta en un desierto para poder trabajarlo. Este es el modo en el que el cuerpo de una coloniza el espacio de arte. Lo convierte todo en su cuerpo como hizo anteriormente con su taller.

Un artista no es un ciudadano que pertenezca a la sociedad. Un artista está destinado a explorar cada aspecto de la experiencia humana, los rincones más oscuros, aunque no necesariamente; ahora bien, si es eso lo que te atrae, hacia allí debes encaminarte. No puedes preocuparte por lo que la estructura de tu propio segmento de la sociedad considera mala o buena conducta, buena o mala exploración. Por eso, en cuanto uno se convierte en artista, deja de ser un ciudadano. No tiene la misma responsabilidad social. De hecho no tiene ninguna responsabilidad social.

(Cronenberg en Weinnechter, 1997: 82)

3. Obsesión 3. Fuera del taller

Cuando una está en el taller, no necesitando cuestionarse qué es lo que otros esperan de ella, entonces es capaz de olvidarse de todo y de trabajar libre. No necesita tampoco aplicar ningún juicio moral ni material a su propio trabajo. Pero al salir de allí, necesita armarse de un comportamiento defensivo. Algunas veces ofensivo y casi siempre impositivo. Es obvio, que al ponerse a hacer necesita de cierta autonomía, entendiéndola como un margen de acción que opera como diálogo entre los posibles y los no posibles. Pero esa autonomía no es otorgada por conjugación de las posibilidades, hay que conseguirla forcejeando o argumentando. Se hace mediante la imposición, no hay otro modo. Se hace mediante suspicacias, dando por hecho de antemano de que habrá un abuso de poder. Entiendo que la institución existe como entidad benefactora del arte y a la vez como entidad opresora o ceñidora. Hay quien piensa que las instituciones pueden ser utilizadas a nuestro favor, que son útiles. Hay quien se siente alienado, censurado, incapacitado y engañado. Las percepciones cambian según los intercambios y los momentos. En el fondo es sencillo, la institución estuvo ahí desde el principio y con su presencia otorgaba una legitimación, para algunas personas un privilegio profesional. En cualquiera de los casos, la institución afirma para ser afirmada, es un movimiento recíproco. Tal y como comenta el artista Rubén Grilo, la profesionalización comienza con la educación superior. La relación “siempre se mantuvo de manera recíproca, es decir, que la institución x, que la universidad x, te cualifica, te da el estatus (...) y tú al mismo tiempo tienes que reconocer el estatus de la institución, porque de lo contrario no valdría nada” (Grilo en Esnorquel #39 2017, 22: 40)

La institución es una herramienta de concreción: resuelve y disuelve relaciones al mismo tiempo. La persona que hace arte necesita de la institución, del sistema de la cultura. Se ha de suponer de antemano que otras personas que hacen arte las han creado a la medida de sus necesidades. Esto es, por supuesto, una suposición absurda, no hace falta cuestionarlo todo. Basta sólo con detenerse en el primer engaño, que es justo aquello que nos resulta familiar en ellas. Porque la institución se oculta tras una luz familiar, tratando de imitar el afecto y la intimidad, incluso las empresas reproducen

ese significativo cálido de lo cotidiano en el ambiente de trabajo y sus espacios. La institución se alimenta de personas que hacen arte, convenciéndolas de que las alimenta. Esta es una relación conflictiva, por eso disuelve las relaciones que crea.

En mi experiencia, imagino que esto siempre pasa fuera de mí: me separo de ella. Después retrocedo y respondo con cinismo, a favor de mis necesidades. Aún a sabiendas de que no logro conocer la verdadera naturaleza de mis necesidades, acabo aceptando el trato, no sin malestar. Lo observo durante un corto lapso de tiempo como un intercambio. Aunque este momento de sentirse a punto de ser engullida traiga consigo un impulso contrario capaz de responder con la agresividad de un mordisco, me dejo. La responsabilidad, la culpa, el civismo, son sin duda mi punto débil. Aunque mi reflejo defensivo quiera que salga airada, sé que no va a ser así, el rechazo se materializa en un sentimiento. Simplemente soy un sujeto alienado, un sujeto endeudado desde el primer momento en el que acepto el trabajo bajo el disfraz de “oportunidad” o “invitación”, como con frecuencia es designado. Desde el fondo de mi ser, prometo dar bien, ofrezco con bondad la mejor de mis virtudes en vez de resistirme.

A punto de ser engullida, me convierto en la presa perfecta. Un modo de ser responsable ante lo que recibo a cambio: la visibilidad. En el mismo movimiento recibo también los plazos, las ayudas, las memorias y el contexto, es decir, las únicas razones de mi arraigo con la “escena del arte” bajo la sospechosa oferta de “identificación”. Porque sobre todo, las instituciones nos identifican, nos reconocen. Según cual decida ofrecer su techo, la persona que hace arte se va haciendo un camino entendido como reconocimiento, bajo sus condiciones y, sobre todo, bajo su interpretación. Lo que conseguimos a cambio de este intercambio, que no es para nada honesto, es sentirnos en deuda. Žižek dijo al respecto, “El sujeto endeudado ejerce dos tipos de trabajo: una labor asalariada y una intervención sobre el yo necesaria para producir un sujeto que sea capaz de prometer, de pagar sus deudas, y que esté dispuesto a asumir la culpa de un sujeto endeudado.” (Žižek, 2016: 57)

No siempre fue así, la deuda no ha sido vista del mismo modo en la historia de la humanidad. Como Žižek recuerda, en las sociedades primitivas, las deudas con los demás se limitaban y se podían perdonar, “pero con la llegada de los imperios y del monoteísmo, la deuda social o divina de cada uno se vuelve de hecho impagable” (Žižek: 2016, 57). No hay otra forma de estar en el mundo actual, hagamos lo que hagamos, siempre estaremos en deuda y la culpa siempre estará dentro de nosotros. La deuda es una herramienta del sistema, la asumimos para estar dentro y nos dejamos gobernar.

El sujeto endeudado se ve constantemente expuesto a la inspección evaluadora de los demás: estimaciones individualizadas y cumplimiento de objetivos en el trabajo, clasificaciones crediticias, entrevistas individuales para aquellos que reciben créditos públicos. El sujeto se ve así obligado no sólo a demostrar que será capaz de pagar su deuda (y reembolsarla a la sociedad a través de un comportamiento correcto), sino también a demostrar las actitudes correctas y asumir la culpa individual por cualquier fracaso. Ahí es donde la simetría entre el acreedor y el deudor es más activo que el sujeto de los modos de gobierno anteriores y más disciplinarios; no obstante, privado como está de su capacidad de gobernar su tiempo, o de evaluar su comportamiento, su capacidad para la acción autónoma se ve seriamente restringida.

(Žižek, 2016: 57)

Aunque hay muchos motivos para dudar del estatus del artista. No sólo precariedad sino muchas señales de incoherencia con lo que se presupone que es el mundo profesional, pareciera que esta definición del endeudado se ajusta a cualquier artista que acepte las condiciones de su campo expositivo. Aunque de partida es una definición genérica aplicable a cualquier actividad desarrollada en el presente. Como ciudadanos legales compartimos la culpa de la deuda. Estamos en el mismo lugar de ley y por tanto de prohibición. No nos relacionamos con la ley

en primera instancia, sino que esa relación con la ley está interrumpida. Derrida dijo ante esto:

La ley es prohibición: esto no significa que prohíba, sino que está en sí misma prohibida, es un lugar prohibido (...) la ley no se puede alcanzar, y al fin de mantener una relación de respeto con ella, no hay que mantener ninguna relación con la ley, hay que interrumpir la relación. Uno debe entrar en la relación a través de los representantes de la ley, sus ejemplos, sus guardianes. Éstos son tanto elementos interruptores como mensajeros. Uno no debe saber que es la ley ni dónde está.

(Derrida, 1992: 21, en Žižek: 2016: 103)

La ley es invisible para garantizar nuestra devoción. Es invisible también porque oculta, como dice Žižek, “su fundación en un acto de violencia ilegal” (2016: 103). El sujeto tiene que ser a priori culpable. Principalmente culpable, ésta es la única forma de que la violencia de origen, el primer acto ilegal del gran Otro (la Ley), permanezca puro y sin manchas. Así es que, tal y como señala, “la idea del sacrificio generalmente asociada con el psicoanálisis lacaniano es la de un gesto que representa el rechazo de la impotencia del gran Otro. En su sentido más elemental, el sujeto no ofrece su sacrificio para obtener provecho él mismo, sino para llenar la carencia del Otro, para mantener la apariencia de la omnipotencia, o al menos la coherencia, del Otro.” (2016: 103)

Pero el malestar que nos genera esta culpa está latente, al mismo tiempo que la resistencia propia es vigente desde el primer pie puesto en la entrada, con la intención de estrenarse en la sala de exposiciones, con ese sentimiento de que hay que engullir para evitar ser tragada. Desconfianza y alegría a la vez. Aunque se trate de un simple gesto ahí está operando con fuerza reactiva, con el fin de protegerse, aunque sea hecho desde una confianza infantil. Sólo desde esa confianza, la afirmación lapidaria de Cronenberg de que el artista no forma parte de la sociedad, “de

hecho no tiene ninguna responsabilidad social” (Cronenberg en Weinnechter, 1997: 82), funcionaría no sólo como un exilio, sino como él pretende que sea: un bálsamo liberador de la presión ejercida en contra. El conflicto se torna en confianza, en zona cómoda. Como dice Didi-Huberman:

El niño que levanta sus sábanas o que destripa su almohada se convierte él mismo- con sus amigos rebeldes, reales o imaginarios-en superficie a levantar y en cuerpo a diseminar por todo el espacio. La alegría es espaciosa, ya se sabe: es en tanto que alegría fundamental como el acto de levantamiento amplía, dilata el mundo en torno nuestro y nos pone en ritmo con él.

(Didi- Huberman, 2020: 23)

En la reacción contrafóbica de presentarse en el espacio salvajemente hay inscrita una fantasía necesaria. Un advenimiento defensivo que se entiende como: ser depredador, ser sequía, ser plaga, ser infección, o ser un niño, o un loco ajeno al tiempo. Una conversión del cuerpo en colonizador de espacios. Eficacia para contrarrestar la violencia ocultada, la violencia obscena de la ley. Si no ejerciésemos esta resistencia de la misma forma bruta, no sería posible sobrevivir a ese encuentro. En la novela *Los Desposeídos*, de Úrsula K. Le Guin, su protagonista Shevek, es capaz de identificar el problema de que la filosofía del tiempo implica una ética, es decir, una responsabilidad. Y señala de nuevo hacía la confianza ciega del niño y su liberación de la responsabilidad. Shevek lo dice así: “el bebé, nuevamente, el animal, ellos no ven la diferencia entre lo que hacen ahora y lo que ocurrirá porque lo hacen. Ellos no pueden hacer una polea o una promesa.” (Le Guin, 1983: 227).

Desde esa relación antagónica, entonces, la reacción entre el artista y el espacio puede ser simultánea. Una fagotización que responde a una respuesta inmediata a sentirse amenazado o el gesto despreocupado de un niño que atiende a sus necesidades más primarias; o puede ser sincronizada con la institución, con lo que se espera de su promesa o de su polea, administrando las fuerzas en una dirección.

En la simultaneidad, no hay pasado ni futuro, una olvida lo que ha ocurrido antes, y no tiene en cuenta lo que sucederá después. La polea es un acuerdo que conduce las fuerzas equilibradas, aporta un sentido al gesto. En el anterior diálogo de *Los Desposeídos*, Dearri responde a Shevek: “ha dicho usted hace un momento que en el Sistema de la Simultaneidad de usted no hay pasado ni futuro, sólo una suerte de eterno presente. Si es así, ¿cómo puede uno ser responsable por el libro que ya está escrito? Lo único que puede hacer es leerlo. No queda ninguna opción, ninguna libertad.” (Le Guin, 1983: 227). No hay responsabilidad, es un sistema de supervivencia. Romper una promesa es negar el tiempo y afirmar el espacio, hacerse con él. Comérselo como haría un animal, como haría un bebé. Ser distinto y como tal, olvidar la identificación que se obtenía respetando el trato, en definitiva, ver lo que quieres ver. ¿Podría ser mejor expresado que como lo escribió Raymond Carver en uno de sus poemas?

“(…) El género con el que convivo cada día. Que
he pisoteado para poder sobrevivir.
Pero durante uno o dos minutos me olvidé
de mí mismo y de todo lo demás. Sé que lo hice.
Porque cuando me di la vuelta no sabía
dónde estaba. Hasta que surgieron unos pájaros
de los árboles nudosos. Y volaron
en la dirección que yo necesitaba que volaran”
(Carver, 2007: 142)

Otra problemática de percibir la institución es que viene en un formato de legión. Es un compendio de elementos escénicos y económicos, pero sobre todo, nos dicen, garantiza invitar también a los otros, múltiples otros bajo la misma luz familiar. Es un público asegurado que no lo es. Muchos de los pequeños otros a los que se dirige tu trabajo. Se nos hace creer, que a través de sus puertas entraremos automáticamente en contacto con ellos. Y no sólo es un espejismo, sino que es un regalo

envenenado, algo que no queremos y que terminará poco después en la papelera después de agradecerlo cortésmente. Nos sobra porque nuestro trabajo se dirige solamente a un ausente, y este otro ausente es el mejor destino con el que podemos contar. Otro bálsamo frente al malestar anterior. Podemos dar por ignorado al Gran Otro a favor de esos diminutos nadies que no esperan nada de nosotros. La caricatura de la institución con la máscara de su falsa generosidad. Deshumanizada, carente de afecto. Partiendo de que no sabe nada de nuestra postura, ignorando quizá la parte más importante: el placer continuo que recibimos hablándole a una pared, sin obtener respuesta. La paciencia de nuestra espera o la esperanza puesta en la paciencia. El placer del silencio, de la ausencia de correspondencia. La espera indefinida, sin plazos. Incondicional, sin deudas, ni culpas, obedeciendo a otro interés. “Los que aman siempre están esperando. Odian esperar, aman esperar; atrapados en estos dos sentimientos, los amantes terminan pensando mucho en el tiempo y a entenderlo muy bien, a su manera perversa” (Carson, 2020: 161). Coincide Carson aquí con uno de los fragmentos de Roland Barthes de sus *Fragmentos de un discurso amoroso*:

Dirijo sin cesar al ausente el discurso de su ausencia; situación en suma inaudita; el otro está ausente como referente, presente como alocutor. De esta distorsión singular, nace una suerte de presente insostenible; estoy atrapado entre dos tiempos, el tiempo de la referencia y el tiempo de la alocución: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a tí). Sé entonces lo que es el presente, ese tiempo difícil: un mero fragmento de angustia.

(Barthes, 1993: 34)

La angustia pertenece al terreno de la imaginación, un miedo frente a algo que no está. Es una forma de abstracción, una forma imaginada del trauma. Según dice Lacan, es una señal en el yo para el sujeto de quedar en estado de desamparo, a merced del Otro y que genera un estado de expectativa. “La existencia de la angustia

está ligada a la circunstancia de que toda demanda, aún la más arcaica y primitiva, siempre tiene algo de engañoso con relación a lo que preserva el lugar del deseo” (Lacan, 2006: 25). Como el lugar del deseo para Lacan es el lugar del deseo del Otro, la angustia no podrá ser resuelta hasta ser capaz de nombrar al Otro, y, con ello, reconocer su deseo. Se puede entender que el lugar del deseo está dividido entre la voluntad de desvelar el objeto de deseo, o de proteger la excitación (el goce) de lo que produce su ausencia. Protegemos ese lugar porque de no hacerlo perderíamos la estructura. La ausencia del nombre de lo que produce la angustia habla más de nuestra identidad que el motivo principal de nuestros miedos. Nuestro rechazo a reconocer, o nuestro abandono a la pulsión del rechazo, nos mantiene en contacto con la inmanencia.

Mis objetos pueden o no hallarse sometidos a normas: en tanto que yo deseo, nada sé de lo que deseo. Además, de vez en cuando aparece un objeto entre todos los otros del que en verdad no sé por qué está allí. Por una parte, está aquél del que supe que cubre mi angustia, el objeto de la fobia, y no niego que fue preciso que se me lo explicara; hasta entonces no sabía lo que tenía en la cabeza, salvo para decir que ustedes lo tienen o no lo tienen; por otra, está aquél del que verdaderamente no puedo justificar por qué es ése el que deseo, y por qué a mí, que no detesto a las muchachas, me gusta más un zapatito. De un lado está el lobo, del otro la pastora.
(Lacan, 2006: 32)

¿Están mis deseos sometidos a normas? Parece que sí, lo que no está claro es el origen de dichas normas y la incidencia real que tiene en nuestra respuesta. En las múltiples respuestas. La relación con lo simbólico que nos implica con ellas es evidente, pero no lo es tanto el hecho de que, si vamos su contra con voluntad de desobedecer, nos encontramos con otras condiciones y con otros objetos que imponemos o que simplemente no sabíamos que estaban allí. Acabamos atadas igualmente a dichas condiciones. Agamben (2005) diría al respecto:

El sujeto es lo que resulta de la relación entre lo humano y los dispositivos. No hay dispositivo sin un proceso de subjetivación, para hablar de dispositivo tiene que haber un proceso de subjetivación. Sujeto quiere decir dos cosas: lo que lleva a un individuo a asumir y atarse a una individualidad y una singularidad, pero significa también la subyugación a un poder externo. No hay proceso de subjetivación sin estos dos aspectos: asunción de una identidad y sujeción a un poder externo.

El acto de levantamiento, como dice Didi-Huberman, “amplía, dilata el mundo en torno nuestro y nos pone en ritmo con él” (2020: 23) pero también desvela otras normas que están por romper. Otras capas, otras respuestas. Si la necesidad de norma existe sólo para mantenernos en ritmo alegre, alerta o desconfiando; si existen como meros límites de nuestra aproximación a lo que se nos promete: una identidad siempre haciéndose, nunca dada, no lo sabemos. Estas preguntas pertenecen a lo que no se sabe o al terreno del otro. Tensión indefinida pero unida al amor y a la fobia de las normas. Pura tensión. La obsesión por las condiciones y el temor a la dependencia. Tirantez indefinida, de algo así puede dar buena cuenta la poesía: “Lo grave / es que sabemos / que tras el orden / de este mundo / existe otro / ¿Cuál? / No lo sabemos.” (Artaud, 1977: 85) . Lo otro está en nuestro cuerpo hundido hasta el tuétano, en los órganos, conviviendo en nuestro reflejo. Somos híbridas y por ello desconfiamos de nuestro propio cuerpo. Somos casi nosotras, casi otros. El poeta C.K Williams acaba un poema de esta forma: “Ten cuidado con tu cuerpo que no es tú / aunque tampoco es exactamente otro / eres lo que siente, y el conocimiento / de lo que siente, aún así no del todo otro” (2008: 57)

Las películas de David Cronenberg, también dan buena cuenta de la tensión, en su personal manera de subrayar sus fobias a las norma. Pero no las elimina, en cierto modo las respeta. Las mantiene en su ficción tratando de no cambiar *lo otro*, observando e imaginando sus procesos, añadiendo consecuencias a la realidad, respetando sus estructuras permanentes. Se fascina sobre todo por las instituciones,

las necesita para crear su versión del devenir del mundo que teme, las tiene en cuenta de tal manera que quiere añadir más y modificar las existentes. Planifica sus temores, los transforma y amplifica. En cada una de sus películas se inventa una institución pública o privada nueva y excéntrica que le ayuda a responder al relato principal, a la problemática planteada en el mismo. *Academia Canadiense de Investigación Erótica, Instituto de Enfermedades Neovenéreas, Keloid Clinic, Somafree, Spectacular Optical* son instituciones correspondientes respectivamente a los films del director: *Crimes of the Future* (1970), *Rabia* (1977), *Cromosoma 3 "The Brood"* (1979) y *Videodrome* (1982). La realidad no se desvirtúa sino que se ajusta añadiendo espacio a las nuevas necesidades del dispositivo y su progreso para dar forma y cuerpo a esa nueva realidad. Un cuerpo nuevo de nueva carne. Se pregunta qué sentiría una célula como parte de un organismo, una de la piel, o del cerebro, cómo serían sus experiencias. Porque estas forman parte de un todo que ellas mismas han construido:

Eso es lo que me fascina de las instituciones. Una institución es realmente como un organismo, un animal multicelular en el que la gente son células. La propia palabra "corporación" significa cuerpo. Una encarnación de personas en un sólo cuerpo. Es así como lo pensaron los romanos. Cinco personas formaban y se convertían en un sexto cuerpo, sujeto a las mismas leyes de cada individuo. Yo lo relaciono con el concepto de un humano, en el que las células cambian regularmente. Viven y mueren sus propias vidas, y, a pesar de todo, el flujo global de la existencia del cuerpo como individuo parece ser consciente. ¿Cómo funciona eso? Es muy misterioso.

(Cronenberg, 2008: 63-64)

Para Foucault (1977) las instituciones se comunican en red como un dispositivo que alberga otros dispositivos a su vez: discursos, instituciones, arquitectura, instalaciones, leyes, administración, enunciados científicos y proposiciones filosóficas y morales... cuya función es formalizar lo dicho y lo no dicho. El dispositivo es espacio

del saber/poder en el cual se procesan las prácticas discursivas como las no discursivas y su relación no es de “base estructurada” sino que se da organizada en base a las posibilidades de las enunciaciones de la experiencia (genealogía del poder), que a su vez responden a las posibilidades de la historicidad del acontecimiento (a priori histórico). Elementos heterogéneos que crean un cuerpo homogéneo. Todos esos cuerpos fueron creados para atender a una urgencia, como acontecimientos respondiendo a nuevas necesidades. Por otro lado, se niega a hablar del poder como uno, así que lo nombra como relaciones del poder, “el poder está en todas partes, no es que lo englobe todo es que viene de todas partes” (1977: 113). Vivir en sociedad implica “vivir de tal manera que sea posible la acción de unos sobre la acción de los otros. Una sociedad sin relaciones de poder no puede ser sino una abstracción.” (1977: 219)

Un todo de tal magnitud al que Cronenberg responde a medida: confundiendo las partes. Dado que el poder viene de todos los lugares, incluso de dentro de nuestro cuerpo, ¿por qué no figurarlo, por qué no incluirlo orgánicamente en él, en un cuerpo homogéneo? *Videodrome* es una ficción retro-futurista, pero la pantalla no ha dejado de ser una metáfora atemporal, aunque en el presente hayamos superado el simulacro y la ficción de internet, y hayamos dejado de prestar atención a la novedad de las nuevas tecnologías. La insubordinación es la sombra de la presencia del poder y por consiguiente le sigue a todas partes. La pantalla refleja y proyecta, pero no una sola cosa, sino una multitud de subjetividades que son nuestros temores. Suponemos que la sumisión es lo que nos hace mirar fijamente la pantalla y la entendemos como un enemigo que nos aliena. Pero también podemos entender la alienación como un estado de alegría, o podemos entender la sensación de que la pantalla nos aplanan en un potente estado de tranquilidad. Michaux describe así a la niña maléfica e insubordinada de *Poltergeist*: “Por mucho que la observemos no le vemos hacer ni un gesto sospechoso. Se mantiene habitualmente tranquila. Ningún esfuerzo en su rostro. Ninguna crispación. Ninguna tensión. Nada de especial en su actitud. Pero sería capaz de *insumisión*, y una famosa insumisión con una

fuerza de gigante. Cansada sin duda de las actitudes de restricción, perturbaría el insoportable interior en el que nada ocurre. No es arte-registro que no le interesa, ni siquiera farsa, nada que vaya hacia lo gracioso, o hacia lo trágico, o hacia lo teatral... Nada de plan. Dispersión.” (Michaux, 2015: 985-1038 en Didi-Huberman, 2020: 26)

Max Renn es tragado por la pantalla en *Videodrome* y ahí se pierde como sujeto. Y ahora, ¿la niña de *Poltergeist* va hacia la luz para ser absorbida, o será ella quién abrirá sus fauces para engullir el aparato? Diferentes respuestas a un mismo estímulo. Los dispositivos inscriben sistemas en el cuerpo del individuo, esquemas generales que no se pueden atender concretamente, ya que orientan prácticas singulares. Cada persona no transita por el mismo lugar ni al mismo tiempo dentro de los dispositivos. Los dispositivos son inútiles en el momento de decirle al individuo cómo ha de comportarse en cada situación, más bien funcionan como una provocación. La proposición viene con la respuesta. Una institución ofrece un espacio simbólico, pero no puede designar qué es lo que tiene que decir, hacer o pensar. No puede, aunque lo intente, adelantar la respuesta. La norma ordena las prácticas, pero no es práctica en sí misma. La práctica se obtiene de un cierre de la psique del sujeto, es lo que él quiere que sea, su posición hermética y huraña, ante la amenaza de ser engullido.

La buena noticia es que ninguna institución acaba por amparar del todo a la persona que hace arte, no puede cumplir sus promesas. Y es obvio que todas las personas están en este aspecto, más o menos escarmentadas. Hubo una buena deuda, pero nunca hubo tal confianza. El dispositivo asumido por el artista o impuesto por la institución es bastante precario y cambiante, no acaba por ofrecer ninguna seguridad que no sea la de improvisación a la vuelta de esa esquina. Fue recíproco, pero sólo durante un instante. Tomar y correr. Para sobreponerse a la culpabilidad, hace falta pensar y pensarse plásticamente, saber mutar, manipular las agendas, los objetivos o tal vez tener la capacidad de mutar.

Por ejemplo, para Jean Baudrillard, Warhol era un mutante. Hacía lo contrario de los que utilizan la técnica, sirviéndose del material bruto para rehacerlo arte. “Estos sólo explotan la técnica para crear la ilusión. Warhol es capaz de eliminar cualquier imaginario de una imagen y reducirla a un producto visual puro” (Baudrillard, 2000: 105). Como mecanismo radical de la ilusión técnica, el hacer maquinal de Warhol convertía todas estas interpretaciones de su obra en satisfacción para todos. Warhol funcionaba como la máquina. Es la auténtica metamorfosis maquínica. Las figuras habían sido arrebatadas de los deseos trascendentes, de su imaginario anterior, dejadas únicamente a la inmanencia de la imagen, presentadas como un material banal. No son banales por reflejar un mundo banal sino porque imposibilitan los intentos de interpretación, no había nada que decir. “No falta nada, está todo. La mirada desprovista de afecto. La gracia difusa. La languidez del tedio, la palidez inútil, el elegante exceso, el asombro esencialmente pasivo, el saber secreto y hechicero... La ingenuidad de un niño que masca un chicle” (Warhol, 1996 en *Mi filosofía de A a B y de B a A* citado en Baudrillard, 2000: 105). También para Dan Graham, Warhol consiguió librarse del control de la interpretación imposibilitando su manobra a través de “la adaptación en la superficie de fenómenos-ya-representados (...) Para el espectador tiene lugar un cierre psicológico; la psique de Warhol es lo que uno quiere que sea, en tanto cliché mediático” (Graham, 2008: 79).

No me queda más remedio que volver al principio de este capítulo y ponerlo en duda, porque he hecho un cruce transversal a saltos y sin obstáculos, como en un videojuego. He avanzado a esta velocidad de pensamiento por todo lo que me preocupa cuando salgo del confort de mi taller: el momento del contraste, la incomodidad que produce la idea de interpretación, el riesgo y el deseo de legitimación, la soledad y la frialdad del espacio, o simplemente el momento de contacto con el exterior, con la gente. Lo he reducido todo a un itinerario de mis miedos. En resumen, en una trayectoria esbozada que se ajusta a lo que le pasa a mi cuerpo en el momento de exponer. Lo he justificado todo mediante el temblor y dudo de todo esto como dudo de cualquier balbuceo orgulloso. Pero me perdono, porque pienso que no es tan

extraño, en definitiva, que se precipite así. Ya que reconozco que paso de soslayo por todo esto, tratando de no detenerme en ello para no acabar descompuesta. En esencia, se trata de sobreponerse a lo que no puede ser ignorado. Otro modo de decir que se trata de dar la espalda como si dieras la cara. O el complejo de no abordar algo, cuando no abordarlo es precisamente eso, tratarlo directamente.

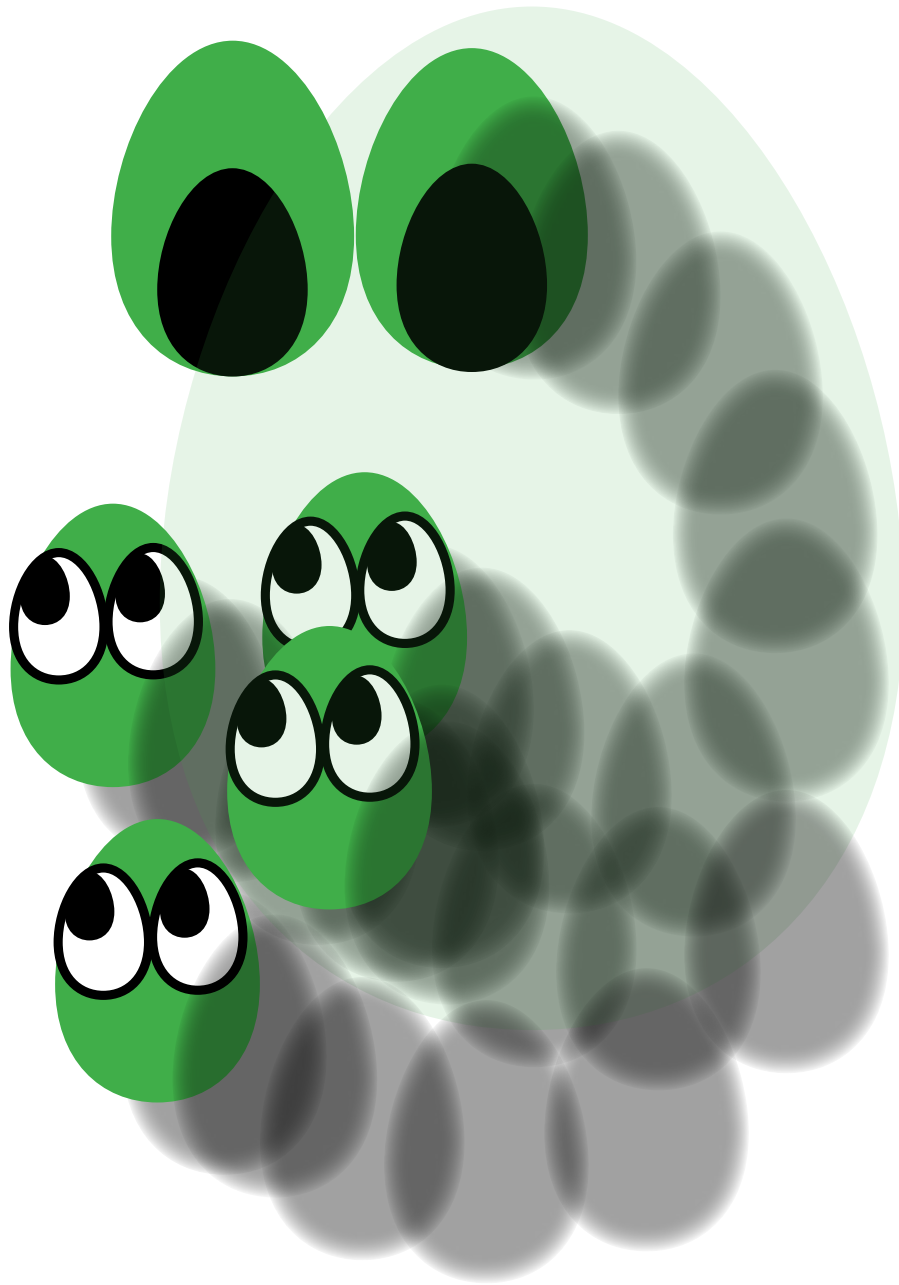
Para concluir en una idea que puede resolver la deriva de este capítulo, aprovecho la oportunidad de que Cronenberg haya podido eludir por mí, por fin, el lastre de la responsabilidad social. Que ver *Videodrome* (1982) una vez más me recuerde que puedo mutar tantas veces como sea necesario, cada vez que me halle en un callejón sin salida. Que pudiera poner tanta distancia como le permite la técnica. Que pueda ahora sentirme cliché para salir del terror del cliché. O que pueda engullir en vez de ser engullida. Que todo sea y sea a favor de la práctica y, sobre todo, de sobreponernos al malestar aunque implique un poco de violencia. Que la alucinación aplaste de vez en cuando a la interpretación.

Pienso después de ver *Videodrome*: ojalá Max hubiera sido capaz de tener un buen viaje, en vez de ser tragado por toda la abyección al ser consciente del dispositivo. Ojalá sus órganos no hubieran desaparecido y no los hubieran sustituido las cintas de vídeo que respiran, la pistola fálica y la televisión venosa. Pero es que, al final, no le quedará más remedio que manipularse a sí mismo hasta conseguir ser fabricado por los flujos de su deseo, mutado o reencarnado en una nueva carne, mitad máquina, mitad orgánica. El modo de producción social capitalista es una forma de organización de la producción deseante encarnada en el film por Barry Convex, dueño de *Optical Specular* y la ambigua Bianca O´Blivion, quien dirige la organización social *Misión del rayo catódico*, cuyo deber es lograr que las máquinas deseantes deseen lo que conviene al sistema, en este caso encarnado por *Videodrome*. El deseo de las pequeñas máquinas sádico-paranoicas (Max Renn y Nicki Brand) es aliado de los aparatos represivos –videodrome, la gran máquina alucinatoria que produce máquinas culposas, paranoicas y consecuentemente,

3. Obsesión 3. Fuera del taller

reaccionarias y fascistas- "...al final, Max consigue manipular esta nueva realidad en la que se encuentra para hallar su propio equilibrio" (Rofley, 1997: 2002). *¡Larga nueva a la vida carne!*, dirá el mensaje de *Videodrome*, *¡larga nueva a la vida carne!*, repetirá Max hasta entrar en el mensaje y convertirse en él. Cuando pierde su identificación, abruptamente la recupera. La alienación como camino hacia una nueva identidad, adaptada y mejorada. Terminar descompuesto de la mejor manera posible, es decirlo como lo dijo Artaud:

vereís mi cuerpo actual
saltar en pedazos
y reunirse
bajo diez mil aspectos notorios,
un nuevo cuerpo
con el que no podréis
olvidarme
nunca jamás.
(Artaud, 1977: 114)

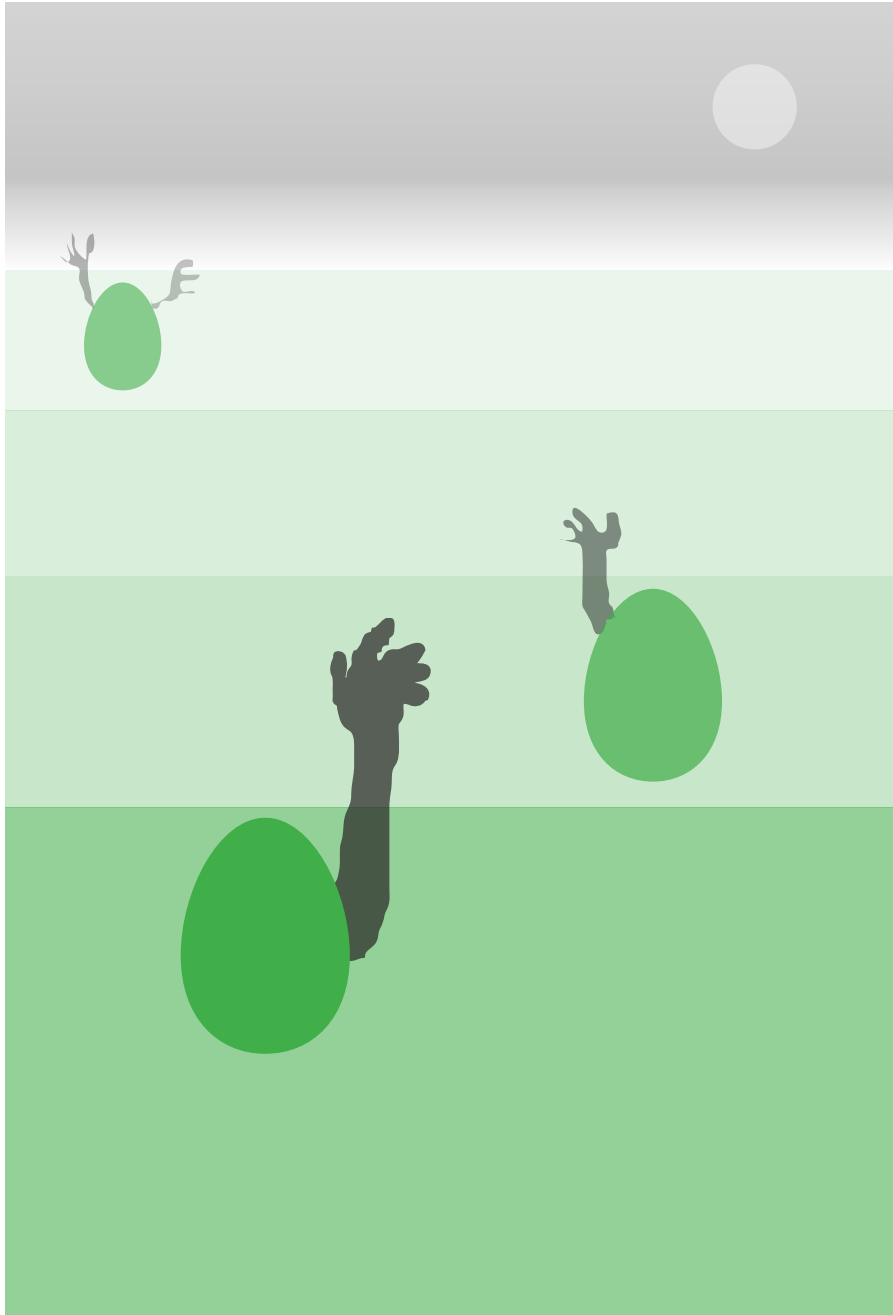


Todos los públicos

Ponerse una pinza en la cabeza,
es un gesto de concentración.
Es una rutina de muerte,
la que quería, la que le robaron.
Pensé en no ir pero fui,
estuve en la bienal de Berlín,
algo de antropólogos. Ilustraban
dos directos de Nina-povera
y otros restos de Nina-negra
sin reverberación o casi. Instalaban
cromos vivos en la entreplanta de ladrillo.
Sabía que me enfadaría.

Sabía que me enfadaría,
no era la música de antes.
Pregunta a la Nina-Alioscha,
se dice que un elefante lloró
la primera vez que le quitaron la cadena.
Una Nina-elefante o Nina-Brecht:
“¿En épocas tristes se cantará?
También se cantará en las épocas tristes.”

Me agarro con fuerza a la ortiga que pensó:
tomar el arte por el lado de sus efectos sociales
se parece a tomar el rábano por las hojas.
¿Estaría de acuerdo la Nina-Simone que dijo:
“a tomar por culo” cuando aporreó la colilla
y pegó el chicle contra el piano?
Por ser impopular y sin idea en curso,
Nina-Moore me escupe del poema,
si no estaba ya fuera.
La cabeza era luna, la cabeza.
Nos orinamos encima, hemos fallado.



Los muertos nacen

En ese instante de su mortal ensoñación, el hombre vivo que ha llegado ante una muralla de una identificación imposible retira su alma con brutalidad.

(Artaud, 2005: 289)

Estoy a mediados de septiembre del año 2021, y esta es la fase final de mi texto, cuya escritura comencé, según compruebo en mis primeros archivos guardados, hace ocho años. Este texto habla por tanto de una década de mi trabajo. En este lapso de tiempo, me he mudado de ciudad y de estudio dos veces, he sido madre, he realizado muchas exposiciones y he tenido altibajos emocionales de todo tipo. Mi cuerpo, mi rostro han cambiado bastante, mis dibujos no tanto.

La sensación que tengo al mirar mi trabajo hacia atrás es abrumadora y confusa, pero también puedo ver que esta década de trabajo ha significado la maduración de un proceso. La distancia me permite ahora poder analizar cómo comencé, con un deseo muy fuerte de afianzar algo que empezaba a ser una serie de movimientos intuitivos en relación a ciertas imágenes que me obsesionaban, y que mi mente necesitaba revivir continuamente. No puedo hablar demasiado de ellas, porque siguen significando para mí un misterio. Sí que puedo diferenciar que mi relación con estas imágenes ha cambiado de intensidad. También es cierto que sólo puedo referirme a ellas objetivamente, al nivel de la imagen, porque el tiempo transcurrido me hace difícil recordar con claridad la experiencia de cada momento.

Recordar es producir ficción. Es un acto de modelar ciertas imágenes y de tapar grietas. También es un acto de abrir agujeros para que salgan los recuerdos de verdad (con su parte imaginaria). Pero sobre todo, recordar implica hacerlo a nuestro favor. Añadir eventos, añadir efectos. Nos gusta fantasear. Podemos hacer que

una escena sea más dulce o más trágica, según nos convenga. Podemos hacer que un verano sea más verano. Podemos introducir personajes que no existen, o recordar aquellos que no existían y afirmarlos. Marina Tsvietaieva introduce al diablo en sus memorias (1991). Narra su infancia a través de la relación con su amigo imaginario: el diablo que le espera en su habitación. A veces es un dogo con la piel aterciopelada y gris siempre cálida, siempre sentado en su cama y ajeno a los demás protagonistas. O bien es un calefactor de acero. Poco importa lo que sea, Marina nos recuerda que la rememoración es ficción: introducimos algo. *El Diablo* es un título tan real como su infancia.

Esta coincidencia con la sensación de introducir también me ha sucedido después de leer a Joseph Roth, concretamente *El Leviatán*, una novela corta que describe la relación de deseo que Nissen Piczenik, comerciante judío, tiene con sus corales. El Leviatán es un ser marino con quien el comerciante se comunica y que le concede todo lo que tiene que saber para gestionar toda su relación con los corales y además la atracción de un misterio. Su vida gira entorno a ellos y a su misterioso origen: regalos del Leviatan. Sus cabellos son del mismo color que los corales. En su casa, antaño visitada por sus numerosos clientes que después escasean, no hay nada más que corales apilados en todas las superficies. No ha tenido hijos y en su hogar lo único que hay además de sus corales, es su mujer, a la que es completamente ajeno, y con la que guarda una relación fría que sólo se templó a través de los guisos que ella le prepara. Su mujer no existe, los corales son su mundo en el que envejece. Pero todo se resquebraja cuando descubre que un competidor de un pueblo cercano, vende más corales que él y le roba la clientela. Además su producto no es como el suyo, es un coral falso realizado con celuloide. El comerciante judío, que nunca había abandonado su pueblo, siente una urgente necesidad de salir a descubrir y dismantelar a su competencia. En la aventura, descubre que todos saben más de los corales que él, desde el pescador joven que conoce en su primer viaje de barco, hasta el comerciante adversario. El Leviatán era la forma del deseo inocente del protagonista, ambición que se corrompe al contacto con la realidad. Hace

poco leí la autobiografía de Tracy Emin, y me sucedió algo parecido. En su libro, la rememoración, abre todas las ventanas de vez en cuando. Los poemas que escribía Edward Munch, explican mucho de sus obsesiones, sobre todo de sus decepciones. No hay obra sin la persona. O la obra sin persona es un desierto.

Puede que madurar suponga aprender a filtrar, a depurar, no lo sé. En fin, es algo que se dice desde una generalidad y que se asume como propio. Pero mirando hacia atrás mi trabajo, está claro que hay un tamiz. En este tiempo ha habido una especie de criba natural, sobre todo al nivel de la emoción. Por un lado, las imágenes se han hecho más personales, supongo que a medida que he perdido el miedo al tema (o a la ausencia del mismo) y me he centrado en seguir el señuelo de mis propias imágenes, en vez de sucumbir a pensar en un ideal de forma que tiraba de mí en sentido contrario. Necesitaría un plazo de otros diez años para encontrar la forma de explicar esto, así que aquí se queda.

La forma en la que he sido capaz de seguir determinado señuelo, ha sido aceptando y acostumbrándome a un lugar emocional en el que me encuentro con mis imágenes. Este lugar es algo así como una zona oscura desde la que las cosas se van formalizando una a una, como si se tratase de un cuarto de revelado fotográfico. Es por ello que aún sin saber si acierto, me aproximo diciendo que dibujo para recordar. No rescato recuerdos, pero sí que rescato emociones que provienen de esos recuerdos. O bien la imagen surge de la huella que han dejado en mi cuerpo. La imagen emerge del papel o de mi cuerpo, no lo sé muy bien. Pero siento que no es que la piense, sino que esa imagen estaba ya ahí, y simplemente la proceso. La zona oscura de la que hablo, y a la que me referí al principio como negrura, se parece a cuando trato de hacer memoria y no lo consigo. Por eso, tiendo a poner al mismo nivel crear y recordar. Aún sin lograr saber si acierto, o si sólo me aproximo.

Reconozco que cuando trataba mis imágenes al principio, mis emociones eran dramáticamente ingenuas pero que acertaban al acercarse al riesgo a tortazos. Algo

así como una polilla que se la pega contra la bombilla y vuelve otra vez. En estos diez años también ha cambiado que he dejado de conducir debido a una visión que tuve en la carretera sobre la posibilidad de morir. Ni siquiera fue una experiencia, sólo fue la idea que recorrió mi mente, durante un segundo y sin motivo aparente. Después no volví a coger el coche, he aquí la importancia de una idea.

Tengo nostalgia, me gustaba mi atrevimiento al principio cuando dibujaba. Aunque reconozco que añoro esa atracción que desembocaba en aquella insistencia y el posterior tortazo imaginario, también soy capaz de ver que tenía un problema de visión de animal nocturno. Desconfiaba de mis sentidos y madurar en mi caso ha sido darles demasiada importancia. A favor y en mi contra. Ya no conduzco en la carretera, pero dibujo como conducía entonces, con esa relajación. Es algo que ha ayudado a que mis imágenes se sucedan, no es que yo tenga que sacarlas de ningún sitio ya, porque están en la carretera. Estoy en la autopista y cada poste que pasa me proporciona la siguiente, son tantas que cojo unas y otras las dejo pasar. Mis imágenes, o lo que se supone que sean en la traducción de las mismas a través de esas repeticiones tontas del principio, han abierto chorro, han cogido inercia. Se han ido afianzando desde el nivel de la forma más básica hasta la mitología que me impide volver a coger el coche real en la carretera real. ¿Debería decir entonces miedo en lugar de drama?

Pienso en ambos casos que el movimiento actual, más o menos torpe que antes, es igual de agónico. Tiende hacia la muerte. Pero si me detengo en ello es también un movimiento de alumbramiento. Y también me doy cuenta de que esa idea de ir hacia el final no es mi idea, ni mi vivencia. Tan solo una justificación lógica o una justificación gravitatoria. La trampa reside en que es una obsesión de adelantar el final, como si el gesto fuera esbozado en un único sentido. Si analizamos el movimiento vemos que sólo tiende hacia la salida. Hacia el límite de la presión para descargarse. Morir como para relajarse. ¿Tengo que entenderme entonces como una especie de manguera? Encuentro en un poema maravillosos de Mina Loy este verso, que se me ajusta muy bien:

3. Obsesión 5. Los muertos nacen

Relajación

Negación de mí misma como unidad

intermedio vacuo

Debería haberme vaciado de vida

Dando vida

Ya que la conciencia de crisis

recorre

Velozmente los yacimientos subliminales de procesos evolutivos

¿Acaso no he

Examinado

Alguna vez

Una polilla de pluma blanca muerta

Poniendo huevos?

Un momento

Siendo entendimiento.

(Loy, 2009: 30)

Lo que sí podría afirmar en estos años es que madurar, para mí, ha significado aprender a amar. Lo cual es sospechosamente contrario a filtrar. Lo cual es precioso. Es el conocimiento más valioso que tengo. Con ello quiero decir dos cosas. Una: quizá haya superado una parte de mis conflictos, y dos: puede que sea capaz de tener una relación más personal con mi trabajo. Las cosas que amo mueren y nacen, y por suerte, no lo hacen conmigo. Madurar entonces es confundir el momento o perder el límite. *Alfanhuí* de Rafael Sánchez Ferlosio es uno de esos libros que se puede leer tanto en la edad adulta como en la niñez. Yo lo leí cuando tenía diez años y produjo un fuerte impacto en mi imaginación, hasta tal punto de que algunas de sus escenas están enganchadas a mi cabeza y puedo confundirlas con recuerdos reales. Una de las imágenes que me obsesionaron, y voy a evitar citar literalmente por respeto a lo que conserva mi recuerdo y no quiero perder, es la siguiente: el niño Alfanhuí en una de sus aventuras ve en un prado a una yegua que da a luz a un potro muerto.

La tremenda imagen es la de un potro naciendo y muriendo a la vez. Es como si se tratase de la confirmación de los dos extremos y de la transformación. El campo, el espacio sinceramente entendido en relación a sus extremos.

Hay una pequeña trampa en ese recuerdo del potro que nace muerto. Tal y como lo he formulado, parece que lo que importase es la muerte como un momento dramático, pero en el libro es una escena bellísima, porque se detiene en un borrado de la propia escena. Recuerdo que el artista y amigo mío Raúl Domínguez una vez me dijo que la flor es el extremo más cercano a la muerte de una planta. Las experiencias del niño Alfahuí, digeridas por mí, hablan más del nacimiento de su visión de poeta (hacer y deshacer) que del cansancio existencialista (terminar). Como para Artaud, “en ese instante de su mortal ensoñación” (Artaud, 2005: 289), el niño vivo retira su identificación de la muralla imposible. “Para los poetas el yo es la pérdida del yo”, como dice Anne Carson: “El yo se forma en el límite del deseo y el conocimiento del yo surge del esfuerzo por dejarlo atrás” (Carson, 2020: 71). Para los poetas es la pérdida del yo, y para los artistas ¿qué es?, ¿la pérdida del objeto? ¿La necesidad de dejarlo atrás? Y en este caso, ¿ese esfuerzo por dejarlo atrás puede convertirse en una voluntad de deshacerlo? Pero no confundirse, deshacerlo no es destruirlo o, como dice Simone Weil, es un acto de descreación aplicado al objeto:

Descreación: hacer que lo creado pase a lo increado.

Dstrucción: hacer que lo creado pase a la nada. Sucedáneo culposo de la descreación.

(Weil, 2001: 95)

Madurar en el trabajo significa entonces algo así como dejarse. Dejarse morir, dejarse amar. Relajarse. Deshacer. Mi trabajo se ha relajado en los últimos años sensiblemente. Y todo me ha resultado mucho más fácil. Hasta que eso ha sido posible, entiendo que he tenido que sufrir varias transformaciones al nivel de la imagen que hicieron que retirara mi identificación de lo que hago. De manera que se diera la

paradoja de que aquello que nace muerto sea a la vez la parte más violenta y la más sensible. Es lo que parece: una transgresión. Retirar la identificación, es retirar al mismo tiempo la responsabilidad.

En términos judiciales ser declarado interdicto, significa retirar a una persona del ejercicio de ciertos derechos o posesiones, ya sea por padecer alguna incapacidad mental, estar en quiebra, por antecedentes penales u otras situaciones. Significa expropiar a esa persona sus bienes y dárselos a otra porque no puede ni sabe gestionarlos. Es una analogía bastante cutre, pero quiere quedarse conmigo de fondo. Por otro lado, para Bataille (1980: 90-122), el interdicto es la ley ineludible que es propensa a ser eludida. Viene siempre de la mano de la transgresión. En el mundo primitivo, el primer interdicto es el movimiento ciego de la vida que se resume en actos de reproducción y muerte. Y los primeros actos de transgresión iban destinados a la superación de esa angustia.

La vida no deja de engendrar, pero para aniquilar lo que engendra. Los primeros hombres tuvieron un sentido confuso de ello. Opusieron a la muerte y al vértigo de la reproducción el rechazo de los interdictos. Pero jamás se encerraron en ese rechazo; o más bien no se encerraron ahí para salir lo más rápidamente posible: salieron de la misma manera que entraron, bruscamente resueltos.

(Bataille, 1980: 122)

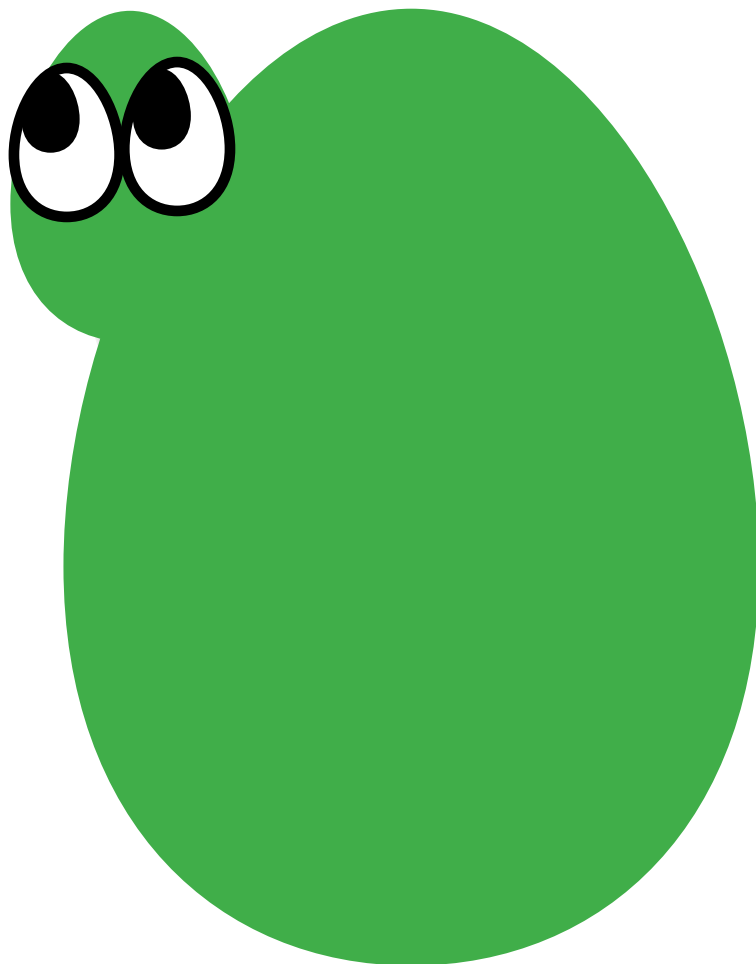
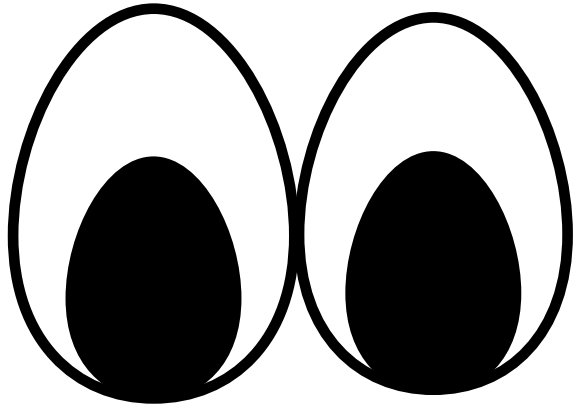
Madurar, en el trabajo puede significar simplemente dejar de intentar madurar. Aceptar que no se puede gestionar la vida con sus dos extremos. En una palabra: resignarse. Salgo de la misma manera que entré, bruscamente resuelta. El miedo a la muerte, el miedo al amor siempre de la mano, y mientras tanto, algunos intentos de hablar con ellos. Revolverse es de lo más natural. Levantarse nos hace hermosos. Pienso que la intimidad es mirar a las cosas desnudas. Madurar puede tener algo que ver con desnudar a la muerte y mirarla de cerca. La muerte desnuda es como

un niño y este tipo de intimidad no es transgredida. Quiero creer que es así, que mirando la piel suave de la muerte podemos comprender que no es necesaria la fuerza, o que forcejear nos entorpece. Tener nostalgia de morir, entregarme, me produce mucho alivio.

Dicen que las uñas de los muertos siguen creciendo bajo la tierra mientras haya en el cuerpo un resto de la fuerza que los sostuvo en vida. Algunos piensan que es el efecto de la nostalgia que en las ánimas nuevas entorpece el camino de las tinieblas. Imágenes o resonancias que les atraviesan la carne hasta los dedos y les conducen a la nada, otra, distinta a la de aquella que ya les pertenece.

Yo llevo de la mano un muerto. Cuando percibo el arañazo gélido de sus uñas en la palma de mi mano respiro hondo para ahuyentar la nostalgia que le acompaña.

(Maillard, 2016: 128)



Borde sin exagerar

Yo no sé cuántos años tenía, pero soñé que estaba subida a un andamio tallando fácilmente el David de Miguel Ángel, con una bata blanca y hablando italiano con mis asistentes alegremente.

Esto puede significar que ya contaba con una gran ambición y sensibilidad artística, o que desde muy temprano me gustaba mucho el cuerpo de los hombres.

En otra ocasión soñé también que mi instituto había sido sustituido por un cubo de acero, sellado y hermético. Dentro estaban presos mis amigos más cercanos y a todos les inyectaban heroína para que siguieran estudiando.

Mi hermana estaba allí y yo traté de salvarla. Para ello me infiltré y traté de evitar la droga. Afortunadamente, un amigo nos ayudó a salir de allí en un tren que movía mercancías y salía fuera del recinto una vez a la semana. Mi amigo parecía de fiar hasta el último momento en el que me clavó el pulgar en la muñeca con la mirada transformada. Karima se sacó entonces sangre con una jeringa, para demostrar que somos una familia de extremos.

En un tercer y último sueño, se quemaba una fábrica en Zorrozaurre, un incendio muy gordo. Había gente dentro totalmente calcinada. Me cargué todos los muñequitos que pude, bastantes porque eran ligeros como cerillas. El olor a chamusquina era muy real.

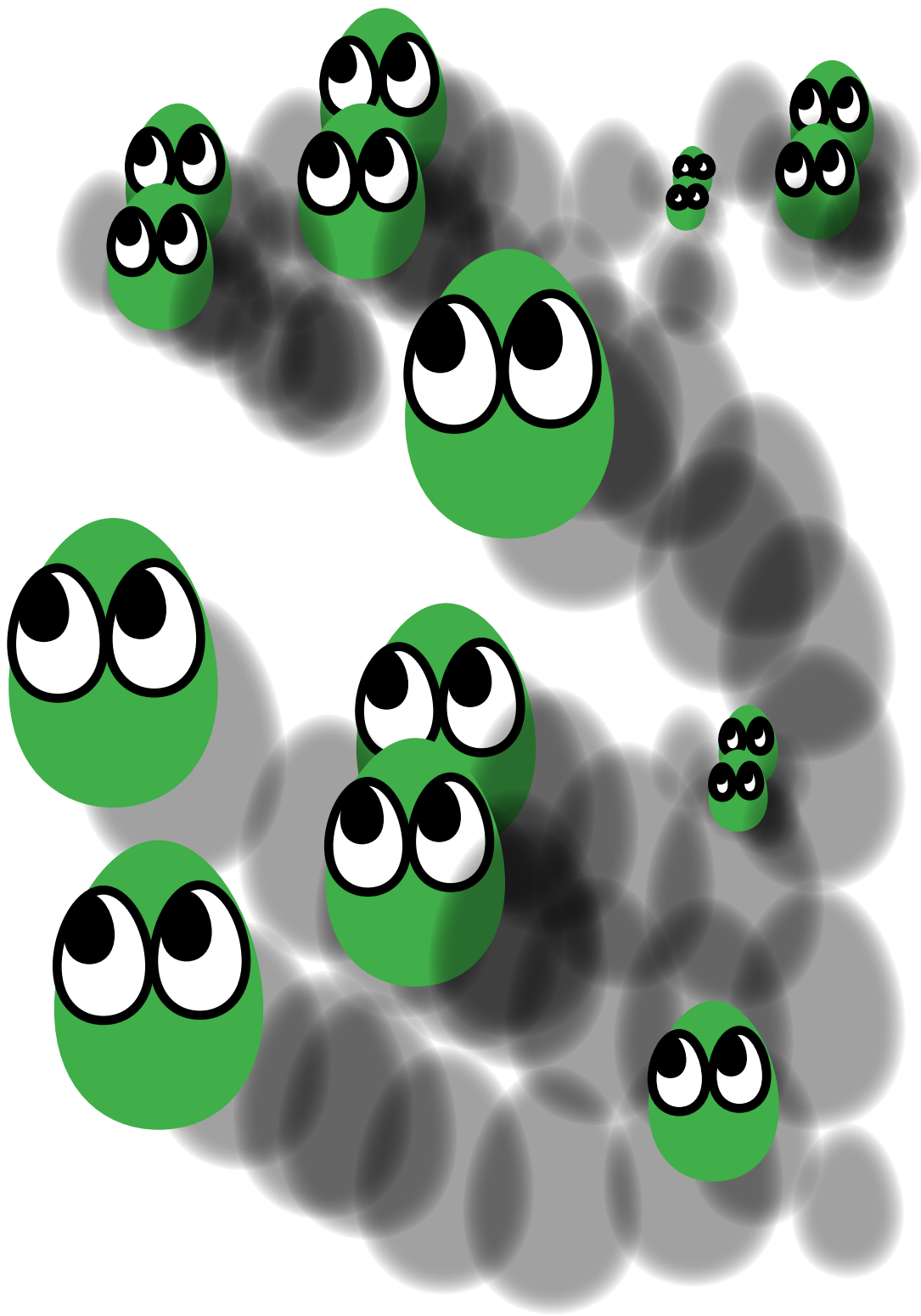
3. Obsesión 6. Borde sin exagerar

De verdad, el imaginario es una comedura de coco.

Cuando escribí estas notas estaba colocada, pero cuando soñé estos sueños estaba dormida.

A veces me encuentro tan en el borde, que me pregunto cuanto tiempo me queda para perder toda credibilidad.

Con esa idea tonto casi todos los días.



Ensoñación

Un criterio para lo real es que es duro y rugoso. Uno encuentra algunas alegrías en ello, pero no placer. Lo que es agradable es ensoñación”

(Simone Weil, 2001: 97)

Bataille advierte: para salir lo más rápidamente posible de la angustia no llegamos ni a entrar, pero nos acercamos mucho. Se trata de disfrutar del riesgo de la aventura y de la sensación de pérdida de energía. Esa sensación de peligro es una ensoñación, porque se da a nivel simbólico. Ocurre que la pasión da sentido al hecho banal de acercarse. “En los límites de lo posible la angustia es deliberada en el sacrificio”. Por eso el sacrificio es necesario en las religiones: “es una representación reducida al episodio final, en el que la víctima animal o humana, se arriesga sola, pero se arriesga hasta la muerte.” (Bataille, 1980: 123)

El juego de la angustia siempre es el mismo: la angustia mayor, la angustia hacia la muerte, es lo que los grandes hombres desean, para encontrar al fin, más allá de la muerte, y de la ruina, la superación de la angustia. Pero la superación de la angustia es posible con una condición: que la angustia esté a la altura de la sensibilidad que la convoca.

(Bataille, 1980: 124)

En el juego simbólico, es por tanto esta sensibilidad tan importante lo que le da la medida a las cosas. La sensación da sentido al sentido de acercarse al riesgo. La relación es erótica. Para Anne Carson, “Eros es una experiencia disolvente”. Cuando una está excitada por el amor tiene una idea acentuada de su propio yo. Se siente más que nunca. La sensibilidad da la medida del yo en este caso. En cambio, para los poetas, el cambio del yo es la pérdida del yo:

Sus metáforas sobre la experiencia son metáforas de guerra, enfermedad o desintegración corporal. Esas metáforas adoptan una dinámica de asalto y resistencia. El epicentro del poeta es la tensión sensual extrema entre el yo y su medio, y la imagen que predomina de esa tensión es peculiar. En la poesía lírica griega, Eros es una experiencia disolvente. Es costumbre llamar al mismo dios del deseo “aflojador de miembros” (...) El amante al que convierte en víctima es un trozo de cera. ¿Es disolverse algo bueno? Queda un poco ambiguo. La imagen implica algo sensualmente delicioso aunque venga acompañado de ansiedad.

(Carson, 2020: 72)

Cuando trato mis imágenes, estoy dibujando a través de impulsos, a veces con elevados niveles de ansiedad. Y en algunos momentos, el intercambio simbólico que está sucediendo gracias a este modo precipitado de apuntar las visiones que se están teniendo, desemboca en un lío temporal que intercala lucidez con momentos de desvarío. Tengo que pensar que la ansiedad es lo que posibilita que fluyan las imágenes pero también pone mi percepción en un estado vulnerable. Una se deshace en el proceso como el muñeco de cera que ejemplifica al amante o al poeta griego.

“Un profesor”, escribió Frobenius en un célebre texto sobre el poder del mundo daimónico en la infancia, “está escribiendo en su despacho y su hija de cuatro años corretea por la habitación. No tiene nada que hacer y lo está molestando. Entonces él le da tres cerillas usadas diciendo: “Toma, juega”, y, sentándose en la alfombra, ella empieza a jugar con las cerillas: Hansel, Gretel y la bruja. Pasa un tiempo considerable durante el cual el profesor se concentra en su trabajo, pero de pronto la niña corre hacia él mostrando todas las señales de un gran espanto. “¡Papá, papá, llévate a la bruja, no puedo tocarla más!”

“Una erupción de la emoción” observa Frobenius.

(Campbell, 2016: 50-51)

La razón de la alucinación que percibo cuando estoy frente a mis propios dibujos puede estar en que aunque piense que es material propio, no lo es. Cuando estoy tratando imágenes, estoy tratando con el mundo de las imágenes universales. Es decir, aunque estoy creando mi propio mito, éste no es ajeno a aquellos que me atraviesan como ser humano. Soy un animal cultural. Y mi juego no es diferente a los otros juegos, que se inscriben en el mismo festival mítico primitivo, el de las máscaras de Dios, que narra Joseph Campbell. En éste ritual mítico hay tres elementos: una máscara, una referencia mítica, y una persona que se desplaza de la mente y formula un cambio de punto de vista de la esfera secular normal. Todo ello se representa dentro de una esfera teatral o de juego, “donde las cosas se entienden como diferentes las unas de las otras (...) donde se aceptan por lo que se *experimenta* que son, y la lógica es la de *hacer creer, como si.*” (Campbell, 2016: 50)

Campbell coloca la intensa experiencia mitológica, en la capacidad mágica (daimónica) de la infancia y en el juego que posibilita la erupción de la emoción. También sitúa en las religiones primitivas los primeros rasgos del elemento lúdico en la cultura que produce formas simbólicas arcaicas, que estructuran los mitos posteriores. Repeticiones en relatos religiosos que orbitan alrededor. Pero lo más importante es que proviene de un juego. Campbell nos recuerda que el intelecto no es la fuente de tal espíritu lúdico: “La mitología no se inventa racionalmente; la mitología no puede entenderse racionalmente” (Campbell, 2016: 76). Lo mismo se podría decir del arte en otro contexto.

Tal y como dispuso Freud (2011: 117- 119), la clave del animismo y sus fundamentos estarían en la muerte, que el filósofo alemán Schopenhauer ya había situado anteriormente en el lugar límite, umbral de toda filosofía. Las intensas impresiones que la muerte produjo en la persona, y el significativo de destino ineludible que acarrea consigo, hizo que las sociedades primitivas creyeran en el alma y en el demonio. Constituyendo este conjunto de creencias lo que Freud llamó la fase animista, que fue sustituida después, en la evolución de las sociedades por la fase religiosa, y

esta a su vez, por la fase científica. La omnipotencia de las ideas cambia con ello considerablemente:

En la fase animista, se atribuye al hombre a sí mismo la omnipotencia; en la religiosa, la cede a los dioses, sin renunciar de todos modos seriamente a ella, pues se reserva el poder de influir sobre los dioses, de manera a hacerles actuar conforme a sus deseos. En la concepción científica del mundo no existe ya lugar para la omnipotencia del hombre, el cual ha reconocido su pequeñez y se ha resignado a la muerte y sometido a las demás necesidades naturales.

(Freud, 2011: 119)

Hay en cambio una realidad señalada por Freud, y es precisamente nuestra confianza en el poder de la inteligencia humana. Es tanta la seguridad que es localizable incluso en el pensamiento científico, que aún contando con las leyes de la realidad, todavía guarda presentes las huellas de la antigua fe en la omnipotencia de las ideas. Me siento de nuevo en la necesidad de nombrar y después de separar arte de psicoanálisis. Encuentro algo que me puede servir: cuando Jacques Lacan introdujo *El seminario 11* (1964), se hacía la pregunta: ¿qué es el psicoanálisis? Sin responderla directamente, surge material para posibles respuestas, por ejemplo que está fluctuante entre ciencia o religión. Aún tratándose de una pregunta ontológica, y sobre todo tratándose de su campo, y aquí la diferencia, lo cierto es que en esa marginación del tercer factor, evidencia la negación primordial del animismo, como inteligencia humana. Ya que parece que el término mágico ha quedado obsoleto o excluido de los campos de saber, ante la determinada evolución del intelecto y de las sociedades. Lo más cercano a creencia no empírica es relacionarlo todo hoy con la fase religiosa, lo otro (lo que habla de los misterios) que parece imposible de nombrar, y no por ello se borra de la existencia. Aunque en esta aproximación a esos posibles, queda con respecto al psicoanálisis una sombra de duda con respecto a la ubicación que debiera tomarse. ¿Por qué creo importante en estos momentos

concederle a esto un lugar? Seguramente porque en la primera definición del psicoanálisis de Lacan hay una analogía con el arte, y es la de concederle libre de dudas, la condición de ser *una práctica*. Él lo presenta justamente así:

¿Qué es una praxis? Me parece dudoso que este término pueda ser considerado impropio en lo que al psicoanálisis respecta. Es el término más amplio para designar una acción concertada por el hombre, sea cual fuere, que le da la posibilidad de tratar con lo real mediante lo simbólico. Que se tope con algo más o algo menos de lo imaginario no tiene aquí más que un valor secundario.

(Lacan, 2015: 14)

Queda por decir que desde este calco de la idea de praxis, se desprende la sospecha de que en arte la elaboración es casi la misma, con la clara excepción de sus conclusiones. La diferencia parece tomar forma en cuanto a que la práctica del arte no concede a los productos imaginarios un valor en absoluto secundario. Y no sólo ésta, sino que hay otra bifurcación en esa intención, y es que, así como el psicoanálisis es una práctica unida a la inteligencia de la cura, el arte se erige en un plano que se corresponde con cierta necesidad que podría ser más de la naturaleza de la conservación o supervivencia. En este justo punto podrían ser muy contrarios. Alguien podría imaginar ahí que el psicoanálisis robó o copió del arte el mecanismo mítico, y que lo ejerce como fórmula vitalicia, porque le funciona y le sigue posibilitando lógicas mutables.

Una práctica, consiste en la elaboración. Aunque una enfermedad también constituye una lógica elaborativa. ¿Pero se constituye esta última como un lenguaje?. En *Tótem y Tabú*, el arte parecería una maquina primitiva, no sólo conservadora de balizas míticas sino capaz de crear incesantemente mitos nuevos: habría que pensar que sus movimientos mágicos (resistencias y alegorías) contra la antigua noción de muerte no son tan inequívocos. Si vuelvo a la relación que hizo Freud de la muerte

con la neurosis obsesiva, y a la no liviana conexión de la práctica con la neurosis misma, encuentro otras correspondencias hábiles. Estoy corriendo el riesgo de hacer coincidir los productos del psiquismo humano con los de un relato cultural eterno de la enfermedad que creo que no puede ser ignorado. No se puede obviar ya que aparece insistentemente como representación cultural, como producto humano. La correspondencia la impuso Freud: “los actos obsesivos primarios de estos neuróticos son propiamente de naturaleza mágica. Cuando no actos de hechicería, son siempre actos de contra-hechicería, destinados a alejar las amenazas de desgracia que atormentan al sujeto al principio de su enfermedad”. (Freud, 2011: 118)

Y dicho esto, sigo sin pensar que en la dedicación al arte tenga que estar implicada ninguna enfermedad. Como mucho una obsesión bien administrada, como un veneno medicinal. Pero sobre todo creo que el arte tiene que ver con saber aceptar la muerte y convivir con la idea. En mi práctica están emparentadas, quizás porque me comporto como un sujeto obsesivo. El sujeto obsesivo vive mortificado, vive su muerte en vida, repite la acción de morir, se reconoce en ese momento. En *El arte y la muerte* (1929), Artaud coloca a la muerte dentro del sueño, un estado de convulsión y ensoñación que accede al inconsciente. El sueño es también acceso a lo más esencial. Para él la muerte es incluso una decisión voluntaria. Un suicidio que sirve para reformularse: “un medio para reconquistarme violentamente, de irrumpir brutalmente en mi ser” (Artaud, 2005: 15). En el texto *Sobre el suicidio*, Artaud desea la muerte de un modo curativo, se vale de ella como medio para recuperar el control de sí mismo, para limpiar su vida:

Si me mato, no será para destruirme, sino para reconstruirme: para mí el suicidio no será más que un medio para reconquistarme violentamente, de irrumpir brutalmente en mi ser, de adelantarme al avance incierto de Dios. A través del suicidio reintroduzco mi dibujo en la naturaleza, por primera vez doy a las cosas la forma de mi voluntad.

(Artaud, 2005: 101)

Artaud desconfía de la muerte, porque sabe que incluso en ella hay un juicio de la sociedad. Por eso llamaría a Van Gogh, *el suicidado de la sociedad*. Artaud, sobre todo, se resiste ante Eros, como lo hacían los antiguos poetas griegos de los que habla Anne Carson, tanto cuando encontraban el límite como cuando lo perdían voluntariamente. Los poetas cuando tocan el límite encuentran la lógica: “Cuando te deseo, parte de mí desaparece: mi deseo por ti forma parte de mí. Así razona el amante en el límite de Eros (...) Cuando te deseo, parte de mí desaparece: tu ausencia es mi ausencia” (Carson, 2020: 62-63). Y cuando lo pierden, recuperan su autonomía: soy yo más que nunca. El que ama es más fuerte. En el proceso se trata de poner en marcha el retorno del yo, tras la pérdida. Es como en la religión cristiana se plantea la confirmación, ante la pérdida de la fe ineludible. Podemos suponer que Eros gestiona también esa fe. Por eso, cuando Artaud habla de la muerte (perder), y más concretamente del suicidio (recuperar), podemos adivinar que habla por todos. Habla como mortal, como amante y como creyente:

Para llegar incluso al estado de suicidio necesito aguardar el retorno de mi yo, necesito el libre juego de todas las articulaciones de mi ser. Dios me puso en la desesperación como en una constelación de atolladeros cuya irradiación desemboca en mí. No puedo morir ni vivir, ni desear morir ni vivir. Y todos los hombres son como yo.
(Artaud, 2005: 101)

Sin embargo, no es mi intención asir la figura de la muerte en una noción negativa o dirección nihilista. Como quiero tratarla aquí, su lugar es la de impotencia y misterio, superación de la angustia y relajación: un lugar irónico. Tal y como Leonardo Gómez Haro expresa:

Así, el dilema moderno es que tanto expresar como reprimir el instinto de muerte le deja a uno vacío de ser. El sujeto de la modernidad afirma su voluntad en un vacío creado por el mismo, pues bajo sus pies está el enorme

abismo del no ser. El mundo desencantado se presenta así, si no embrujado, absurdo. Pero el mundo no es absurdo. Lo absurdo, como nos explica el mito de Sísifo, consiste en esa confrontación entre la llamada del hombre y el silencio irrazonable del mundo.

(Gómez Haro, 2013: 322)

Pero quizá no es tan importante la superación de dicha angustia sino, quizá, familiarizarse con la sensación de peligro. Convertirla en cotidiana. El problema estaba en la sensibilidad que ponía su medida a las cosas, pero también reside en nuestra absurda necesidad de retener la cosas. Prueba de ello es que no se trata de encontrar y perder el límite, sino que también produce angustia el hecho de volver con las manos vacías. Más allá del dilema moderno están nuestras ilusiones. Y como dijo Simone Weil: “Uno tiende hacia algo porque cree que es bueno, y queda encadenado a ello porque se convierte en necesario. Las cosas sensibles son reales en cuanto a cosas sensibles, pero son irreales en cuanto bienes (...) la necesidad es esencialmente ajena a lo imaginario” (2001: 95). En este extremo, cabría pensar que nos quedamos enganchados a esa sensación de vacío porque nos pertenece o, porque intuimos que hay algo ahí que nos pertenece. Algo que está en tránsito de ser recibido. Responde a la necesidad de posesión de nuestra propia vida, y al incordio de la obligación de la misma, ya que, para empezar, el derecho a librarse de ella, no nos es otorgado:

Actos efectivamente cumplidos, y sin embargo imaginarios. Un hombre se suicida, se libera, pero no es mayor su desapego después que antes. Su suicidio era imaginario. Sin duda, el suicidio lo es siempre, y por eso se le prohíbe.

(Simone Weil, 2001: 95)

Quizá por ello Carson decía que los poetas necesitan disolverse. Porque incluso disolverse se entiende como prohibido en una lógica cuya dirección transcurre

en un sólo sentido: obtener. Quizá porque esencialmente o por deformación profesional acaban renegando de esa posesión, permitiendo lo posible. Es por tanto que, después de pasar el obstáculo de la sensibilidad, viene el del dominio. Las poetas y los artistas, pienso idealmente (lo sé, lo sé) tienen en común que creen que pueden trabajar con nada, que pueden des-crear o des-poseer. Ojalá fuera siempre así, pero a veces lo es. Nuestra condición humana nos obliga al absurdo repetido de ser previsibles en esta materia. Pero gracias a la técnica, el terreno de lo posible abre sus márgenes posibilitando lo que no está. Así encuentro esta afirmación de Philip Guston con respecto a la pintura, que me ayuda a terminar aquí:

La pintura permite, en última instancia, las alegrías de lo posible, pero el estrecho paso a este dominio de lo posible suprime cualquier ilusión de dominio.

Sólo nuestra sorpresa de que lo imprevisto estaba predestinado permite que lo arbitrario desaparezca. El deleite y la angustia de las paradojas en este plano imaginado resiste la amenaza de la reductibilidad de la pintura.

El aplomo, el aislamiento de la imagen que contiene la memoria de su pasado y la promesa de cambio no es ni una posesión ni una frustración. Las formas, habiéndose conocido antes de forma diferente, avanzan de nuevo, su gravedad marcada por la huida de la inercia.

La pintura es un reloj que ve cada extremo de la calle como el borde del mundo.

(Guston, 2011: 19)

Y no vuelvo con las manos vacías. Cuento dos anécdotas personales, que para mí cobran vital importancia en este punto. Ambas coinciden con la situación de verme

en el lugar de explicar dos conceptos difíciles y fundamentales a mi hijo: el arte y la muerte. Esto ocurrió cuando apenas contaba con cuatro años. Son dos momentos distanciados en el tiempo, pero me dejaron perpleja, porque me vi inundada de cierta responsabilidad de transmisión oral, ajena a mí y heredada de muy lejos y que se separa en cierta forma de las posibilidades de mi voluntad. Curiosamente las dos tomaron el lugar de fábula. Son las siguientes:

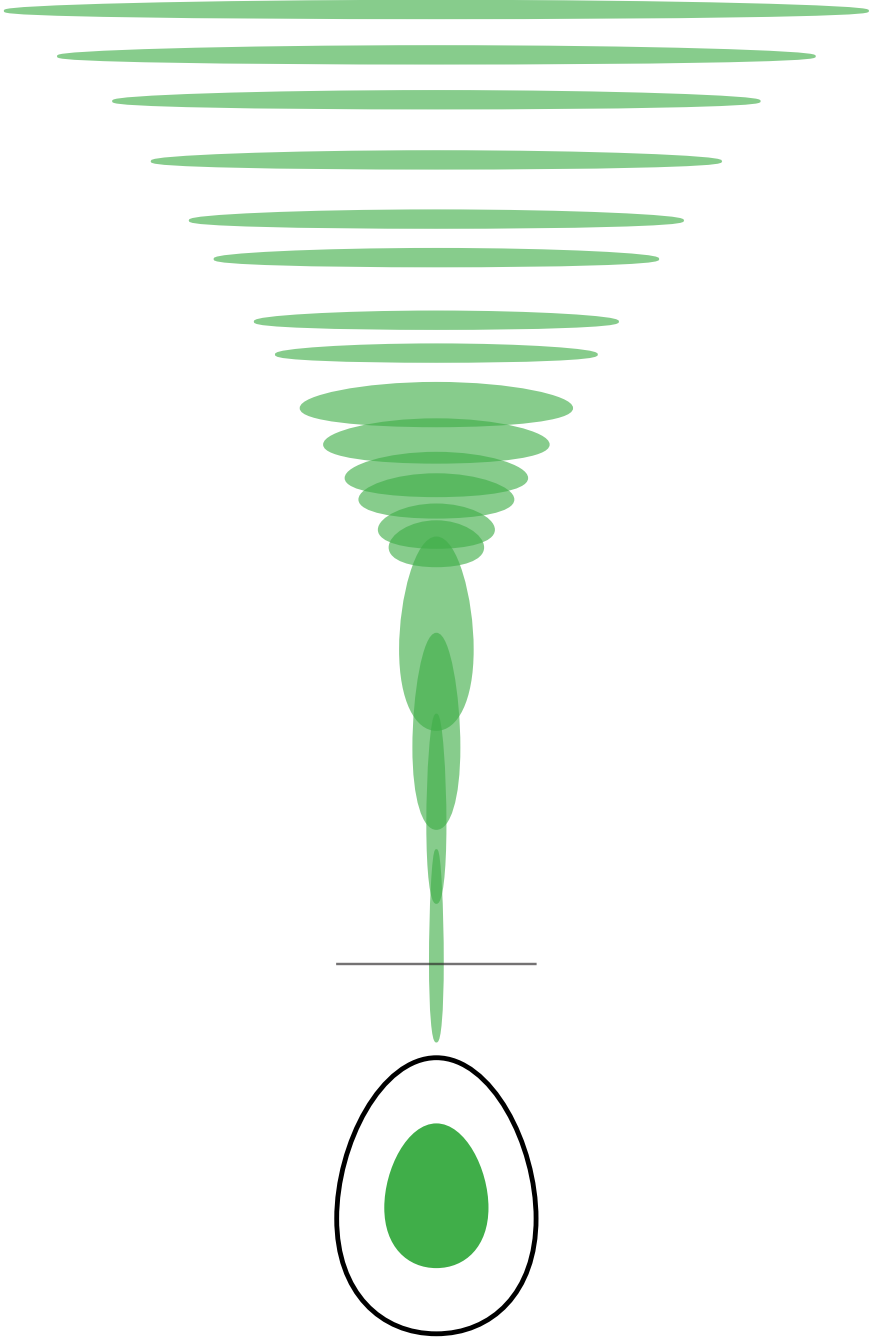
1.

Mi hijo Telmo llegó por sí mismo a una conclusión lógica de la muerte. Esto sucedió cuando leyéndole un cuento por la noche, apareció la extinción de los dinosaurios contada como la conocemos: científicamente atribuida a un fenómeno aún sin determinar, que cambió las condiciones de vida del planeta hasta hacer imposible su existencia. Pudo ser un meteorito y/o una variación brusca de las temperaturas del planeta. El caso es que los dinosaurios tuvieron que morir y hubo un intervalo sin vida en la tierra del que surgió otro tipo de vida, mucho más lejos en la línea del tiempo. Esta idea, sin ningún otro dato añadido, le llevó de pronto a preguntarme si todos los piratas que él había conocido en los libros aún existían. Yo le respondí despreocupadamente que aquellos piratas posiblemente eran personajes de ficción. Que eran leyendas de personas que habían existido tiempos atrás y que claro que ya habrían muerto ya, aunque aún existían otros piratas de verdad, por ejemplo, en las costas de Somalia, o piratas informáticos. Fue entonces cuando pude ver la asociación que él hizo al reconocer la idea de muerte asociándola con su propia existencia. Telmo, con apenas cuatro años, sintió algo parecido a un escalofrío, su cara cambió y me miró transformado. Incluso semanas después repetía en momentos inconexos en los que claramente se entendía que la idea le volvía a la cabeza, que no quería que llegase su cumpleaños y que no quería hacerse mayor. En una ocasión llegó a preguntarme si alguna vez no llegaría él a estar “aquí”.

2.

Telmo entendió lo que era el arte (la profesión de su madre) cuando después de tratar de explicarle de formas torpes en qué consistía tal dedicación, llegué a contarle la historia del faraón Akenathon (1353-1336 a. C). Le conté que el también llamado Amenofis IV (voy a intentar conservar el tono coloquial del cuento), había sido obligado a ser un rey y un dios por sus padres y por sus abuelos. Que él nunca quiso hacerlo como los mayores le decían, así que lo cambió todo y se inventó un imperio nuevo, cambio la capital de lugar y sustituyó al dios Amón por el dios Atón, que le gustaba más. Pero no solo cambió las leyes, también cambió su forma de pensar y se cambió a sí mismo. Hizo que los demás le vieran como él quería verse, y las esculturas le representaron a él y a su familia, con rasgos de ternura y realismo que jamás se habían visto antes. Quiso que todo fuera diferente, también cambió la forma del sol, y dijo como debía ser dibujado a partir de entonces. El faraón era un artista. Desafió las formas de mostrar del pasado, y así tomó el control del futuro: hizo que el mundo mirara a través de sus ojos.

Esta historia es una quimera. Por supuesto, fue una gran osadía por mi parte, decirle a mi hijo que Akenathón había inventado el arte. Pero en aquel momento me sentí obligada a utilizar un ejemplo de la historia como fábula, distorsionándola en mi beneficio para llegar a su comprensión. Me sorprendió que lo entendiese en tan preciso punto y sobre todo, que después me preguntase por otras aventuras del mismo faraón, a quien, quizá por el tono que usé, Telmo había atribuido una gran heroicidad. Y claro, yo me sentí orgullosa de que entendiese mi trabajo como algo importante, bromas aparte.



Escuela del curry

En mi opinión se hace drama
de todo, se hace hasta paisaje.
Esperas calentando el bordillo,
tropezones fósiles en el granito
y largas siestas de ideología al sol.

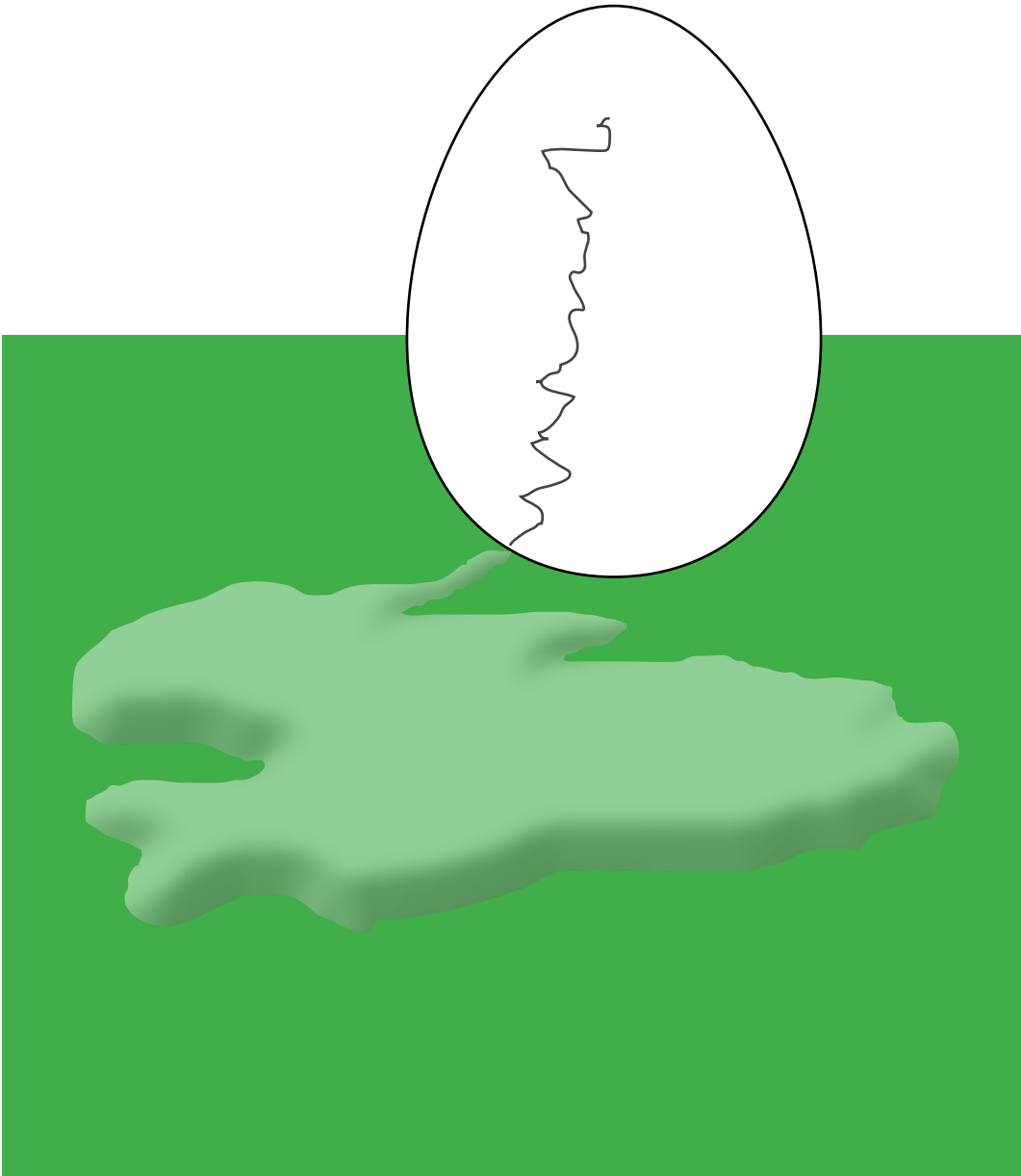
Se hizo mucha memoria de esto.
Pero no se hace escuela del tueste de la anarquía,
o de la acidez del trino en la calle.
Y lo más interesante, no se hace
escuela de escribir un poema.
Solo hay que esperar a que engorde la salsa.

La innovación del curry podría ser la última academia.
Salas llenas de sacos y paredes sucias con tierra.
El niño o la burbuja
o la pierna de Gerardo Murillo
yaciendo en el núcleo de Paricutín,

no un volcán cualquiera,
uno que imprime chispas rojas,
uno concreto que abruma.
Paricutín, que no engulló la alegría,
pero se guardó una extremidad
y decepcionó al portador.

3. Obsesión 8. Escuela del curry

Eco de caballetes en el aulario,
turrón de peanas y desnudos,
lasañas de tablas sobre las mesas.
Aglomerado que conocí,
pariente de grandes talentos,
las últimas técnicas no lo hacían mejor.



Muere despacio

El hombre se encuentra adosado a su muerte como el que conversa lo está con la chimenea.

(Valéry, 1977: 53)

Siguiendo el rumbo y aceptando que exista cierta atracción del arte por la muerte, habría que asumir alguna versión romántica del artista que pudiera sobrevivir a los tiempos, una que siguiera siendo aún válida. Yo no estoy de acuerdo con esta posibilidad, lo romántico es un valor de época, incluso un recurso de estilo. De la misma forma que una obra de arte no sobrevive a los cambios del tiempo, no puede hacerlo ni conceptual, ni físicamente, los artistas mueren y con ellos su obra. También podría decirse que se mueren las épocas, que se extinguen como los dinosaurios, y no porque su existencia deja de tener sentido, sino porque los factores externos impiden su existencia.

Lo romántico ya no existe. Existe quizá un postureo entre cierto nihilismo y una actitud romántica. Tampoco sabemos con certeza, más que por lo que dicen los documentos, como fue el verdadero sujeto romántico. Habría que ir hacia el Romanticismo literario para encontrar las diferencias. Uno de los ejemplos clave es la novela epistolar del escritor alemán Goethe: *Los sufrimientos del joven Werther* (1774). En ella está descrito el perfil psicológico de un romántico de pedigrí, un joven que dedicado a la pintura y a la lectura apartado en una aldea, se ve enamorado y envuelto en un triángulo amoroso en el que fantasea con la muerte de uno de los vértices. En consecuencia fantasea incluso con su propia muerte ante la imposibilidad de su unión con su objeto de amor. Werther vive febrilmente, es extremo,

contradictorio y visceral, no encaja en la sociedad y su amor se convierte en su forma de luchas contra sus ataduras. Su suicidio se convierte finalmente en un acto de protesta, dividido por Eros.

Así a veces, la desdicha o la alegría caen sobre mí sin que sobrevenga ningún tumulto: tampoco ningún Pathos: estoy disuelto, no despedazado; caigo, me deslizo, me consumo. Este pensamiento acariciado, probado, tanteado (como se tantea el agua con el pie) puede regresar. No tiene nada de solemne. (...) Cuando me pierdo en mis sueños no puedo desechar la idea: ¿y si Albert muriese? ¡Tú serías...! ¡sí, ella sería...!, y entonces echo a correr tras el fantasma de mi cerebro y soy conducido hasta el abismo, ante el que retrocedo despavorido.

(Goethe, 1995: 133)

Este ideal de época sufrió muchas transformaciones e interpretaciones. El romántico alemán Novalis arremetió contra esta novela de Goethe tildándola de costumbrista cortesana y afirmadora del mundo prosaico burgués, re-direccionando el “verdadero romanticismo” hacia la actividad dominante de la literatura y el arte en Europa. Es decir, como movimiento de protesta apasionada contra el mundo capitalista burgués, abarcando desde el punto de vista de los *Discursos* de Jean-Jacques Rousseau, hasta el *Manifiesto Comunista* redactado por Marx y Engels en 1848. Ésta última, obra definitiva mediante la cual según Fischer (1986: 62), “se pudo comprender la naturaleza y el origen de aquellas contradicciones, entender la dialéctica del desarrollo social y ver que la clase obrera era la única fuerza que podría superar aquellas.”

El rasgo común a todos los románticos era la antipatía por el capitalismo (algunos lo veían desde un ángulo aristocrático, otros desde un ángulo plebeyo), una creencia faústica o Byrónica en la insaciabilidad del individuo y la aceptación de la “pasión por si misma” (Stendhal) (...) y a medida que los métodos de la producción capitalista

pusieron en relieve la relatividad de todos los valores, la pasión—la intensidad de la experiencia—se convirtió en un valor absoluto. (Fischer, 1986: 64)

Si la contradicción residía precisamente en el enriquecimiento de la pequeña burguesía, aferrada a la seguridad del viejo orden, e ideando a la vez ensoñaciones hacia los tiempos nuevos, esta misma contradicción constituyó en esencia el cuerpo del romanticismo como una pequeña rebelión contra el clasicismo de la nobleza, concretamente contra las formas clásicas y contra los temas comunes, afirmando la subjetividad como un tipo de extremismo. Entonces, en el desarrollo del romanticismo, todo se convirtió en tema artístico y literario. Todo incluso, en su bifurcación progresiva y reaccionaria fue tema, mientras que el punto máximo de unión y a la vez de contradicción, fue la antipatía por el capitalismo y la aceptación de “la pasión por si misma”. Aquella progresión del romanticismo fue determinada por los cambios políticos y los acuerdos sociales. Hoy lo vemos como un cuento, y lo es como narración histórica, compuesta de contradicciones, dadas por reacción.

Reacción a una realidad política, y por otro lado a un ideal romántico. El romanticismo no fue una reflexión, sino todo un llamamiento, o una necesidad ensañada. Algo que ya Novalis predijo antes de que estos cambios sucedieran: “Debemos romantizar el mundo. Descubrimos nuevamente su significado original... dando una elevada significación a todo lo común, una apariencia misteriosa a todo lo ordinario, la dignidad de lo desconocido a todo lo corriente, el aspecto infinito a todo lo finito (...)” (Novalis en Fischer, 1986: 64). En esta declaración vemos al mismo tiempo las maneras seductoras de un manifiesto y un alto grado de compromiso con la realidad. Suponer que el romanticismo, es como el cuchillo de Jeannot, y que, aunque hayan cambiado todo lo original, se puede seguir hablando de él porque es algo cualitativo. Por ejemplo “ese alto grado de...” lo que sea, sigue existiendo y sigue siendo ensalzado.

Supongamos que ahora ya no hay ese tipo de romanticismo, sino otros grados de intensidad parecidos, cuyos nombres pudieran ser hedonismos, o incluso

“obsesivismos”. Aún quitándole el nombre, que era lo último que le quedaba, sigue siendo el cuchillo de Jeannot, porque se le parece. El romanticismo y la obsesión comparten y comunican extremos. Desde un enfoque esencialista, hay los dos abstracciones: la de la conciencia y la de la existencia individuales. Estas se dan en el tiempo contable de la vida. Asimismo, el miedo a la muerte (conciencia) señala el tiempo como irrecuperable o incontable. Aunque sea un tiempo perdido, mientras pasa, hemos de reconocernos de alguna manera. Según el cineasta ruso Andrei Tarkowsky, durante su vida la persona tiene la posibilidad de reconocerse como un ser moral, “capacitado para buscar la verdad” (2006: 77). Él quería decir que existir conllevaba la responsabilidad de un ser moral con cualidades interiores, inmanentes al tiempo.

El tiempo es una condición vinculada a la existencia de nuestro “yo”. Es el ambiente que nos alimenta y muere cuando se desgarran el vínculo entre existencia y condición de la existencia, cuando muere el individuo y con él también el tiempo individual. Eso significa que la vida muerta pasa a ser inaccesible para los sentimientos de los que permanecen vivos; para ellos está muerta.

(Tarkowsky, 2006: 77)

Tarkowsky era un esteta y un romántico raro. Pero desde otro punto de vista, es argumentable que sus películas no alcanzaban el “grado de responsabilidad” suficiente, ni prometía comprender la revelación, a la que el cineasta se refería en su época. Había malestar pero no hacía metáforas sino fábulas, es decir, no idealizaba. Para él contar no era resolver. No necesitaba de una postura ética desde un punto de vista social, pero la tenía. Tarkowski no era un activista, era un poeta obrero.

Ahí hay una escisión muy importante en considerar el arte como una forma de activismo o como un pensamiento revolucionario, como algo que requiere de una reforma inmediata, al menos de un proyecto de respuesta. Ha quedado claro que,

en su origen, lo romántico se evade de esta cuestión y declara que todo puede ser tema. Entonces el grado de intensidad se sitúa más bien en la divagación, una estrategia para aplazar la conclusión. ¿Un retraso para alargar el placer? En el caso de la literatura y del cine esto tiene mucho sentido: una novela por ejemplo, se escribe dando rodeos, de otra forma, no se conseguirían más de dos párrafos. Estirar el chicle o, la multiplicación del tiempo en el interior de la obra es necesario, como es necesario un final que la concluya.

Antes he dicho que las obras mueren junto con sus autores, y ciertamente algo importante en ellas debe morir, por lo menos la fidelidad del contacto con la fuente original, su parecido con la persona y la época a la que perteneció. Ahora, por necesidades del tránsito, tengo que decir que también es certero entender las obras como inmortales, incluso el pensar que la persona no acaba de morir, mientras alguien la recuerde. Y si la muerte irrumpe en nuestro tiempo, y la obra se salva, es porque nos sobrevive. Sin ella nos queda la muerte de la visión, como la muerte en vida, el paisaje mortificado. En *Il desierto rosso* de Antonioni,² la personalidad de Monica Vitti revive angustiada cada día el accidente al que ha sobrevivido, reproduce los últimos momentos antes de vivir de nuevo. El desierto también tiene sus bordes.

El lugar desertificado no es un simple lugar donde no habría nada en absoluto. Para conseguir la evidencia visual de la ausencia, es necesario un mínimo de alianza simbólica o de su ficción (lo que, en cierto modo, viene a ser lo mismo). Para presentar lo ilimitado es necesaria, pues, una mínima arquitectura, es decir, un arte de líneas, de paredes y de bordes.

(Didi-Huberman, 2001: 67)

Para representar la nada, como dice Didi-Huberman, es necesaria al menos un plano diédrico para justificar el espacio y la simbolización de la ficción para construir el

2 Antonioni, Michelangelo, *Il desierto rosso*. Italia, 1969. 117 Min.

concepto. Sin embargo, Monica Vitti es la actriz al servicio del personaje de ficción y de los intentos de Antonioni de dilatar el tiempo para construir su narración y volverla verosímil encajada en un espacio que nos deja margen como espectadoras. Su estrategia de estirar el chicle del film, consiste en torturar a su personaje, obligándola a revivir una y otra vez el suceso traumático. El recuerdo interrumpe varias veces y de forma desagradable en la vida de la mujer de la pantalla y en la nuestra. El espacio narrativo nos pide intervenir. El placer lo recibimos cuando sufrimos la película y lo recibimos al creer que en esos lapsos estirados tenemos margen de acción, de consolar a Mónica, de abrazarla, de entretenerla, de parar su cabeza. Participar en lo narrado, requiere de espacio. La capacidad de la actriz de compartir el dolor y nuestro deseo de intervención, ambas empatías, son las que conceden la dimensión más creíble a una ficción.

Por cierto, la metáfora del desierto en el título de Antonioni, no se refiere a la muerte como a la nada, ni como lugar vacío y estéril. El desierto rojo es el paisaje de un trastorno de estrés postraumático, por tanto, muy intenso y habitado. Aunque en la ficción es consecuencia del reciente accidente y del trauma, sabemos desde fuera de la ficción, que el suceso aleja a la mujer de algún ideal pasado y la deja tan agarrada a la más pura evidencia de estar viva, que arroja a su vez el sinsentido en ella. Después del accidente queda aislada de su entorno, expulsada de la sociedad, porque su experiencia cercana a la muerte la hace única y diferente a los demás, dejando abruptamente de entenderlos. Es ella la que se aísla, le es imposible continuar con su vida de antes.

El cordón que une a Mónica con su entorno se rompe y se pierde en su cabeza. Su sufrimiento se nos hace presente, nos identifica. Es una historia hecha a medida de la realidad, que nos creemos porque se parece a la vida de alguien, describe una posibilidad que acecha al espectador. Ver la película esperando la discontinuidad de la tragedia lo acerca esta vez sí al ideal romántico. El desastre psicológico provocado, aún siendo ficción, no deja de señalar a otros significantes, ajustándose como

un guante a la descripción del miedo (sin nombre) a la muerte. Queda pendiente volver a la cuestión de la ganancia obtenida al revivir estas sensaciones de terror y drama.

Entretanto, para terminar este apartado por cierto, y reconociendo que es caprichoso terminar así, me voy a detener en un ejemplo de muerte como tránsito sereno y amable, sólo porque me parece que compensa el ambiente que se ha creado. Sólo por salir de la idea trágica y devolverla a unos orígenes alejados del Pathos romántico. Por poner distancia. Para los budistas, morir es un proceso lento (49 días) y complicado, no necesariamente incluye un juicio, pero sí superar varias pruebas, en las que parece repetirse la aceptación de la experiencia vital. Irse en paz es el premio de dichas pruebas, y se consigue a través de una serie de revelaciones de la verdad o modificaciones y superaciones del carácter del moribundo, provocadas por visiones fenomenológicas como puentes hacia la verdad. Todo ello en un hermoso escenario psicodélico, agónico pero sin sufrimiento, al menos en las numerosas representaciones que se conservan, en las preciosas descripciones del mitólogo Joseph Campbell (1904-1987) y en el Bardo Thodol, que se le atribuye a Padma Sambhava, fundador del lamaísmo tibetano en el siglo VIII. También llamado *Libro tibetano de los muertos*, es un antiguo escrito de preparación a la muerte y a la reencarnación. En la iconografía budista la muerte tiene tres fases:

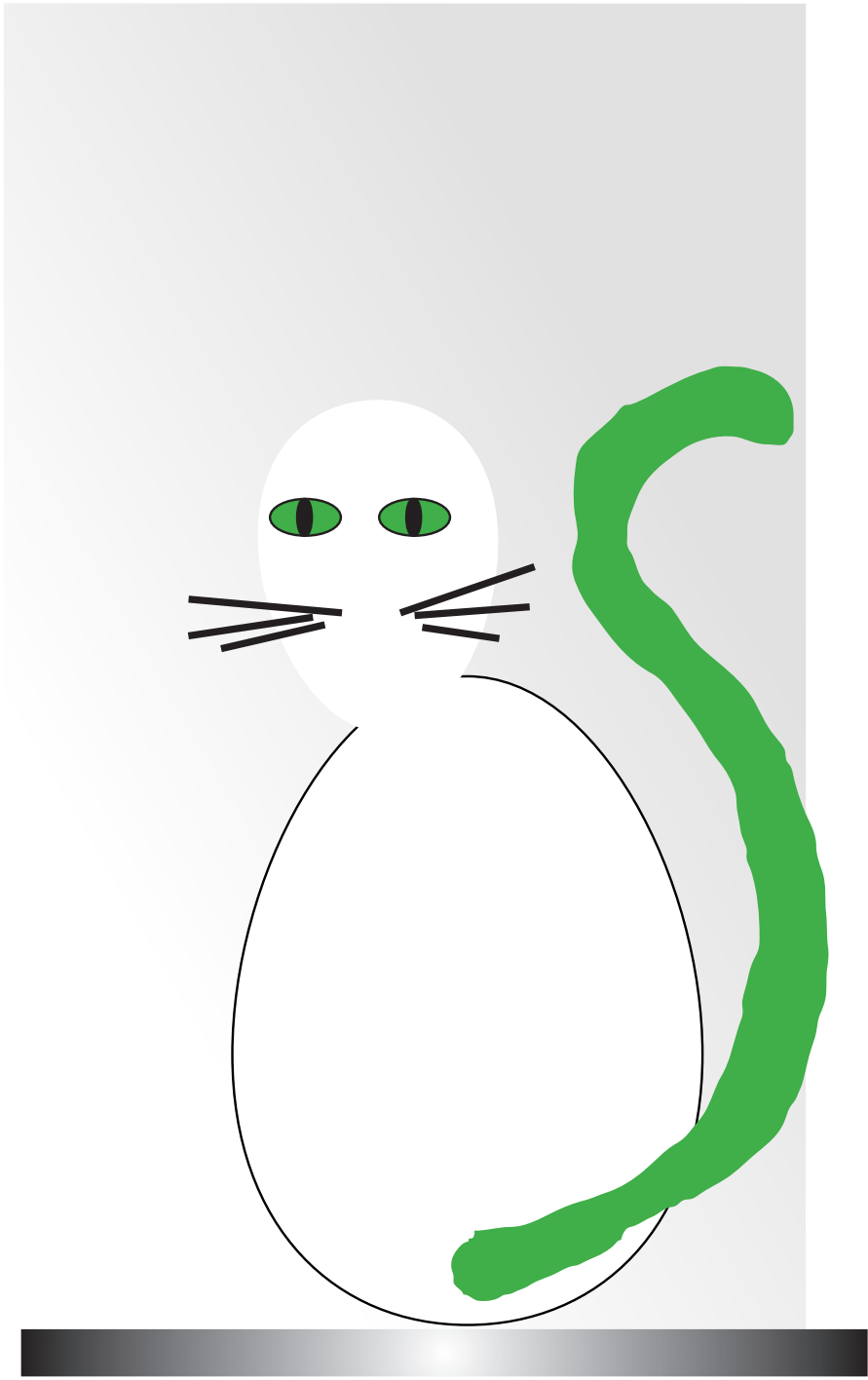
1. *CHIKHAI BARDO*. El momento de la muerte en el cual el moribundo es asistido por el lama, quien le recuerda las enseñanzas que le prepararán para no perderse en el camino de la reencarnación. En segunda etapa de *Chikhai Bardo*, se teme no reconocer a la *Clara Luz primaria* pero aún hay opción de reconocer la aparición de la *Clara luz secundaria* (una segunda oportunidad), que coincide con el misterio de la vida en una visión en el momento exacto de la muerte que puede variar, según la disponibilidad del sujeto para resistirla, según valore su experiencia vital. Con la aceptación de lo que sea que se haya vivido, con la *segunda Luz* se alcanzará la liberación.

2. *CHONYID BARDO*. Tras la muerte, sucede un estadio intermedio, en el cual se da el atisbo de la realidad, en palabras de Campbell (2012: 441): "... anuncia la naturaleza que debe afrontarse. Se trata de distinguir entre los aspectos temporal y eterno de la fenomenalidad". Esto sucede según el *sistema kundalini*, cayendo desde el nivel del séptimo loto hacia el sexto, y caer de nuevo al quinto loto *vishuddha*, lugar de purificación, en el cual experimentará catorce visiones en dos series. Las primeras siete visiones corresponderán a deidades de la paz que hablarán de la vacuidad del "cuerpo de la verdad", y las segundas siete serán deidades de la ira que hablarán del "resplandor de la verdad". Durante este descenso, esas deidades de la paz, y posteriormente las menos amables, las de la ira, tendrán formas resplandecientes y trágicas, primero de series maravillosos rodeados de destellos y después de dioses crueles y demonios necrófagos, hasta el último estadio en el que (decimocuarto día, como última fase de purificación) la formalización es la de la llegada desde los cuatro puntos cardinales, de figuras demoniacas, representados como híbridos con cabeza de animal. Para pasar de nivel, el difunto, si es que ha llegado hasta aquí y no ha aceptado antes la realidad, tendrá que reconocerlas como "emanaciones del resplandor del cuerpo de la verdad, porque en realidad todas esas criaturas monstruosas y asesinas son sólo atisbos de la realidad vistos desde el plano arquetípico de la verdad mítica en la que entramos al morir y también en el sueño" (Campbell, 2012: 449).

3. *SIDPA BARDO*, es el tercer momento, la búsqueda del renacer. Como en las etapas anteriores también se constituye de dos fases: la escena del juicio, en la cual uno es despertado por un sonido que no corresponde por primera vez al impacto de una cosa con otra, y se persigue ese sonido dejando atrás otros fenómenos, se persigue el choque mudo de la dimensión interior. En esta fase el moribundo también recibirá otras llamadas y visitas terroríficas, ante éstas los que se mantengan sosegadamente en la espera resistirán, pero aquellos que tengan un karma más tenue, o no hayan conseguido aún una consistencia kármica, perderán el control y sucumbirán al terror. En ese descenso al terror, incluso los demonios medio humanos,

3. Obsesión 9. Muere despacio

medio animales les reclaman cierto grado de enseñanza o reconocimiento. Incluso no superando las pruebas, se les siguen ofreciendo oportunidades. El objetivo es reencarnarse, pasar por una puerta o matriz. En la puerta está el símbolo de lo que será después. Incluso entrando por la más baja en las jerarquías, la de animal, se le ofrece al difunto viajero posibilidades de adquirir un cuerpo humano, para que en la siguiente vida obtenga votos que lo salven de lo no conseguido en la anterior.



Gato chino

Gato, gato redondo

chato,

gato cinéfilo.

Diamante de China.

Gato reloj, gato,

gato ovalado.

Difuso, mide el tiempo,

vacía su hocico.

Gato espejo,

único,

gato neurona, minino,

sueño amable.

Gato embajada,

debilidad de gato,

nicotina.

Palo santo.

Gato péndulo,

irritante,

viajes de quicio.

Gato ámbar.



Meta, objeto, fuente y empuje

La presión sobre el inconsciente, el voltaje, consiste en ser oído, en expresarse.

Es irrefrenable. Del modo que sea conseguirá salir.

(David Cronenberg en Weinrichter, 2000: 84)

Me siento a dibujar, la mesa está demasiado alta, pero no la bajo por pereza y acabo dibujando casi de puntillas, esto me hace convencerme de que así de estirada dibujo con más pulso, y que la relajación es contraproducente. Para otra gente esta sería una postura incómoda y digna de contracción muscular. En cambio, es la postura con la que tengo que seguir dibujando los próximos meses cada día para que el trazo que había encontrado no cambie. Disfruto del sufrimiento de la postura porque afecta al trazo, sobre todo designa el trazo. La mala postura ha sido una solución que tengo que llevar a cabo hasta el final.

El “buen” dibujo es aquel que no puede alterarse en absoluto sin que se destruya su vida interior, independientemente de que el dibujo contradiga a la anatomía, a la botánica o a cualquier otra ciencia. No se trata de que el artista contravenga una forma externa (y por tanto casual) sino de que el artista necesite o no esa forma tal como existe anteriormente.

(Kandinsky, 1996: 56)

De la misma forma que el comerciante de corales Nissen Piczenik (2007) necesitaba de la forma originaria del pez, Leviatán, para contradecir todas las ciencias y afirmar su vida interior, yo necesito pensar cuando dibujo, acceder a mi interior e intentar sacar de

ahí lo que sea que va a salir. No sé si es tan sencillo como la fórmula que propone Valéry: “aprende a leer en tu espíritu y lo demás vendrá por añadidura” (1977: 129). Porque lo cierto es que a mí no me resulta tan sencillo como leer. Resulta que tengo que retorcer mi cuerpo, a veces, tengo que estar muy incómoda para poder dibujar. Tengo que buscar una postura que me consiga mantener en eje, que abra mi cuerpo en canal.

Postura, buena o mala, es actitud, si vas a cantar tu voz cambia con la postura, el pulso está absolutamente condicionado con la postura. Una postura no tiene que ser ni buena ni mala, sino concretamente necesaria para la intención. Un sentimiento intenso deforma la cara y los estados nerviosos retuercen el cuerpo. El cuerpo se deforma al crecer y se tuerce como un árbol. Toma las direcciones que puede para expandirse y también se reduce con el tiempo. Esta postura es flujo. Es habilitar el flujo físicamente, abrir el canal para su uso. Como buscar la postura en la cama. Entre relajación y tensión. Horas de dibujo, cansancio. Encontrar la postura es encontrar el tono. Esto puede ser mediante una mano dormida, o excitar a la mano con cafeína. Puede ser rellenar con la mano izquierda o no apoyar la espalda, sacar la lengua, acompañar al trazo con sonidos de la garganta. El canal tiene que estar libre, como el aparato respiratorio.

Coloco el material en respuesta a la postura corporal y hay una relación de reflejo: pinceles en la derecha porque soy diestra. En la derecha también, el trapo y el agua siempre, porque es cuestión de emergencia. En el lado opuesto una herramienta que no uso tanto, por ejemplo un lapicero o una goma de borrar. La imagen que copio o miro está en la izquierda superior como en el orden de lectura occidental, pero la verdadera razón es que ese lado izquierdo es el que menos atiendo. Analizo mi zona de trabajo a la hora de dibujar y ninguna de las posiciones es casual, todas responden a necesidades concretas.

Tengo en mi mesa también en la derecha, situada en la zona de uso habitual y de emergencia, una cerveza, el cenicero, el tabaco, diferentes hidratos de carbono. Mi

mesa está orientada hacia la nevera, donde guardo otras cervezas. Tengo el hervidor de agua en la derecha y el té, y un termo con café. Durante el dibujo, estoy consumiendo de forma compulsiva diversas sustancias. Esta es la forma fea de mi mesa, pero es real. No hay orden y todo está inclinado hacia la derecha. Mi columna vertebral también.

Para dibujar como para cantar hay que mantener cierto desorden y el canal abierto. Hay que mantenerse incómoda por un tiempo prolongado. Por eso, cuando Susan Cardogan cantaba *Nice and Easy*³, una canción amor, con una postura que tenía que ser tan tierna, que la ternura le obligada a desafinar. El desafinado tan sutil y sublime parece hablar de su experiencia de control y descontrol con su voz. Imagino que Susan Cardogan buscaba esa torsión en su columna, que la hacía estar incómoda, para que su tensión fuera real. Una postura fija y estable, aunque incómoda de la que nadie podría moverla, excepto lo que pasa por su canal: su ternura. Por eso imagino que cuando ella canta desafinando: “No one can move me, no one can groove me like you do”, es del mismo modo que cuando mi cuerpo le habla al dibujo. Todo cobraba sentido cuando su voz se parecía a un maullido suplicante, que decía “me haces volver a por más”. El público no sabrá realmente como era Susan Cardogan en sus días normales, o en los malos, pero siempre sabrá cómo era cuando cantaba.

En el acercamiento que hice en el capítulo *Compulsión* (3.2) a los malos hábitos de diferentes creadores, había surgido la idea común de una noción de “enganche” al trabajo difícil de esconder, algo patológico que no sólo condiciona sino que absorba notablemente a la persona, resultando a la vez en una ganancia de placer proveniente de ese esfuerzo. Aunque la sublimación en química designe un proceso de cambio de estado de la materia, concretamente de sólido a gaseoso, resulta que en la teoría del psicoanálisis se hace cargo específicamente del mecanismo obsesivo que rige las actividades artísticas e intelectuales.

3 Susan Cardogan. (1977) EP *Nice and Easy*. Trojan Records, UK.

Sigmund Freud utilizaba tal concepto para referirse a las actividades sostenidas por un deseo con fin no sexual, y dirigidas a objetos externos que contienen en cierto modo la intensidad del mismo impulso sexual. “Actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Describió como actividades de sublimación principalmente la actividad artística y la investigación intelectual” (Laplanche, Pontalis, 1996: 436).

Freud lo dijo de esta manera: “La pulsión sexual pone a disposición del trabajo cultural cantidades de fuerza extraordinariamente grandes, en virtud de la particularidad, singularmente marcada en dicha pulsión, de poder desplazar su fin sin perder en esencia intensidad.” (Laplanche, Pontalis, 1996: 436). Ahora bien, el concepto de sublimación en psicoanálisis, aunque se sigue atribuyendo a los mismos logros, es un concepto bastante complicado y que se sigue construyendo todavía.

Creo que merece la pena detenerse en él, porque observo que en el arte se juegan dilemas de deseo tan complejos y delicados que no es extraño confundir las situaciones que suceden en la práctica y en los hábitos y por ello desordenarse. Pero por otro lado me parece difícil de comprender por qué nos obsesionamos, incluso cuando no estamos en situación de práctica, esta se llega a vivir como un recuerdo de totalidad que parece ser una imagen permanente en el fondo de cualquier situación ajena al estudio. Obsesión que condiciona con más o menos suerte a gestionar todas las rutinas en torno al trabajo individual.

No resulta muy ajeno el realizar una asociación entre la magia y la creación, si tomamos el lugar de Freud, en *Tótem y Tabú* (2011), cuando dedica un capítulo a analizar el animismo, la magia y la omnipotencia de las ideas. En las sociedades primitivas, la creencia animista (creer en los espíritus y en las almas), estaba justificada por la necesidad de dar sentido al control de los fenómenos de la naturaleza y de todos sus elementos, traducida en un esfuerzo por mantenerse en pie frente a la inclemencia

de lo incontrolable. El medio consistía en rituales de hechicería y más concretamente en la magia.

Freud fue capaz de ver que la “omnipotencia de las ideas”, que en un principio fue formulada por un paciente suyo con neurosis obsesiva, encajaba perfectamente en el resto de las neurosis. Para la categoría obsesiva, esto era más evidente en el movimiento de la superstición, como sistema de relación intelectual de los temores y las ideas, en una forma primitiva parecida a las anteriores mencionadas (la magia, la superstición), pero también en una lógica compensada (una administración de los mismos), incluso en contra de las más arraigadas convicciones individuales que componen al sujeto. En el resto de las neurosis el psicoanalista la vio también, y es que todas mantenían esa conservación de las creencias primitivas (la omnipotencia de las ideas) en cierta manera: “Los neuróticos viven en un mundo especial en el que (...) sólo la valuta neurótica se cotiza. Quiero decir con esto que los neuróticos no atribuyen eficacia sino a lo intensamente pensado y representado afectivamente, considerando como cosa secundaria su coincidencia con la realidad.” (Freud, 2011: 117).

La intensidad parece ser garante de la creación, demostrando que todas las experiencias citadas coinciden en que aquello que llaman el trabajo tira de nosotros para hacerse sólo. Mientras tanto, el esfuerzo consiste en permanecer sostenida a esa cuerda que nos tira. La clave de este cambio de sujeto parece que pueda estar entre los derroteros del trabajo de simbolización que el arte realiza. Laplanche habla de “una suerte de compulsión del símbolo que parece sobrepasar la voluntad individual, sobrepasar al sujeto que se supone simbolizador. Se nos ofrece entonces bien al alcance la idea de que lejos de ser siempre sujetos del símbolo, pudiéramos ser presas de este.” (2002: 28). Una fuerza llamada “compulsión del símbolo” por Groddek, un médico alemán que influenció a Freud, y que propuso antes que él un gran “ello”, una noción diferente al ello freudiano, más amplia y ajena al psiquismo que “inconsciente”. Para Groddek era lo que engloba todo y lo que nos vive, constituyendo en sí la simbolización:

Adrede he hablado de inconsciente del poema y no de inconsciente del poeta. Con esto quiero decir que la obra de arte —como toda acción, tal vez— posee vida propia; su propia alma; que, en otros términos, el símbolo, tan pronto ha emergido, yuxtapone, por la compulsión de repetición, nuevos símbolos que devienen el material del poema.”

(Groddek en Laplanche, 2002: 28)

Esa idea de que la obra posee vida propia en la práctica del arte nos es tremendamente familiar y nada extraña. Ya que es en cierta manera aceptada aunque sea como una metáfora, tendría sentido pensar que los símbolos nos dirigen, que gestionan de alguna manera al inconsciente individual, hacia un lugar más general, como describe Groddek, un inconsciente del poema o del mito, que también existe. La idea de Jung del inconsciente colectivo parece ligado a ella pero no quiero entrar ahí por no perder fuelle entre las definiciones del inconsciente. Aún quedando esta idea un tanto anticuada y mística, vemos que no deja de señalar una lógica aún operativa. Cuando Freud describió en el caso de Edipo, la palabra del oráculo como una compulsión “*Zwang*”, exterior al porvenir que le era encomendado, quizá estaba hablando de compulsión de repetición, que para Laplanche (2002: 28) como “prototipo de simbolización repetitiva”, no deja de lado la cuestión de que no toda simbolización reduplica lo mismo, como una condena. Y aunque él está hablando precisamente de la cura y el arte no se ocupa necesariamente en ella, Laplanche recuerda oportunamente que los rituales “no reproducen pura y simplemente una castración, sino que le agregan algo.” (2002: 28). Una eficacia de la simbolización y de la repetición, que tiene más la función de pacificar que la de reproducir.

Sublimación parece ser, en la teoría psicoanalítica, un desenlace favorable que, en cambio, transferido al arte, no representa un fin entendido como cura. En la praxis artística (afirmar esto supone en mí un gran atrevimiento) supone estar por encima de esa perspectiva, consiste en el placer de querer-pasar una y otra vez por el destino de re-vivir la cura o la muerte innumerables veces, no a modo de castigo de

Prometeo, sino voluntariamente y por placer. Imagino que no necesariamente como tragedia, como desde la percepción de Edipo, sino más bien como desde los ojos del oráculo. Como el psicoanálisis dicta que cuando se formula una pregunta es que ya se tiene preparada una respuesta (Freud, 2013b: 122), me reservo este pensamiento como una afirmación, por no tener ni de lejos una aproximación. Y también por no querer, tras el contraste con otras opiniones, restarle el valor que tiene para mí de creencia.

Esta idea de sublimación en el psicoanálisis no es análoga a la idea de superación personal que propuso uno de los psicólogos de rama humanista más importantes, Abraham Maslow. Hay que decir en concreto que esta corriente humanista surgió como contraposición al psicoanálisis y el conductismo, y veía la personalidad desde una escuela holística y positiva. En concreto Maslow, basaba todas sus teorías en la autorrealización desde la experiencia subjetiva de sujeto. Para Maslow, la persona es un ser activo con la capacidad de analizarse, construirse y desarrollarse mediante el optimismo y la confianza en sí mismo.

En cambio, vemos que de algún modo cuando otros han hablado de “creatividad” en el pasado, hay cierto azar, un dejarse llevar ya sea a través de estados de concentración, de trances, de placer agónico como algo que sobrepasa a la voluntad individual del sujeto simbolizador (decía Laplanche antes). Todo esto puede resultar familiar a lo que ocurre con actividades lúdicas, como la danza, el canto o el juego.

En este punto, vemos que la noción que Maslow utilizó para referirse a este motor pasional, “el infantilismo psíquico”, en sus teorías venía asociada íntimamente a la creatividad que, por otro lado, es el concepto clave en cuanto a la autoterapia y autorrealización se refiere. Para Maslow, resumiendo mucho sus ideas, la creatividad vive en el presente de la personalidad, y su empuje creativo viene determinado por dos fases, una primaria y otra secundaria. En la fase primaria, la de la aparición y desarrollo de las ideas, el sujeto creativo retrocede a la infancia, donde crear es natural y desacomplejado. En la fase secundaria, el sujeto ha de ser capaz de volver al

presente en el que adquiere una capacidad crítica, donde se observa, elige o elimina conscientemente lo necesario del proceso de creación. Es por tanto importante el infantilismo psíquico como estado necesario en este proceso; Maslow dirá (1982) que es señal de madurez, ya que la persona que es capaz de jugar con los niños, de disfrutar con ellos, de entenderse con ellos siendo uno más, es una persona sana.

Vemos aquí que “infantil” tiene una acepción positiva. Se torna otra vez alegre y atrevido. Está en sintonía con la insumisión alegre del niño y en contraste con el enfoque psicoanalítico. La diferencia reside en que, en la idea neurótica, el poeta o la artista se comportan como niños, y comparten en la misma medida un mismo mundo fantástico o florido y el descaro de la criminalidad. Lo infantil tienen un sentido negativo. En cambio, en la teoría de la personalidad creadora de Maslow el niño es el efecto que hace consciente a la persona: reconocer al niño dentro y comunicarse con él, es madurar. La neurosis es el fracaso del desarrollo personal, es la criminalidad en si misma: “El obsesivo-compulsivo renuncia a esa creatividad primaria, a sus posibilidades artísticas, a su poesía, a su imaginación. Ahoga todo su infantilismo sano” (Maslow, 1982: 114). Vemos que lo que está en juego y nos obstaculiza seguir pensando aquí, es la pura definición de la neurosis. En cambio, lo que nos lleva hasta aquí, es la curiosidad descarada de un niño que no entiende de límites, y que se ha ido dibujando en el camino.

En la práctica es más un problema de límites, yo lo veo así: el estado ideal de trabajar estaría en un lugar descontrolado pero conocido, al que cualquier persona que se dedique a crear ha ido y vuelto varias veces. Es un lugar desordenado como el lugar del juego, en el que las reglas se escriben y se deshacen de una forma caprichosa. Mi amiga y artista Elena Aitzkoa, me dijo una vez que a los demás les viene bien que hagamos lo que nos plazca, o así al menos recuerdo sus palabras. Yo añadiría que nos viene bien a nosotras mismas, que tenemos que desfasar y desobedecer para llegar a algún sitio. Por eso ahora el idealismo de Maslow y el de Elena, son muy necesario para pensar en estos asuntos.

Escribiendo sería igual: salirse del tiesto es también necesario para acertar con alguna conclusión nueva. Quien crea se coloca en una cierta vulnerabilidad, pero no es enfermo ni enferma en mayor medida que el resto, más bien trabaja y ofrece un paradigma de libertad a esos otros. Como yo lo entiendo un ejemplo de distancia y de autorrealización. Aquel idealismo humanista de Maslow se afanó con más o menos suerte en colocar a la afamada neurosis en el lugar de un término erróneo que ponía los problemas existenciales de la vida humana y sus consecuentes ansiedades en un contexto de enfermedad fisiológica, en vez de dilema filosófico. Tal y como lo dijo Maslow (1982: 54) :

En un sentido literal, neurosis significa una enfermedad de los nervios, una reliquia perfectamente prescindible en la actualidad (...) Pero hoy ya sabemos que es mejor considerar la neurosis como relacionada con las alteraciones espirituales, la pérdida de significado, las dudas acerca de los objetos de la vida, el dolor y la ira por la pérdida de un amor, el concebir la vida de otro modo, la pérdida de coraje o de la esperanza, la desesperación ante el futuro, el disgusto por uno mismo, el reconocimiento de que malgastamos nuestra vida, de que no tenemos posibilidades de amor o alegría.

En la aplicación actual del tratamiento psicológico, las terapias están basadas en su mayoría en técnicas y teoría conductista y en un porcentaje muchísimo menos importante en teoría del psicoanálisis, quedando la vertiente humanística de la psicología totalmente desterrada. En este desarrollo que ha tomado mi tema, pienso que viene al caso citar las teorías de Maslow aunque estén obsoletas, por dos razones importantes: por un lado, el hecho de hablar de obsesión en la práctica artística no implica atender a su incierta dimensión patológica sino más bien tratar de entender cómo es el concepto en su extremo para entender sus detalles; y por otro lado, aceptando que la práctica artística no es necesariamente traumática ni relativa a deformación alguna, no tiene sentido entender la obsesión como algo negativo en su contexto.

Por ello creo que la postura positivista del pensamiento de Maslow, aún habiendo quedado desfasada a día de hoy, sigue conservando una cercanía importante con la práctica en arte. Esto es en cuanto a la idea de que la persona autorrealizada, construye su identidad y es capaz de optimizarse mediante sus propios ejercicios y su propio seguimiento. Es cierto que aquella misma cosa a la que Maslow llamó reliquia, la enfermedad de los nervios, es la que se ha sobrepuesto en el marco de un espíritu de época con tendencia resignada. No importa demasiado: sabemos que el arte no requiere tener ningún trauma, pero tenerlo no lo imposibilita. Del mismo modo, el arte no necesita de la inteligencia, pero tampoco le tiene por qué sobrar. Es posible que como dijo Maslow, la persona se realiza mediante una práctica continua. Una práctica que insiste en explorar los límites y las transiciones. Una práctica de borde en la que a veces, la persona puede enfermar, o simplemente la práctica puede viciarse. Muchas opciones son posibles en el camino.

Pero volviendo a la sublimación, identificada y trabajada por Jean Laplanche (2002), y nombrada como fenómeno o cuestión técnica, más concretamente, como nódulo estratégico de la cura en un contexto de terapia, en el que la sublimación se presenta como modelo de un destino no-defensivo de la pulsión, es decir, sin represión de lo sexual. Pero por otro lado, teniendo en cuenta que la represión en sí misma constituye un proceso inconsciente de metaforización (por debajo de la metáfora consciente), esto supondría pensar que, en el cambio de energías en los modelos diferentes de sublimación, hay a su vez una relación con la represión. En esta contradicción justamente sitúa Laplanche la clave de la cuestión, que es preguntarse si tiene sentido pensar en alguna sublimación que no estuviera ligada a alguna represión y, aún no siendo no-defensiva y sin meta sexual, particularmente en el caso de la actividad artística que conserva y evidencia algo de lo sexual sin necesariamente compartir la meta, a saber, una pulsión sexual sin meta sexual. Para entender mejor esta idea, hay que retomar la noción de sublimación de Freud y con ello el origen de la pulsión.

La explicación de Laplanche comienza por admitir en primer lugar que el concepto de pulsión de Freud⁴, tal y como lo trató en primera instancia, tenía un carácter general, constituyendo una abstracción que no identifica si se trata de pulsión sexual o no-sexual. Es presentada en sus orígenes como la demanda de una carga de energía, un estímulo, que pone en marcha ciertos movimientos “o cierta cantidad de trabajo”. Freud distinguía entre estímulos externos (*Reizung*), o internos (*Erregung*) como desencadenantes de esta pulsión. (Laplanche, 2002: 34). Pero evidentemente esas estimulaciones externas eran respondidas por las excitaciones internas, el origen de esas fuerzas era una fuente interna, “constante de la cual el aparato psíquico, no puede huir. Y como no se puede huir de ella, estará en el origen de las verdaderas elaboraciones” (Laplanche, 2002: 35). La consecuencia de estos movimientos es la descarga de la tensión personal, que es a su vez motivación y destino. O medios y fin. Freud necesita concretizar en la generalidad de la pulsión, cuatro dimensiones fundamentales, para hacer comprensible esta omnipresencia de la pulsión. Estas serían: la meta, el objeto, la fuente y el empuje. Y sólo con el nombre de pila, parece fácil reconocerlas.

1. La meta, que es una acción

Esta se distingue principalmente del objeto en la terminología freudiana, la distinción más básica es en el contexto del análisis sintáctico: la meta se expresa mediante un verbo, mientras que el objeto es una cosa, o sea, un sustantivo. “La meta inmediata de la pulsión, nos dice Freud, es evidentemente la satisfacción, es decir la rebaja de la tensión, provocada al comienzo por la excitación.” (Laplanche, 2003: 35). Siempre para lograr la satisfacción a través de acciones que a su vez son diferentes entre sí con sus particularidades pero que articuladas tienen como fin lograr la descarga de la tensión. La pulsión y la descarga a su vez, tienen dos orígenes y dos interpretaciones, una bifurcación: Por un lado existe la noción de un registro biológico, instintivo, traducido

4 El autor remite aquí al escrito S. Freud. “Pulsiones y destinos de la pulsión” datados en 1979.

por una serie de desencadenantes desde la etiología, y por otro lado existe un registro escénico (punto de vista etnológico, antropológico, mitológico, muy presente esta escenificación en psicoanálisis, en las fantasías y en la perversiones). Ninguno de los dos puntos de vista es rechazado, quedando la noción de meta como algo esencial en la teoría de la sublimación, en la medida que no sólo significa sino que supone “una mutación de la meta: con más, entre la satisfacción sexual directa y la meta llamada sublimada, una suerte en que la meta no resulta verdaderamente modificada, pero la secuencia que ella representa estaría interrumpida, frenada” (Laplanche, 2002: 36). Para llevar estas ideas a un terreno más coloquial, sería entenderlo como que la meta inhibida, o la meta reprimida, la irrupción de la meta es importante para garantizar la pulsión en el sentido de que no se le pone un final a la estimulación (retraso del orgasmo = prolongación del placer como equivalente de producto).

2. El objeto que es sustantivo

Es aquello, por lo cual la pulsión puede alcanzar su meta. Como objeto puede ser una persona y también una parte del cuerpo, interior o exterior, fantasmático o localizable en la realidad. Para cada persona el objeto es uno y a su vez concreto. Es la condición contingente del objeto. Freud la señaló apropiadamente como la cualidad variable del objeto, o como lo que es a su vez su especificidad, lo que lo hace a la vez determinado. Los aspectos variables o contingentes del objeto, así como los aspectos determinados, son de alguna manera complementarios, pero la diferencia entre sexual y no sexual es relevante aquí en la noción de la sublimación, porque dado que la meta queda de-sexualizada, se entiende que la sublimación recae sobre el objeto y sobre la meta al mismo tiempo.

3. La fuente siempre erógena

Laplanche (2002: 37) cita a Freud que la define como “aquel proceso somático, interior a un órgano o a una parte del cuerpo, cuyo estímulo es representado en la vida anímica por la pulsión”. En primera instancia la fuente es

3. Obsesión 11. Meta, objeto, fuente y empuje

de naturaleza biológica, fuentes directas, para Freud que imponen el trabajo como exigencia de la vida psíquica en un punto determinado del cuerpo, una somatización de las zonas erógenas. Pero señaló también la existencia de fuentes de índole “indirecta”, ya que cualquier acción difusa, cualquier modificación, “puede devenir, en un segundo tiempo, en fuente de la pulsión sexual.” (Laplanche, 2002: 38). En esta división es importante subrayar que no hay tanta diferencia entre ellas, mientras las fuentes son siempre sexuales, con origen en las zonas erógenas (para Freud, el lugar verdadero de donde brota la excitación), las fuentes no-sexuales o directas constituyen otro tipos de movimientos y funcionamientos del organismo (cualesquiera), y pueden devenir en fuente de sexualidad si entendemos dicho organismo como totalidad psico-somática o somato-psíquica. (Laplanche, 2002: 71-72)

4. El empuje que es **libido variable**

En la fórmula de Freud, (Laplanche, Pontalis, 1996: 113-114) es un valor cuantitativo y variable que afecta a la pulsión, “aunque la satisfacción pueda ser pasiva (ser visto, ser pegado), la pulsión, en la medida que ejerce un empuje es activa”. Como factor cuantitativo, representa una x , es la cantidad de la pulsión o la suma de las fuerzas, por tanto el empuje es también pulsión misma. Como Laplanche indica en *La sublimación: Problemáticas III* (2002: 40-41), Freud remite directamente a la fórmula de la física clásica, la de la energía, que en la física moderna es la distancia entre dos masas pudiendo la masa convertirse en energía. La masa entonces se concibe como relación (diferencia) entre fuerzas y también se concibe como posible materialidad (partícula). Laplanche pone en duda la naturaleza del empuje y plantea la indefinición en saber si existen dos o más tipos de empuje, o sólo uno y principal, la libido. Y aún así, como variable, depende de la condición de los otros elementos. .

A través de estas figuras, Freud trató de identificar los elementos que constituyen la pulsión. Entre objeto y meta (dado por supuesto que pueden coincidir) recae al mismo

tiempo la sublimación, definida por ese algo que desexualiza la meta en primera instancia y también todo lo demás. Y según la explicación de sublimación de Laplanche, destaca especialmente la práctica artística. A través de la transformación de la meta, sugiere el psicoanálisis la conclusión de que si razón de la pulsión es siempre-sexual, la del trabajo también como síntoma debe de serlo, si se trata de analizar la forma en la que los actos tiran de nosotros y someten nuestra voluntad desde las zonas erógenas sustituidas. Esto es lo que justifica pensar que haya una sublimación. Pero hay una cuestión fundamental: la pulsión es sexual y puede dejar de serlo. Cuando Freud tomó el tema de la inhibición de la meta, explicaba que este proceso de desexualización era la explicación de la ternura, la amistad y de los amores llamados “platónicos”. Se entiende aquí que la transformación en la meta se da por represión, es decir, por inhibición: lo que era la meta principal, la sexual, es reemplazada por fases preliminares o circunstanciales, que tratan de enmascarar la no-realización sexual (Laplanche, 2002: 125). Esto da en un punto importante de la práctica artística: el ritual de trabajo es una consecución de realizaciones y paradójicamente también, de no-realizaciones.

Hélène Cixous (2010:15) dijo: “No hay arte que no sea un acto de resistencia sublimada.” Y como indica, Laplanche, (2002: 122-123), la sublimación es un supuesto irritante, que no acaba de tener un lugar teórico en el planteamiento de Freud, más allá de abrir nuevas cuestiones. Ya que no se sabe si existe algo no-sexual que sea independiente de lo sexual, es decir, que no responda de ello. Por definición psicoanalítica, “Síntoma significa represión, conflicto inconsciente que resurge bajo el aspecto de una formación que llega a sustituirse ahí y a constituir un compromiso entre los elementos del conflicto”(Laplanche, 2002: 125).

Compromiso hasta el punto de que todos los elementos afectados cambian, el dilema que propone Laplanche, algo más adelante, es pensar cómo se da esa sustitución: “no se trata simplemente de sustituir una meta por otra en un movimiento pulsional que seguiría en general siendo el mismo”. En su reflexión, en la sublimación también se transforman objeto y fuente de la pulsión, quedando tan sólo una “energía

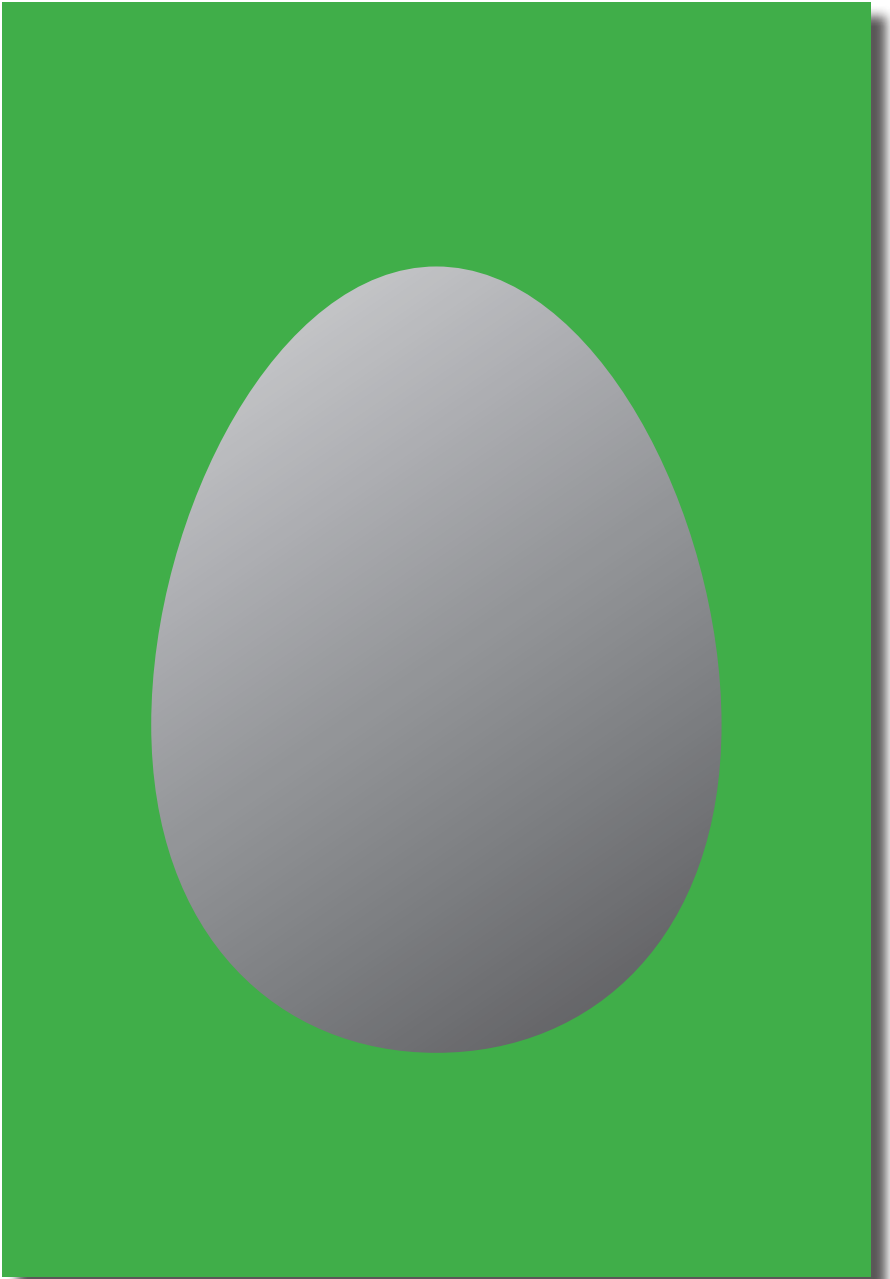
sexual” que además también es desexualizada. Por lo tanto, la fórmula de la física es insuficiente, si la energía no puede ser especificada por nada, si todos los elementos son una incógnita. Freud vio en el pintor renacentista Leonardo da Vinci un ejemplo de ese dilema, quién desde muy temprano en su vida, presentó una continuidad muy particular en la vocación pictórica.

Diversos elementos entran en juego, con lo cual, la sublimación es un término huidizo en el psicoanálisis como es natural; tratar de atraparlo con una definición supone entrar en una idea aparentemente absurda que Laplanche recuerda como la metáfora del cuchillo de Jeannot que usaba Lacan (2002: 41) para abordar la identidad.

El cuchillo de Jeannot es el cuchillo al cual se le cambia la hoja y sigue siendo el cuchillo de Jeannot; después se le cambia el mango, y sigue siendo todavía el cuchillo de Jeannot; después se le cambia el mosquetón, sigue siendo el mismo; se le cambia la funda, finalmente todo ha sido cambiado: sigue siendo el cuchillo de Jeannot, y sin embargo no queda nada de él.

Recuerdo que hace años, en tercero de carrera, el pintor y profesor Iñaki Imaz puso en una de sus clases, el ejemplo del hacha del abuelo: el hacha había sido cambiada dos veces de hoja y tres de mango y seguía siendo el hacha del abuelo. (Aitonaren aizkora). Entonces no lo sabía pero hoy sé que esta es una expresión coloquial popular, de origen desconocido, análoga con la Paradoja de Teseo y basada en una conocida leyenda recogida por el historiador y ensayista Plutarco (1988, Tomo I: capítulo XXIII). En ella el héroe, tras enfrentarse al minotauro y vencerlo en el laberinto, vuelve a su pueblo y recibe el homenaje de situar a su barco en la cima de un monte. El barco se convirtió en un monumento y sufrió varios procesos de restauración en el tiempo. La nave se iba pudriendo, y las tablas y los remos iban siendo reemplazados por otras piezas similares. Esto desencadenó en el pueblo un conflicto en el que se discutía su originalidad. El objeto fue mantenido como símbolo, pero su identidad fue cuestionada en un debate que inspiró a los filósofos antiguos.

Esta paradoja de lo que sigue siendo sin ser es una cuestión muy presente en mi práctica. Donde lo que no es, es tan importante como lo que es, como en cierto tipo de retórica clásica. En filosofía se materializa, en arte se trabaja con los materiales, se les da uso, pero no uno común y consensuado. No es ese uso lo que define esta actividad. Más que un uso podría entenderse un lugar. Además, lo resultante de estos cambios no deja de ser una serie de suertes subjetivas (obras) que se relacionan entre ellas de manera inter-subjetiva, comprendiéndose y creando un código cuyas pistas, como nos recordaba Ad Reinhardt en el primer capítulo de esta tesis, se refieren al propio arte y a las licencias de su tradición. Con ello, lo que consigue es situarse fuera y dentro del lenguaje al mismo tiempo.



Hiperrealidad

Existo en los pies del Volga
rodeada de insectos del Surinam
y los chimpancés parlotean conmigo.
Los primates continúan en el árbol,
por eso, donde maté a nuestro padre,
clavo cruces sin nombre.

Cuando me acojo a la palabra,
se vuelven los híbridos retratos
a mirarme,
comentando sus sofocos.
Desde el tobillo hoy,
he hecho dibujos que no soporto.

Bajo-relieve en el papel,
no tan bajo.
La realidad es un principio.
Ese principio es lo que se ha perdido.
Desde la ventana,
el paisaje erecto
o la torre de electricidad,
siendo casi lo mismo, saludan
y tienen sentido del humor.

3. Obsesión 12. Hiperrealidad

Sobre el fondo

la luz artificial opuesta a Dios

incide en la luz natural.

Los rasgos positivos:

la amistad opera en el individuo.

También existo: proceso 600 calorías

de palabras fritas e ingiero 99 cl de cerveza.

El rostro que acabo de poner me sobrecoge,

lo tapo con otro que es aún peor.



Esperar es hacer

Coman de mi mano
palabritas
pero no dejen de ser
salvajes
radiantes
y precisas.
(Luisa Futoranski,1998: 62)

El rostro que acabo de poner en mi dibujo me sobrecoge y lo tapo con otro que es aún peor. Todavía estoy esperando ver *mi verdadero rostro* en el papel. Lo dejo esperando debajo del otro a ver si cambia, porque no me gusta. Un día vuelvo al taller y el dibujo que está en el mismo lugar de la pared parece diferente. Levanto el dibujo y debajo está el rostro que tapé y que ya no me asusta, sino que me mira con un gesto familiar. No sé por qué ha ocurrido esto. Tampoco sé por qué en ese momento creí que algo simbólico ha migrado desde el dibujo que puso encima hacia lo que quise tapar. No me lo creo del todo, pero da sentido a mi ritual de tapar. Desde entonces hago esto muy a menudo. Un dibujo tenía la mitad de lo que yo quería, y el otro me prometía la otra mitad, de lo que yo no sabía que quería.

Lo que ha ocurrido entre ambos dibujos ha supuesto un cambio en mí. Quizá es porque ese rostro que me espera debajo es que amo, y que todavía no sé cómo amar. He necesitado unos días para verlo bien, para reconocerlo mío. Tengo que saber a estas alturas que lo único que hago, mientras hago, es esperar. Al principio

estaba la idea, pero me confundo con la palabra idea. La idea es un trozo de cielo o es un trozo de papel. Todo lo espero como a trozos que me dan alivio o que me hacen sufrir. Pero no por ello desisto a la espera, porque me da resultados.

Hace un par de años me hicieron unas pruebas de alergia. Tuve resultados reactivos a dos ácaros del polvo, a los gatos y, como novedad, también a los perros. Algo que me decepcionó bastante porque vivo con un perro. Las pruebas de alergia consisten en unos pequeños arañazos en el antebrazo que se disponen al lado de unos apuntes de varias sustancias. Convierten tu antebrazo en una regla y mientras esperas sentada cerca de una hora a que tu piel reaccione ante las sustancias, puedes ver la erupción elevándose tímidamente alrededor de los cortes. La verdad es que aparte del aburrimiento y del picor, es un imagen preciosa. Puedes ver cómo la piel enrojecida rodea y crece alrededor de los cortes. Es como si hubieran plantado semillas en tu brazo, y sólo algunas de ellas florecieran. La piel plantea el dibujo de las flores. Revela la erupción.

La conclusión de la visita médica fue que, efectivamente, tenía una fuerte alergia a los ácaros. También fue que no podría a estas alturas cambiar de vida. Estaba claro que no dejaría mi trabajo en la tienda de libros de segunda mano, ni tampoco dejaría mi trabajo de artista. Nunca dejaría de acumular polvo y de vivir con el diminuto enemigo. Los ácaros son invisibles, casi por tanto podía ignorarlos y me tratarían con inmunoterapia. En algunas personas la inmunoterapia funciona y en otras no, y del por qué, no se sabe nada. Tenemos diferente respuesta. No hay personas iguales. Pero acerca del perro, la doctora me dijo con humor que quizá también me tenía alergia a mí. Se han dado casos de animales alérgicos en zoológicos y granjas, por la sencilla razón de haber crecido con humanos. La vacuna de la alergia consiste en que te inoculan una vez al mes minúsculas dosis de esos ácaros hasta que tu cuerpo se acostumbra. Durante la friolera de tres a cinco años. Sólo al cabo de ese tiempo se podrá saber si tu cuerpo reacciona bien a la inmunoterapia o si es inútil y te quedas como estás. Incluso se sabe que se puede empeorar. Pero una asume el riesgo del experimento, hay que ir observándose y

tomando apuntes. Acudo una vez al mes a que me inyecten mis ácaros y tengo que quedarme en la sala de espera observando si la pequeña inflamación del pinchazo presenta alguna diferencia.

Acudo tres o cuatro días a la semana a mi taller y muchas veces, lo único que hago es observar durante largo tiempo cómo las manchas que hice el día anterior me miran. El tiempo que me quedo esperando es como esperar en grande. Un borde magnético en presencia de otro borde. Todo mi cuerpo quieto, y todo el dibujo inmóvil se atraen. Y un montón de cosas ocurriendo alrededor de mis ojos. Las manchas se mueven como diciéndome en qué dirección tienen que crecer o dónde quieren estar. Cierro los ojos y siento que en mis párpados todavía bailan esas trayectorias, que empieza el baile:

Ahora el párpado. O la conciencia. La conciencia del párpado. Su movimiento. Algo siempre se cuelga en el discurso al entornarse el párpado, algo así como el ala de un ave que emprende el vuelo. Tiempo, le decimos.

(Maillard, 2016: 126).

David Arteagoitia me regaló un aerógrafo y un compresor que no utilizaba. “Mira a ver si tú puedes sacarle partido”, me dijo. Empecé a utilizarlo de la forma más precaria posible, como siempre hago: dispuse unos papeles sobre la pared y empecé a plantear rayas y círculos. Al principio fue un desastre, la tinta salpicaba, porque no acertaba con la densidad de la tinta ni con la presión. Poco a poco, los círculos y los palos empezaron a ser más dóciles. Luego fueron ochos, símbolos, rostros. Símbolos, cifras y grafías. Letras y firmas. Una vez supe utilizar el aparato con la fluidez y la identidad que te otorga firmar, pude avanzar en las formas. Con el aerógrafo empecé desde cero, y lo primero que dibujé fue un cero en la noche.

Centellean en la noche del ser, a través de la claridad de la conciencia que no la disipa, signos, signos del reino de la matemática, y figuras también de otros reinos, del reino de lo sacro o que a serlo tiende, principalmente. Lllaman,

amenazando convertirse en obsesiones, a ser descifrados; se imponen como estaciones a recorrer, como paso que hay que dar fuera o más allá del camino de aquel que se lo haya trazado de antemano, con su sola, escuálida razón: Rondan y revolotean esos signos en las figuras del arte y en las del que ve visiones.

(Zambrano, 1990: 105)

Hubo un verdadero sentimiento de amor, al ver que podía detenerme mucho tiempo en la elaboración de este cero. Recordé con ello la fascinación más pura del dibujo que quizá pude experimentar cuando tendría apenas dos años y me pusieron un lapicero en las manos. Esto me dio entretenimiento para rato, y con el tiempo, aquellas formas simples dieron lugar a capas de manchas, figuras, espacios... capas de cosas que se amontonaban desde el principio. Lo más interesante es que los ceros y palos del principio, y las letras y símbolos de después podían convivir, y así lo hacían con todas las imágenes que surgieron cuando por fin conseguí controlar el trazo y recuperé mi confianza dibujando. Ahora veo que cuanto más extraño es el medio para mí, más largo es el proceso de acomodación y más fértil. Hacerse con algo, o la espera de hacerse con ello es el lapso en el que mi trabajo está más despierto.

En varios momentos dentro de estos diez años tuve el complejo de creer que mi forma de empezar a trabajar desde cero después de una exposición era una forma de boicot para no avanzar. Pero ahora soy capaz de entender cuán importante es para mí la fascinación del principio y la espera posterior. Hacer una exposición era para mí como vaciarme completamente. Y después como si ese vaciamiento fuese un sueño, esperar despertar de él. Aunque hubiera planteado un lugar de comienzo en algún nodo del último trabajo que había realizado, este punto tenía que ser lo suficientemente aislado de su contexto, para que me permitiera rellenarme de aire como la bolsa vacía que sentía. Para poder despertar de mi sueño.

Con los ceros y los palos me veía a mí misma como analfabeta en una cueva prehistórica. Esperando todo el tiempo del mundo y con toda la inocencia a que la imagen

se dispersara en mis párpados, una palabra que no es mía. Como tratar de entender el sueño que acabas de tener, descubrir lo que me hace vulnerable. Analfabeta con la ambición de escribir la primera letra. El despertar de la firma espera al despertar de la palabra, indecisa, apenas articulada. Esa raíz, la ambición, es lo que amanece en el tiempo, un depósito de confianza sin el cual nadie hablaría nunca: decir la primera palabra. La filósofa María Zambrano habla de esa primera palabra de esta forma: “Es de dócil condición la palabra, lo muestra en su despertar cuando indecisa comienza a brotar como un susurro en palabras sueltas, en balbuceos, apenas inaudibles, como un ave ignorante, que no sabe dónde ha de ir, mas que se dispone a levantar su débil vuelo” (1977: 26).

Escribí un poema mientras hacía estos dibujos, lo llamé *Piden demasiado*. Desde mi cero estupendo, todo lo que había hecho detrás era presión y lo que había por delante también. Empezar desde ahí era demasiado. Era un monólogo con mi propia exigencia. Estaba tan cómoda ahí, sin saber nada, que no quería saber nada. El ave ignorante en mi poema, fue antes de encontrarme con el ave ignorante de María Zambrano. Superposición, feliz coincidencia. Mi ave, entonces, fue grave... urgente.

Una vez dijo una que necesitaba un estímulo que mantuviera
un tambor sonando en el vientre.

Cuando la cabeza se le dejaba caer, desvanecida, asomando
un poco por la derecha le vino el tambor y sonó tan fuerte que le pateó el
hígado.

Y con eso se fue, pero volvió entero y dijo:

“quien escucha música para escribir, es un ignorante del ritmo”

Bebió como un ave grave, y volvió a irse,
pero esta vez voló rojo y se fundió en un abanico.

El que ha entrado es amigo mío. No te pido que lo entiendas,
tan sólo déjale hablar, deja que suelte sus esporas.

Lo que está ahí no debes tocarlo. La que está en medio es mi hermana,

y lo de alrededor son cardos.

Lo que piden es demasiado.

Parece que está casi dicho. Casi terminado: con el hígado tan feliz que pendulea.

Los que están sentados son mis padres.

Los que están de pie, han llegado tarde.

Llamé a estos dibujos con dos palabras que eran un apaño: *Dibujos alérgicos*. Siempre sufro con el título: a veces me viene, a veces no me viene. Siempre encuentro algo, el título baila junto con las manchas. Llamé así a mis dibujos porque comenzaron con el regalo inesperado del aerógrafo y los consecuentes problemas, y con este episodio alérgico que me hizo acudir a consulta. Todo lo que hago habla de mí y de lo que me está pasando en el tiempo, que siempre significa retroceso. Soy consciente del tiempo a la par que noto que me escasea. Pero el cero me ayuda a aprender tanto, y tan bien... Estaba muy confusa, porque no veía nada detrás de la congestión, pero sabía que avanzaba. Avanzaba entre la niebla. Mis dibujos tenían gafas de sol, porque yo tenía gafas de sol, literalmente. La fotofobia es un síntoma acusado de mi alergia, e incluso con las gafas de sol puedo dibujar con más claridad. Nos ajustamos a nuestras capacidades y a su escasez. La fotofobia, a mi favor, alargaba la sensación de sueño durante el día. Me ayudaba a no tener que confundirme a propósito, como cuando entorno los ojos para engañar a mi percepción, agudizaba mi necesidad de despertar:

Cuando la realidad acomete al que despierta, la verdad con su sola presencia le asiste. Y así no fuera, sin esta presencia originaria de la verdad, la realidad no podría ser soportada o no se presentaría al hombre con su carácter de realidad.

Pues la verdad llega, viene a nuestro encuentro como el amor, como la muerte y no nos damos cuenta de que estaba asistiéndonos antes de ser

3. Obsesión 13. Esperar es hacer

percibida, de que fue ante todo sentida y presentida. Y así, su presencia es sentida como que al fin ha llegado, que al fin ha aparecido.

(Zambrano, 1977: 26)

Ya he dicho que a medida que estos dibujos surgían desde los ceros y palos, había una clara sensación de recorrido desde el principio, pero nada de ese recorrido quedó fuera. Había empezado a dibujar en serio desde el principio, y no me privé de nada. Las pruebas no eran pruebas, sino lo definitivo. Las firmas y su lenta evolución estaban incorporadas a las imágenes que era capaz de resolver con más registros. Los ceros y los palos, ya convertidos en símbolo, estaban sobre las nuevas imágenes. A veces los ceros eran ojos, otras veces estrellas o pájaros, otras veces simplemente acentos o puntos. Pero siempre estaban superpuestos, y lo más importante: dependían de lo que estaba debajo para existir. Como el retrato que tapé con otro aún peor, algo migraba entre ellos. Es así que pienso que entre mis símbolos surge algo que se entiende como sin querer evitarlo. Mis símbolos tienen algo automático de plantearse y quedar esperando una reacción. No son nada por sí mismos, sólo lo son en relación a algo. Surgen en mis dibujos como setas en el abono fresco y esperan. Esperan afinidades como las esperamos nosotros existiendo.

La palabra “símbolo” es la palabra griega *symbolon* que significaba, en el mundo antiguo, una mitad de un hueso de caña portado como prenda de identidad para alguien que tenía la otra mitad. Juntas, las dos mitades componían un significado. Una metáfora es una especie de símbolo. También lo es un amante.

(Carson, 2020: 113)

La idea es tan importante, como la ausencia de la misma, es decir, no es importante. Lo que constituye al arte, nos gusta repetir, es el proceso o la práctica (el amor). Hay que aceptar en cambio, que como *empuje* no se puede aislar de la fórmula de la pulsión. De todas formas, ¿quiénes somos nosotras? Sólo hablo yo. Y yo no hago

arte, hago una cosa bruta que no quiere parecerse a nada. Desde luego, también necesito hacer arte.

Me surge aquí una pregunta: ¿Necesidad y *empuje* no son lo mismo para mí?. Porque se parecen o se quieren parecer. Y tanto se parecen que cabe pensarlas unidas no como hermanas convencionales, sino como hermanas siamesas, una como continuación de la otra. No se sabe dónde empieza una y dónde acaba. Me atrevo a llamar ahora a *mi empuje* un anhelo de identidad. Conflictos del *yo* con la idea. Cada hermana tiene una cara propia, y las dos se pelean por la idea. Una la contradice, es la hermana intelectual y la más pragmática, otra es la sensible y vehemente, siempre ve en fase de formación a la idea y se deleita con ella. Entre las dos consiguen ser medio-resolutivas anulando las voluntades de la otra. ¿Pero cuál es una y cuál la otra? Como he dicho antes, no se sabe donde acaba una y empieza la otra, no podemos separarlas. Es como una cuerda que necesita los dos nudos. Esa necesidad parece justificar la presencia de la *no-realización* como prolongación del deseo. Como Paul Valéry comenta (2005:189), “en la práctica, las percepciones, suscitan desconfianza, requieren ser anuladas o descreídas, para retroceder a un supuesto *punto cero* (el de anhelo).”

Hélène Cixous escribe: “el individuo que soy se encuentra en estado de respuesta frente a la pintura” (2010:15). No es una manera de ser, sino de estar. Si estímulo y respuesta son consecutivos en cualquier orden, para lograr un flujo de respuesta continua habría que negar repetidamente la pregunta, la percepción o el estímulo. Lo que supondría un desgaste por verse contrariada o por estar en conflicto. Sin querer poner mucho énfasis en negarlo, ese *empuje*, o llamémosle gasto de energía, o coste del proceso, es el que permite a la obra tener su identidad (ser). Ese mismo *empuje* y la consecuente resistencia, me atrevo a pensar, es el elemento fundamental y permanente. Y también es el vínculo con la identidad (de la obra). Lo que permite al arte ser continuamente visitado y seguir siendo arte es, obviamente, su relato de esfuerzo.

Seguimos esperando una explicación, pero esta nunca viene. No sabemos por qué el otro lado es magnético, pero seguimos delante de él. Valéry formula *lo estético* como un deleite infinito. El infinito es estético como opuesto a lo finito, como conjunto de cosas prácticas que consiguen un fin, o una realización. El deleite estético da fe de otro tipo de cosas, que desembocan en una necesidad de conservar o repetir cierto estado, o reencontrarse con las percepciones iniciales, revivir o alargar impresiones. Valéry lo ejemplifica con el hambre dividiéndolo en dos tipos de tendencias independientes entre sí: un tipo de hambre que tiende a acortar dicha sensación, y un tipo de hambre contrario, que quiere prolongarse, como cuando se ingiere un alimento delicioso cuyo sabor quiere perdurar en el paladar. El ejemplo es tan sencillo como socarrón lo cual se agradece, pero un poco más adelante llega a decir:

Cuanto he dicho del hambre se extiende fácilmente a la necesidad de amor, y por lo demás a todas las clases de sensación, a todos los modos de la sensibilidad en los que pueda intervenir la acción consciente para restituir, prolongar o acrecentar aquello que la mera acción refleja parece hecha para abolir.

(Valéry, 2005: 190)

El arte es para Valéry un *universo de lo sensible*, en el que la sensación y su espera son recíprocas y se buscan y esperan la una a la otra en un sistema de complementarios, como el color. En los sistemas del arte se repite esta negación, como contradicción o idea de opuestos, que lo define poniendo en duda su identidad o razón de ser. Esto sucede cuanto más se afirma la correspondencia entre lo práctico (con uso o meta) y lo no práctico (sin uso o sin meta). Es posible de imaginar, si se piensa a nivel individual, por ejemplo en las cuestiones de afecto siempre subjetivas, en las necesidades de amor y de sensibilidad. Pero sucede además, que en otro nivel las obras se relacionan interna y subjetivamente. Unas con otras, haciendo sintaxis, y esto evidencia que el arte tiene una tradición dispuesta a conservar y poner en común un conjunto de saberes propios que, aún en plena resistencia a la

interpretación, llegan a ser aceptados por otras disciplinas. Llegan a colar sin ser cuestionados siempre. ¿Cómo es esto posible?

Visto desde fuera, el arte, se concibe asumiendo estas contradicciones y su supuesta transversalidad. Es aceptada la práctica como algo productivo e improductivo simultáneamente. Como un movimiento en bucle absurdo entre objeto y meta. Es precisamente este mismo absurdo lo que define el movimiento. Y esto no es tan extraño para otras formas de pensar, como sucede en la semiótica bajo la premisa de que icono y representación, como realidad y ficción, se parecen pero no son lo mismo. Se parecen porque se relacionan entre sí, pero la relación entre significado y significante siempre es arbitraria. Lo mismo ocurre al pensar que hay una correspondencia entre pregunta y respuesta: es necesaria una interpretación. Un tercer lugar vinculante, el lugar de la representación. Se diría que pregunta y respuesta son lo mismo, están hechas la una a la medida de la otra y para ello se han tenido que transformar en la misma cosa. La meta es el origen, en tanto que la pregunta estaba esperando la respuesta, de la misma manera que la respuesta estaba esperando ser preguntada. El propósito de tal representación es observar dicha escena, nada más. Mirar el absurdo. La prueba de ello está precisamente en boca de mi terapeuta cuando me regala esta frase para cambiar de tema: “algunas preguntas jamás llegan a formularse”. Las que llegan a formularse quizá no sean verdaderas preguntas y pueden ser ignoradas como Freud dijo: “A esta pregunta contesto que cuando alguien la formula es que tiene ya preparada la respuesta” (Freud, 2013b: 122).

El cuchillo cuyas piezas han sido sustituidas, ya no es el mismo que fue, pero sus componentes conservan el recuerdo completo, conservando sus medidas. El cuchillo de Jeannot tenía preparada su respuesta antes del siguiente cambio:—¡Sigo siendo el cuchillo de Jeannot!—, sobreponiéndose a la pregunta quizá defendiéndose, disponiendo un espacio nuevo y formulando así su identidad. De la misma manera que en la viñeta de cómic de Ad Reinhardt (2013: 46), el monigote cuestionador pregunta

burlón al cuadro abstracto: —¿qué representas?— Y le responde el lienzo hablando, con la respuesta más ineludible: —¿Y tú?, ¿qué representas tú?—. La respuesta, en cualquier caso, es como un escudo para la identidad formulado desde el principio.

No es algo a lo que pueda responder desde mi subjetividad de artista, llegando a ser muy ingenuo tratar de obtener una versión personal de la respuesta; es como si tuviera en mi posesión una parte de algo (quizá una parte de un objeto), muy anterior a mí y anterior de quienes conozco, más importante que lo que haya llegado a mi conocimiento transformado y entiendo al mirarlo que mucho antes de eso, la respuesta ya estaba preparada. Sabía que antes que todo, alguien tenía la mitad de mi símbolo y eso me hace preguntarme cosas como quién, cómo, dónde, por qué... En este tiempo he aprendido a esperar sin saber. El valor estaba en la pregunta, sin duda, y como dice Isidoro Valcarcel-Medina: “Lo interesante es hacer las preguntas [...] Una pregunta contestada ya no es una pregunta sino una respuesta; y las respuestas son aburridas.” (1978: 36)



Pared pintada

Éramos animales, cipreses

traficando con placer,

no con ideas.

Guantes reversibles,

idénticos, dados la vuelta.

Repetimos este movimiento con millones de guantes.

Éramos rectangulares,

madres del cuadrado y del pelo.

El tiempo que pasamos mirando algo que no responde,

lo entendimos en común,

con la ansiedad de pensar en grande.

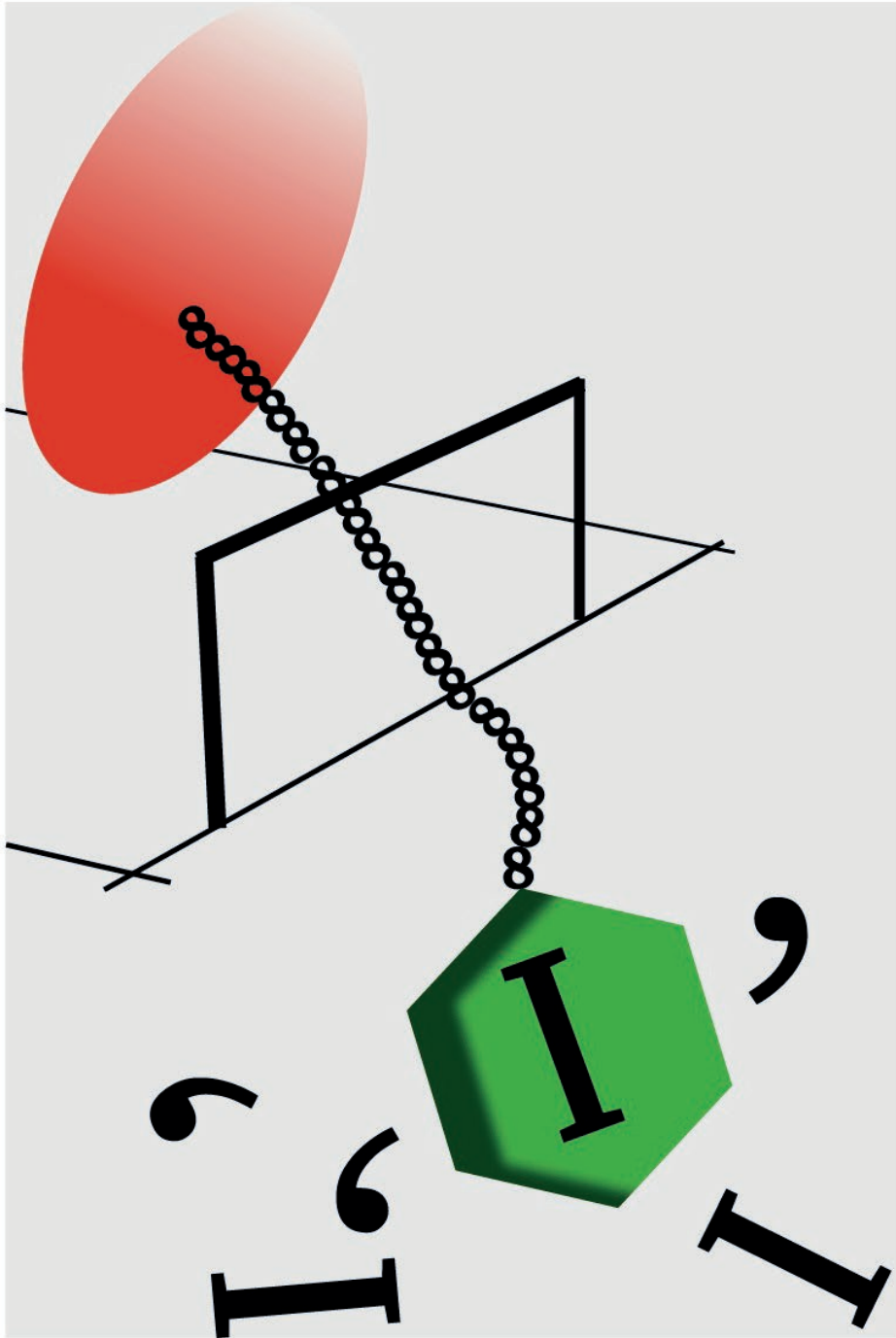
Bordes magnéticos en presencia de otro borde.

Nuestro aroma.

La aprehensión a la muerte.

La luna y su gente,

pintura al sur de Rodesia.



Jugar es hacer

Aunque me llames, no te oiré,
 si te oigo, no me giraré,
 y si hiciera ese imposible gesto,
 no reconocerías mi cara.
 (Wisława Szymborska, 1997: 41)

El juego de desaparecer es lo que acude a la cabeza inmediatamente después de leer el poema de Szymborska. Los niños durante siglos han jugado al escondite, los bebés durante siglos han gozado al ver cómo desaparecen los objetos y vuelven a aparecer. Pero en este poema, la desaparición se convierte en angustiosa, como en un sueño en el que alguien te ignora y tú vas detrás. O mejor dicho, en un sueño en el que alguien va detrás tuyo y pierdes tu rostro en el esfuerzo de mirarlo. La pérdida del rostro. El rostro como alma. La imagen produce angustia en extremo. Es como si un cordón asiera todas las cosas que unen mirada y rostro. El cordón está en tensión y amenaza con romperse. Como señala James George Frazer, las culturas primitivas tenían miedo de que el alma se escapase durante el sueño. La gente dormía con la ansiedad de la muerte retratada en su rostro. Y por eso tenían cautela en despertar a alguien dormido, “porque su alma está ausente y pudiera no tener tiempo de regresar; si lo hace, el hombre, el hombre despierta sin alma y caerá enfermo” (1998: 222). Las almas se escapaban como pájaros del cuerpo, tenían esa tendencia. Por eso, diferentes formas de atrapar y hacer volver al alma se ponían de manifiesto en sus rituales: ganchos, anzuelos, cuerdas, lazos...

Los hechiceros de la isla Danger usaban cepos para las almas. Los cepos estaban hechos con un cordón de fibras de la cubierta de los cocos, de cinco

a diez metros de largo, con lazos de distinto tamaño en cada lado para que encajaran a los diferentes tamaños de almas.

(Frazer, 1998: 222)

Más que hechiceros, eran los cazadores de almas de la isla Danger. Su cambio de profesión tenía una urgencia: aunque no se pudiera impedir la tendencia escapista de las almas, existía la necesidad de hacerlas retornar. No se puede vivir sin alma. Puede que estemos eternamente reproduciendo el mismo juego. Tirar el lazo, tirarlo lejos. Cuando yo dibujo, estoy como dormida. Estoy soñando, pero estoy viva. Estoy produciendo imágenes dormida. Entonces, como ser dormido, estoy a punto de perder el alma y estoy en postura de caza. Podría decir de burda manera que estoy a punto de morir y regresar, o podría decirlo mucho más bonito con las palabras “apenas viva” de Clarice Lispector: “Yo soy la muerte. Es en mi propio ser donde se da la muerte. ¿Cómo explicarte? Es una muerte sensual. Camino como muerta entre la maleza bajo la luz verdeada de las antorchas, soy Diana la Cazadora de oro y sólo encuentro osamentas.” (Lispector, 2013: 24)

No tengo palabras como las de Lispector, pero produzco imágenes que ambicionan lo mismo. Mi ambición se ha de conformar con sus osamentas. Lo que quiero es recuperar mi rostro, y para eso utilizo un cordel. Recupero un cráneo o un collar de colmillos. Todo está atado a la vuelta y suspendido al borde y el resto a oscuras. Como en la caza, o en la pesca, lo que recupero del fondo me produce una grata alegría, aunque no entiendo lo que acabo de atrapar. Sigue siendo mi presa. Sigo tirando el cebo hasta que no hay nada que lo muerda.

Los niños se relacionan con la realidad mediante el juego. Decía el psicoanalista inglés Donald Woods Winnicott que “en esencia el juego es satisfactorio. Ello es así cuando conduce a un alto grado de ansiedad. Existe determinada medida de ansiedad que resulta insoportable y que destruye el juego.” (1979: 10). Es así que cierto grado de ansiedad provoca interés y un exceso de la misma lo imposibilita.

3. Obsesión 15. Jugar es hacer

A veces, pienso que cuando dibujo estoy exactamente entre esos dos niveles, en los que la saturación me permite continuar. La saturación extrema para Winnicot es ese punto en el que deja de contener experiencias. Yo dibujo con ansiedad, y como me he acostumbrado a niveles altos, puedo decir que es un tipo de ansiedad paciente.

Soy paciente, porque me he acostumbrado también a no esperar nada. Siempre pica algo, y siempre me sorprende. Nunca recupero mi rostro, pero acepto la ficción de mi propio juego. Las combinaciones son eternas, como en una máquina *tragamonedas*, vivo absorta recuperando los huesos sustitutos de mi identidad. En mi pantalla se dibujan fórmulas como piña-melón-pera o piña-piña-pera... pero nunca el resultado pleno. Otro cordel, otra moneda. Mi rostro sigue a oscuras. Por eso trabajo absorta, y el cordel cada vez es más largo porque quiere caer más profundo. Cuanto más largo, más al fondo está mi rostro y más relaciones obtengo con todo lo demás. Más me sigo. Más me pierdo. La resistencia a encontrarme es lo que más me gusta del juego. El juego me regala su acción de perder. No poder encontrarme es lo que puedo dar. Otra vez, Clarice Lispector, lo diría mucho mejor:

Estoy delimitada solamente por mi propia identidad. Yo, entidad elástica y separada de otros cuerpos. En verdad, aún no veo bien la punta del ovillo de lo que te escribo. Creo que nunca lo veré, pero admito la oscuridad donde brillan los dos ojos de la pantera suave. La oscuridad es mi caldo de cultivo. La oscuridad de las hadas. Voy hablándote y arriesgándome a la desconexión: soy subterráneamente inalcanzable por mi conocimiento. Te escribo porque no me entiendo. Pero me voy siguiendo. Elástica. Es tan misteriosa esa selva donde sobrevivo para ser. Pero ahora creo que va en serio. Esto es: voy a entrar. Quiero decir: en el misterio. Yo misma misteriosa y dentro de la médula en que me muevo nadando, protozoario. Un día yo dije infantilmente: puedo todo.

(2013: 26)

Yo también pienso que lo puedo todo, y cuando lo pienso, también soy infantil. También duermo y juego. La mente de un niño es maravillosa, y esa capacidad se pierde, junto con el rostro. Ojalá pudiéramos excitarnos así, de la nada. Una ilusión divertida, querer verla una y otra vez. Winnicot dice: “El juego es intrínsecamente excitante y precario. Esta característica no deriva del despertar de los instintos, sino de la precariedad de la acción recíproca, en la mente del niño, entre lo que es subjetivo (casi alucinación) y lo que se percibe de manera objetiva (realidad verdadera o compartida)” (1979: 10)

Pero el juego del cordel lo que busca es unir cosas como el alma al cuerpo o el rostro a la cabeza. El cordón quería recuperarlas. Aunque este juego precario dispone de sólo dos movimientos, uno de lanzar y otro de recuperar. El *juego de la nada*, ese en el que se abren y se cierran los ojos no es tan diferente. Hacer las cosas aparecer y después, hacerlas desaparecer. Igual de precario y fascinante. Hay una operación en el juego a la que se refiere el escritor y profesor Gianni Rodari como “resta fantástica”. Él la utiliza como recurso para inventar cuentos. Es un juego infantil tan clásico como el escondite y “consiste en hacer desaparecer, uno tras uno todos los objetos de este mundo. *Desaparece el sol*, no amanece nunca más: el mundo está siempre oscuro... *Desaparece el dinero*: tumultos en la Bolsa... *Desaparece el papel*: las aceitunas que estaban seguras en su envase se desparraman por tierra... Quitando objeto tras objeto, llegamos a un mundo vacío, un mundo de nada...” (Rodari, 1979: 114). Además de recurso narrativo para comenzar un sinfín de historias, el juego de la nada impacta de lleno en la sensación de estar confundido entre las cosas y, de ahí, la necesidad de estar “delimitada por mi propia identidad”. Como antes decía Lispector, desde el principio. Y como explica Rodari, la sensación siempre estuvo antes del recurso. El niño seguramente empieza a intuir muy pronto la diferencia entre el ser y el no ser. Abre y cierra los ojos pacientemente. El juego es más precario entonces que el recurso:

El “juego de la nada” lo practican los mismos niños, cerrando los ojos. Sirve para dar cuerpo a las cosas, para aislar de su apariencia su misma existencia. La mesa se hace extraordinariamente importante en el preciso momento en el que, mientras la miro digo: “la mesa no existe”. Es como si la mirase por primera vez, no para ver cómo está hecha, esto ya lo sé, sino para darme cuenta de que “está”, de que “existe”

(Rodari 1979: 114)

Este es uno de los juegos más básicos que formuló Rodari en sus “Gramáticas de la fantasía” (1979). Cerrar y abrir los ojos. Pero fue Sigmund Freud el que dijo el primero que el niño se escenificaba a sí mismo a través de los objetos que tenía a su alcance. Los juegos de su nieto Ernest de 18 meses inspiraron su teoría del *Fort-Da*. El niño tiraba un tren por el extremo de su cuna y lo hacía reaparecer, reviviendo de esta manera las ausencias de su madre y sus posteriores reapariciones. Según Freud, esto significaba que el niño convertía la decepción de ver a su madre desaparecer en el placer de separarse de ella.

... El niño tenía un carretel de madera atado con un piolín...Con gran destreza arrojaba el carretel, al que sostenía por el piolín, tras la baranda de su cunita con mosquitero; el carretel desaparecía ahí dentro, el niño pronunciaba su significativo «o-o-o-o» (fort, se fue), y después, tirando del piolín, volvía a sacar el carretel de la cuna, saludando ahora su aparición con un amistoso «Da» {acá está}. Ese era, pues, el juego completo, el de desaparecer y volver. Las más de las veces sólo se había podido ver el primer acto, repetido por sí solo incansablemente en calidad de juego, aunque el mayor placer, sin ninguna duda, correspondía al segundo.

(Freud, 1988: 15)

Este juego representaba la *renuncia pulsional* que imponía la desaparición de la madre. Para Freud, este juego respresentaba un gran avance cultural: aprender a

tolerar la frustración y la espera y, sobre todo, aprender a simbolizar. A través de lo precario de los dos significantes, tirar y recuperar, se crea un espacio nuevo en el que es posible adaptarse a la ausencia.

Lacan concreta que no se trata de que el carrito simboliza a la madre, ni tampoco de que el niño necesite que la madre vuelva. Es más bien que la desaparición de la madre, la repetición de la partida de esta, causa una escisión en el sujeto, lo que es llamado *Spaltung* y también *clivaje*. Esta noción fue trabajada ampliamente en el psicoanálisis y también en la hipnosis. Aquí aparece como la coexistencia en el seno del ego de dos actitudes antagónicas: una consistente en negar la realidad (renegación), y la otra en aceptarla según el principio de realidad. Lacan interpreta que el juego es una respuesta, pero no a la ausencia de la madre, sino a lo que la ausencia de la madre desencadena en el niño. La desaparición de la madre, la tragedia, es necesaria para separar del niño la noción de realidad, y obtener así una percepción de unidad que también se entiende como soledad existencial. La brecha de esta escisión es dolorosa, y por tanto, se formula como herida. En esa misma brecha, la muerte asoma a su lugar en la cuerda, cuando se vuelve consciente. Si la veíamos como símbolo, ya tenía su lugar.

El carrete... es como un trocito del sujeto que se desprende pero sin dejar de ser bien suyo, pues sigue reteniéndolo... Con su objeto salta el niño los linderos de su dominio transformado en pozo y empieza su cantinela. Si el significante es en verdad la primera marca del sujeto, cómo no reconocer en este caso –por el solo hecho de que el juego va acompañado por una de las primeras oposiciones en ser pronunciadas- que en el objeto al que esta oposición se aplica en acto, en el carrete, en él hemos de designar al sujeto.

(Lacan 1987: 70)

El juego encuentra su base en la pérdida. La ganancia en ella. También es conservador e indestructible, por la sencilla razón de que es pulsional. Laplanche y Pontalis

(1996: 439-446) introducen estos dos aspectos a la pulsión. Por un lado, no se puede destruir porque es un mecanismo inconsciente en el que “el sujeto se sitúa activamente en situaciones penosas, repitiendo así experiencias antiguas, sin recordar el prototipo de ellas, sino al contrario, con la impresión muy viva de que se trata de algo plenamente motivado en lo actual.” (1996: 446) y por otro lado lo que está en juego es lo que ocurre en el principio del placer y entre el principio de realidad: por tanto, pura conservación. Y sobre todo tiene su base en la ausencia. Que el juego sea pulsional, y por tanto conservador e indestructible es también lo que lo convierte en práctica. Barthes está de acuerdo con esto y también lo trata a fondo:

La ausencia dura, me es necesario soportarla. Voy pues a manipularla: transformar la distorsión del tiempo en vaivén, producir ritmo, abrir la escena del lenguaje (el lenguaje nace de la ausencia: el niño se agencia un carrete de hilo, lo lanza y lo recupera, imitando la partida y el regreso de la madre: se crea así un paradigma). La ausencia se convierte en una práctica activa, en un ajetreo (que me impide hacer cualquier otra cosa); en él se crea una ficción de múltiples funciones (dudas, reproches, deseos, melancolías). Esta escenificación lingüística aleja la muerte del otro: un momento muy breve, digamos, separa el tiempo en que el niño cree todavía a su madre ausente y aquél en que la cree ya muerta. Manipular la ausencia es aplazar este momento, retardar tanto tiempo como sea posible el instante en que el otro podría caer descarnadamente de la ausencia a la muerte.

(Barthes, 1993: 34)

Efectivamente, el juego es también puro proceso y, como dice Winnicott, dispone de un tiempo y espacio propios. No está dentro de la identidad de quién juega, ni exactamente afuera entre ninguna de las cosas que son repudiadas por su identidad. No es lo no-yo que se reconoce con dolorosamente, ni el yo, donde vamos a buscar. Pero sí que está afuera, en un “verdadero exterior fuera del alcance mágico” porque, como él señala: “Para dominar lo que está afuera es

preciso hacer cosas, no sólo pensar o desear, y hacer cosas lleva tiempo. Jugar es hacer” (Winnicott, 1992: 64). Es así que el juego culmina cuando se dejan de acumular experiencias. Para el/la artista, esa colección y materialización de experiencias parecen llevar atado consigo algo parecido a la idea de poder irse en paz.

La idea es tan importante como la ausencia de la misma. Los objetos de arte son objetos que se han resistido a volver. Su valor les era otorgado por su ausencia. Y ahora, dejados por la experiencia de volver, ocupan un lugar sustituto en la vida. Son símbolos de su ausencia. ¿Cuál es la necesidad del sujeto? ¿Cuál es la necesidad del objeto? Irse y volver. Permanecer cuando ya se ha ido. Incluso resistirse a ser. Y a partir de esa contradicción, simbolizarse. Símbolo es esa mitad con la que convives, que solo encuentra sentido cuando se encuentra con su otra mitad que tú no tienes. Tener la mitad del corazón de plata sujeto a la cadena. Ninguno de los dos trozos es capaz de evitar la muerte. El alma se seguirá escapando del cuerpo y si no puede, rebotará. Sufrirá transformaciones. La muerte es real y definitiva, nadie vuelve. Lo que no está escrito es materia de arte. Lo que no está escrito es materia de muerte. Cazar es hacer.

El arte es escritura en el arte primitivo o en Artaud. Es escritura, no respuesta. Es una pregunta ontológica, que responde con el ser. O es una respuesta que no responde a nada. Yo me digo a mi misma: “a veces lo que hago lo entiendo como arte o como algo muy bruto que no quiere parecerse a nada”. Ana Laura Aláez dice:

¿No son el amor y la muerte los dos únicos temas esenciales que existen?
(...) en el arte cuando te entregas, lo haces a un proceso de liquidación—de la verdad consensuada, de uno mismo, del tiempo—la actividad de un artista es también un entrenamiento para un estado mental que te prepara para enfrentarte a la muerte.

(Aláez en Badiola, 2016: 149)

A veces creo que puedo con todo. Creo que lo hago todo y entonces soy infantil. En una fantasía personal que tengo sobre la práctica, me invade la sensación de que estoy matando y viendo nacer a la realidad como una visión. Como las que tiene Alfanhuí. Y en cuanto lo racionalizo, se vuelve una idea muy ingenua. A veces la sensación es algo muy mecánico. Es como en un galimatías futurista: de repente estoy presionando una tecla que formatea una realidad. Evidentemente, no deliro al hacerlo, sólo fantaseo, y necesito de ese movimiento fantástico. Lo que necesito de verdad es de ese gesto hacia el futuro.

Disfruto de esa fantasía porque es algo que sucede simbólicamente entre la técnica y el tiempo, y sólo para mí. Es sólo mío. Es un momento único que merece ser guardado y repetido. Es una materialización de ese juego, ver desaparecer y aparecer la realidad para verla por primera vez. Para poder describir algo de lo que no hay imágenes. De mí no hay imágenes tampoco, quiero decir, no son reales. Afirmar: mi foto no es mi rostro. Mi foto comienza ahí: donde no me reconozco. Me niego para buscarme, así comienza. En cuestión de *reseteo*, de empezar de cero, estos gestos del arte requieren de auto-liquidación y, como había dicho Aláez, aunque todo pueda ser un tema, los verdaderos temas de fondo han sido los dos primordiales: el amor y la muerte. El primero porque tenía que aparecer, y el segundo, porque su desaparición era la afirmación de su existencia. Es algo que sucede, una trampa de la técnica sobre el tiempo, aparecer aquí, desaparecer allá. Algo que no es indefinido, pero que se provoca desde la más pura indefinición, para que ninguna definición puede destruirla. La muerte es cero y el cero es muy importante en el arte, entonces. La muerte es el verdadero tema del arte. ¿Y cuál es el tema de la muerte? Stiegler dijo al respecto:

El verdadero tema de la muerte sería la aterradora fragilidad de lo maravilloso, de lo cual sí que se tienen imágenes. Se tiene la sensación y es un sentimiento fuerte, omnipresente quizá y quizá falso, aunque esto sería inesperado, de que como industrialización de la cultura esta nueva época es

el escenario de la muerte del arte, o al menos, de que está muerto algo sin lo cual ya no existe arte y de que sin el arte ya no hay gran cosa que valga: ya sólo existe malestar. Se tiene la fuerte sensación de que esto que acaba deja el sitio a otra cosa espantosamente nueva que empieza, y como antítesis de este otro comienzo.

(Stiegler, 2011: 76)

¿Cómo es la visión de esa aterradora fragilidad? Hay muchas. Para mí, es el potro que nace muerto de Alfanhuí, y la fuerte impresión que me provocó en la infancia. Estas imágenes preciosas y aterradoras se hacen a medida. Con nuestro hacer surgen las imágenes. Nos diferenciamos entre nosotras gracias a ellas. Es lo que tenemos de propio. Pienso a menudo cómo me relaciono yo con las imágenes. Sé que las tengo un profundo amor, pero que muchas veces les faltó el respeto. Mi atención en ellas es una forma de violencia, una búsqueda abusiva. Soy una depredadora de imágenes y disfruto del deporte de atraparlas y hacerlas subir. Ninguna de esas imágenes es originalmente mía pero al atraparla en mi cordel me la incorporo. Y ahí se queda atada para mí.

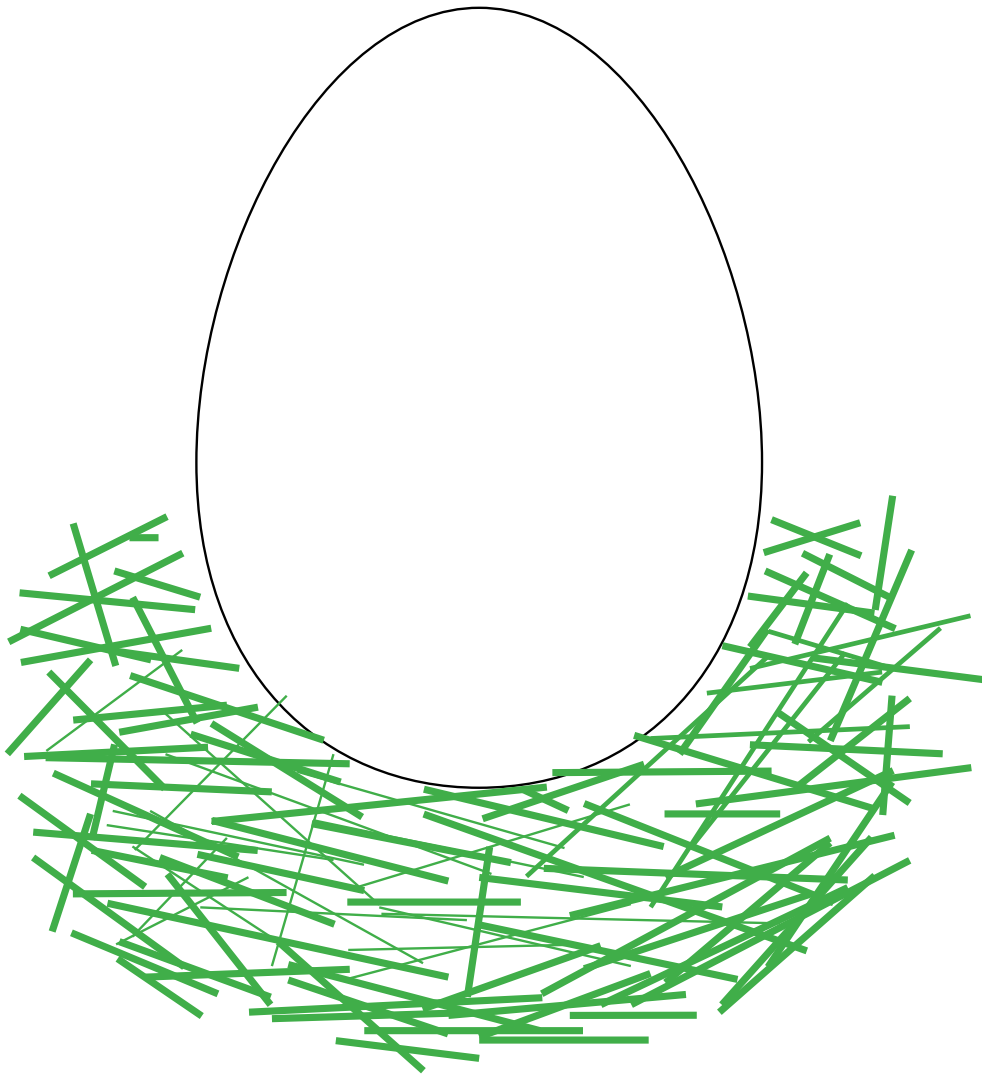
Anteriormente quise evitar buscar la cita original de la novela de Rafael Sánchez Ferlosio que narra la escena de la yegua dando a luz, porque no quería que al recuperarla esta escena perdiera su misterio y con ello yo me deshiciese de su impronta. Tenía cierto miedo a profanar de una imagen sagrada. Pero no pude aguantarme y la volví a leer para buscar un final a mi texto. Pensaba que tenía que desvelar algo mío, y la respuesta estaba ahí. La leí y no perdí nada. La imagen era preciosa y lo sigue siendo, no me he mirado todavía si conservo la impronta, porque no sé qué es tal cosa. ¿Debería buscar una cicatriz de un pequeño puñal en mi espalda?, ¿o una escondida marca de trepanación en mi cabeza? No he palpado ninguno de esos sitios, y me sigo burlando de mí misma. Hasta aquí he llegado cabalgando mi caballo de ficción y de muerte, y tratando a duras penas con lo que apenas sé y con este puñetero formato académico y un racimo enorme de citas y fragmentos posiblemente mal interpretados.

3. Obsesión 15. Jugar es hacer

Pero para distinguir el final de mi texto, tengo que separar extremidades del cuerpo. Y llegando al final quiero hacerme con el tiempo por venir. Quiero hacerme la loca e ignorar mis supersticiones. Porque pienso que este texto que he escrito a lo largo de estos años ha rellenado mi cuerpo de tantas imágenes que no son más, que mi empacho incluye cierta sensación de asco. Quizá por esa presión de imágenes introducidas, mi escena sagrada necesita de aire. Al fin y al cabo la puedo recuperar, para volver a dejarla marchar.

Aquella noche durmieron en una cueva, y a la mañana siguiente lavaron las sábanas en un río. El agua de aquel río se manchó y lo iba madurando todo hasta pudrirlo. Bebió una yegua preñada y se volvió toda blanca y transparente, porque la sangre y los colores se le iban al feto, que se veía vivísimo en su vientre, como dentro de un fanal. La yegua se tendió sobre el verde y abortó. Luego volvió a levantarse y se marchó lentamente. Era toda como de vidrio con el esqueleto blanco. El aborto, volcado sobre la hierba menuda, tenía los colores fuertísimos y estaba envuelto en una bolsa de agua, rameada de venillas verdes y rojas, que terminaban en un cordón amoratado por cuya punta iba saliendo el líquido lentamente. El caballito estaba hecho del todo.

(Sánchez Ferlosio, 1979: 17-18)



Vivir entre vivos

Me impresionan los vivos,
están fríos.
Han leído mucho,
tienen opinión,
dejan de fumar para ser más vivos.
Recuerdan frases,
emiten frases,
se parecen a tí.

Ser
y para ello
mis deseos dobles
descienden.

Penetro en el capricho.
En la región,
soy vacío y sueño.
Por eso soy débil,
y de eso no quiero saber nada.



Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio

- (1995) *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos
- (2006) *Qué es un dispositivo*. Artículo (marzo de 2011) en Edición Nottetempo. Recuperado (25/11/2021) en A Parte Rei, en <http://caosmosis.acracia.net/?p=700>
- (2005) *Metrópolis*. Conferencia pronunciada en el seminario Metropoli/moltitudine en Venecia, el 11 de Noviembre de 2006. Recuperado (25/11/2021) en el blog Machina et subversio machinae en <http://www.egs.edu/faculty/giorgio-agamben/articles/metropolis-spanish>

ALEXAINDRE, Vicente

- (1978) *Antología total*. Barcelona: Seix Barral

ARENDT, Hannah

- (2016) *Entre el pasado y el futuro*. Ocho ejercicios sobre la reflexión política. Barcelona: Península

ARTAUD, Antonin

- (1984) *Los Tarahumara*. Barcelona: Gallimard
- (1977) *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y Para acabar de una vez con el juicio de dios*. Madrid: Fundamentos
- (2014) *Artaudología*. Venezuela: Bid & Co.
- (2015) *El arte y la muerte y otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra

BACH, Anna Magdalena

- (1983) *La Pequeña crónica de Anna Magdalena Bach*. Barcelona: Juventud

BACHELARD, Gaston

- (1965) *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica

BADIOU, Alain

- (2005a) *El siglo*. Buenos Aires: Manantial
- (2005b) *Dios a la estética*. Madrid: Antonio Machado

BADIOLA, Txomin

- (2017) *Otro family plot*. Madrid: Reina Sofía
- (1995) *Representación (Cuatro películas)*. Artículo en revista ZEHAR nº26. Donostia: Diputación Foral de Gipuzkoa (pp. 17-20)

(2006a) *Rêve sans fin (la técnica)*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo

(2006b) *Rêve sans fin*. Burgos: Caja de Burgos

BALLARD, James C.

(2013) *Para una autopsia de la vida cotidiana. Conversaciones*. Buenos Aires: Caja Negra

BANG LARSEN, Lars

(2016) *Arte y Norma. La sociedad sin atributos y otros textos*. Argentina: Cruce

BARTHES, Roland

(1993) *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI Editores

BASHO, Matsuo

(2013) *Poemas de las cuatro estaciones*. Madrid: Miraguano

BATAILLE, Georges

(1977) *El ojo Pineal precedido del Año Solar y Sacrificios*. Valencia: Pre-Textos

(1977) *El pequeño*. Valencia: Pre-Textos

(1980) *El erotismo*. Barcelona: Tusquets

(1982) *Lo Arcangélico y otros poemas*. Madrid: Visor de Poesía

(2002) *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets

BAUDRILLARD, Jean

(1997) *El otro por sí mismo*. Barcelona, Anagrama

(2000) *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama

BECKETT, Samuel

(2005) *El innombrable*. Madrid: Alianza Editorial

BENJAMIN, Walter

(1991) *El Narrador*. Madrid: Taurus

BERGER, John

(1997) *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Árdora

(2014) *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gilli

- BERGER, John; MOHR, Jean
(1982) *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo
- BERGSON, Henri
(2016) *La Evolución Creadora*. EEUU: Plaza
- BRESSON, Robert
(1975) *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora
- BRETON, André
(1999) *Escritos de arte de Vanguardia. 1900-1945*. Madrid: AKAL.
- BRECHT, Bertold
(1986) *Poemas y canciones*. Madrid: Alianza
- BOURDIEU, Pierre
(1988) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus
- BOURGEOIS, Louise Josephine
(2014) *Destrucción del padre - Reconstrucción del padre. Escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid: Síntesis
- BUCK MORRS, Susan
(2004) *Mundo soñado y catástrofe*. Madrid: La Balsa de la Medusa
- BUTLER, Octavia
(2020) *Hija de Sangre y otros relatos*. Bilbao: Consonni
- CK WILIAMS
(2008) *El canto*. Madrid: Bartebly Editores
- CAGE, John
(1999) *Escritos al oído*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos

CAMPBELL, Joseph

- (2016) *Las Máscaras de Dios. Vol I: Mitología Primitiva*. Girona: Atalanta
(1991) *Las Máscaras de Dios. Vol II: Mitología Oriental*. Madrid: Alianza
(2014) *Imagen del Mito*. Girona: Atalanta

CARSON, Anne

- (2020) *Eros, dulce y amargo*. Barcelona: Lumen

CARVER, Raymond

- (2007) *Todos nosotros*. Madrid: Barteby Editores

CIXOUS, Hélène

- (2010) *Poetas en pintura. Escritos de arte: de Rembrandt a Nancy Spero*. Castellón: Ellago Ediciones

COCTEAU, Jean

- (2006) *La dificultad del ser*. Madrid: Siruela.
(1987) *El secreto profesional y otros textos*. Barcelona: Órbis

COLLINGWOOD, Robin George

- (2016.) *El arte y la imaginación*. Madrid: Casimiro

CUESTA ABAD, José. M.

- (1999) *Poema y enigma*. Murcia: Huerha & Fierro editores

CURREY, Mason

- (2014) *Rituales cotidianos. Cómo trabajan los artistas*. Madrid: Turner

CHUN-SU, Kim

- (2001) *Poseído por Dostoievski*. Vitoria-Gasteiz: Basarai

DANIËLS, René

- (2011) *Las palabras no están en su sitio*. Madrid/Rotterdam: Museo Nacional de Arte Reina Sofía/
Van Abbenmuseum, Eindhoven. NAI Publishers

DE BALZAC, Honore

(2003) *La obra de arte desconocida*. Madrid: Visor libros

DELEUZE, Gilles

(1973) *Lettre a M. Cressole*. Paris: Ed. Universitaires

(1988) *Diferencia y repetición*, Madrid: Ediciones Jucar

(1990) *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós Ibérica

(1990) *¿Qué es un dispositivo? Michel Foucault, Filósofo*. Barcelona: Gedisa.

(2015) *Foucault*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica

(1833) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós-Ibérica

(1985) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós-Ibérica

(2001) *Artículo No ser indignos de lo que sucede. De la revista en papel Sobre excesos y exabruptos*. Recuperado (28/11/2021) en *Página 12*, <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/subnotas/16064-6329-2003-01-30.html>.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix

(2006) *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos

DERRIDA, Jacques

(1989) *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Antrophos

(1992) *Acts of Literature*, Nueva York: Routledge

DESROCHES NOUBLECOURT, Christiane

(2004) *Hatshepsut, la reina misteriosa*. Barcelona: Edhasa

DICKINSON, Emily

(2001) *Antología Bilingüe*. Madrid: Alianza Editorial

DIDI-HUBERMAN, Georges

(2009) *Ser cráneo*. Madrid: Cuatro ediciones

(2014) *El hombre que andaba en el color*. Madrid: Ábada

(2020) *Desear Desobedecer. Lo que nos levanta, 1*. Madrid: Ábada editores

DE LA IGLESA, Juan Fernando

(1999) *Teoría bruta de la forma frágil, escritos adverbiales de arte, estética y enseñanza*. La Coruña: Edicions Do Castro

- DORFLES, Gillo
 (1974) *Oscilaciones del gusto*. Barcelona: Lumen
- DUBUFFET, Jean
 (1975) *Escritos sobre arte*. Barcelona: Gallimard
- EAGELTON, Terry
 (2006) *La estética como Ideología*. Cuenca: Trotta
- EMIN, Tracey
 (2016) *Strangeland*. Barcelona: Alpha Decay
- FISCHER, Ernst
 (1986) *La necesidad del arte*. Madrid: Planeta-Agostini
- FLUSSER, Vilém
 (2015) *El universo de las imágenes técnicas*. Buenos Aires: Caja Negra
- FONTCUBERTA, Joan
 (2010) *Blow Up*. Cáceres: Casa sin fin
- FOUCAULT, Michel
 (1977) *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: S.XXI.
- FRAZER, James George
 (1987) *El totemismo*. Madrid: Eyras
 (1998) *La Rama Dorada*. Madrid: Fondo de Cultura Económica
- FREUD, Sigmund
 (1981) *El chiste y su relación con el Inconsciente*. Madrid: Alianza
 (1988) *Obras Completas: Más allá del principio del placer*. Tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu
 (2011) *Tótem y Tabú*. Madrid : Alianza
 (2012) *La histeria*. Madrid: Alianza
 (2013) *Paranoia y neurosis obsesiva*. Madrid: Alianza

FROBENIUS, Leo

- (1928) *Paideuma, Umrissse einer Kultur-und Seelenlehre*. Frankfurt am Main, Frankfurter societats-druckerei g.m.b.h., abteilung buchverlag

FUTORANSKY, Luisa

- (1998) *De donde son las palabras*. Barcelona: Plaza & Janes

GÓMEZ HARO, Leonardo

- (2013) *Del humor en el arte contemporáneo. Teoría y práctica*. Castellón de la plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

GRAEBER, David

- (2021) *En deuda. Una historia alternativa de la economía*. Barcelona: Ariel

GRAHAM, Dan

- (2008) *Rock Mi Religion*. Barcelona: Alias

GROYS, Boris

- (2014) *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra

GOETHE, Johann Wolfgang von

- (1995) *Las desventuras del joven Werther*. Madrid: Cátedra / Letras Universales

GORDON, Kim

- (2014) *It's my body? Selected texts*. Frankfurt an Main: Institut für Kunstkritik. Berlin: Stenberg Press

GUSTON, Philip

- (2011) *Collected writings, Lectures, and Conversations*. University of California Press

HAN, Byung-Chul

- (2015) *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder

HIKMET, Nâzim

- (2000) *Poemas da prisão e do exílio*. Lisboa: &etc.

- HOKUSAI, Katsushika
(2019) *Treinta y seis vistas del monte Fuji* (Prefacio), Sans Soleil
- HOME, Stewart
(2011) *Acelerados al máximo. Punk rock y teorías de género*. Cantabria: Libertos
- HUSTVEDT, Siri
(2013) *Ver, pensar, mirar*. Barcelona, Anagrama
- HUIZINGA, Johan
(2007) *Homo Ludens*. Madrid, Alianza /Emecé
- IBARBOUROU, Juana de
(1970) *Raíz salvaje. El cántaro fresco*. Buenos Aires: Losada
- INGOLD, Tim
(2015) *Líneas, una breve historia*. Barcelona: Gedisa
- IMAZ, Iñaki
(2014) *Pintura como proceso de individualización. Caracterización y enseñanzas*. (Tesis doctoral: UPV- EHU)
- JIMÉNEZ, José
(2004) *Teoría del arte*. Madrid, Alianza
- JOYCE, James
(1995) *Retrato del artista adolescente*. Barcelona: RBA Editores
- JUNG, Carl
(1995) *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Paidós
- KAFKA, Franz
(1914-1923) *Diarios*. Barcelona: Lumen
- KANDINSKY, Vasily
(1996) *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós

KLEE, Paul

- (1979) *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Caldén
- (1988) *Diarios 1898-1918*. Madrid: Alianza
- (2007) *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus

KRISTEVA, Julia

- (1995) *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Cátedra
- (2006) *El genio femenino*. Hannah Arendt. Buenos Aires: Paidós
- (1880) *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Madrid: Siglo XXI

LACÁN, Jacques

- (2008) *Seminario 16. De un otro al otro*. Barcelona: Paidós
- (1987) *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós
- (2006) *Seminario. Libro 10: "La angustia"*, Paidós, Buenos Aires

LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, Jean-Bertrand

- (1996) *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Paidós

LAPLANCHE, Jean

- (2002) *La sublimación. Problemáticas III*. Buenos Aires: Amorrortu

LÉVINAS, Emmanuel

- (1987) *Totalidad e Infinito*. Salamanca: Sígueme

LISPECTOR, Clarice

- (2013) *Agua viva*. Madrid: Siruela

LOOTZ, Eva

- (2007) *Lo visible es un metal inestable*. Madrid: Árdora

LOY, Mina

- (2009) *Breve Baedeker lunar*. Madrid: Colección Torreznos

MALLARMÉ, Stéphane

- (2009) *Antología*. Visor de Poesía

- MALRIEU, Philippe
(1971) *La construcción de lo imaginario*. Madrid: Guadarrama
- MASOTTA, Oscar
(2006) *Lecciones de introducción al psicoanálisis*. Barcelona: Gedisa
- MASLOW, Abraham
(1983) *La personalidad creadora*. Barcelona: Kairós
(1972) *El hombre autorealizado*. Barcelona: Kairós
- MERINI, Alda
(2002) *La tierra santa*. Valencia: Pre-textos, poesía
- MERLEAU-PONTY, Maurice
(2010) *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva visión
(2013) *El espíritu y el ojo*. Madrid: Trotta
(1975) *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península
(1973) *Signos*. Barcelona: Seix Barral
- MICHAUX, Henry
(2000) *El infinito turbulento*, Valencia: MCA.
(2015) *Una vía para la insubordinación*. Barcelona: Alpha Decay
- MILLER, Jacques-Alain
(1989) *Recorrido de Lacán. Ocho conferencias*. Buenos Aires: Manantial
- MOHOLY-NAGY, László
(2005) *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: Gustavo Gili
- MUNCH, Edward
(2019) *El friso de la vida*. Madrid: Nórdica libros
- NANCY, Jean-Luc
(2006) *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu
(2013) *La partición de las artes*. Valencia: Pre-textos

NESSBETT, Peter; BANCROFT, Shelly; ANDRESS, Sarah. (Ed)

(2010) *Cartas a un joven artista*. León: Ediciones el ciprés

NEUMANN, Eckhard

(2016) *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*. Madrid: Tecnos

ORTEGA Y GASSET, José

(2010) *La españa invertebrada. La deshumanización del arte*. Barcelona: Planeta de Agostini

OTEIZA, Jorge

(1990) *Existe dios al noroeste*. Navarra: Pamiela

PALMER, Katrina

(2013) *The Dark Object. Semina No. 5*. London: Book Works

PASOLINI, Pier Paolo

(2014) *Demasiada Libertad sexual os convertirá en terroristas*. Madrid: Errata naturae

PADMASAMBAHBA

(2021) *Bardo Thodol. Libro tibetano de los muertos*. Madrid: Edaf

PÉREZ CARREÑO, Francisca

(1988) *Los placeres del Parecido. Icono y Representación*. Madrid: Visor

PERNIOLA, Mario

(1998) *El sex-appeal de lo inorgánico*. Madrid: Trama

PETRATIS, Paulius

(2013) *The significance of the photographic image in a filmic context*. Frankfurt Am Main: TLT Press

PLUTARCO

(1988) *Vidas paralelas. Tomo I, «Teseo», capítulo XXIII*. Madrid: Alianza

PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel

(1997) *Historia del pensamiento estético árabe*. Madrid: Akal

RANCIÈRE, Jacques

(2005) *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

RANCIÈRE, Jacques

(2010) *El Maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes

(2011) *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Clave intelectual

RAMIREZ Luque, M^a Isabel

(1988) *Arte y belleza en la estética de Hegel*. Sevilla. Servicio de publicaciones de la universidad de Sevilla

REINHART, Ad.

(1991) *Art as Art. The selected writings of Ad Reinhardt*. Los Ángeles: California Press

(2013) *How to Look. Editor David Zwirner*. Alemania: Hatze Kantz Verlag.

RITTER, Joachim

(1986) *Subjetividad. Seis ensayos*. Barcelona / Caracas: Alfa

RODARY, Gianni

(1979) *Ejercicios de fantasía*. Barcelona: Ediciones del Bronce.

RODLEY, Chris

(1997) *David Cronenberg por David Cronenberg*. Colección Trayectos. Barcelona: Alba

RODRÍGUEZ CABEZAS, Ángel

(2002) *Efectos del humor: consideraciones médicas*. En Rodríguez Idígoras, Ángel (coord.) *El valor terapéutico del humor*. Bilbao: Desclee de Brouwer

RODRÍGUEZ IDÍGORAS, Angel de

(2002) *El Valor terapéutico del humor*. Bilbao: Desclee de Brouwer

ROTH, Joseph

(2007) *El leviatán*. Madrid: Siruela

RUMI, Yalal al-Din

(1997) *Poemas sufíes*. Madrid: Hiperion poesía

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael

(1979) *Alfanhuí*. Barcelona: Destino Libro 47

SARTRE Jean Paul

(1984) *La imaginación*. Madrid: Sarpe. Los Grandes Pensadores

SCHOPENHAUER, Arthur

(1998) *Pensamiento, palabras y música*. Buenos Aires: Ed EDAF

SMITH, H.Richard

(2016) *Schadenfreude. La dicha por el mal ajeno*. Madrid: Alianza

SONTAG, Susan

(1997) *Estilos radicales* Madrid: Taurus

(1987) *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona: Edhasa

(2010) *Ante el dolor de los demás* Barcelona: De bolsillo-Random House Mondadori

SOTO CALDERÓN, Andrea

(2020) *La performatividad de las imágenes*. Madrid: Ediciones Metales Pesados

STENDHAL

(2004) *La vida de Henry Brulard*. Madrid: Alfaguara

STERN, Arno

(2014) *Del dibujo infantil a la semiología de la expresión*. Barcelona: Cárena

STERNE, Laurence

(1985) *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Madrid: Cátedra

STIEGLER, Bernard

(2004) *La técnica y el tiempo 3. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. Hondarribia: Hiru

STEYERL, Hito

(2014) *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra

TARKOWSKY, Andrei

(2006) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp

- TSVIETAIEVA, Marina
(1991) *El diablo*. Barcelona: Anagrama
- ULRICH OBRIST, Hans
(2014) *Conversaciones con artistas contemporáneos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales
- UNAMUNO, Miguel De
(1984) *Del sentimiento trágico de la vida*. Barcelona: Orbis
- VALÉRY, Paul
(2005) *Piezas sobre arte*. Madrid: La Balsa de la Medusa
(1977) *Tel Quel*. Barcelona: Labor
- VIRILIO, Paul
(1989a) *War and Cinema: The Logistics of Perception*. London: Verso
(1989b) *La maquina de la visión*. Madrid: Galillee
- VUONG, Ocean
(2018) *Cielo nocturno con heridas de fuego*. Madrid: Vasos rotos
- WALTER, Ingo F.
(1994) *Grabados japoneses: biografías*. Köln: Taschen
- WARHOL, Andy
(1996) *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Madrid: Anagrama
- WEIL, Simone
(2001) *La gravedad y la gracia*. Barcelona: Trotta
- WEINRICHTER, A. CRONENBERG, D. Fuller, G.
(2000) *David Cronenberg por David Cronenberg*. Barcelona: Alba
- WESSERLING, Janneke
(2011) (Ed). *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher*. Amsterdam: Valiz Antennae Series nº 6

(2020) WOLF, Virginia
Un cuarto propio. Barcelona: Lumen

YBARRA, Leticia

(2021) *Fantasmita eres pegamento*. Bilbao: Caniche

Hemeroteca

ANTONIONI, Michelangelo

(1969) *Il desierto rosso*. Italia. 117 Min.

EUBA, Jon Mikel

(2013) *Sobreprroducción, sobredosis, sobreprroduciendo o —MATERIAL SOBPRRODUCCIÓN sobreprroducción (una tendencia al control y a la sobreprroducción)* Euskadi: Publicación monográfica de Eremuak

FISCHLI & WEISS

(1987) *Der Lauf der Dinge (1987) "The way things go"*. Revisado por última vez en <https://vimeo.com/463685768>

GARMENDIA, Javier

(2011) *El objeto de la ética*. Revista *La página, Lacan y la cultura hoy*, num. 45 /46 :41-53

GRILO, Rubén

Podcast #39 18-10-2017, 22:40 en *Esnorquel.es* de Sonia Fernández Pan

HEBE, Tizio

(2011) *Operar con la palabra*. Revista *La página, Lacan y la cultura hoy*, num. 45 /46: pp 55-59

JAIO, Miren

(2006) *Metodología Up-Tight*. Zehar, nº 59. P.32

MOLINA, Ángela

(2004) *Entre el árbol y el hombre*, en la edición impresa de *Babelia, El País*, 2 de Octubre. <http://elpais.com/diario/2004/10/02/babelia>. Rescatado el 5 de Octubre de 2016.

RAVICH, Nick

(2017) *Jamian Juliano-Villani Gets to Work*. Reportaje de Art 21. Recuperado el 26-11-2021 en:
<https://art21.org/watch/new-york-close-up/jamian-juliano-villani-gets-to-work/>

TROCKEL, Rosemarie

(2013) *N°077 Rosemarie Trockel Mit einem Text von Rolf Dieter Brinkmann* Documenta 13, Kassel:
Hatje Cantz

VALCÁRCEL MEDINA, Isidoro

(1978) *Isidoro Valcárcel Medina: El arte como vida y la vida como obsesión* en *Lápiz*, Revista
Internacional de Arte 97 (1993): 36-39. [Texto perteneciente al escrito *Prólogo a una recopilación de encuestas*, elaborado por el autor en 1978]

ZIZEK. Slavoj

(2011) *La política de la diferencia sexual*. Revista en papel *La página, Lacan y la cultura hoy*, num.
45 /46: 85-97



Anexo
(2010-2021)

XXV.AMP Aparato

Okela Sormen Lantegia, Bilbao 2021



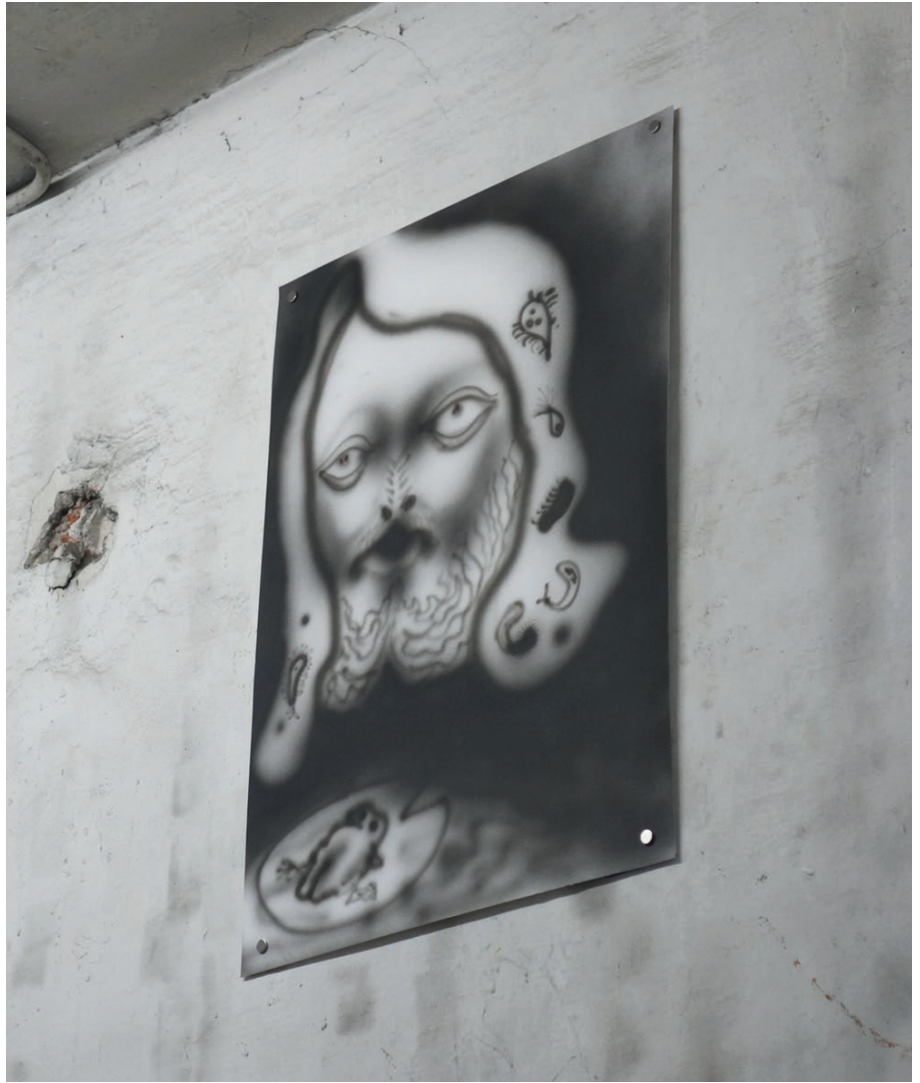




XXV.AMP Aparato

Okela Sormen Lantegia, Bilbao 2021







XXV.AMP Aparato

Okela Sormen Lantegia, Bilbao 2021

XXV.AMP Aparato

Okela Sormen Lantegia, Bilbao 2021







Mi Momia

Artium Museoa, Vitoria-Gasteiz 2021



Mi Momia

Artium Museoa, Vitoria-Gasteiz 2021





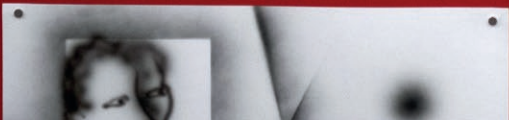


S/T

Galería Moisés Pérez de Albéniz,
Madrid 2021









The Sea Monster, The Bear

Litost Gallery. Praga 2020

The Sea Monster, The Bear

Litost Gallery, Praga 2020







Dibujos Alérgicos
Azpi, Donostia, 2019



Dibujos Alérgicos
Tabakalera, Donostia, 2019



Tuya gigante, tuya occidental

Después del 68. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao 2019



Tuya gigante tuya occidental

La Nit del Cos. Bombón Projects. Barcelona, 2019



Tuya gigante, tuya occidental

La Nit del Cos. Bombón Projects

Barcelona, 2019



Tuya gigante tuya occidental
L´Intrus. Tabakalera. Donostia, 2019



Plomo por oro
Litrus REDux, Waestfalischer Kunstverein, Munster, 2019. Vidrio, mármol.





Comerse un dia y caer de espaldas...

EthALL. Barcelona, 2018



Plomo por oro

Bi, dos, two. Alhóndiga Bilbao, Bilbao, 2018







Paisaje erecto

Artistas Noveles. Koldo Mitxelena, Donostia 2017





Ich habe auch Gefühle, bring Wodka mit
Galería Carreras Múgica. Bilbao 2015





Ich habe auch Gefühle, bring Wodka mit
Galería Carreras Múgica. Bilbao 2015
Publicación



Liliuokalani

Ich habe auch Gefühle, bring Wodka mit. Galería Carreras Múgica. Bilbao 2015

Publicación



Bodies that go boom in the noise, 2013

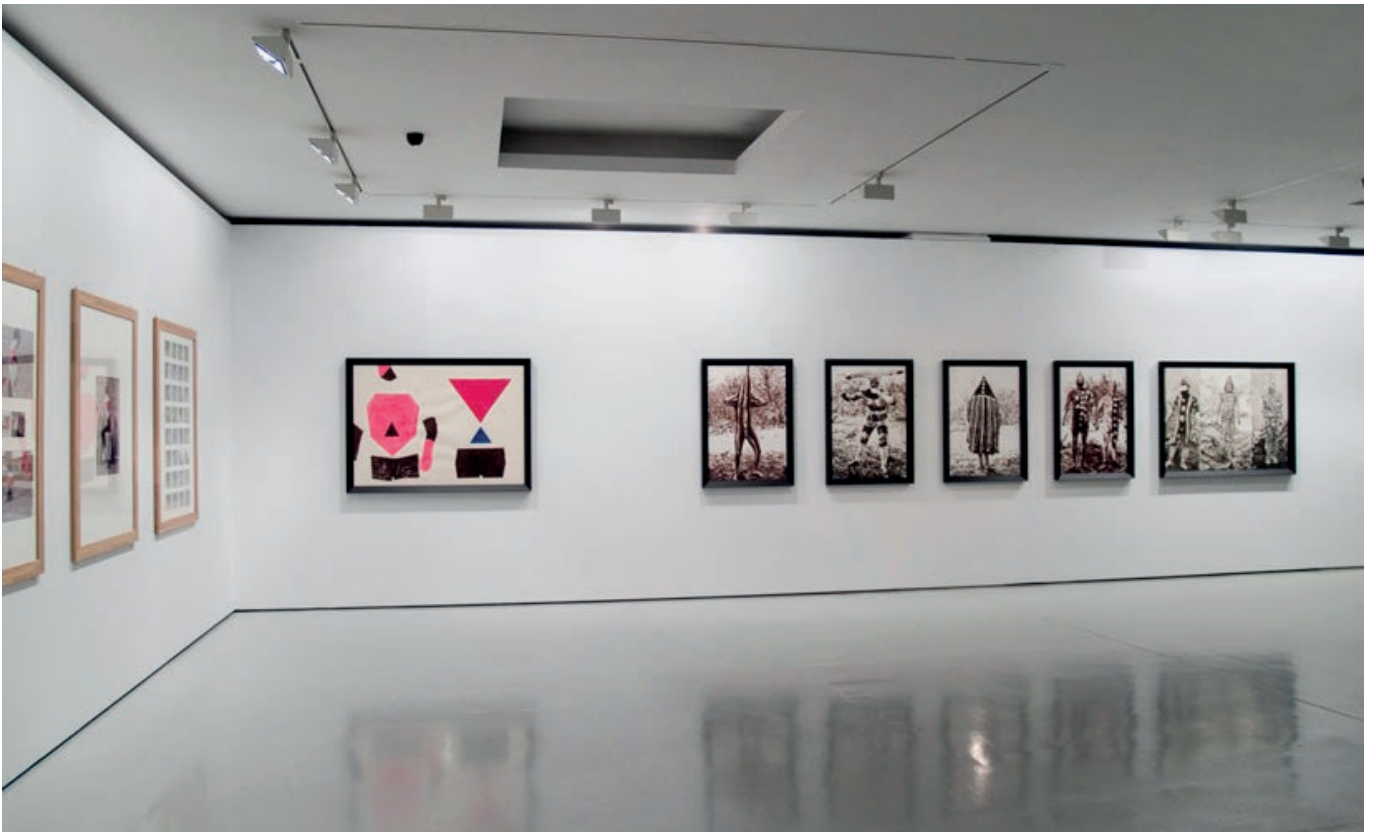
Maquanying, Songs By Heart. Video 23'52"

24 Plotters 67 x 90 cm.

MA Studios, Pekín.







5 x 5 = 25 (II), 2010

Fotografías, 80 x 120 cm. / Dibujos, 120 x 210 cm.

Sala Rekalde, Bilbao

